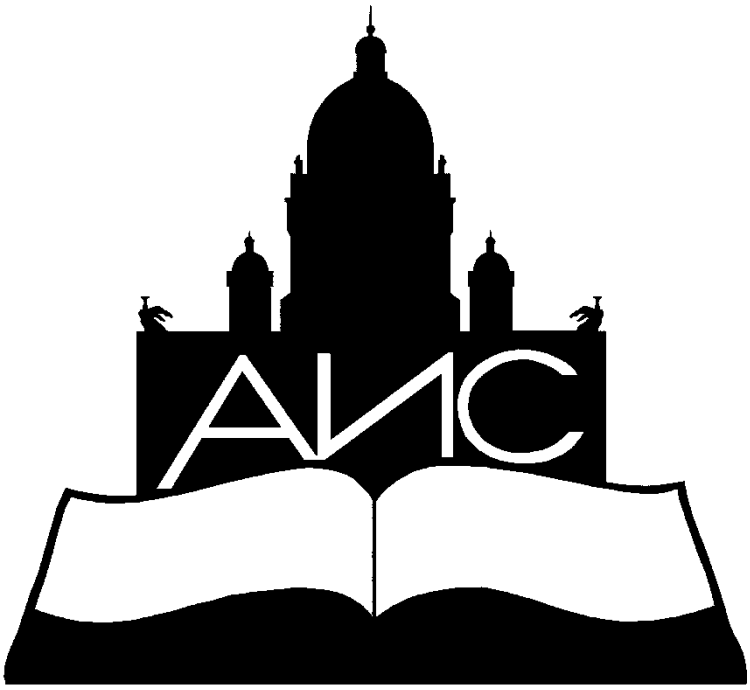
АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 53



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2019

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 53.
Статьи по истории искусства. СПб., 2019. 316 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 978-5-906442-17-8

© Ассоциация искусствоведов, 2019.

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

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

Богородицкая Варвара Алексеевна — специалист книжного дела, литературный редактор, дизайнер, фотограф. Постоянный корректор и верстальщик сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

Гутарёва Юлия Ивановна — искусствовед, кандидат искусствоведения. Автор монографии (Ю. Гутарёва. Корейская пейзажная живопись. — СПб.: Принтол, 2016. — 80 с.: ил.) и ряда статей, посвященных корейской пейзажной живописи. Участник международных конференций (I международная научная конференция «Современное искусство Востока», г. Москва; XXIX Международный конгресс по источниковедению и историографии «Азия и Африка: наследие и современность. Санкт-Петербург и др.) Куратор и участник художественных выставок российских и международных (Выставка современных корейских художников «Группа 16 из Кореи», 17.06–23.06 2016; выставка творчества студентов СПБГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств «Светлые дни», 15.07–03.08 2016; Международная художественная выставка «Творческая мозаика», 01.04–15.04 2018 и др.).

Давыдова Людмила Витальевна — искусствовед. Автор многочисленных альбомов, книг, статей в альбомах, альмонахах, сборниках, каталогах, продолжающихся изданий, а также публикаций в периодических изданиях, посвященных жизни и творчеству известного художника-графика Давыдова Анатолия Захариевича.

Дмитренко Анатолий Фёдорович — историк-музеевед, историк искусства, художественный критик, куратор художественных выставок в России и за рубежом, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Член Союза художников России, член Союза журналистов, действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), почетный член Российской Академии художеств (РАХ). Медаль РАХ «Достойному», Серебряная медаль РАХ, Золотая медаль СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство», лауреат премии ПАНИ «За верность России». Государственные награды: орден «Знак почета», медали; заслуженный работник культуры РСФСР. Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. Награжден дипломами и грамотами МК СССР, РСФСР и РФ; СХ СССР и РФ. Печатается с 1957 года. Автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио и телепередач по изобразительному искусству.

Дружинкина (Левкина) Наталья Гавриловна (псевдоним Н. Д.) — художник, искусствовед, поэт, телеведущая, историк, доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств нового и новейшего времени Санкт-Петербургского Государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПГУПТД). Член Союза

художников России, член Международной Ассоциации исторической психологии, член Российского философского общества, академик Петровской Академии наук и искусств. Постоянный участник ежегодных сезонных выставок Союза художников в Санкт-Петербурге и Москве, автор книг, журнальных статей, материалов научных конференций.

Заяц Елена Валерьевна — инженер аудио-визуальной техники, художник, преподаватель Студии-мастерской Елены Заяц. Член Санкт-Петербургского Общества акварелистов. Участник выставок в Санкт-Петербургском Союзе художников, Обществе акварелистов, выставочных залов Санкт-Петербург, Выборга, Старой Ладоги и др.

Казимов Юрий Иванович (псевдоним — Коробовский Георгий Иванович) — историк искусства, коллекционер, инженер, имеет Знак «Изобретатель СССР», Золотую и Бронзовую медали ВДНХ. Почетный член Академии народного искусства (Москва), член Союза художников народного искусства. Специализируется в области истории ленинградской печатной графики.

Кошкина Ольга Юрьевна — искусствовед, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина., кандидат искусствоведения. Член Союза художников России и Творческого союза художников России. Член объединения библиофилов «Бироновы конюшни». Профиль работы: Ленинградская школа живописи и графики, современное искусство, группа «Эрмитаж», галерея современного искусства «Матисс клуб». Участник выставки ТО «Метафора», графика и живопись. Персональная выставка «Архитектоника подводных садов». Участник конференций «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему», «Межкультурные коммуникации и миротворчество» и др.

Кривдина Ольга Алексеевна — искусствовед, доцент, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников России, ИКОМ, действительный член Петровской академии наук и искусств (ПАНИ). 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. Тычининым. 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.

Лазарев Андрей Гурьевич — технический директор ООО «ЭЛКО Технологии СПб». Кандидат технических наук. Публикации: «Герои Ильфа и Петрова в творчестве А. З. Давыдова» (2012), «Экслибрисы А. З. Давыдова» (2013), «Анатолий Давыдов и "Боевой карандаш"» (2014) — в журнале «Невский библиофил»; «Анатолий Давыдов — художник, писатель, поэт» (2012) — в журнале «Аврора».

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

Ломакин Юрий Александрович — искусствовед, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в ООО «Архитектурно-реставрационной мастерской "КИФ"» заместителем генерального директора по науке. Область исследования — история архитектуры.

Мартыненко Виктор Петрович — искусствовед, Старший преподаватель факультета искусств Санкт-Петербургского Государственного Университета, член Союза художников России, постоянный участник выставок СПб СХ с 1990 года. Член Общества Данте Алигьери в Санкт-Петербурге. Медаль к 300-летию основания Санкт-Петербурга.

Митрохина Людмила Николаевна (псевдоним Вага Вельская) — поэт, член Союза художников России, член бюро секции критики и искусствознания СПб СХ, 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 книг «Уроки Тьмы», «Хроника Лёлькиных аллюзий» (проза). Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина в книге «Скульптор Швецкая — классик реставрации», монографии «Строгий талант» о петербургском скульпторе Т. В. Дмитриевой и других статьях, соавтор з. х. РФ, действительного члена РАХ Л. Н. Кирилловой в статье «История создания СХШ». Автор двенадцати поэтических сборников, дипломант, призер, лауреат девяти литературно-поэтических всероссийских, международных и городских конкурсов, в том числе за книгу «Золотое сечение судьбы» (Диплом Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года», Берлин-Франкфурт, 2015). Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Начев Дмитрий Анатольевич — художник-живописец, магистр, преподаватель СГБПОУ «Художественно-профессиональный лицей Санкт-Петербурга им. Карла Фаберже». Международная школа дизайна. Кандидат в члены Санкт-Петербургского Союза художников. Член Международного Союза педагогов-художников. Участник выставок в СПб Союзе художников: «Молодость Петербурга» 2016, «Осень 2016», «Весна 2018», «Молодость Петербурга» 2018.

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

Пудов Глеб Александрович — историк искусства, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства ГРМ. Член Союза художников России. Автор более 70 научных публикаций, трех поэтических сборников. Поэт, дипломант нескольких поэтических конкурсов.

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

Рычков Артём Владимирович — скульптор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры». Член Союза художников России. Постоянный участник выставок, конкурсов и др.

Савкина Анна Александровна — искусствовед, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, член Творческого союза музейных работников. Профиль работы — старший научный сотрудник экспозиционно-выставочного отдела 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.

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

Соловьёва Вера Андреевна — литератор, искусствовед, член Многонационального Союза Писателей (МСП), член-корреспондент Международной академии информатизации, член международного русско-немецкого общества «Друзья Дома Ольденбургского». Организатор и участник научно-практических конференций, куратор фотовыставок, автор книг по валеологии и эзотерике, автор публикаций по вопросам этнокультурного пространства.

Татарникова Анастасия Олеговна — историк искусства. Научный сотрудник Санкт-Петербургского Центрального выставочного зала «Манеж». Область исследований: история развития христианского искусства, основы христианской иконографии, раннехристианское искусство, христианское искусство Италии и Византии, вопросы взаимодействия византийского и западноевропейского религиозного искусства. Автор исследовательских работ, многочисленных статей и эссе об истории христианского ис-

кусства, об историко-художественном наследии Италии. Участник научных конференций, член Общества Данте Алигьери.

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). 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».

Хомич Елена Геннадьевна — искусствовед, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

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

Шарандак Наталья Павловна — искусствовед, свободный автор, стипендиант Берлинского Сената. Сотрудничает с издательством "Insel Verlag" (Германия), входящим в издательскую группу издательства "Suhrkamp". Член Союза художников России. Автор ряда книг и статей о русском искусстве, опубликованных на русском и немецком языках. Занимается видеодокументацией. Живет и работает в Берлине и Санкт-Петербурге.

I

ВСЕ ОСТАЕТСЯ ЛЮДЯМ…
Памяти Людмилы Яковлевны Выржиковской (1945–2018)

Анатолий Дмитренко

Есть люди, которые при жизни остаются в памяти как добрый пример отношения и душевного прикосновения человека, беззаветно служащего своему делу. Они щедро отдают окружающим свои знания, свою заботу и сердечность, словно следуя мудрым словам Шота Руставели: «что ты спрятал, то пропало, что ты отдал — то твое». Людмила Яковлевна Выржиковская останется для нас таким примером подлинной человечности, заботы и непоказной добродетельности.

Хотелось бы упомянуть также факт биографии Людмилы Яковлевны, связанной с ее происхождением из рабочей среды, с теми, кто созидал во все времена. Она сама, как и ее отец, работала на ткацкой фабрике перед поступлением в Ленинградский университет, наделявший своих воспитанников бесценными знаниями еще до революции. Рядом с Людмилой Яковлевной в училище работали люди разных направлений, многие из которых, в частности, Ким Славин, впоследствии восстанавливали наш город. И Людмила Яковлевна, которая работала на кафедре истории искусства, а затем искусствоведения и культурологи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — Академии А. Л. Штиглица при разных ректорах, олицетворяла понятие знания и способность направлять работу коллектива сотрудников вуза и единомышленников — во многом и в этом заключалось само понятие школы. Это также навыки высокого профессионализма, выработанные рядом с такими людьми, как Александр Самохвалов и художник-фронтовик Глеб Савинов и их ученики, например, Светлана Пономаренко — прекрасный мастер, с отличием окончивший кафедру монументально-декоративной живописи. Они испытывали доброжелательное и трогательное отношение друг к другу, неизменно делясь своими знаниями друг с другом.

При своих немереных знаниях — а Людмила Яковлевна знала каждый зал Академии и словно видела изнутри ее историю. Историю, что таится в камне великолепного здания эпохи историзма и модерна и тех интерьеров, что рождались в ту эпоху — их судьбы также являются примером движения нашей культуры, ее судьбы во времени и пространстве. Она прекрасно знала

творчество каждого мастера — к примеру, Бориса Малуева с его картиной «Ленинградцы», где словно оживает в лицах и ликах начало войны...

И пришла пора, когда ее знания вновь оказались востребованными. Это, конечно, опубликованная в сборнике 2015 года статья Р. А. Бахтиярова о художниках-фронтовиках, в разные годы преподававших в училище и Академии, о людях, которые вкладывали свою душу в ее работу. Обращаясь к ней за помощью те, кто ее окружал, заранее знали, что разговор будет не только по душам, но и по делу. Эту доброжелательность, стремление работать ненапоказ и быть полезным знали и ценили те, кто работал рядом и вместе с ней. Она в таком чувстве была едина со своим сводным братом Эдвардом Выржиковским, заслуженным художником Российской Федерации. Он был не только очень тонким живописцем, чувствующим трепетную жизнь природы в разную пору, но также пытливым исследователем, работавшим на самом высоком научном уровне. Он изучал творчество Бориса Кустодиева и такого мастера пейзажа, как Станислав Жуковский, который впитал заветы Куинджи, и лелеял своих учеников, отдавая им весь свой дар замечательного живописца и педагога. И такое сестринское чувство с уважением к творчеству своих близких и своих коллег, к озаренности таланта каждого мастера она всегда берегла — а когда Эдварда не стало, тщательно собирала каждое связанное с ним издание, разбирая сущность наследия Эдварда Яковлевича. Его работы представлены в наших музеях, их ценят люди, понимающие суть русской природы, которая у него одухотворена присутствием человека-творца.

С особой бережностью Людмила Яковлевна относилась к молодым преподавателям и стремилась рассказать об истории, будто каждый раз оживающей в стенах блестящего памятника зодчества историзма и модерна. К ней можно было обратиться в любой ситуации и в связи с творчеством каждого художника. В дни, когда Людмила Яковлевна уже с трудом видела страницы книг и своих записей, несмотря на все недуги, она продолжала изучала и фиксировала уникальные биографические сведения, связанные с каждым педагогом и художником. В последние годы она продолжала вести тщательные записи своим бисерным почерком — и в нем также словно оживала душа человека…

Трудно переоценить значение сделанного ею и для кафедры графики, и кафедры монументально-декоративной живописи, истории искусств и культурологии. Она не кичилась тем, что знает, но всегда стремилась к тому, чтобы об этом знали и другие. Она обязательно напомнила каждому преподавателю о дне рождения его коллег, и в суете текущей работы вуза, среди всех невзгод она находила теплое слово, которое всегда способно было поддержать — это штрих ее непоказного, но деятельного служения, озаренного даром сердечности и любви к своему делу.

Уход каждого человека неотвратим и всегда трагичен, особенно тем, что утрату эту невозможно восполнить. Когда-то Тарас Шевченко сказал: у каждого своя доля, свой шлях. Своя дорога была и у Людмилы Яковлев-

ны. Она стремилась помочь тем, кто в этом нуждается. Она берегла и самолюбие каждого, кто к ней обращался. Она была подлинным накопителем знаний и сердечным распространителем. Спасибо ей за то, что она помогла столь многим. Вспомним слова Василия Андреевича Жуковского — великого русского поэта, наставника царственных особ: «не говори с тоской их нет, а с благодарностию были»…

Руслан Бахтияров

Каждому, кто общался с Людмилой Яковлевной Выржиковской, неизменно открывалась главная черта, о которой с благодарностью вспоминают ее коллеги и близкие знакомые. Это удивительное единение профессионализма и душевной открытости, которая, наверное, и помогала ей проникнуться судьбой каждого, о ком она собирала биографические сведения, и позволяла наполнить теплом душевной сопричастности даже внешне беспристрастную справку с перечислением основных сведений личной и творческой, научной биографии. Вновь хотелось бы отметить, что сам характер записей на простых тетрадных листах разного формата показывает ход тщательнейшей работы с источником, опубликованным или рукописным. Что-то ею зачеркивалось, корректировалось, надписывалось на полях — и в таких уточнениях словно оживал ход напряженной и заинтересованной работы человека, для которого судьба ректоров и преподавателей Академии, тех, кто прославил ее своей работой педагога, художника, реставратора, искусствоведа. Сейчас многие книги, из которых Людмилой Яковлевной были сделаны обширные или совсем краткие выписки, стали библиографической редкостью и, увы, все реже привлекают посетителей вузовской библиотеки... И это только еще рельефнее показывает масштаб труда, которым Людмила Яковлевна была увлечена на протяжении многих лет жизни.

Перед каждым, кто обращается к собранным ею материалам, проходит большая история одного из крупнейших творческих вузов России и мира. Восстановление училища в последний год войны, первые крупные реставрационные проекты, осуществленные его выпускниками, творчество художников-монументалистов, деятельность тех, кто руководил вузом в разные годы — эти целые вехи истории училища Мухиной — академии Штиглица и, в не меньшей степени, страницы истории культуры нашего города. Для того, чтобы понять масштаб и значение работы Людмилы Яковлевны, достаточно казать, что компьютерный вариант только одной справки, подготовленной по деятельности реставраторов-педагогов и выпускников училища (назову имена Л. А. Любимова, Р. П. Саусена, Д. А. Спришина) составил почти сорок страниц. А ведь были и также составленные ею обширные справки по художникам-монументалистам… Сейчас, когда публикуются статьи в сборниках и большие справочные издания по истории Академии Штиглица (равно как и других вузов), потребность в биографических справ-

ках о педагогах и выпускниках становится особенно настоятельной. Тем более, когда речь идет о масштабных исторических датах. Таких, как 70-летие великой Победы, в канун которой вышел сборник «Связь времен». Начиная работу над статьей, посвященной творчеству художников-фронтовиков, работавших в ЛВХПУ им. Мухиной, я обратился к Людмиле Яковлевне. И в дни встреч в скромной квартире на севере Петербурга, получил наряду с как всегда тщательно подготовленной информацией по каждому мастеру, наверное, самое ценное и дорогое — правду свидетельства человека, знавшего, любившего и ценившего многих, с кем ее, по счастью, свела судьба. Сведения, предоставленные Людмилой Яковлевной — это и своего рода документ жизни большого дружного коллектива, где был тесный круг общения единомышленников, где могли быть свои разногласия и конфликты, но было и главное — желание и умение делать общее дело, сближавшее и объединявшее представителей разных творческих и научных специальностей. Быть может, таким, пусть небольшим коллективом для Людмилы Яковлевны в какой-то момент стали аспиранты и соискатели семинара «Методика анализа художественных произведений в исследовательских работах аспирантов и магистрантов» — как не вспомнить, как искренне она беспокоилась за профессиональную и личную судьбу тех, кто посещал семинар в разные годы. И такое без всякого преувеличения такое сердечное участие в его работе невольно передавалось молодым специалистам, воспринимавшим также и этическую сторону работы на избранной стезе, будь то творчество художника, труд реставратора, исследовательская деятельность искусствоведа. Как часто, увы, нам слишком поздно во всей полноте открывается эта, может быть, неприметная, но существующая всегда подобно пульсу, негромкому биению сердца сторона каждодневной работы человека-подвижника, которым, конечно же, оставалась и останется для нас Людмила Яковлевна Выржиковская.

Мы посчитали нужным обратиться к людям, которые скорбели от того, что Людмилы Яковлевны больше нет с нами. Это народный художник РФ, академик Российской Академии художеств, профессор Алексей Талащук, на протяжении 15 лет успешно руководивший СПГХПА им. А. Л. Штиглица; доктор искусствоведения, профессор Анна Корнилова; кандидат искусствоведения, профессор кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица Андрей Ларионов; член Союза дизайнеров Мария Гусарова; член Союза художников Денис Амиров.

Алексей Талащук

У каждого человека есть свой путь, который он должен пройти. Людмила Яковлевна Выржиковская посвятила свой путь нашей академии, нашему училищу. Если рассматривать ее качества как специалиста, отмечу свои первые впечатления от встречи с нею. Людмила Яковлевна многие годы посвятила кафедре искусствоведения и культурологии и прекрасно

знала, кто и когда работал здесь с момента ее организации. Она составила огромный документ с конкретными фактами по истории кафедры. Это был настоящий подвижнический труд, показывающий, как добросовестно, ответственно и любовно человек относился к материалу, который был необходим как материал программный.

Вспоминаю, насколько непростыми были девяностые годы, когда, например, оставался в полуразрушенном состоянии купол Академии, и она сама постоянно испытывала недофинансирование. Но, несмотря на это, коллектив кафедры и всего вуза только сплотился еще больше. Мы все прекрасно знаем, что, чем сложнее ситуация, тем ярче и полнее человек себя проявляет, тогда как в благоприятной ситуации эти качества, как правило, зачастую завуалированы. В этом смысле Людмила Выржиковская оставалась для всех нас примером человека своего дела. Любые вопросы она словно пропускала сквозь свое сердце. Человеколюбие и особый пиетет к каждому всегда отличали ее и в жизни, и в работе.

Особенно хотелось бы отметить душеные качества Людмилы Яковлевны — она была истинной ленинградкой, петербурженкой в своем уважительном отношении к делу, к взаимоотношениям с людьми. Она всегда помнила о днях рождения своих коллег — например, я постоянно получал от нее поздравления. И это также был очень важный показатель ее участия к людям и участия в их судьбах. Все, что я мог бы сказать о Людмиле Яковлевне — это только самые теплые слова.

Трудно найти слова, которые могли бы до конца определить роль Людмилы Яковлевны как хранителя памяти об Академии и обо всех, кто в ней работал. Все записи, которые она скрупулезно вела на протяжении многих лет, в какой-то момент оказались жизненно важными, необходимыми нашему вузу. Содержание ее труда, наверное, можно определить так: выявить, представить и, наконец, сохранить нить, что протягивается от учителя к ученику, а от него — к новым воспитанникам Академии. И для нее всегда важным было показать, как именно наставник передает свои навыки воспитаннику. Тем самым ученик выступает и продолжателем знаний, в чем воспринимается и воспроизводится опыт школы. Сделанное ею по достоинству оценили те, кто будет обращаться к этим бесценным материалам, собранным заботливыми руками человека, искренне любящего свое дело.

Мария Гусарова

С Людмилой Яковлевной я познакомилась на кафедре теории и истории искусств, когда пришла в аспирантуру в Мухинское училище. С самой первой минуты я ощутила заботу и заинтересованность в моей судьбе. В ее лице я встретила доброго и заботливого товарища, покровителя. Во всем чувствовалась ее забота. И в том, как она, взяв за руку, провожала меня совсем растерянную по нужным мне кабинетам. И в том, как перед моими глазами

появлялись все учебные расписания и планы. Забота выражалась в добром слове, в деле и даже в чашке чая, так вовремя согретой для меня на кафедре...

Такое отношение Людмилы Яковлевны неизменно распространялось на всех ее студентов и на всех, кто к ней приходил просто так. На каждого у нее хватало времени и сил. Вот сейчас пишу эти слова, а в памяти звучит ее голос — тихий и немного застенчивый: «Машенька, Мария Дмитриевна Вы…», так ласково и уважительно она обращалась к каждому не зависимо от возраста. Она не разделяла людей на успешных и тех, кто не очень успевал в учебе и в жизни. С каждым была проста и сердечна. Каждому стремилась помочь, и если все было плохо — могла даже попросить за студента, договориться о пересдаче. Помню, как волновалась я перед выступлением на Месмахеровских чтениях и как она меня успокаивала! Тихими словами поддержки, так доверительно и по-матерински. В тот день она придала мне уверенность. Ее присутствие помогло собраться с мыслями и сделать сообщение. А ведь мне так тяжело обычно что-то сказать публично: и дар речи теряется, и просто забывается текст. И как раз тогда получилось рассказать все так, будто не было большой аудитории, а говорила я в узком семейном кругу. Душевные качества Людмилы Яковлевны были так глубоки, а в общении она была настолько чуткой и простой, что мы очень быстро подружились семьями. Так мне посчастливилось не раз бывать у нее дома. Никогда не забуду этих вечеров в ее поистине петербургской квартире — с круглым столом в гостиной, в которой было так уютно и тепло. Еще помню Евгению Александровну — матушку Людмилы Яковлевны и ту любовь, что была между ними. Она освещала все вокруг. Благодаря этим двум женщинам я во всей полноте поняла тогда значение слов «петербургская интеллигенция». Я увидела ее в лицах Людмилы Яковлевны и ее мамы. Была одна фраза, которую Людмила Яковлевна повторяла как заклинание: «Машенька, никогда не оставайтесь одинокой…». Сейчас она пронзает меня болью... Ведь слишком поздно теперь позвонить ей и сказать простые и теплые слова. Как много невысказанной ей вовремя благодарности, и как много не возвращенного ответного человеческого тепла, которое так продлевает жизнь. Дорогая, милая Людмила Яковлевна, спасибо! Память о Вас светла и жизнь Ваша пример кротости и искреннего служения ближнему.

Андрей Ларионов

Что могло быть лучше, познавательнее бесед с Людочкой на кафедре Истории искусств в улученную свободную минутку? Навсегда запомнились странные шкафы с ящиками, где хранилось множество старинных черно-белых фотографий на стекле, десятилетиями сопровождавших лекции по истории искусства. Шкафы были расставлены так, что пространство как бы членилось, создавая небольшие уютные закутки для редких и кратких посиделок. И на самой кафедре атмосфера была удивительно теплой, камерной и добро-

желательной. Входя в это помещение, мы все невольно внутренне подтягивались, собирались, потому что там нельзя было нести привычную веселую ахинею, что было бы *de mauvais ton*. Людочка Яковлевна хлопотала, потчевала гостей, и ни на секунду не умолкала. И так было очень-очень долго…

Со свойственной ей скромностью, даже застенчивостью, она выполняла огромную работу архивариуса, сохраняя живую память минувших лет академии. Ее безграничные знания и память сослужили добрую службу Валентину Леканову и Светлане Пономаренко в издании книги о кафедре МДЖ.

Я бесконечно благодарен Людочке за то, что она одарила меня долгими годами дружбы и доверия. В мои трудные времена она первая пришла на помощь…

И сейчас я испытываю ощущения маленького мальчика Алеши из сказки А. Погорельского о подземных жителях, обласканного и наказанного прощанием, а не прощением. Как будто слышу печальные слова из этой сказки «Прощай, Андрюша! Прощай навсегда!»…

Денис Амиров

Мое знакомство с Людмилой Яковлевной не было продолжительным, но к моему счастью оказалось очень содержательным в этическом и нравственном аспектах. В лучших интеллигентских традициях, преемницах ленинградской и старой петербургской школы, в дне сегодняшнем, она была для меня просто эталоном нормального человеческого общения и взаимодействия. Остается в памяти та атмосфера доброжелательности, царившая в деканате. «Встречают по одежке» — тут этот принцип вовсе не действовал. Любой вошедший и я среди них неожиданно приятно для себя оказывались в зоне персонального внимания и искреннего желания помочь. Людмила Яковлевна тогда уже испытывала сложности с ногами, и это интеллигентом в какой степени надо быть, чтобы постоянно извиняться перед всеми за свой недуг! Еще раз хочу подчеркнуть качество, ускользающее в современном обществе, вымываемое из человека бурным жизненным потоком — это персональное внимание, память и неподдельный интерес к любому, с кем довелось общаться. Через пару лет после личного, но скоротечного знакомства, мне довелось разговаривать с ней по телефону. Людмила Яковлевна, оказывается, прекрасно меня помнила, и мы продолжили общение, как старые знакомые. Ее удивительное наследие — профессиональное и, конечно, душевное навсегда останется с нами.

Анна Корнилова

Людмила Яковлевна Выржиковская не только проработала в СПГХПА около полусотни лет, но и стала лицом кафедры в прямом смысле этого слова. Стоило только приоткрыть дверь в аудиторию с номером 312, как сразу

же навстречу поднималась, радушно улыбаясь, Людмила Яковлевна, всегда готовая приветствовать любого и ответить на любой заданный вопрос. Кафедра была ее домом, а она — гостеприимной хозяйкой. «Главное для нас это студенты и преподаватели», — говорила она, имея в виду четкую организацию учебного процесса. Ее предупредительность проявлялась и в том, что она спешила напомнить о приближающихся мероприятиях, звонила, сообщала, беспокоясь о забывчивости коллег. Перед сессиями или началом нового семестра мы всегда находили у себя на столе записки с расписанием, что было очень важно. Компьютеров и электронной почты тогда почти не было, да Людмила Яковлевна и не торопилась осваивать новую технику, предпочитая старые верные традиции.

Главное в ее служении на кафедре была любовь к делу. Окончив Ленинградский государственный университет — годы, проведенные там она вспоминала с благоговением, с благодарностью упоминая известных учителей Каргера, Денисова и других — Людмила Яковлевна нашла себя не в преподавании, а в служении самому процессу воспитания и обучения студентов. В данном случае слово «служение» понимается так, как оно понималось современниками А. С. Пушкина, когда по окончания Царскосельского лицея Иван Пущин пошел не на перспективную чиновничью работу, а «в надворные судьи», чтобы осуществлять «служение» людям и своему Отечеству.

В преподавание Людмил Яковлевна не стремилась по излишней скромности, хотя природа щедро наградила ее способностями. Однако, главным даром, которым она обладала, были — отзывчивость и человечность. Тепло своей души, далеко не растраченное в семейной жизни, хотя очень любила мать и брата, она отдавала людям. На кафедре все были у нее «под крылом». В трудные «девяностые» годы, когда почти не топили в аудиториях, когда на лекциях мерзли руки, садился голос, а полуголодные студенты сидели, закутавшись в куртки, у нее для каждого был горячий чай и ободряющее слово, в то время, когда и сама она нуждалась в том же. Надо отдать должное и студентам тех лет. На первые лекции, в промерзшие аудитории собирались по 70–80 человек, согреваясь одним дыханием, и так же, на одном дыхании, читали свои курсы преподаватели, которые ценили стремление к знаниям, любовь к искусству и таланты своих воспитанников. Правду об этом времени, также, как и служение Людмилы Яковлевны нашему общему делу, хорошо помнят выпускники 1990-х годов, работающие сейчас, уже в качестве преподавателей, на разных наших кафедрах.

Пройдя долгий полувековой путь с Училищем и академией, Людмила Яковлевна по праву заслужила нашу благодарность и добрую память.

Алексей Парыгин

ПРИВЕТ ВИТЯ
Памяти Виктора Лаврова

В последних числах апреля 2018 года ушел из жизни Витя Лавров, прикованный к постели тяжелой болезнью, почти неподвижный на протяжении нескольких лет, он находился на попечении Ирины Холмовой. Все, что осталось — это фрагменты впечатлений, осколки воспоминаний, следы ощущений.

Я не помню, когда именно и как познакомился с Лавровым, скорее всего это случилось в 1997 году, после открытия «Невографа». Название, придуманное Виктором, посредством скрещения двух знаковых для СПб слов — Нева (река и журнал) и графика. Он задумал создать дионисийское пространство, свою среду, делать выстави, дружить и выпивать с художниками. А тут такое место, редакция журнала «Нева» (по образованию Виктор был журналистом), из окон величественно-задумчивый вид на Дворцовую площадь с Александрийским столпом и Эрмитаж. Отличный повод выпить и пофилософствовать о тщетности и красоте.

Арабески. Полумрак коридора, потертые диваны и дым дешевых сигарет без фильтра (Примы или Астры), стук пишущей машинки за неплотно прикрытой дверью, обрывки фраз и телефонные звонки, ярко-красные губы бантиком референта Наташи, курившей эти самые сигареты. Заглядывая в издательство Невы, в «Невограф», я несколько раз ловил себя на мысли, что пространство, ситуации и персонажи напоминают мне фрагменты «Театрального романа» Михаила Булгакова, который я тогда читал и перечитывал.

Как-то солнечным вечером 1999-го года я заглянул в Невограф, в тесный прокуренный кабинет к Вите. В это время Слава Пакулин, который уже тогда был знаменит своей нескончаемой постимпрессионистской серией видов Инженерного замка, писал погрудный портрет Виктора Лаврова. Работа получилась удачной, по-пакулински легкой, со сдержанной внутренней энергией. Давно уже нет Славы, теперь и Вити. Не представляю, сохранился ли холст, если да, то где он сейчас?

К каждому открытию Лавров методично делал незатейливые буклетики—пара картинок с текстом и размноженная на ксероксе короткая информационная заметка готова (как правило, лист А4 с двумя сгибами). Некоторые из них у меня сохранились. Из знакомых мне художников (кого вспомнил) в «Невографе» выставлялись: Лариса Астрейн, Михаил Церуш, Алексей Гостинцев, Евгений Гиндпер, Андрей Маевский, Владимир Горохов, Илья Бадал, Заза Харабадзе, Юрий Шевчик. Пожалуй, одну из наиболее интересных для зала экспозиций составил групповой проект «Большое искусство малых форм графики» (17—29.08.1998), объединивший наибо-

лее заметных на тот момент художников СПб, работавших в печатной графике: Юрий Боровицкий, Валерий Мишин, Олег Яхнин, Игорь Пучнин, Лена Новикова, Михаил Гавричков, Юрий Люкшин, Алексей Парыгин, Юрий Штапаков, Нина Казимова, Николай Кофанов, Виктор Гузенюк, Владимир Верещагин, Андрей Куташов и другие.

Виктор был человеком простым и непосредственным, но с несомненным природным чувством юмора и каких-то своих жизненных правил. Он любил крепленое вино. Я же совершенно не разделял этой его страсти, поэтому мы приятельствовали, и иногда выпивали вместе, под аккомпанемент разговоров о женщинах и искусстве, а также о женщинах в искусстве. «У нас не было денег на такси, а идти пешком было далеко и долго, поэтому мы угнали троллейбус. Точнее— это Парыгин угнал…» — именно такими словами Виктор описывал всем симпатичным барышням историю нашего с ним долгого перемещения от Невографа к моей мастерской на Петроградской одной далекой белой ночью 1998 года, после нескольких выпитых бутылок красного вина (впрочем, все именно так и было).

В конце 1990-х жизнь была еще довольно весела и не очень предсказуема, рядом с искусствами всегда пританцовывал щедрый Бахус. На открытия выставок Виктор, как правило, готовил огромную алюминиевую кастрюлю «Коктейля Лаврова», главным ингредиентом которого был коньячный спирт, облагороженный мелко и щедро покрошенными яблоками и апельсинами. Коктейль, блестящим суповым черпаком, разливал сам Лавров. Крепкая и пьяная была штука, которая, по авторской задумке директора «Невографа», обязана способствовать более тонкому и глубокому взаимодействию с развешенными по стенам живописью, графикой и прочими художествами.

В архиве сохранилась фотография, сделана мной в Невографе (совершенно случайно), на одном из таких открытий в 2001 году (на чужой пленочный фотоаппарат, удачно подвернувшийся под руку). Фотография, на которой рассредоточено-самоуглубленный, уже выпивший своего фирменного нектара, Виктор с пышной копной кучерявых волос в ярко красном галстуке и золотой жилетке стоит на фоне закатно-красного холста. «Над ощущением памяти» — был день открытия посмертной персональной выставки Владимира Лисунова (21 марта 1940 — 27 июля 2000). Хороший кадр вышел — В. Л. на фоне работы с изображением ветхой деревенской глухомани погруженной в багровое марево, и странным названием— «Пожар луны», в характере портретируемого.

ВЕК АНАТОЛИЯ ЛЕВИТИНА В ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ

Анатолий Дмитренко

Главное содержание творчества Анатолия Павловича Левитина — утверждение правды через постижение сокровенного в большом и малом, в жизни человека, его созидательной силе. Это утверждение добра, в способности «научить ученика», в способности искать новое и воплощать его, в способности дарить своим искусством тепло. Это счастье созидания того, что совершил в своей жизни подлинный патриот, человек удивительного душевного и творческого таланта Анатолий Павлович Левитин — народный художник РСФСР, академик Академии художеств СССР и Российской Академии художеств, вице-президент РАХ и руководитель Регионального отделения РАХ Урал — Сибирь — Дальний Восток.

Вехи жизни Анатолия Павловича — это во многом и вехи жизни нашей страны. Это вехи судьбы тех, кто созидал, где бы ни находился герой художника, какую бы профессию он ни представлял. Это мог быть электромонтажник одной из многих станций, что вырастали в нашей стране благодаря самоотверженному труду, на который откликался столь же самоотверженный труд художника. Это замечательный композитор Георгий Свиридов, это актеры и ученые, являвшие творческое начало, в каком бы направлении оно ни реализовывалось. Назовем, конечно, и запечатленные чуткой кистью прекрасные пейзажи средней полосы и Сибири в их могучей силе. Буквально захватывает, щемит душу, когда видишь, как тонко он берет эти мотивы… Анатолий Левитин был человеком неравнодушным, способным глубоко и принципиально оценивать явления истории и современности. Человеком, способным на умную шутку, а не на зубоскальство. Не случайно эту черту его юмора наряду с блестящим проникновенным творчеством отмечали многие, в том числе Зураб Церетели — руководитель Академии художеств. Надо заметить, однако, что Анатолий Павлович при всей своей мягкости и деликатности был человеком принципиальным и требовательным. Это проявлялось, прежде всего, в отношении к своему призванию, к искусству, где реализму, о чем он сам писал неоднократно, принадлежало особенно важное место. Анатолий Павлович умел оценивать и достоинства, и недостатки реализма, смело и бескомпромиссно отстаивая во все времена непреходящую значимость этого явления, отринув то, что нередко, увы, к нему прилипало в те годы (будь то обращение к «нужным» темам и нужным сюжетам ради собственной выгоды). Он был правдоискателем в прямом смысле слова — без заклинаний и всякой саморекламы. Во многом это был его «символ веры»…

Век художника был веком утверждения правды, когда он сражался на Кавказе, где фашисты рвались к бакинской нефти; и когда он создавал свои работы, отправившись в Сибирь с учениками в творческую мастерскую вместе с Анатолием Петровичем Рыбкиным. Левитин первым от-

кликнулся на призыв создать отделение Академии в Сибири, и постоянно направлялся в этот дальний край, уже возглавляя это отделение. И сколько было прекрасных мастеров, которые прошли эту школу — школу деликатного и проникновенного отношения художника к своим воспитанникам! Достаточно посмотреть, например, на работы художников Республики Саха. Это целое созвездие замечательных мастеров Якутии — жемчужины наших краев, сверкающих, подобно алмазам, добываемым в глубинных карьерах. А это подлинные алмазы творчества, где мастерство художников, писателей, музыкантов — во многом заслуга и Анатолия Павловича!

Художник размышлял о культуре неравнодушно, не просто затрагивая определенные факты текущей творческой жизни. Это был взгляд человека, болеющего за свое дело — и такое отношение всегда находило должный отклик. Его бескомпромиссность не носила характер упрямости, что носит характер самодемонстрации. Анатолий Павлович всегда мог признать свою ошибку, извиниться — он внутреннее был чрезвычайно интеллигентным человеком… И при этом всегда был открыт к общению, что обогащало и его самого, и его собеседника.

Характер Анатолия Павловича — это сплав мужества и удивительного дара, прекрасного, вдохновенного и трогательного. Это живописец, Богом данный. Судьба сложилась так, что он всегда был окружен удивительными людьми. Это, конечно, его жена Майя Копытцева — редкий живописный талант и редкий дар душевный, и двое его сыновей — Андрей и Дмитрий, и внучка Александра. В известной степени это тоже его творения, творения доброго мастера. Ведь и сама семья Анатолия Павловича была радушным домом. Она буквально принимала тебя в свои объятия — уже через несколько минут ты ощущал себя в кругу близких художника абсолютно естественно.

Анатолий Павлович на протяжении многих лет возглавлял ГЭК в Институте им. Репина и в Московском суриковском институте. Он и сам, страстно всматриваясь в работы выпускников, постоянно выступал на защитах. И это всегда было неравнодушное выступление, благожелательное, даже если в нем содержалась большая мера критики. Он давал путевку в жизнь, в том числе, и тем, как необходимо подходить к искусству, выступая так, чтобы не задеть и дать возможность творить не как ученику, но как мастеру. Он никогда не использовал «поглаживающих» слов премьерного характера, как нынче, увы, часто происходит, особенно на открытиях выставок. Он был принципиален, когда благожелательность сочеталась с огромной требовательностью, столь необходимой, если мастер хочет вырастить другого творца. Вся его творческая жизнь всплывает в памяти, когда вновь видишь работы, различные по жанрам и мотивы. Не случайно многие «птенцы гнезда» Левитина составляют славу отечественной культуры.

Анатолий Павлович всегда очень бережно относился к истории и современности, к России к ее людям и никогда не отрекался от того, что он

создавал. Вспомним его великолепную картину «Октябрьские ночи» о временах революции и деятельности ее руководителей — они навсегда остались частью его судьбы… Ведь Анатолий Павлович никогда не отказывался от своих произведений в связи с известными изменениями. Он был принципиальным сторонником реализма — но отнюдь не реализма «чего изволите», лишь бы проникать на выставки под прикрытием темы. Мы не раз приводили в своих статьях о реализме его высказывания, которые были всегда принципиальны, остры и бескомпромиссны. И всегда выражали его кредо: реализм — живая ветвь современного искусства. Анатолий Павлович формулировал его суть как живое и непреходящее явление культуры, позволяющее воссоздать жизнь во всей ее многомерности.

Сама его жизнь, его век — это целая эпоха, и он сам был художником-эпохой. Встреча с ним доставляла радость. Она наделяла каким-то особым чувством уверенности и приводила тебя в дом, и выражала его мир — мир, дарящий добро. И символом этого мира стала потрясающая картина «Теплый день», написанная с высочайшим мастерством, и с удивительным чувством, где мир, который открывается за окном девушке в этот теплый день — мир такой родной и желанный. Эта любовь к родине была определяющей и в судьбе Анатолия Павловича Левитина — человека, свидетеля века, одного из замечательных ее творцов.

Вечная память Вам, Анатолий Павлович.

Руслан Бахтияров

Анатолий Павлович Левитин обладал удивительным даром, который при первом знакомстве с его творчеством, может быть, не раскрывается столь отчетливо, как у его современников, искавших новые пути пластического воплощения современного героя и современности в самом широком спектре ее проявлений. Не обладая столь же энергичной, решительной и напористой кистью, как у первопроходцев сурового стиля, или свойственным семидесятым стремлением наполнить пространство картины многозначительными символами и метафорами, мастер, однако, всегда чутко и вдумчиво постигал «время перемен». Служение музе реализма в его представлении не принимало суетливого перехода от одного модного направления к другому. Более того, видел и постигал в емком и вместе с тем удивительно живом и естественном образе то, что составляло атмосферу эпохи, какие-то важные ее черты, зримые приметы — на первый взгляд, рядовые, будничные, или лирические, камерные, обращенные к сокровенному, существенному и сущностному в человеке.

Избегая плакатной риторики и многозначительной сентенции, Анатолий Левитин создавал летопись своей эпохи, где его герои становились сопричастными своему времени не только в героических свершениях, но и в самых сокровенных душевных движениях, не менее ярко выражавших

атмосферу времени. В картине «Теплый день» (1957, ГРМ) — одной из первых, выполненных после завершения института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Левитину удалось сделать достоянием зрителя ощущение открытия новых просторов в жизни и в искусстве. Этим ощущением буквально живет его юная героиня, перед которой из окна точно так же открывается целый город — и целый мир.

Пожалуй, в этой картине впервые столь полно воплотилось важнейшее качество, отличающее и другие полотна мастера. «Рисунок живописью», основанный на мягких касаниях фигуры и фона через переходящие друг в друга оттенки разной светосилы, во многом объединил академическую традицию завершенности формы и импрессионистической свободы ее трактовки. И в своих историко-революционных полотнах рубежа 1950–60-х годов Анатолий Левитин, повышая интенсивность цветовых контрастов и создавая в пространстве картины запоминающиеся пластические акценты, находит необходимый «градус» эмоционального содержания исторического события. И «Штаб Октября» (1958), и «На защиту революции» (1970) позволяют говорить о подлинном мастерстве композиционной режиссуры. Оно проявляется и в многофигурных полотнах. И, в не меньшей степени — в работах, представляющих привычный для советского искусства жанр портрета-типа, в изображениях самых близких художнику людей — его супруги, замечательного живописца Майи Копытцевой, сыновей Андрея Дмитрия, друзей и хороших знакомых… Монументальность фигуры может быть поддержана одновременно вертикалью формата холста и лаконичным красным цветом рубашки («Портрет Андрея Левитина»). А в портрете Казаряна (1965) чисто композиционный, точнее, даже компоновочный прием: ощутимый сдвиг фигуры влево относительно композиционного центра картины сразу создает определенную интригу. Кажется, автор намеренно снимает ситуацию позирования, заставая своего героя в момент случайно совершенного движения, где различим след выраженного эмоционального порыва. Примечательно, что едва ли не на каждом значительном этапе своего пути (будь то время обучения в ленинградской Академии художеств, первые значительные работы конца пятидесятых, и время расцвета творчества) мастер ощущал прочную преемственную связь с живой реалистической традицией, не ограниченной, однако, некой строго определенной образной программы. Его портретные этюды академической поры во многом воспринимаются как первое, но уже сполна раскрывающее меру живописного дара постижение соприкосновения с шедеврами старых мастеров или мастеров русского реализма второй половины девятнадцатого столетия. Например, одна из учебных работ Анатолия Левитина «Цыганка» по эмоциональности и, вместе с тем, благородной сдержанности цветового строя и самой живописной манеры, восходит к вершинам испанской и французской портретной живописи XIX века (воспоминание о прославленных испанках Гойи и Мане кажется здесь вполне оправданным).

Преемственность с образцами классического искусства ощутима и работах следующих десятилетий. Эта линия в семидесятые становится даже более выраженной, как в замечательном портрете балерины Галины Колпаковой (1975) — мотив отражения в зеркале как версия приема «картина в картине», когда-то вдохновлявший Веласкеса, Энгра и других мастеров европейского портрета, вновь органично соединил традицию и современность. У Анатолия Левитина это образ, изысканный в своей простоте, кристальной ясности живописной пластики — и одновременно в интриге «встречи» модели и ее отражения на поверхности зеркального стекла. Встречи, обозначенной лишь легким касанием головы, но открывающей в пространстве холста новое пространство, реальное и одновременно заключающее в себе тайну творчества…

Любопытно, что в начале шестидесятых Анатолий Левитин вполне мог запечатлеть своих героев в нарядах, принятых, скорее, в среде московских или ленинградских стиляг («Валерий и Вадим. Строители Красноярской ГЭС»). А позже художник разрабатывает эту же тему в ином ключе, выполняя картины, ставшие вехами на большом пути самого мастера и всей темы труда, одной из ключевых для ленинградского и всего советского искусства — назовем «Портрет бригадира энергомонтажа В. Д. Рогозы» (1975). Здесь найдено равновесие между масштабом темы с ее непреложными требованиями создания типического образа рабочего, и необходимой в таком случае мерой постижения личности. Может быть, без сложности психологического портрета, но с должной степенью выявления во взгляде, жесте, даже в манере держать сигарету той профессиональной «жилки», где часто сосредоточен характер модели. А в восьмидесятые Анатолий Левитин находит свой, на первый взгляд, весьма неожиданный аспект ставшей тогда особенно важной темы борьбы за мир.

В 1985 году, ставшем переломным в истории нашей страны и всего мира, Левитин пишет картину, сколь необычную для этого мастера, столь и закономерную с точки зрения логики его творчества, открытого драматическим коллизиям прошлого, настоящего, а в отношении этого произведения — и будущего. Часть триптиха «Это не должно повториться», где на зрителя надвигается грозная эскадрилья, воспринимается в наши дни не столько откликом на реалии кульминации «холодной войны», сколько пророчеством, предупреждением и предсказанием того, что еще принесет человечеству эра глобальных конфликтов с их главным заокеанским дирижером. Натовские реактивные самолеты буквально разбрасывают во все стороны обломки великих цивилизаций. Это не метафора, а самые настоящие обломки стен Сикстинской Капеллы и шедевров культуры Древнего Египта, а рядом с ними — купола сгоревших православных храмов. А над всем этим различима чья-то злобная, ехидная усмешка, мелькнувшая посреди чудовищного ядерного шквала... Сейчас, спустя несколько десятилетий после создания этого триптиха мы еще раз убеждаемся, что прогностическая функция искусства — отнюдь не досужий

вымысел. В самом деле, такая картина, близкая эстетике ставшего в восьмидесятые модным гиперреализма, могла появиться только у художника, всегда ощущавшего историю и социальные, политические реалии своего времени как тему, настоятельно требующую осмысления, побуждающую к размышлению и сопереживанию. И в этой связи не кажется случайным найденный Левитиным в начале девяностых образ Дмитрия Хворостовского. Восходящая звезда российской и мировой оперной сцены — это молодой человек с уже покрывшей волосы ранней сединой, и другой образ, что возникает на афише, или, может быть, на огромном экране. Но во многом это и напоминание о принадлежности таланта творца — вокалиста, композитора, художника — необозримому пространству, где даже медийная шумиха не способна заслонить и подчинить себе истинный, неповторимый дар. Эта необозримость духовного пространства творчества, вернее, процесса создания художественного произведения находит воплощение и в портрете композитора Свиридова. Как не вспомнить здесь знаменитый портрет Рихтера работы И. А. Серебряного. Картину, написанную в середине шестидесятых и сумевшую сообщить уже привычным на тот момент приемам организации композиционного и пространственного строя пронзительное, глубоко индивидуальное начало, идет ли речь о личности художника или его героя. Так же и Анатолий Павлович Левитин, обращаясь к вроде бы совершенно традиционным приемам реалистической живописи, находил в лучших своих произведениях то живое, что соприкасалось с самыми тонкими нюансами духовного самоощущения эпохи, с ее свершениями. Интонации героические, зычные в таком случае не становились шаблоном, а раскрывались в мире личности, мире всегда уникальном, открытом для диалога со зрителем. Работы Анатолия Павловича дают возможность понять, каким было Время и каким оно навсегда останется для нас — всех, кому дорого творчество и душевный талант художника-фронтовика, педагога, Человека.

Анна Савкина

НЕЗАБЫТЫЕ
Творчество художников-фронтовиков Олега Карташова и Ростислава Тронина. Выставка в Санкт-Петербургском музее-институте семьи Рерихов

С 26 июля по 11 ноября 2018 года в Санкт-Петербургском музее-институте семьи Рерихов проходила выставка из фондов музея, представившая зрителям мастеров, творческий путь которых был оборван Великой Отечественной войной. Художники Р. В. Тронин и О. В. Карташов — мужья сестер Митусовых, двоюродных племянниц Е. И. Рерих, молодые художники погибли на фронтах в первые месяцы войны, не дожив и до тридцати. Ростислав Владимирович Тронин (1912–1942) — супруг Л. С. Митусовой, талантливый график, ученик И. Я. Билибина. В 1941 году Ростислав ушел на фронт, чтобы больше не вернуться. В боях погиб и муж старшей сестры Л. С. Митусовой, Златы, художник Олег Всеволодович Карташов (1915–1941), ученик В. В. Стерлигова.

Выставка «Незабытые» продолжает проект, рассказывающий о семье Степана Степановича Митусова, двоюродного брата и близкого друга Елены Ивановны Рерих и, впоследствии, соратника Николая Константиновича Рериха. С. С. Митусов и его дочери, Людмила и Татьяна — хранители рериховского наследия и традиций русской дворянской интеллигенции, живая связь с культурой Серебряного века. Благодаря деятельности Людмилы Степановны Митусовой и ее троюродных братьев Юрия Николаевича и Святослава Николаевича Рерихов, возобновились контакты между родиной Рерихов и рериховскими организациями за рубежом, а в 2001 году был организован Музей-институт семьи Рерихов, ставший с 2007 года государственным учреждением культуры. В фонды музея-института Л. С. Митусова передала произведения искусства, личные вещи Рерихов и редкие документы, бережно сохраненные Митусовыми в тяжелые для страны годы Гражданской войны, репрессий и Великой Отечественной войны, унесшей жизни почти всех членов большой и дружной семьи. Олег Карташов и Ростислав Тронин погибли на фронте, голод унес жизни родителей сестер Митусовых, Екатерины Филипповны и Степана Степановича, старшей сестры Златы и ее новорожденной дочери Наташи.

Экспозиция выставки обращалась к творчеству художников, незаслуженно забытых; они трагически погибли молодыми, но, тем не менее, успели создать самобытные произведения, отразившие особый внутренний мир авторов. Перед зрителем предстали яркие и многогранные мастера, видевшие мир поэтично и остроумно. Произведения Тронина и Карташова отражают две пластические системы, сложившиеся в отечественном искусстве в начале XX века, две интерпретации окружающего мира. Первая

реалистично передает образ, а вторая, следуя экспериментам художников-авангардистов, обобщает и трансформирует его.

Тема семьи и связь с традициями, знаковые для нашего музея, красной нитью проходят через многие выставочные проекты. Выставку «Незабытые» открывали портреты Людмилы и Златы, жен художников, и автопортреты. В первом разделе также была представлена своеобразная летопись семьи Митусовых, письма и фотографии, книги из собрания Р. В. Тронина и его коллекция декоративно-прикладного искусства XIX – начала XX века. «Семейное гнездо», объединившее художников, различающихся по художественному языку, но близких по теплому и внимательному отношению к своим персонажам, стало смысловым ядром экспозиции. Далее зритель мог познакомиться с кругом тем и художественным методом Р. В. Тронина и О. В. Карташова.

Ростислав Тронин оставил нам выразительный автопортрет в стихах:

«<…> Прошу Вас сохранить
Мой "светлый образ" в памяти своей,
Таким, каким я был иль есть:
Высокий черный и великий в лени, с лицом монгола,
Любитель книг, фарфора, мебели старинной…»
(18 августа 1941)[1]

Тонкие и изысканные графические листы Ростислава Тронина, ученика Академии художеств (с 1933 по 1944 годы она называлась ЛИЖС, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры), последователя творческого метода И. Я. Билибина, переносят нас в романтический мир русской литературы и восточной экзотики. Как и И. Я. Билибин, Тронин бережно относился к материальному миру изучаемой эпохи, внимательно передавая костюмы Позднего Средневековья или орнаменты персидской миниатюры, привнося в создаваемые им образы юмор и оттенок театральности, игры.

Л. С. Митусова вспоминала, что познакомилась с будущим мужем на так называемом «рабфаке ИЗО», Подготовительных классах в Академию художеств[2], они учились на одном курсе. Вместе с Людмилой, Зюмой, как называли ее в семье, и Славой, учился также и Александр Батурин, оставивший воспоминания об Олеге Карташове. Материалы же к биографии Ростислава Тронина предоставлены Л. С. Митусовой. Обратимся вновь к ее воспоминаниям: *«Слава получил воспитание от матери, Лидии Михайловны, происходящей из дворянского рода Николаенко. А отец Славы*[3] *был коммунистом уже с 1916 года. <…> У Славы было блестящее образование, он прекрасно знал историю, искусство, литературу. Мой отец [С. С. Митусов] говорил: "Я со Славой общаюсь на одном языке, так же, как со своими друзьями".*

На Славу очень повлияло возвращение в 1936 году из-за границы большого друга моего отца, мирискусника Ивана Яковлевича Билибина. По

его предложению мы со Славой поселились в одной из комнат большой билибинской квартиры на улице Лизы Чайкиной на Петроградской стороне. Со Славой у него сразу же возникло взаимопонимание. Иван Яковлевич был деканом графического факультета, на который вскоре должен был перейти Слава. И однажды Иван Яковлевич ему сказал: "Вы законченный художник, Вам нечему больше учиться" и предложил Славе работу – помогать ему строить орнаменты, технические задания»[4]. Р. С. Тронин ушел с третьего курса Академии художеств, а через год его призвали на военную службу, которую он проходил в Пензе в части при Артиллерийском училище, Л. С. Митусова работала в этом училище художником-оформителем. Через 3 года, в 1940 году, супруги вернулись в Ленинград. А через год началась война.

Л. С. Митусова пишет, что *«незаконно через болото и колючие заграждения трижды ходила в Агалатово к Славе. Последний раз пробралась в декабре 1941 года. Это был сравнительно спокойный фронт на границе с Финляндией. Тогда еще были силы, и я преодолела сорок километров»*[5]. О встречах с женой вспоминал и Р. С. Тронин:

«Холмы и группы темных елей,
И вереск блекло-алый,
Вдали заметен еле-еле
Шпиль крепости Петра и Павла.
Там город наш!
Оттуда к нам
Сторонкою украдкой приходят жены:
Встревожены знакомые их лица.
И с былью мудрено сплетая небылицы
Они знакомят нас с последним бегом дней,
И про налеты говорят воздушных кораблей,
Про то, во что шпионы наряжены,
А больше говорят о нем или о ней»
(Июль 1941. Агалатово)[6].

Художественные работы, выполненные на фронте, до нас не дошли, только стихи, говорящие о любви к жизни. Тронин восхищается красотой мира, рассказывая о быте на передовой:

«Как наклоняюсь я за редкой земляникой,
Спешу за солнечным я бликом
На колесе при быстром беге спиц,
Как комаров и их создателя кляня,
Поправ уставы и законы
В поту по пояс обнаженный
Копаю яму для жилья,
Иль, охраняя сон бойцов,

Хожу с винтовкой вдоль строенья
Любуюсь пестрым опереньем
Неведомых лесных певцов,
Как я обедаю, как сплю,
На сквозняке под крышей редкой,
Иль в час досуга, ныне редкий,
Читаю Пушкина иль сплю»
(Июль 1941)[7].

В экспозиции были представлены графические листы, знакомящие зрителя с широким кругом интересов Р. В. Тронина: иллюстрации к произведениям русских и западноевропейских классиков, эскизы театральных костюмов, проекты оформления книг и отдельные элементы книжной графики, такие, как экслибрис.

Произведения художника позволяют совершить виртуальное путешествие во времени и пространстве: образы России XIX столетия с их поэзией дворянских усадеб и купеческой деловитостью соседствуют с восточной орнаментикой и героями сказок и приключенческих романов. Ростислав Тронин переносит своих персонажей во дворец султана и в средневековый замок, одевает в костюмы эпохи Ренессанса и XVII века. Следуя за автором, мы погружаемся в романтический мир приключений и неизведанных стран. Тронин продолжает традиционную для рубежа XIX–XX веков игру с историческими реминисценциями, оставаясь при этом современным, его творчество перекликается с работами художников «Мира искусства». Эта тенденция особенно ярко отразилась в автопортретах художника. «Автопортрет в образе Онегина» показывает погруженного в раздумье молодого человека, живущего в эпоху потрясений, а «Автопортрет с женой» («Восточная миниатюра»), при всей своей стилизации под персидскую миниатюру — искренний и достоверный. Потрясает, что обе работы созданы в 1941 году, когда мир уже сотрясала Вторая Мировая война. Возможно, фантазии об ушедших эпохах укрывали от реальных невзгод и бесчеловечности окружающего мира, топтавшего понятия достоинства и внутренней красоты человека.

Художественный метод Ростислава Тронина продиктован совместной работой с И. Я. Билибиным. Молодой художник так же скрупулезно собирает материал, изучает историю костюма, оружие, предметы быта. Об этом свидетельствуют «Наброски в восточном стиле», эскизы мужских и женских костюмов XVII–XVIII веков[8]. Находя выразительный образ, решая пластику персонажа в пространстве листа, Тронин внимателен и к орнаменту, который не разбивает силуэт персонажа, но вносит в композицию дополнительную динамику и расставляет акценты. Ярким примером могут служить 2 эскиза костюма эскимоски.

Следуя академической школе конца XIX – начала XX веков, художник изображает своих персонажей реалистично, он вносит стилизацию в театрализованные позы, может ослабить светотеневую моделировку фи-

гур, приводя их к плоскостности и некоторой декоративности, но узнаваемость и деталировка форм, повествовательность сохраняется. Эти черты мы можем увидеть во всех графических работах Тронина, но особенно ярко сочетание декоративности и натуралистичности проявились в графических листах «Черна, как галка...», «Он по-французски совершенно мог изъясняться и писал...», «Четыре персонажа». Колористическое решение его работ зачастую построено на системе контраста тонких оттенков. Так, композиция «У султана» привлекает внимание сочетанием оливково-зеленого и насыщенных терракотовых и пурпурных тонов, оживленных звонкими, охристо-оранжевыми акцентами.

Р. В. Тронин с большим интересом изучал различные виды печатной графики, офорты и литографии, ксилографии, представленные в экспозиции, показывали понимание их индивидуальных художественных возможностей. Монохромные листы зачастую полны драматизма, лишь тонкие блики обозначают на черном фоне абрис человеческой фигуры или архитектурные элементы («Гравер», «Во дворе»).

Трагическая судьба мужа не давала покоя Л. С. Митусовой всю жизнь, смерть его загадочна. Людмила, как и мать Ростислава Л. М. Митусова, подозревали самоубийство, в стихотворении «То было двадцать лет назад…» мать художника пишет, что «для твоего жестокого конца / Сохранил ты душу самурая»[9]. Данные открывшихся архивов этому противоречат. В «Книге Памяти» Санкт-Петербурга указывается, что он погиб в бою 16 января 1942 года[10], но позже появился документ, что он умер от голода.

Исследователю биографии Р. В. Тронина, таким образом, приходится сталкиваться малым количеством противоречивых документов. Жизненный путь О. В. Карташова можно проследить более последовательно. Он окончил Опочецкую фабрично-заводскую семилетку в 1931 году[11], с октября 1932 по январь 1935 года состоял учеником Вечерней художественной школы-мастерской и ушел с третьего курса[12], посещал Библиотеку Всероссийской Академии художеств[13]. Художник А. Б. Батурин, сокурсник Л. С. Митусовой и Р. В. Тронина, по частично сохранившимся документам и с помощью сестер Людмилы и Татьяны Митусовых составил краткую биографию О. Г. Карташова[14]. Опираясь на эти материалы, мы видим, что Олег Карташов встретился с Владимиром Васильевичем Стерлиговым, одним из учеников К. С. Малевича, в начале 1932 года и начал у него заниматься, посещая и Вечернюю художественную школу-мастерскую.

В 1935 году О. В. Карташов был вместе с родителями репрессирован и выслан в Уфу, но в 1937 году, после реабилитации, Олег возвращается в Ленинград и становится художником в «МЕДгизе», возобновив занятия у В. В. Стерлигова. Так же, как и Р. В. Тронин, Р. В. Карташов был мобилизован на Ленинградский фронт в начале войны и 27 августа 1941 года погиб в бою[15]. Документы свидетельствуют, что А. Б. Батурин принимал активное участие и в сохранении творческого наследия художника, 20 июля 1976 года

20 графических работ Олега Карташова были переданы в Государственный Русский музей для отбора на Экспертно-закупочную комиссию[16].

Следуя урокам В. В. Стерлигова, Олег Карташов экспериментирует с выразительными средствами художественного языка, в своих работах он обобщает формы природы, усиливает контрасты. Как и многие авангардисты, Карташов обращается к мотивам быта, передавая через образы повседневности красоту окружающего мира. Художественное решение жанровых сцен, натюрмортов и портретов 1930-х годов приводится к простым и весомым объемам, колорит сознательно ограничен теплыми, земляными тонами или контрастом черного и белого. Но и в этих ясных, более условных и весомых, чем у Тронина, композициях, художник обращается к образам семейного тепла и уюта («Ешь, милый», «Крестьянин за столом»). В его композициях образы России более земные, перед нами предстают не прогулки дворян XIX столетия, а крестьяне, но так же, как и в работах Ростислава Тронина мы видим скорее собирательный образ, в данном случае – домовитого крестьянина, при этом художник не отвлекается на этнографические детали или рассказ о социальном статусе.

Для характеристики его художественного метода наиболее показателен, пожалуй, автопортрет Олега Карташова. Он словно собирает объем своего лица из небытия, трактуя форму то предельно реалистично (лоб и глаза), то обозначая ее лишь легким контуром. При этом отдельные элементы композиции (волосы, щеки, отворот воротника) выделяются плотными локальными пятнами.

Ростислав Тронин и Олег Карташов продемонстрировали в своих работах различные подходы к отражению действительности, мир фантазии и романтики здесь соседствует с привычным теплом и уютом, но все работы пронизаны восхищением красотой и любовью к жизни. Выставка в целом — рассказ трагической судьбе двух неординарных художников, представителей ленинградской интеллигенции, чью жизнь перечеркнула война.

Примечания

[1] Л. С. Митусова. Тексты Р. В. Тронина (1941). 1941–1990. КП-8639. Л. 17.
Здесь и далее цитируются стихи Тронина по текстам, сохраненным и переписанным рукой его жены.
[2] Митусова Л. С. О прожитом и судьбах близких. — СПб.: «Ирида-прос», 2013. — С. 101.
[3] Владимир Аркадьевич Тронин (1888—1947) – комиссар 34 стрелковой дивизии 11 армии. Его фотографии были предоставлены Государственным центральным музеем современной истории России, Москва.
[4] Там же. С. 102.
[5] Там же. С. 105.
[6] Л. С. Митусова. Тексты Р. В. Тронина (1941). 1941–1990. КП-8639. Л. 2, 3.
[7] Там же. Л. 4.
[8] Все работы, указанные здесь и далее — 1930-х годов.

[9] Л. М. Тронина. Стихотворение «То было тридцать лет назад...», адресованное Л. С. Митусовой. 08.03.1950. КП-8638.
[10] Выпись из «ИСС Книга Памяти г. Санкт-Петербурга» о Тронине Р. В. КП-8268.
[11] Удостоверение О. В. Карташова. 14 июня 1931. КП-1523. РД-513.
[12] Справка О. В. Карташову. 2 марта 1937. КП-1522. РД-512.
[13] Читательский билет О. В. Карташова. 12 октября 1940. КП-1519. РД-509.
[14] А. Б. Батурин. Краткая биография О. В. Карташова. 25 июня 1975. КП-1521. РД-511.
[15] Выпись из «ИСС Книга Памяти г. Санкт-Петербурга» о Карташове О. В. НВ-676.
[16] Акт приема на временное хранение в Русский музей картин О. В. Карташова. НВ-677, 678.

Людмила Давыдова
Андрей Лазарев

АНАТОЛИЙ ДАВЫДОВ И «БОЕВОЙ КАРАНДАШ»

Анатолий Давыдов посвятил «Боевому карандашу 11 лет своей жизни, с 1956 по 1967 год. Логика прихода его в этот коллектив была железной. Все располагало к этому и подготавливало это. В 1956 году Давыдову было 34 года. До этого жизнь его была наполнена и переполнена огромным массивом трагических, драматических, радостных и важнейших событий. В 1941 году началась война, блокада Ленинграда. Жила семья Давыдовых на Васильевском острове (Малый проспект, дом 21). Учился в Средней художественной школе при Академии художеств. Эти тяжелейшие дни Анатолий Давыдов вспоминал в своей книге «Острова былого». В феврале 1942 года мать Анатолия, Анна Петровна, проводила на пороге дома Давыдова в эвакуацию. Через неделю она и бабушка Анатолия умерли от истощения. Похоронены во рвах Смоленского кладбища, в братских могилах. Поезд Академии художеств и СХШ прибыл через несколько дней в Самарканд. Учеба была нелегкой, был призван в армию, закончил за 6 месяцев Ташкентское пулеметное училище (в мирное время учеба занимала 4 года). С 1943 по 1945 год в звании младшего лейтенанта воевал в пехоте на 1-м и 3-м Украинских фронтах. Закончил войну в Бреслау, служил до 1956 года в Австрии. С величайшим трудом (ведь он был кадровым военным) демобилизовался. Два года понадобилось для окончания СХШ.

В 1948 году поступил на живописный факультет Академии художеств. Через несколько лет был вынужден перейти на графический факультет, так как был обвинен в формализме.

Это предопределило всю дальнейшую творческую жизнь. Диплом (сатирические портреты) под руководством живописца А. И. Васильева Анатолий защитил в 1954 году. Диплом получил красный. Был принят в этом же году в Союз художников.

В 1954 году искусствовед Пётр Евгеньевич Корнилов, который в свое время еще студенту Давыдову читал курс о советской и зарубежной графике, озаботился художнической судьбой своего бывшего ученика. Он привез Давыдова к известному художнику-сатирику Борису Ивановичу Пророкову. Встреча произошла под Ленинградом в Комарово, где Б. И. Пророков отдыхал в Доме писателей.

Вряд ли П. Е. Корнилов знал, что Анатолий Давыдов давно уже любит искусство Б. И. Пророкова, с большим вниманием и интересом следит за публикациями его произведений в журналах, в частности, в «Крокодиле». Поэтому для Анатолия эта встреча была настоящим подарком судьбы.

Пророков внимательно, не торопясь просмотрел принесенные молодым художником работы, высказал несколько комплиментов и, отобрав одну,

попросил исполнить с нее цветной оригинал, пообещав напечатать рисунок в «Крокодиле». И сдержал свое слово, поместил репродукцию дипломного листа Давыдова в журнале «Крокодил» тем же летом 1954 года. Как позднее вспоминал Давыдов (рассказ «О Б. И. Пророкове», опубликованный в книге Давыдов А. З. Сюжеты и портреты. СПб.: Журнал «Нева», 2001), этим жестом он завоевал бесконечную симпатию к нему — художнику и человеку.

Хотя встреча в Комарова была единственной их очной встречей, она ознаменовала собой начало многолетней переписки. Давыдов вспоминал: *«Советы Пророкова всегда содержали в себе добрые мысли, были искренними, любезными и крайне тактичными. <…> Я храню пачку писем, написанных бисерным почерком Бориса Ивановича, писем удивительно искренних, проникнутых дружеской заботой и душевным вниманием»*.

Можно сказать, Пророков ввел Давыдова в круг профессиональных художников-сатириков, карикатуристов. Она предопределило дальнейшую творческую жизнь Анатолия Давыдова более чем на десятилетие.

Анатолий Давыдов от природы был наделен даром юмориста и сатирика. Он хорошо разбирался в людях, любил их разыгрывать. Сатирические стихи, юмористические стихи постоянно записывались им на клочках бумаги, на листках блокнотов, тетрадях. Эпиграммы на друзей и недругов — постоянный рефрен его жизни. Причем палитра его колкостей и юмористических стихов и рисунков была обширной. Они могли быть и легкими, даже ласковыми, но могли быть и злыми, очень острыми.

Работы молодого художника стали печататься, выставляться на выставках. Примечательным является участие во Всесоюзной художественной выставке 1955 года в Москве. По ее итогам карикатурист Борис Ефимов в журнале «Искусство» опубликовал статью, в которой поверг критике три больших сатирических портрета А. Давыдова: «Докладчик», «Управляющий» и «Делопроизводитель», указывая на некую несамостоятельность стиля. Через много лет, вспоминая этот эпизод, Давыдов написал:

«Самолюбие мое было задето. Я написал Пророкову. Борис Иванович назвал подобную критику комариным уколом, а другой Борис, ленинградский поэт-сатирик Б. Р. Тимофеев-Еропкин, утешил меня просто и благородно:

— Молодой мой друг, если бы меня, Тимофеева, упрекнули в том, что я люблю и подражаю Ивану Андреевичу Крылову, великому баснописцу, то подобную критику я воспринял бы как самый лестный комплимент моему скромному дарованию».

Да, действительно, на первых порах Давыдов почти сознательно подражал художественной манере Пророкова, гордился знакомством с ним, перепиской, которая много дала уму и молодому сердцу.

Рассказанное выше — это пролог, объяснение, почему Анатолий Давыдов вошел в состав коллектива «Боевой карандаш» сразу же, как тот в очередной раз возродился в 1956 году. Несколько слов из истории этого коллектива.

Родился «Боевой карандаш» в начале Советско-финской войны 1939–1940 годов. В конце декабря 1939 года на улице Герцена, 38, в «Голубой гостиной» Союза художников собралась группа ленинградских художников, которые решили поздравить бойцов-фронтовиков Красной Армии с наступающим Новым годом. Поздравление было выполнено в виде плаката, который назывался «Новогодняя елка у белофинского волка». Плакат был сделан в стиле традиционного лубка, сочетающего рисунок со стихами. Небольшой тираж отпечатали литографским способом на ватмане (черно-белые оттиски) и вручную раскрасили акварельной краской. На фронте плакат понравился. Всего за время Финской кампании было выпущено около десятка плакатов, шесть из которых были номерными.

Авторами были молодые художники: О. Г. Верейский, В. И. Курдов, В. А. Гальба, Н. Е. Муратов, Т. И. Певзнер, Б. Ф. Семёнов, В. А. Тамби, И. В. Шабанов, И. И. Харкевич, Г. Р. Шевяков. Стихи писал Е. Е. Ружанский.

Символом коллектива стали: карандаш-винтовка-палитра — «Боевой карандаш». «Боевой карандаш» возобновился в осажденном Ленинграде в 1941 году.

Темы плакатов, конечно, патриотические: о героизме солдат и ленинградцев, зверствах фашистов, о волне народного гнева.

Костяк коллектива — Н. М. Быльев, Ю. М. Петров, В. А. Тамби, И. А. Холодов, И. М. Ец, В. А. Кобелев, Н. М. Кочерыгин, И. С. Астапов. В выпусках плакатов принимали участие и известнейшие художники: В. А. Серов, Н. А. Тырса, Г. С. Верейский и известные поэты: Н. С. Тихонов, А. А. Прокофьев, В. М. Саянов, Б. Н. Тимофеев, С. Д. Спасский.

«Работали они по-прежнему в здании Союза художников на улице Герцена. Стены здания были проморожены насквозь. Белый пушистый иней покрывал их не только снаружи, но и изнутри. Окна были забиты фанерой ("блокадным стеклом", как говорили тогда ленинградцы). Лишь в комнате, где работали художники, осколок настоящего стекла пропускал днем немного света. Холод сковал литографские камни. А для того, чтобы снять с них оттиск листа, камни требовалось подогреть. Чем? Как? Оставался единственный способ — отогревать камни теплом своего тела, собственным дыханием. Голод тоже не миловал». Это из очерка поэта Вольта Николаевича Суслова в канун 50-летия «Боевого карандаша» в 1989 году (к сожалению, юбилейная выставка не состоялась).

Первый плакат вышел на третий день Великой Отечественной войны, а за ним другие. Листы «Боевого карандаша» расклеивались по улицам Ленинграда, в казармах военных частей, в домуправлениях, в бомбоубежищах, на работающих заводах и фабриках. Художники выезжали к бойцам Ленинградского фронта. А в это время на фронтах воевали и участвовали в других подразделениях военного времени будущие карикатуристы, еще молодые, юные, Анатолий Давыдов, Виктор Травин, Иван Харкевич, Матвей Мазру-

хо, Юрий Трунев, Борис Семёнов, Владислав Кюннап, Владимир Алексеев, Сергей Смирновский.

В 1945 году коллектив художников и поэтов, отпраздновав Победу, распустился. Настало мирное время. Сатира, зовущая на борьбу с врагом на фронте и в тылу, уже была не нужна.

Однако через какое-то время было осознано, что оружием сатиры можно и нужно бороться не только с вооруженным врагом на полях сражений. Она, представленная в легко доступной форме плакатов, является хорошим помощником в борьбе с врагами построения коммунистического общества, средством развенчания пережитков прошлого, воспитания и утверждения социалистической морали, призыва к миру и трудовым подвигам.

Итак, в 1956 году вспомнили о «Боевом карандаше». Собрали старые кадры, привлекли молодых художников и поэтов. Возродили эмблему «Боевого карандаша», но уже без винтовки.

Это была хрущевская оттепель. На Невском проспекте появились витрины с сатирическими плакатами «Боевого карандаша». Они были большого формата, печатались уже в типографии огромными тиражами. Боролись со спекулянтами, бюрократами, мещанами, пьяницами, бракоделами, стилягами.

В 1956 году Анатолий Давыдов молодой художник, прекрасный рисовальщик, с энтузиазмом взялся за работу на ниве сатиры. Привел с собой в «Боевой карандаш» поэта Владимира Алексеева, выпускника ЛГУ, художников Юрия Трунёва, Владимира Меньшикова и др.

Основу творческого коллектива «Боевого карандаша» в эти годы кроме ветеранов (Н. Е. Муратова, И. С. Астапова, В. А. Гальбы, В. И. Курдова, Л. В. Худякова, И. И. Харкевича, М. Б. Мазрухо) составляла молодежь: Анатолий Давыдов, Юрий Трунёв, Дмитрий Обозенко, Владимир Меньшиков, Георгий Ковенчук, Фёдор Нелюбин, Леонид Каминский, Виктор Травин, Валерий Завьялов, Жозеф Ефимовский и др.

Подводя творческий отчет за полтора года своего нового существования, коллектив в 1957 году выпустил альбом «Боевой карандаш», который был отпечатан в издательстве «Ленинградский художник» на ул. Герцена, 38. В этом альбоме были опубликованы в частности следующие плакаты А.Давыдова: «Жуки», «Опасный поворот», «Цветочки и ягодки», «Аттестат зрелости», «В общежитии».

Характерным подчерком А.Давыдова в этих и ряде других плакатов является их композиционное построение в виде нескольких «клейм», каждое из которых имеет свое сюжетное решение, а все вместе они выстраиваются в логическую цепочку, приводящую зрителя к нужному автору умозаключению.

Плакаты «Цветочки и ягодки» и «Аттестат зрелости» были позднее воспроизведены в серии открыток «Плоды "воспитания"», которая в 1959 году была отпечатана издательством «Художник РСФСР», Герцена, 38 (всего в серии было 12 открыток). Это была подборка плакатов, в кото-

рых «высмеиваются уродливые формы воспитания детей, чуждые нашему социалистическому обществу».

Через год (т. е. в 1958 году) коллектив выпустил еще один альбом — «Боевой карандаш», который был отпечатан в издательстве «Ленинградский художник», ул. Герцена, 38. В этом втором выпуске альбома, сохранившем рисунок обложки (поменялся только цвет), изменилось внутреннее содержание. Теперь, несмотря на наличие воспроизведений небольшого количества плакатов, приоритет был отдан поэтам сатирикам, представляющим свои стихи, басни, эпиграммы, фельетоны, которые были проиллюстрированы художниками-сатириками.

В этом выпуске А. Давыдов сделал рисунки к стихотворению (сатирической зарисовке) «День рождения» Л.Гаврилова, к стихотворной басне «Этикетка» Б. Тимофеева, к шутливому стихотворению (подслушанному диалогу «Его открытие») Б. Тимофеева, стихотворению «Обратная эволюция» Д. Толмачёва.

Рисунки показывают, что А. Давыдова отлично справился с задачей иллюстратора, которая по сравнению с работой плакатиста требует совершенно другого художественного подхода. Небольшие размеры книги (по сравнению с плакатом), неточность воспроизведения тонального рисунка, если вообще невозможность при существовавшей тогда полиграфической техники, обусловили применение линеарного рисунка и монохромного рисунка с размывкой.

Как видим, деятельность «Боевого карандаша» быстро перестала ограничиваться выпуском только плакатов. Результаты творческой деятельности коллектива претворялись в виде альбомов, сборников, буклетов, книг, открыток и других видов печатной продукции. Вариации формы подачи материала позволяли по-разному расставлять акценты на творческие возможности участников коллектива. То акцент делался на художественное мастерство, то на мастерство поэтическое, то на органическое соединение того и другого.

Популярность «Боевого карандаша» становилась необыкновенно высокой. Этому способствовали очень большие тиражи печатной продукции с работами «Боевого карандаша», которые выпускало расположенное в Ленинграде издательство «Художник РСФСР».

Несколько слов об издательстве «Художник РСФСР». Оно было создано в 1958 году на базе издательства «Ленинградский художник» и превратилось в печатный орган Союза художников РСФСР и Госкомиздата РСФСР. Оно выпускало книги, альбомы, репродукции, эстампы, плакаты, каталоги, иллюстрированные детские книги, пропагандируя творчество художников Российской Федерации и русское художественное наследие.

После организации издательства «Художник РСФСР» коллектив художников-плакатистов и поэтов-сатириков «Боевой карандаш» стал работать при нем. Это значительно улучшило условия работы коллектива и усилило производственную базу, на которую могли полагаться художники. Ведь до этого они в основном могли располагать только ограниченны-

ми возможностями экспериментальной литографской мастерской[1] при ЛССХ[2] (формально по адресу наб. Мойки, 83, но фактически это тоже здание Союза художников на ул. Герцена, 38).

Возглавлял издательство «Художник РСФСР» очень опытный и по-настоящему беспокойный художник А. М. Балашов. Он приложил много усилий для достижения точного воспроизведения в тиражной печати оригинальных произведений художников, помогая сохранить творческий почерк каждого автора.

Многочисленный коллектив «Боевого карандаша» потребовал некоторой формы управления им. Был сформирован орган управления. Возглавили коллектив испытанные, прошедшие весь путь «Боевого карандаша» художники И. С. Астапов — председатель художественного совета «Боевого карандаша» и В. И. Курдов — заместитель председателя художественного совета «Боевого карандаша». Поэт Борис Тимофеев и сатирик-художник Н. Е. Муратов — члены художественного совета.

Работа коллектива «карандашистов» была построена на строгом соблюдении коллегиальности. Регулярно, дважды в неделю, собирается он в помещении Ленинградского издательства «Художник РСФСР» для просмотра и обсуждения заявок, тематики, эскизов и готовых оригиналов плакатов. Двери открыты для всех желающих. Часто здесь можно встретить «новичка», пришедшего испытать свои силы. Каждому предоставляется возможность взять слово и говорить, «не взирая на лица авторов». Только работа «без слабых мест», выдержавшая огонь безжалостной критики, идет в печать.

В 1960 году издательство «Художник РСФСР» выпустило книжку «Доделки-переделки», автором текста которой был В. Иванов, а рисунки выполнил А. Давыдов.

В этой книжке иллюстрации выполнены в цвете в полный лист. Здесь опять видится четкое понимание автором типографских возможностей воспроизведения рисунков. Он строит рисунок так, чтобы минимизировать возможность наложения одного цвета на другой (смешение цветов по контурам образов создавало бы неприятное зрительные ощущения). Этому, в частности, способствовало использование как бы нарочитой карандашной штриховки, которая придавала рисунку в целом легкость, искрометность.

Подобных книг и книжек издавалось довольно много.

Выпускались серии открыток из работ одного художника. Например, «Спортивные сюрпризы», художники А. Давыдов и Ю. Лобачёв (1961 г.). Выше мы уже упоминали набор открыток «Плоды воспитания» (1959 г.), каждая из которых была своих отдельных авторов.

Издательству «Художник РСФСР» было передано издание журнала «Художник» — ежемесячного журнала Союза художников РСФСР, который до этого печатался в Москве. Это облегчило доступ коллектива «Боевой карандаш» к профессиональной художественной аудитории и к любителям искусства во всероссийском масштабе.

Однако целевой аудиторией художников и поэтов сатириков были широкие массы. Поэтому, осознавая социально-политическую значимость деятельности коллектива, к репродуцированию работ «Боевого карандаша» подключилась советская и партийная печать. Так в ежедневной газете «Ленинградская правда» (органе Ленинградских городских и областных Комитетов КПСС, городских и областных Советов народных депутатов) стали появляться «странички "Боевого карандаша"». Например, в газете от 10 февраля 1957 г., №35 (12757) был опубликован плакат А. Давыдова «…от 3 до 5...».

Популярность «Боевого карандаша» стала перерастать границы города Ленинграда. Аудиторией, к которой обращался коллектив «Боевого карандаша», становилась вся Российская Федерация, весь Советский Союз. Этому способствовали всесоюзные журналы «Крокодил» и «Огонек» (оба выпускались издательством «Правда», Москва), в которых часто печатались рисунки произведения участников «Боевого карандаша».

Например, в журнале «Огонек», №21, май 1960 г. к 20-летию «Боевого карандаша» была опубликована поздравительная заметка В. Матафонова и опубликованы работы участников коллектива, в частности, плакат А. Давыдова «Наш подъем».

Не оставляли вниманием работы «Боевого карандаша» и «профессиональные» всесоюзные издания. В качестве примера приведем московское издательство «Советский художник». В нем постоянно печатались рисунки художников «Боевого карандаша». В №7 от 1961 года этого журнала есть очень интересная страница с шаржами и коллективным портретом «карандашистов» (он же публиковался в книге «Пером и карандашом» в 1961 году).

Шаржи, а иногда и вполне серьезные портретные зарисовки — постоянная тема творчества художников коллектива. Очень любил этот жанр и А. Давыдов. Альбомы и записные книжки того времени у Давыдова заполнены портретными зарисовками как коллег по коллективу «Боевой карандаш», так других людей.

Издательством «Советский художник» в 1961 была напечатана серия открыток, воспроизводящих плакаты «Боевого карандаша». В частности — плаката «Долой колонизаторов», авторами рисунка которого были А. Давыдов, Ю. Лобачёв.

Мы уже упоминали московское издательство «Правда». Им выпускались книжечки серии «Библиотека Крокодила». Авторство нескольких книг принадлежит «карандашистам». В 1961 году под №34 «Библиотеки Крокодила» выпущена книга «Пером и карандашом», которая представляет собой сборник произведений сатирического жанра, ленинградских фельетонистов, прозаиков и поэтов. Оформление книги и рисунки были выполнены А. Давыдовым и Ю. Лобачёвым.

В 1962 году под №20 «Библиотеки Крокодила» выпущена книга сатирических стихов поэта Владимира Алексеева «Сорок градусов в тени», которая была полностью иллюстрированы А. Давыдовым.

Надо отметить, что Анатолия Давыдова и Владимира Алексеева связывала давняя дружба.

Примечательно, как они познакомились (это А. Давыдов описал в своей книге «Давно и недавно», изданной журналом «Нева» в 2002 году). Писатель Леонид Борисов, очень хороший знакомый дяди Анатолия Давыдова, зная, что Анатолий работает над сатирическим дипломом, предложил знакомство с М. Зощенко. Каждому рисунку требовалась меткая подпись и, по уверению Борисова, это мог сделать в Ленинграде только Зощенко. Увы, по ряду причин телефонные разговоры с Зощенко успехом не увенчались, и на выручку пришел школьный довоенный приятель Анатолия, рекомендовавший своего друга, Володю Алексеева, с которым воевал на Ленинградском фронте. Так Анатолий и познакомился с поэтом-сатириком Алексеевым, и дружбе их суждено было продлиться четверть века.

Надписи поэта Алексеева дипломным листам Анатолия Давыдова не пригодились, защита диплома благополучно прошла и без сатирических пояснений. Но через полтора года, когда возродился «Боевой карандаша», прикрытый за ненадобностью сразу после войны, и Анатолий Давыдов стал сотрудничать согласно «профилю» своего творчества, втянул в «Боевой карандаш» и Алексеева, тоже по «профилю».

Постоянно художники коллектива «Боевого карандаша» участвовали в зональных, республиканских, всесоюзных выставках в Союзе художников (Ленинград, Москва). На эти выставки, конечно, прорывались не все художники коллектива. Но персональные выставки «Боевого карандаша», особенно юбилейные, были грандиозны: к 25-летию, к 35-летию, к 40-летию, и даже к 50-летию (1989 г.).

Выпускались хорошо изданные каталоги (благо издательство свое — «Художник РСФСР»), в цвете, с хорошей полиграфией. В 1977 году замечательным искусствоведом, преподавателем Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, другом Анатолия Давыдова Вадимом Степановичем Матафоновым в издательстве «Художник РСФСР» был создан объемный, солидный, толстый том «Боевой карандаш», где были по отдельности вместе со своими работами представлены художники, а также поэты коллектива. Поскольку коснулись книг, описывающих судьбу «Боевого карандаша», нельзя не упомянуть книгу Ефима Ефимовского «Не затупится боевой наш карандаш. История в лицах», выпущенную Санкт-Петербургским издательством «Левша» в 2008 году.

Закат «Боевого карандаша» начался с завершением эпохи «оттепели», сменившейся временами так называемого «застоя». Постепенно таял оптимизм строителей коммунизма, вера в светлое будущее и возможность что-то изменить своим творчеством.

Свободное творчество все сильнее подпадало под чуткое партийное руководство. Это очень сильно отразилось в листах «Боевого карандаша». Темы составлялись представителем обкома КПСС и звучали примерно так:

«Ленин», «КПСС», «Мир», «Марксизм-Ленинизм — знамя нашей эпохи», «Планы партии — планы народа» и т. д. Истинно творческим личностям это было невыносимо. Поэтому они искали другие места и средства реализации своего таланта.

В связи с этим можно привести пример таких художников как А. Ведерников, Ю. Васнецов, Б. Ермолаев, А. Каплан, А. Пахомов. Все они были живописцами, но навязывание работы по темникам вынудило их оставить живопись и работать в технике эстампа, что они делали в экспериментальной литографской мастерской. Кстати говоря, той самой литографской мастерской, в которой рождались плакаты «Боевого карандаша» в 1939–40 и 1941–45 годах. Само название мастерской предполагало эксперимент, свободу творчества, не подверженного влиянию указующего сверху перста, как и на какую тему творить.

Конечно, и Анатолий Давыдов стал тяготиться участием в «Боевом карандаше». Хороший пример в этом плане дает книга «Могучей поступью», изданный коллективом «Боевой карандаш». Плакатные рисунки этой книги — суть иллюстрации к тезисам доклада товарища Н. С. Хрущёва на XXI съезде КПСС. Авторами рисунков было 16 художников. На как похожи листы книги между собой! За ними совершенно не чувствуется индивидуальность художника — одни помпезность, фальшь, конъюнктура.

Кроме того, к началу 1960-х А. З. Давыдов становится председателем Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР. Работа в этой должности требовала много сил и времени.

Например, в 1965 году на Невском проспекте, 8 Ленинградским отделением Художественного фонда под руководством А. З. Давыдова был открыт художественный салон «Лавка художника». Салон предоставил художникам Ленинграда публичное место для экспозиции своих работ и место, где зрители могли купить понравившиеся произведения, а творцы заработать без обращения к темникам.

А еще раньше в 1961 году усилиями А. Давыдова было закончено строительство на Песочной набережной, 16 «Дома художника», в котором были организованы мастерские и квартиры для проживания художников, скульпторов. В 1963 году в этот дом в более просторные и хорошо оборудованные помещения переехала с наб. Мойки, 83 (ул. Герцена, 38) экспериментальная литографская мастерская, которая стала вторым домом Анатолия Давыдова. Надо заметить, что именно стараниями А.Давыдова экспериментальная литографская мастерская была устроена в «Дома художника».

А. Давыдов работал в литографской мастерской бок обок со «стариками» (А. Ведерников, Ю. Васнецов, Б. Ермолаев, А. Каплан, А. Пахомов). Работал в технике литографии, монотипии, офорте. Писал портреты, пейзажи, натюрморты. Причем делал это он по тем же причинам, что и «старики», и, как и они, дома или в своей мастерской занимался живописью, для себя, для своей души. Романтизм, мягкая лирика в станковых работах художника совсем не

вязались с сатирой и юмором. К тому же художник не любил производственных тем (тем героики труда), не эксплуатировал военную тему, впрямую отражающую военные эпизоды, события), то есть избегал конъюнктуру.

Постепенно А.Давыдова сворачивал свою работу в коллективе «Боевого карандаша». И впоследствии, отдаваясь сугубому творчеству, он не любил вспоминать об этом периоде жизни. Но нам кажется (впрочем, об этом же писал и В. С. Матафонов), что ничего не проходит впустую. Работая в «Боевом карандаше», художник выработал остроту видения, умение вычленять из общего главный оттенок, нюанс, момент, схватывать характер и его глубину. «Боевой карандаш» дал многое художнику и позволил в дальнейшем творчестве применить тот опыт, который приобрел, работая в этом славном коллективе.

Лебединой песней А. Давыдова на ниве сатиры, но уже не связанной с «Боевым карандашом», можно считать серию иллюстраций к «Золотому теленку» Ильфа и Петрова, выполненную в 1965–1968 годах. Об этом мы писали на страницах «Невского библиофила» в 2012 году (см. статью «Герои Ильфа и Петрова в творчестве А. З. Давыдова»). К сожалению, иллюстрации не были изданы, пролежали в папке двадцать лет и только в 1981 году увидели свет на персональной выставке. Их приобрел для экспозиции Одесский литературный музей.

На этом деятельность А. З. Давыдова в качестве иллюстратора и закончилась, если не считать оформления книги поэта В. Алексеева «Зимняя радуга» в издательстве «Советский писатель» и книг стихотворений Дмитрия Улаховича.

Итак, к 1967 году А. З. Давыдов исчерпал себя в сатире и юморе и через 11 лет участия в «Боевом карандаше» расстался с коллективом.

Ну а история самого «Боевого карандаша» завершилась его закрытием в 1990 году.

Примечания

[1] «Экспериментальная полиграфическая мастерская» (1938–1945), «Экспериментальная литографская мастерская» (1945–1963), Цех эстампов Графического комбината Художественного фонда (1963–1990). До 1963 располагалась по адресу: наб. Мойки, 83, с 1963 года — Песочная наб., 16.

[2] В 1943–1959 Союз носил название «Ленинградский Союз советских художников» (ЛССХ). С 1959 по 1968 год после вхождения в состав учреждённого Союза художников РСФСР назывался «Ленинградское отделение Союза художников РСФСР». С 1968 по 1989 год — «Ленинградская организация Союза художников РСФСР» (ЛОСХ).

Артём Рычков

ИППИЧЕСКИЙ ЖАНР В КАМЕРНОЙ СКУЛЬПТУРЕ В. И. БАЖИНОВА

Чем жил — все отдал глине и металлу…
В. И. Бажинов

Иппический жанр в искусстве получил свое название от греческого слова *"hippos"* (лошадь), его основным изобразительный мотивом являются кони. Этот жанр является одним из самых древних и зародился еще в эпоху палеолита. Изображениями диких коней украшали стены пещер[1], также они являлись сюжетом для декоративных статуэток, выполненных из камня, дерева и кости. После одомашнивания коней деятельность человека была неразрывно связана с этими животными, в связи с этим востребованность иппического жанра в искусстве значительна возросла. Так, например, на территории Греции и Италии до сих пор находят расписные детские игрушки из терракоты, изображающие коней, которым уже более 3000 лет. Многие из скульптур являются экспонатами современных выставок и музеев.

Как и в других жанрах искусства, внутри эпического жанра существует отдельные направления, среди них можно выделить фигуративное изображение коня, конский портрет, конный всадник и др. Принято считать, что первые памятники, изображающие всадника на коне, появились в Древнем Риме. Сохранилась единственная уцелевшая античная статуя из бронзы, изображающая конного императора Марка Аврелия (160–180 гг. н. э.). Она была принята христианами за памятник Константину Великому, благодаря чему не была разрушена как все остальные изображения римских императоров. Также в Италии отличном состоянии сохранились декоративные римские барельефы, изображающие оседланных коней или запряженных в боевые колесницы (колонна Трояна, Арка Тита и др.)

В средние века образ коня в искусстве встречался редко, поскольку художественные сюжеты были посвящены в основном религиозной тематике. Итальянское и Северное Возрождения поспособствовали появлению новых конных монументов и общему развитию иппического жанра как в скульптуре, так и в живописи. О его востребованности в этот период свидетельствует и тот факт, что даже Леонардо да Винчи, не имевший ранее опыта монументального ваяния, принял решение попробовать себя в скульптуре, приступив к созданию самой большой конной статуи в мире для герцога Милана Лодовико Сфорца.[2]

В XVIII–XIX столетиях изображения коней были востребованы в изобразительном искусстве как никогда ранее. В моду вошли конные изображения всадников с портретным сходством, а также портреты коней, заимствованные с западных образцов, в основном из французского искусства. В России в этом

жанре работали живописцы К. П. Брюллов, Н. Е. Сверчков, Б. П. Виллевальде, скульпторы П. К. Клодт, П. П. Трубецкой, Е. А. Лансере и др. Работы, созданные в этот период, до сих пор являются образцами, на которые ориентируются в своем творчестве многие современные художники.

Стремительное развитие науки и технического прогресса, первая мировая война, революционные настроения в обществе и план монументальной пропаганды вытеснили иппический жанр из монументального искусства, который в первой половине XX столетия по инерции продолжал существовать в камерном искусстве. В монументальном искусстве советского периода иппический жанр синкретизировался с символизмом, при этом изображение коня зачастую являлось выражением свободы, независимости, силы, символом движения вперед. Появление механических средств передвижения (автомобилей, железнодорожных поездов, трамваев, сельскохозяйственной техники), заменивших живую тяговую силу, а также стремительная урбанизация во многом поспособствовали отдалению творческих сюжетов от эпического жанра.

Вторая половина XX столетия была ознаменована широким развитием монументальной и камерной скульптуры. Наиболее распространенными жанрами в монументальном искусстве советского периода были портретный, фигуративный и геральдический. Памятники, изображающие коней или конных всадников, в этот период по-прежнему создавались редко. Иппический жанр получил свое развитие в творчестве художников-станковистов в виде анималистической скульптуры, а также в камерной пластике отдельных авторов.

Одним из ярких представителей этого периода является лауреат Государственной премии, Заслуженный художник России, скульптор Виктор Иванович Бажинов. Фронтовик, прошедший Отечественную войну, соавтор памятника «Партизанской славы»[3], установленного в Луге, автор множества этюдов, запечатлевших яркие образы однополчан и народных персонажей. Виктор Иванович посвятил большую часть своего творчества созданию композиций эпического жанра. Он с большим мастерством и наблюдательностью запечатлел в скульптурных этюдах грациозную пластику этих животных, а также неоднократно упоминал в стихах о тяжелой судьбе коней в годы войны, отмечая и их несомненную заслугу в достижении Победы.

В некоторых работах скульптора отчетливо просматривается влияние парадных конных памятников с подчеркнуто монументальной трактовкой формы («Комиссар», «Маршал Георгий Жуков», «Всадница»), для которых характерно сознательное утрирование пропорций коня и всадника: уменьшение объема голов, удлинение конечностей, статика и симметричность композиционного решения и т. д. Кони, изображенные В. И. Бажиновым, не являются второстепенными персонажами. Как и люди, они наделены ярко выраженными чертами характера, что определяет их пластическую трактовку,

порой далекую от классической идеализации форм и эстетического пропорционирования («С мамой», «У кузнеца», «Необъезженный»).

В 1980-е гг. Виктор Иванович создал серию скульптур, посвященных Олимпийским чемпионам по конному спорту. Скульптор изобразил портретное сходство и всадников, и лошадей: наездница Е. В. Петушкова запечатлена верхом на жеребце по имени Пепел, И. М. Кизимов[4] на скакуне по кличке Ихор, И. А. Калита на Абсенте. Эта серия работ является уникальной, так как она единственная в своем роде, с документальной точностью и достоверностью изображает трех великих чемпионов советского периода. К сожалению, работа запечатлевшая образ Ивана Калиты безвозвратно утрачена.

В некоторые из своих работ Виктор Иванович обращается к лучшим произведениям иппического жанра прошлых лет. Так, например, в работах «Комиссар» и «Первая конная» чувствуется суровая сила и мощь, присущая статичному образу конной статуи Александра III работы П. П. Трубецкого. На творчество скульптора также оказали влияние работы П. К. Клодта («Клодтовский мотив»), живопись К. С. Петрова-Водкина («Три начала», «Купание красного коня») и распространенный в скульптуре образ конного Георгия Победоносца («Защитник Егорий»). Иппический жанр в поэтическом творчестве современников также не оставил В. И. Бажинова равнодушным. Одна из работ посвящена творчеству Владимира Высоцкого и его песне «Кони привередливые». Певец изображен с гитарой на фоне коней, стремительно рвущихся вперед с развивающимися на ветру гривами.

Многие из работ В. И. Бажинова посвящены боевым победам русских воинов и различным историческим событиям, участие в которых принимали конные бойцы, среди них «Полковой оркестр», «Шальная вольница», «Заступник Егорий», «Казаки», «Первая конная», «У скифских курганов» и др. Эти работы объединяет уверенная реалистическая трактовка формы, пластическая острота и образная выразительность, присущие всему творчеству Виктора Ивановича.

В скульптуре «Дикое поле» боевой конь изображен вздыбленным в динамичном повороте, словно воедино слился со всадником, который занес меч для решающего удара. Композиция изображает эпизод Куликовской битвы — богатырь на коне сражается с пешим золотоордынцем. Подобное композиционное решение при изображении коня с опорой всего на две точки впервые было применено скульптором П. К. Клодтом при создании эскиза памятника Николаю I (1855 г.), установленному перед Мариинским дворцом в Санкт-Петербурге. До этого конные памятники обычно создавались минимум с тремя точками опоры, как например, «Медный всадник», где помимо задних ног коня, несущим элементом конструкции является также и тело змея.

После смерти скульптора в 2009 году многие из его творческих работ были переданы в Русский музей. В основном это были произведения из бронзы, керамики и гипса. Некоторые из скульптур поступили на хранение в му-

зей при Калгановском конном заводе, расположенном близ города Луга, так как именно с этим местом связано детство и юношество Виктора Ивановича. В настоящий момент в экспозиции музея находятся пятнадцать работ скульптора. Многие из них поступили в музей в неудовлетворительном фрагментарном состоянии и нуждались в незамедлительном проведении реставрационных работ. Многочисленные сколы, загрязнения на поверхности и оголение сильно корродированного металлического каркаса можно было наблюдать практически на каждой из представленных работ. Так, например, в наихудшем состоянии находилась работа «Дикое поле». Недостаточно прочное армирование и несоблюдение температурно-влажностного режима при хранении работы явились причиной многочисленных повреждений (утрачено более 20 % гипсового отливка по сравнению с общим объемом работы). Кони, запечатленные в скульптуре «На водопой», были почти полностью лишены конечностей. Некоторые из работ находились на хранении в горизонтальном положении, так как были отделены от плинтов и оснований. Скульптура «И. М. Кизимов» была настолько повреждена, что единственной возможностью сохранить ее для музея стало изготовление точной копии посредством реконструкции фрагментов в мягком материале и последующей формовкой оригинальной модели. Тем не менее, даже в таком состоянии произведения В. И. Бажинова все равно являлись гордостью музея и привлекали многих посетителей и туристов.

В 2017 году появилась возможность выполнить комплекс реставрационных работ для сохранения скульптурного художественного наследия из экспозиции музея. Все работы производились в реставрационных мастерских Санкт-Петербургского Государственного института культуры. Методики по их выполнению разрабатывались и согласовывались на реставрационных советах под руководством заведующего кафедрой реставрации и экспертизы объектов культуры, реставратора первой категории, кандидата технических наук Павла Геннадиевича Лисицына.

В течение двух лет, были успешно отреставрированы семь скульптур[5]. Результатом этого длительного и кропотливого процесса явилось не только возвращение художественному наследию экспозиционного вида и эстетической привлекательности, но и сохранение памяти об авторе этих работ, скульпторе В. И. Бажинове.

Этический аспект реставрационной деятельности является не менее важным, чем практический результат работы. Помимо текстов выпускных квалификационных работ, содержащих подробную информацию о состоянии скульптур, истории их бытования и реставрационных процессах, студентами также были опубликованы статьи, включающие в себя искусствоведческий обзор творческих работ скульптора и его биографические данные. Поскольку в литературных источниках фамилия Бажинова упоминается крайне редко, эти публикации являются единственными монографиями, посвященными творчеству художника.

Источники

1. Бажинов В. И. Поэтический сборник. Фотокаталог работ. СПб.: АНОО «УЦВТ», 2006. — 60 с.
2. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Российская Академия Художеств, Государственный Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — СПб.: Эдсмит, 1997. — 344 с.
3. Дементьева Л. Евгений Лансере. Альбом скульптурных моделей. М.: ГИМ, 2011. — 344 с.
4. Кривдина О. А. Скульптор Петр Карлович Клодт. — СПб.: Сударыня, 2005. — 284 с.
5. Москвина И. К. Концепт «культурные ценности»: философско-культурологический и прикладной аспекты // Гуманитарные проблемы современного общества: человек и общество. Новосибирск: ЦНРС, 2015. — 250 с
6. Паоло Трубецкой: Скульптура и генеалогия. Под ред. М. Талалая. — М.: Старая Басманная, 2016. — 192 с.
7. Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. — М: СканРус, 2010. — 463 с.

Примечания

[1] Компбарел, Фон де Гом, Ласко, Шове (Франция), Альтамира (Испания), Капова пещера и др.
[2] Модель памятника высотой 7,4 м, выполненная под руководством Леонардо из глины, была разрушена французскими солдатами в 1499 г.
[3] Архитектор В. Б. Бухаев, скульпторы: В. И. Бажинов, В. Э. Горевой, С. А. Кубасов, В. И. Неймарк. 1975.
[4] В. И. Бажиновым была также выполнена еще одна работа, посвященная этому спортсмену. Камерная скульптура «Тренировка» изображает Ивана Михайловича, занятого обучением молодой наездницы, сидящей верхом на коне.
[5] Отреставрированы скульптуры: «Шальная вольница», «И. М. Кизимов», «У кузнеца», «Е. В. Петушкова», «Дикое поле», «На водопой», «Комиссар».

ВИДЕТЬ МИР В ЦВЕТЕ…
Елена Павловна Жукова (1906–1991)

Анатолий Дмитренко

Елена Павловна Жукова останется в памяти тех, кто о ней знал и о ней слышал, человеком уникальной творческой самобытности. Она была реальностью и легендой в своем видении мира и в своем удивительном сочетании гордого достоинства и серьезной требовательности к самой себе и к творчеству других. Это являло особый вид нерасплывчатой интеллигентности, вполне соответствуя тому представлению, которое издавна сформировалось в русской культуре. Само понятие интеллигентности для Елены Павловны было синонимом благородства и чести, стремления отстоять другого. В ее требовательности не было начальственного указания. Требовательность эта проявлялась, прежде всего, в желании сделать порученное в срок, и соответствовала очень редкому качеству — быть человеком обязательным. И она, обладая этим качеством, вполне хотела получить его и от других.

В ее лирических элегиях и новеллах есть пристальное вглядывание в мир, которое открывает не только форму бытия природы, поскольку пейзажи — главный мотив ее творчества. Здесь природа не подчеркнуто, а естественно сочетается с формами самой жизни и, вместе с тем, в той негрубой и недемонстративной декоративности, в которой есть и предмет, и красота. Они даны не как живые, но здесь, прибегая к тавтологии, — живая живопись. Она узнаваема и предметна, исполнена элегичности и возвышенности, робкого весеннего пробуждения или цветущего бушевания лета. В ее полотнах все дано в живых, не жестких, но каких-то дышащих формах, что рождает радость общения с миром, желание соприкоснуться с этой цветущей природой.

В творчестве Елены Павловны Жуковой заметно влияние и многих новаторских течений, в частности, западных, и, в особенности, французских. Время, когда она работала, отмечено резкими переменами в отношении к импрессионизму, когда он был сперва отменен, а затем «прощен» академическими заседаниями. Это различные нюансы и модуляции, что жили в работах импрессионистов или в более весомых и плотных формах постимпрессионизма, и, конечно, в свободных декоративных импровизациях фовизма, составляли целый спектр разнообразных родников, которыми она подпитывалась, к которым она приникала.

При том, что в энергичности или ясности ее живописной манеры есть элемент сфумато, что придает каждому даже самому простому мотиву особую трепетность, здесь вполне применим принцип «нельзя выводить одного художника из другого». Пейзажи Елены Жуковой всегда поэтичны (не случайно Николай Заболоцкий восклицал: «любите живопись, поэты!»). И она вполне достойно спела свою песню, где природа соприкаса-

лась с душой автора, как в замечательных полотнах Аркадия Рылова и Николая Ромадина. Она буквально обволакивает своим чувством созерцания и радостью восприятия живой природы. Такая влюбленность не может не вызывать ответа, особого уважения. Ведь сама Елена Павловна была человеком высокой культуры. С таким же тактом и уважением, с такой же плодотворностью она обращалась к различным художественным традициям, которые никогда не выглядели у нее цитатой, но были насыщены чувством, совпадая с благородством живописного видения первооткрывателей французской «новаторской традиции». Ее девизом вполне могли бы служить слова «видеть мир в цвете».

К каким бы заветам Елена Павловна ни обращалась, она неизменно сохраняла особенность характеристики, в основе которой — соединение творческого волнения, в котором рождается образ с тем, что прорастает на холсте в самой живописи. Это настолько очевидно раскрывается в работах разного периода, что у нас не возникает ощущения отчуждения. Эта своеобразная слитность автора и картины является редким качеством, когда художник не отстранен от найденного образа в движении кисти и в «шуме фактуры», но буквально воссоздает живописное движение, которое и прибавляет работам ощущение непосредственного впечатления от натуры. Так происходит в том случае, когда ты словно оказываешься рядом с мастером и вовлекаешься в то чувство, что владело им в момент создания картины. Это может вполне проявиться и в индустриальном мотиве, когда даже машина оказывается одушевленной прикосновением художника. Эта неразделимость автора и «объекта изображения», очень тонкая — одна из характерных особенностей творчества Елены Павловны.

Говоря о ее работах, не могу не сказать и о той памяти близко знавших ее людей, которая хранит удивительную способность — душевное участие в судьбе художника в той среде, где индивидуальности обладают весьма непростыми характерами. Однако она умела находить к каждому совершенно особый подход. Эту удивительную заботу народный художник Российской Федерации Всеволод Михайлович Петров-Маслаков выразил одной фразой: «она для нас была как мать…» А любовь матери проявляется именно в такой строгости и требовательности. Елена Павловна к каждому из подопечных из большого коллектива Союза относилась как к родному. Эта требовательность могла проявляться и в подготовке работ к выставке, когда необходимо было тщательно фиксировать данные о каждом художнике, чьи произведения принимались для участия в экспозиции. Представители старшего поколения приходили на заседания секции, рассказывая, как они трудятся, какие проблемы возникают в процессе творческой работы — и подобные встречи особенно необходимы были молодым авторам, также во многом направляя их поиски. Ее интересовал не Союз как собрание членских билетов, а люди, способные не только творить, но и, если речь идет об искусствоведах, устроить обсуждение вы-

ставки или встречу с художником. Деятельная помощь членам секции вполне могла проявиться и в таком прямом обращении: «Детуся, ты знаешь, что тебе необходимо поехать на Творческую дачу. Это поможет тебе написать хорошие вещи». Это был не приказ, а неотразимое пожелание, противостоять которому было невозможно. Примеров такой трогательной заботы можно привести еще множество… Уместно вспомнить замечательные поэтические строки «О память сердца, ты сильней рассудка памяти печальной» — впрочем, здесь наряду с редким душевным участием присутствовал и рассудок. Это нежно любящая как мать женщина была и прекрасным организатором, творческим, направляющим, но не понукающим. Первая красавица в молодости, она всегда сохраняла свою красоту и черты той высокой культуры, которой были наделены ее близкие, и ее муж, прекрасный живописец Василий Иванович Викулов.

Здесь хотелось бы сказать несколько слов и о родителях Елены Павловны, биографии которых словно оживают значительные и порою драматичные страницы истории и культуры нашей страны. Павел Семенович Жуков, уроженец Гатчины и ее почетный гражданин, в молодости был флейтистом итальянской оперы, а затем унаследовал дело супруга своей тетушки, посвятив себя фотографии. Как фотограф-художник он имел несколько международных наград и призов, включая золотую медаль в Париже, был фотографом Императорской Академии художеств, а впоследствии, после революции по стечению обстоятельств становится главным фотографом Ленинградского военного округа (широко известны его фотопортреты Ленина, вождей и военачальников большевистской партии). Мать Елены Павловны Анна Ефимовна Гущик — дочь Ефима Викентьевича Гущика, георгиевского кавалера, в свое время бессменного ординарца Михаила Скобелева, в начале XX века заведовавшего хозяйственной частью Музея императора Александра III (ныне Русский музей). Быть может, не случайно и сама Елена Павловна — это и личность, и целая эпоха... Это не просто особое прикосновение к отечественной культуре, но и участие в ее развитии, в способности любить свое и уважать чужое, будь то искусство других стран или других городов — ведь для России такая «всемирная отзывчивость» всегда была одним из основополагающих принципов. Это касается и всей ее семьи, соединившей искусство живописи и феноменальное искусство балета, и музыкальное искусство, озаренное даром ее сына и внука.

Для каждого человека, впервые взглянувшего на ее полотна, они открывались, в том числе, в своеобразном красочном сплетении нитей направлений, начатых другими мастерами. В эти нити поисков она вплетает свою лирическую повесть, свое сказание о мире, которому она посвятила жизнь. Было бы хорошо, чтобы полотна Елены Павловны, небольшие, но исполненные огромного чувства радости от встречи с бушующей жизнью природы, вновь нашли своего зрителя. Хочется поклониться ее памяти и ее прекрасной семье, очень трогательно и деликатно хранящей память о ней.

Руслан Бахтияров

Творчество Елены Павловны Жуковой составило яркую страницу в истории ленинградского искусства и, вместе с тем, занимает в нем совершенно особое место, которое лишь внешними гранями соприкасается с поисками и обретениями ее современников. На самом деле ее путь сейчас, когда мы располагаем более полной картиной развития советского искусства, представляется вполне самостоятельным, не находящим прямых параллелей в близких явлениях художественной культуры той эпохи. И школа камерного пейзажа, которая в 1930-е годы дала целую плеяду замечательных мастеров, представителей группы «Одиннадцати» — Евгении Антиповой, Виктора Тетерина, Валентины Рахиной, равно как и творчество одного из наставников Елены Павловны Александра Осмеркина обнаруживают формальные приемы, скорее, лишь внешне близкие ее живописным пейзажам.

Вместе с тем, линия поисков Елены Жуковой в сфере живописи и графики представляется удивительно целостной, даже в свете заметной эволюции от сдержанности и стремления к тональному единству в сторону большей декоративности, свободе письма в 1960-е годы. Примечательно, что уже в первых работах, выполненных в годы учебы у мэтров ленинградской живописи Аркадия Рылова и Александра Осмеркина, она определила для себя спектр приемов, который на протяжении многих десятилетий будет иметь определяющее значение для трактовки образа в каждом из жанров, к которому она обращалась.

Полотна конца 1920-х – 1930-х годов привлекают чувством цвета, вроде бы взятым в полную силу и не следующим по пятам за конкретным натурным впечатлением, но претворяющим его в целостный и гармоничный красочный ансамбль. Колорит здесь никогда не кажется форсированным. Автор не смешивает краски, но работает отношениями чистых цветов, взятых в касании друг с другом. Порой она приближается к живописной системе, выработанной Сезанном и Ван Гогом. Впрочем, наследие постимпрессионизма увидено ею не готовым результатом, но процессом, не позволявшим остановиться на сумме уже найденных, определившихся приемов.

Может быть, в чем-то наперекор ленинградским «маркистам», отдававшим предпочтение сдержанности пластического языка со свободным, но в то же время и лаконичным живописным рисунком Елена Жукова в 30-е годы, а затем в полотнах, написанных в эвакуации в Новосибирске и в послевоенном Ленинграде, отдает предпочтение иной линии. Порой, как например, в сибирской серии или в картине, где Большая Морская (тогда улица Герцена) после снятия блокады увидена из окна квартиры, художница стремится к большей строгости рисунка и завершенности формы, свойственной реалистической традиции. Однако уже в начале 1950-х набирает силу иная живописно-пластическая линия. Она, опять же, находит отзвук во французской художественной традиции рубежа XIX и XX веков и теперь получает более

определенные стилистические ориентиры. Речь идет о поисках мэтров фовизма Дерена и Вламинка и, с другой стороны, Боннара, соединивших живое чувство природы как «символ веры» импрессионизма, и тягу к декоративным обобщениям. Это свободное движение формы, открытое в самом начале XX века и ставшее созвучным атмосфере ленинградской живописи 1920–30-х годов, к концу пятидесятых вновь осваивается художниками Ленинграда в качестве актуальной и необходимой традиции.

Елена Павловна открывала нечто созвучное ее дару в поисках, а порою и в спорных моментах, может быть, до конца не определившихся концепциях нового видения мира живой природы (а пейзаж вместе с натюрмортом и в послереволюционное десятилетие сохранял статус подлинной «творческой лаборатории»). Это дар, прежде всего, лирический, но одновременно мажорный — восторг красками знойного юга или весеннего шума проявляется у нее по-детски открыто. Он звучит и в цвете, и в форме, словно эхо детского творчества, готового искренне откликнуться на будто впервые открытую и запечатленную в цвете красоту природы и целого мира. Действительно, цвет всегда получал у нее приоритет перед четким рисунком или продуманной композицией. Но рисунок, композиция, само пространство у Жуковой как раз и творятся цветом, подобно музыкальному произведению, повышающему или понижающему силу своего звучания, и через нюанс, контрастное сопоставление или динамичное равновесие создающим неповторимый образ. Так происходит и в том случае, когда автор неоднократно варьирует свой излюбленный мотив. Это вечная триада: горы, море и солнце у берегов Крыма или Кавказа. С середины 1950-х годов Елена Павловна часто пишет Гурзуф, Мисхор и Пицунду, открывая в этих мотивах то, что, может быть, не привлекало других живописцев. У нее осязаемым становится само движение знойного воздуха, движение света и цвета, который и в этюдах, и в завершенных полотнах предстает изменчивой средой. В таком случае колорит не форсируется, а скорее снижает свою декоративную силу. Он становится мягким и нежным, рожденным как след соприкосновения с ярким натурным впечатлением.

Близкий характер живописного решения отличает работы, написанные в Петербурге и его окрестностях, где мы встречаем и все те же городские мотивы, и изображения «чистой» природы. Например, это вид окраины Пушкина, увиденного не парадной царскосельской резиденцией, но современным городом с его новостройками, полными воздуха и света. Примечательно, что сама Елена Павловна, по ее собственному признанию, отдавала предпочтение лету и весне, реже писала осень, а зимние пейзажи у нее практически отсутствуют. В этом тоже проявилась несколько выбивающаяся из петербургской — ленинградской традиции линия, на первый взгляд, тяготеющая к московской свободной живописности, проходящей «красной нитью» сквозь все столичное искусство XX века. Однако внимательное знакомство с работами Елены Жуковой открывает в них как раз особое чувство меры, сдержанность или сознательное ограничение темпе-

рамента, порой ведущего к своего рода живописному минимализму. Стремительное движение цветовых пятен, в конечном счете, разрешается во внутреннем равновесии, где есть сила первозданной природной энергии, но нет преувеличенной, показной экспрессии. Каждый мотив — паруса на спокойной водной глади или большой строительный кран, горделиво поднявшийся на фоне коробок новых типовых домов, добавляет нечто важное к пониманию времени, когда создавались эти полотна. Кажется, Елена Павловна Жукова всегда сохраняла ощущение эпохи, насыщенной движением, чувством радостного покорения пространства земного, водного и небесного даже в моменты вынужденного возвращения ленинградской живописи к нормативным взглядам на цели и задачи искусства. И свет, наполняющий ее картины, имеет свои мировоззренческие истоки как раз в атмосфере времени надежд и открытий, эпохи рубежа 1920-х и 30-х годов, в чем-то может быть, наивной в своих творческих утопиях, но покоряюще искренней. Полотна классиков московского Общества станковистов и их ленинградских современников — Александра Самохвалова, Вячеслава Пакулина, Виктора Прошкина открывали это содержание света, в том числе, как завет для художников следующих поколений. Однако в этой радости у Елены Жуковой не было ничего показного, тем более, внешне героизированного или связанного с целенаправленной разработкой некой актуальной на тот момент темы или круга сюжетов. Светоносность многих ее пейзажей 1960–70-х годов, где кисть часто намеренно оставляет просветы и пробелы на поверхности холста, продолжает и по-своему развивает эту мировоззренческую программу искусства «поколения молодых», вступавших в большое искусство как раз на границе двадцатых и тридцатых. Повторим, что путь Елены Павловны Жуковой в ленинградском искусстве не был жестко привязан к определенному направлению или течению. Однако она всегда убежденно следовала принципу видения и живописного воплощения мира, звучавшему как девиз: «видеть мир в цвете…»

Дмитрий Начев

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИЦЫ ХОРОШЕВОЙ ОЛЬГИ

В живописи талантливой петербургской художницы Ольги Хорошевой привлекает прежде всего удивительная точность, лаконичность изображенного, яркая и сочная цветовая гамма, и абсолютная верность выбранным темам.

Поиски стиля, кажется, вовсе не коснулись ее творческой манеры. Она выбрала свой ясный и завораживающий зрителя живописный язык однажды и остается верна ему на протяжении не одного десятка лет. От этого ее ранние работы выглядят удивительно современными, а сегодняшние — вневременными. Во многом этому способствуют «беспроигрышные» в искусстве темы и сюжеты, выбранные художницей, — женщины, дети, цветы, природа. И в любом портрете, женском или детском, в любой сюжетной картине, в любом натюрморте или пейзаже — удивительное сочетание жизненной правды и взволнованной приподнятости образа.

Женские портреты занимают в творчестве Хорошевой значительное и достойное место. В полотнах «Нани» (1989), «Светлана» (2003), «Надя» (2005) посредством выразительности рисунка подчеркнута мягкость и пластичность женских фигур. В них отсутствует излишняя детализация и приметы времени. Они достаточно лаконичны и сдержанны в цветовой гамме. Но в каждой героине ощущается богатство внутреннего содержания и красота души.

Как писала В. Л. Ушакова в своей статье: «Творчество художницы имеет несколько граней, которые четко прослеживаются в ее работах. Она любит писать портреты современников («Девушка» 1981, «Портрет отца» 1984. «Нани» 1989). В этом жанре чувствует себя уверенно, в характере моделей находит отклик своим чувствам и мыслям. Хорошевой присущи острое видение, умение выявить суть человека и придать портрету нужное настроение. («Таня» 1980, «Валя» 1982, «Портрет тренера» 1992). В основе всех полотен лежит большая натурная работа. Она делает десятки набросков, рисунков, идя к образу через тщательное изучение натуры. Ольгу Хорошеву больше привлекает женский и детский портрет. В них она находит пластику, гармонию, одухотворенность, чистоту и трепетность («Девушка, заплетающая косу» 1979, «Девушка» 1981, «Детство» 1984, «Наденька» 1990). Она выражает собственное понимание мира через призму человеческих характеров. Четкое понимание композиционных задач сочетается с интересным цветовым решением». [13, с. 2]

Важное место в творчестве художницы занимает работа над станковыми композициями. Автор остается верной своей любимой теме, — теме красоты женщины, ее гармоничное существование в прекрасном окружающем мире.

В творчестве Ольги Николаевне часто возникает тема человека и природы. Это чаще всего многофигурные композиции, то лирически

сдержанные, то эмоционально яркие по колориту («Северная песня», 2009 г.; «Вечерняя мелодия», 2006 г.).

Художница написала цикл картин, посвященных русским народным праздникам, столь гармонично живущих в окружении родных напевных пейзажей. Звонкая яркость народных костюмов, красота молодых девушек и юношей, звучность и чистота красок, сверкающие цвета окружающего мира сливаются в радостную симфонию, — «Хоровод», 2009 года; «Праздник урожая», 2017 года»; «Солнечный хоровод», 2017 года.

На протяжения всего творческого пути, художница постоянно обращается к теме «Купальщицы». Она пишет юных женщин или мальчиков в сверкающем, радостном мире, среди бликующей воды, окруженных цветами, яркой травой и мерцающей листвой («Утреннее купание», 2008 года, «Летнее купание», 1994 года). Художница стремится найти каждый раз новое неповторимое решение, но всегда следует стремлению целомудренно показать красоту обнаженного тела, его естественность, пластичность. Образы в картинах гармонично переплетены с окружающей природой. Автор то вдумчиво и восхищенно вглядывается в фигуру женщины, («Девушка с бусами», 2010 года; «Утро в деревне», 2015 года), то разворачивает многоплановую ритмику многофигурной композиции («Голубая река», 2015 года). Таким образом, мастер создает акценты и фокусирует интерес зрителя, поразному раскрывая эту тему.

Эмоциональным звучанием проникнуты и пейзажи Ольги Хорошевой. Они заполняют пространство деревенских портретов и сцен праздников, они же представлены отдельным самостоятельным жанром. Художница мастерски передает тихую и неброскую красоту среднерусского пейзажа, опираясь на лучшие образцы русской и советской пейзажной живописи. «Тихое утро» (1990) с его кулисным построением композиции, изысканной гаммой зеленовато-голубоватых тонов, тонкой на переднем плане и обобщенной манерой письма на заднем — несмотря на сюжет, обладает сильным эмоциональным воздействием на зрителя.

Опоэтизированность неброского пейзажа — характерная черта работ художницы. В «Золотой осени» (1989) преобладающие желтовато-охристые тона березовых крон соседствуют с небольшими вкраплениями зеленых оттенков увядающей травы и белыми всполохами на стволах и воде. Несмотря на общую теплую гамму осенний пейзаж не дарит нам мажорного настроения, он полон тихой грусти, застывшей на увядших сухих кустах некогда нежных полевых трав и цветов на переднем плане, на гладком камне, вдающемся в берег, и на стволах, отражающихся в коричневатой воде и от цвета этой воды кажущихся лишенными крон…

«Тихое утро», (1990) — также, выдержан в спокойном созерцательном настроении. Нежные мягкие, нюансные сочетания, в работе, выполненной в холодной колористической гамме. Цельность и простота композиционного решения, обогащенная богатой моделировкой и пере-

плетением, валеров и оттенков — все это наполняет пейзаж Ольги Хорошевой чем-то очень личным и дарит зрителю возможность стать соучастником этой пленительной красоты.

Натюрморты Ольги Николаевны, наполнены красотой окружающего мира. В своих картинах, автор передает аромат цветов и фруктов. В работах мастера яркие сочные краски, богатство используемой палитры пробуждает в зрителе восторг и трепет перед удивительной любовью и вниманием к простым предметам нашего мира. В произведении «Южный натюрморт» 2007 года, мы можем с радостью вдохнуть аромат свежих фруктов, проникнуться светом, почувствовать тепло и солнце.

Художник Ольга Хорошева узнаваема. Сложившийся крепкий живописец, она прошла большую школу — закончила Академию художеств в мастерской Е. Е. Моисеенко, выдающегося мастера и талантливого педагога. Безусловно, способная ученица впитала главные уроки учителя, но при этом выработала свой единственный почерк, имя которому яркая живописность, точность рисунка и сильное эмоциональное начало.

Источники

1. Whoiswho в России. — 1-е изд., энциклопедия персоналий. — Швеция, 2007. — 1751 с.
2. Выставка «Весна 2007». Союз Художников СПб. — СПб. : Белый шар, 2007. — 105 с.
3. Выставка «Осень 2006». Союз Художников СПб. — СПб. : 2006. — 47 с.
4. Гекатомба для Рембрандта. — СПб., 2006. — 102 с.
5. Выставка (живопись-скульптура) «Весна 2006». —2006. — 48 с.
6. Осенняя Выставка 2005. Союз Художников СПб. — 39 с.
7. Каталог-справочник «Artindex». Художник/организации. — 2005. — I т., 3 вып. — 386–387 с.
8. Каталог-справочник «Artindex». — 2004–2005. — 2 вып. — 404 с.
9. Выставка (живопись-скульптура) «Весна 2006». — 2006. — 48 с.
10. Осенняя выставка. Союз Художников СПб. — 2004. — 37 с.
11. Художники Санкт-Петербурга городу. — 2003. — 78 с.
12. Каталог-справочник «Artindex». Художники Петербурга. — 2003. — 197 с.
13. Буклет Хорошевой О. Н. — Авт. вст. статьи В. Л. Ушакова, ред. А. Ф. Дмитренко. — СПб., 1992.

Вера Соловьёва

СКАЗКИ, КРАСКИ И ФАНТАЗИИ ЯНЫ ЛИСИНОЙ

Восприятие искусства не сводится к «чистому созерцанию», а предполагает интеллектуальное и эмоциональное соучастие, наградой за которое становится ни с чем не сравнимое удовольствие от сопричастности к работе художника.

Петербургский Библиотечный Центр общения «Современник» в ноябре 2018 года предоставил свой выставочный зал оригинальным работам Яны Лисиной под названием «Сказки и краски». Работы, действительно, уникальны, поскольку автором является слабовидящий человек.

Через картины зрителю открывается безусловная любовь, стремление к счастью и, несомненно, любознательность по отношению к окружающему миру. Лес и его обитатели, ветер, водная гладь, пустыня и воздушная стихия исполняют на этом празднике жизни собственный уникальный танец. Цветовая гамма, нюансы оттенков, полупрозрачность, даже одежды героев — все подчеркивает сказочность сюжетов.

Художник — это не натура человека, а состояние души с желанием поделиться своим волшебным миром. Искусство — сообщение чувств, эмоций автора, понятных читателю, зрителю.

Итак… В раннем детстве девочка Яна любила рисовать цветными карандашами, фломастерами. Поскольку из-за слабого зрения окружающий мир девочке не был доступен в мельчайших деталях, Яна придумала свою страну — фантастическую и смешливую, где живут милые, добрые, храбрые и счастливые герои. Яна рисовала с детства, мама ее всегда поддерживала. Так сложилось, что единственной профессиональной наставницей в юные годы стала учительница рисования петербургской школы-интерната № 1 для слепых и слабовидящих детей им. К. К. Грота. Школьный педагог первой сказала Яне редкие в ее жизни слова: *«Ты сможешь!»*. После школы Лисина поступила на факультет дизайна в Невский институт управления и дизайна. *«В институте не сразу поняли, что у меня слабое зрение. А когда все открылось, претензий, к удивлению, не возникло: училась я хорошо»*.

В студенчестве девушка пробовала работать с разными техниками и материалами: акварелью, гуашью, глиной. Но в итоге вернулась к работе с цветными карандашами, которые впервые взяла в руки в раннем детстве.

Ее работы — это черно-белая и цветная графика с заметным влиянием модерна. Начинала Яна с иллюстрирования в стиле фэнтези любимых в отрочестве писателей: Джона Толкиена, Анджея Сапковского, Урсулы Ле Гуин…

«*Больше всего мне нравится рисовать для детей и подростков. Они обладают богатым воображением и охотно вступают в сотворчество, пытаясь угадать подтекст, который я заложила в работу, или домысливая в моих рисунках какой-то свой, обязательно добрый и радостный мир».*

Искусство — это не мертвые предметы, хранящиеся в музеях, а часть повседневной жизни и составляющая множества культурных практик. Потребность в создании и восприятии изображений универсальна и заключена в самой природе человека.

Работы, представленные на выставке можно разделить на несколько групп. Во-первых — чистейшая мистика со склонностью к языческим верованиям; оформлена эта серия в сине-фиолетовые паспарту. Можно отметить загадочность «Музыканта», языческий оттенок «Грибника» (акварель), «Призрак под часами», «Славянский Дид»… Легко и мягко написанные образы дополнены оригинальным цветом фона.

Технические приемы Яны четко отработаны, органичны и незаметны для зрителя, не отвлекают внимание от сюжета картины. Зритель всматривается, анализирует, вникает в образ героев. Эти необычные существа любят жизнь, радуются ей и испытывают удовлетворение от повседневных забот. Другая группа работ Яны — черно-белая графика, где явно чувствуется уверенная рука архитектора-дизайнера: четкая, ясная, выразительная своей лаконичностью. К этим работам можно отнести «Мираж», «Единорог», «Волчишка» и несколько других, где доминирует символизм, философичность работы и многослойности смысла изображенного образа.

Перед зрителем предстает идиллический волшебный мир милых персонажей, он близок всем людям: в нем нет злости, предательства — только вечные ценности любви и добра. У Яны имеется особый технический прием, которым ей (слабовидящей) легче работать. Известно, цвет стремится за свои пределы, но художница заключает цвет внутри изогнутых черных линий-плоскостей. В этом случае исключается способность цвета расширяться, но не распространяться энергетически. Возникает ощущение появления неких цветовых волн-кругов. Можно сказать, что работа начинает «дышать». У художницы именно так и происходит.

Сегодня Яна Лисина перечитывает и пытается осмыслить уже классическую литературу, но волшебный мир детства так и остался ее любимой темой. Рисунки Яны — яркие и добрые. На них можно встретить героев детских песенок, сказок, стихов…

Некоторые работы художницы отличаются в общем пространстве выставки «Сказки и краски» особой фантазийной бытовой зарисовкой в жанре классических скандинавских иллюстраций для детских книжек. Выполнены они тонально, в основном, охрой, в сепии — «Два лиса» «Охотник», «Пеппи», «Дракон синий», «Лисица-пастушка», «Вам письмо». Эти трогательные, забавные работы украсят любую детскую книжку, комикс.

Картины-сны Яны — как реальность, а не иллюзия — это то ощущение, которое завораживает ранним солнечным утром, на рассвете, когда все в мире поглощено сновидениями, и душа находится в предвкушении нового дня.

«Пиши, что видишь, не видишь — не пиши, не чувствуя сочувствия природы. Ищи, что ближе, не ближе — не ищи», — нашептывает Яне ее муза, повторяя слова древних мудрецов.

Творчество автора не терпит синтетики эмоций, конформизма чувств. Только искренность видит зритель в различных сюжетах картин автора; особенно, в серии «Мечтания», к ним можно отнести «Красавица и чудовище», «Лесной дух» (или Принц Леса?). А работу «Лисица Яна» — пожалуй, можно назвать автопортретом художницы — «Волшебная Yalis», в которой Яна продемонстрировала максимально возможные оттенки, коричневатого фриза, охры, оранжа, их полутонов.

Какие волшебные разводы весенней зелени картин «На дубе том, где кот ученый» или «Танец лесных юных фей»! Художница пытались передать свои ощущения и видение через серию взаимодополняющих художественных работ со сказочными снами.

Творческие опыты Яны Лисиной — отражение переходных состояний, полутонов настроений, берущих свое начало в эмоциях момента, когда можно почувствовать, поймать энергетическую волну, запечатлеть эту сиюминутность. Представленные работы нежны своей чуть сонной невесомой красотой; они приглашают нас еще раз проверить: мираж это или явь.

Симбиоз картин и их литературного источника создает яркий индивидуальный мир автора, обладающего особым художественным чутьем.

Личное пространство — не только физическое, но и психологическое — пространство, где мы в безопасности. Где можем расслабиться, снять маски и доспехи, быть не только самим собой, но и быть разными, экспериментировать, меняться. Для этого СВОЕ ПРОСТРАНСТВО должно быть защищенным, огражденным от недружелюбных людей, слов, взглядов. Так что умение чувствовать и сохранять свои психологические границы — это необходимое условие для самопознания, саморазвития, самореализации любого творческого человека. Особенно — слабовидящего художника…

А Вы смогли бы в постоянном окружающим полумраке УВИДЕТЬ разноцветный мир храбрых рыцарей, волшебных фей, лесных языческих духов, единорога, дракона, красавицы в объятиях чудовища и себя — в образе кокетливой лисицы Yalis?

Увидеть и нарисовать!

Мы растворяемся в волшебном сне;
Наивном, хрупком, добром и прекрасном.
И даже время быстротечное не властно
над грезами души. Там по росе

гуляет конь. Там сказочные тролли
играют с милой парой воробьев...
Ко встрече с постояльцами готов
дом с привидениями. И резвится вволю

Единорог. Царевна принца ждет...
Мечты и чудеса там исполнимы.
Мир Детства. Нелегко расстаться с ним.
Но мы взрослеем. И дорогу кто найдет

в сон безмятежный? Но она поможет,
приоткрывая временной завес,
понять нам, что нелепый мир исчез…
ХУДОЖНИЦА вернуть нас в детство может.

Она перенесет нас в царство Фей,
туда, где серость быта не тревожит...
Картины — часть души. И осторожно
на зов ее мы полетим за ней.

(стихотворение Е. Пономарёвой)

Елена Заяц

ИСТОРИИ, НАПИСАННЫЕ КИСТЬЮ, или акварельные фантазии

Рваные серые облака торопливо бегут на восток, поминутно перекрывая тусклый солнечный диск. Ветер играет опавшими листьями, закручивает их в замысловатом танце на небольшой площадке перед древним храмом. И все представляется невероятным соединением тревоги и покоя, вымысла и реальности — акварель струится по бумаге, вторя этому бегу и танцу, разворачивая на этом листе историю осени и старого города.

Кто был, тот знает.

Знает, как осенний ветер ложится трепетными мазками на бледные краски небес, как сырой воздух делает тонкие линии берегов бархатисто-прозрачными, погружая их в белесый туман. Знает волшебную силу акварели, живущей по своим правилам, свободной, открывающейся тем, кто ищет бесконечные созвучия с окружающим миром.

На выставке акварелей «Истории, написанные кистью» в культурном центре «Современник» (г. Санкт-Петербург) участники творческой студии «Художники с Солдатского» постарались приоткрыть завесу отношений художника и его произведения. Под каждым произведением помещен текст-обращение к зрителю.

Это небольшие рассказы-размышления, иногда короткие мысли, воспоминания, связанные с представленными акварельными работами. Можно сказать, что это первый опыт данной художественной группы: соединить живопись, графику и повествование. На выставке представлены работы Н. Астафьевой, И. Белоусовой, Е. Веретенниковой, А. Ворковой, Е. Гагановой, И. Галаничева, Е. Мищенко, В. Павловой, И. Петровой, С. Свириденко, Е. Соболевой, И. Степановой, Т. Шмаковой, Е. Заяц.

Чем притягивает к себе акварель? В чем особенность и сила этой почти бесплотной краски? Название техники происходит от схожих французского и итальянского слов, означающих в переводе на русский буквально «водянистая». Есть в акварельной технике живописи удивительное свойство — проникать, срастаться не только с объектом изображаемым, сколько с самой атмосферой, воздухом, пространством.

В акварелях соединяется несоединимое: вместе живут свет и его отсутствие; цвета поодиночке резкие, вызывающие, кричащие, вдруг начинают разговаривать друг с другом и остаются на листе бумаги в согласии и гармонии. А затем мелькнут где-то на нем чистыми ярчайшими гранями и зажгут чувства и воображение зрителя.

Более всего это проявляется в пленэрных зарисовках, где зритель может увидеть и почувствовать, как кистью управляет не только художник, но и ветер, дождь, солнце. Они становятся полноправными соавторами.

Из солнечной ганзы в изысканный индиго
Ныряет кисть, срываясь в синий лак,
Зачитывая красочную книгу,
Где все герои: свет и полумрак,
И холод синего, и красного огниво,
И дробь мазков, и белизна листа…
И вот мерцает глубина залива,
Горят огни цветущего куста.
И все возможно… Там, за горизонтом —
Небес слиянье с теплою землей,
Что грезит воздухом
Прозрачным, звонким, тонким,
Как тициановая грезит бирюзой.[*]

Пейзаж — это особый жанр изобразительного искусства. Он открывает нам окружающее пространство, природу. А пленэр — особая форма создания пейзажа, а отчасти и образ жизни. За последние два-три года где только ни побывали студийцы: Крым, Новгород, Старая Ладога, Выборг, Таллинн. И каждая поездка была чередой пленэров, ставшей праздником невероятных открытий, даже в родном Санкт-Петербурге. В который раз путешествуя по улочкам и дворам нашего города, художники получили неисчерпаемый источник вдохновения. Действительно, на пленэре знакомые места представились в неожиданном свете: на листе бумаги в лучах заходящего солнца Смольный собор превращается в гофмановский сказочный замок; дворик в Александро-Невской лавре — в летний, уютный уголок старинного Петербурга; куст белого шиповника, что вырос в сквере у Витебского вокзала, расцветает в акварели тихо и нежно, мир вокруг наполняя благоуханием, а рядом люди спешат на работу, пассажиры ждут поезда… Сколько еще неизведанных, новых открытий ждет впереди? Художник старается передать Душу города каждым штрихом или взмахом кисти. Город преображается в процессе рисования в Нечто Прекрасное, что остается навсегда как с автором, так и со зрителем.

Кто рисовал, тот знает: это — счастье.

Я стен не крашу, чтобы не спугнуть
Известкой сотканных, приблудных херувимов.
Не жгу свечей полуночной порой.
И все мои нелепые стихи
Суть отслоенье прозы от бумаги,
Прозрачный слой меж яблоком глазным и тонким веком,
Куда навек стекаются извне
И тени прошлого, и смутные желания, и ты…
И свет, и тьма не спорят здесь
О сути мирозданья.
А тишина суть пение цикад…

Но и в работах, написанных в мастерской, не подверженных вмешательству атмосферных явлений, в полной мере проявляется характер изображаемого пространства и предметов. Они, как и атрибутика мастерской, вступают в диалог с художником, затевают свои зачастую непростые отношения между собой и рассказывают истории. Изображения предметов лишь повод для автора передать чувства, создать настроение.

Интересно, любите ли Вы натюрморты? Нравится ли Вам их рассматривать? А пробовали Вы когда-нибудь натюрморт составить? Это — удивительное занятие. Подбирая, переставляя предметы, художник закручивает их в драпировки и наблюдает их связи и конфликты, а в результате привычные и хорошо знакомые вещи неожиданно обретают жизнь и чувства, становятся героями драм и комедий.

Забавную историю увидела в своем натюрморте и поведала Ирина Степанова: *«Даже неприхотливый сезонно-дачный натюрморт может в рисунке иметь свою историю. Например, историю любви. Pomme de amour (помидор) по-французски означает "яблоко любви". Пофантазируем: четыре помидора — четыре характера. Представим романтическое свидание под сенью петрушки красавца Де Помидора и несозревшей Мимидорки. Из-за кабачка выглядывает юный паж Помидор, вся его фигура в виде сердца показывает, как он влюблен в юную красотку, как страдает от неразделенной симпатии. Другая помидорка проводит время в компании огурцов. Она беззаботна, весела и пока еще ни в кого не влюблена… Интересно, кто из них окажется в маринаде?»* Натюрморт — театр!

Есть уголок в глубинах Петербурга,
Затерянный в мозаике островов,
Завязанный узлами переулков
И осененный арками дворов.
Там, в трепетном огне волшебной лампы,
Где духи собираются на чай,
Мы — гости. Нет, друзья!
Мы все — таланты,
Творящие свой живописный рай!

«В студии аромат яблок, вкус чая, пламя свечи, акварель, кисти, неспешные беседы… И хочется, чтобы это время длилось, длилось…, особенно, когда на улице осень и дождь, зима, снег и слякоть. Фантазия художника не дремлет, она продолжает подсказывать сюжеты, истории, сказки…» Так рассказала о своем осеннем натюрморте Елена Мищенко.

А Татьяна Шмакова смогла «оживить» глину, камень и подсвечник: *«Однажды вечером глиняный кот, каменное яйцо из яшмы собрались вокруг подсвечника. Если зажечь свечу, все оживет. Так и случилось. Можно увидеть на акварели как потешный кот и блестящее яйцо с любопытством смотрят на пламя»*… Однажды вечером…

Вы замечали, как цветы выстраиваются в букете? Кто-то объединяется в компании, кто-то отвернулся в одиночестве, кто-то раскрылся пышной красотой своей цветочной души, а иной поник в печали. Совсем как люди. У художника есть удивительная способность проникать в души предметов и пространств, читать их мысли и чувства, рассказывать о них на листе бумаги или холсте.

«Завораживающие изгибы бутонов и цветов ирисов плавно переходящие в новые соцветия и нежные лепестки, трепещущие от малейшего дуновения ветерка, тонкий, едва уловимый аромат — все это превращает Ирис в истинно Королевский Цветок. Его быстротечная красота завораживает, торопит человека насладиться своим великолепием, а художника рискнуть написать акварельный портрет Его Величества». Елена Мищенко, автор этих строк, написала и очень нежную, лиричную акварель «Сирень» — в прозрачном бокале букет из веток сирени. Елена написала свою историю-эссе посвященную этому цветку: *«Сирень для многих — запах детства, весны, предстоящих экзаменов, загадываний желаний… Охапки букетов на столе с их пьянящим ароматом мы помним целый год или даже всю жизнь…»*

Да, цветы всегда восхищали женщин. Их простота и утонченность, прозрачность и сочность красок призваны передать само дыхание природы. Что может быть более акварельным?

Над искрящимся снегом,
В весенних лучах
Распускаются розою
Солнце в очах
Милых девочек,
Матушек,
Бабушек,
Дев,
Женщин, сотканных Небом, –
Земных Королев.
Тех, чей образ сплетает
Поэмы из слов
И снега превращает
В сиянье Цветов.

Пространство выставки складывается из многих работ. Каждая из них имеет свой характер, свой тон, свою мелодию. Важно, чтобы они обрели общее звучание, светлое, гармоничное. И это произошло!

Несомненно, выставка акварелей «Истории, написанные кистью» подарит много ярких впечатлений зрителям, чтобы, покинув залы, они ощутили тепло и радость в своем сердце.

[*] В статье использованы стихотворения Елены Заяц.

Елена Заяц

ЧЕТЫРЕ ДНЯ НОВГОРОДСКОГО АКВАРЕЛЬНОГО ПЛЕНЭРА

«Все дремлет, но дремлет напряженно чутко,
и, кажется, что вот в следующую секунду все
встрепенется и зазвучит в стройной гармонии
неизъяснимо сладких звуков».
М. Горький «Песня о Соколе»

Шел четвертый — заключительный день новгородского пленэра нашей небольшой группы петербургских художников-акварелистов. Мы отправились в Великий Новгород впятером: Анастасия Воркова, Ирина Петрова, Светлана Свириденко, Ирина Степанова и ваша покорная слуга — Елена Заяц.

Позади остались буйные ветры дня первого; дождь второго дня, сыпавшийся из чистого неба на только что обретший акварельное дыхание белый лист; и вчерашнее солнце. Ослепительное, яркое! Солнце, наполнившее до краев купол Софии, как чашу; чашу круглую, пенную, готовую выплеснуться и залить светом все вокруг — деревья, травы, стены Кремля; засверкать искорками в глазах случайного прохожего и осесть навеки в нашей памяти, изредка поблескивая тусклым золотом прошедших столетий.

Каким будет четвертый день в старинном русском городе?

Великий город! Он сложен, как былина, улицы его певучи, как строки забытых песен, бесчисленные купола — главы богатырей, уснувших на перепутье. Посреди него течет могучий Волхов, то сурово смыкающий свои пенные брови, то нежно греющийся под лучами солнца, то играющий ветром, как серебряными струнами вечности.

Был конец сентября, и запоздалая осень торопилась вступить в свои права. Минуло всего три дня, как оставила край летняя жара, редкое дерево примеряло на себя пурпурный или золотой наряд. Стихии никак не могли договориться о времени года и в запале сменяли друг друга по пять раз на дню.

В первый день по приезде, обустроившись, прихватив кисти, краски и прочее, отправилась наша группа в первое путешествие к башням Кремля новгородского — Детинца. Не легок был этот путь — погода словно взбунтовалась. Мы ощущали себя в центре водоворота, все неслось вокруг, металось, норовило обрушиться грозной волной, тучи низкие рваные поминутно закрывали небеса. Но солнце подарило нам тепло свое, и затих гул северного ветра, и наполнились окрестности радостью и покоем.

Детинец, играющий своими изгибами и перекосами, будто танцует на возвышенности, окруженной рвом. Это — танец со временем, рекой, вековой девой, распустившей косы свои на семи ветрах. Увидевший его восхитится, рисующий его движением карандаша или кисти навеки сохранит танец этот, как глоток пьянящего воздуха, пропитанный брызгами широкого Волхова.

Пленэр — это разговор с жизнью о жизни, с природой о природе, с городом о городе. И не только ты открываешь для себя город или место, тобою увиденное. Это и город открывает себя в твоем творении, смотрится он в лист, испещренный красками, как в зеркало, вспоминает былое, вздыхает удовлетворенно тихо, радостно. И ты радуешься вместе с ним.

А радости в эти четыре дня выпало нам с лихвою. Мы писали без устали, вечерами бродили по тенистым улочкам и пели песни на берегу Волхова у потемневшей воды, глядящей в глубокое ночное небо. И в который раз шептались вокруг нас деревья, в который раз оживали вокруг стены башен и храмов. И все более погружались мы в таинственный, подернутый невидимым покрывалом времени мир. Тоньше и тоньше становилась грань между нами и тем, иным, подобным Китеж-граду городом, сокрытым в темных глубинах прошедших тысячелетий. А по утрам солнечные лучи снова стучались к нам в окна и звали в новый путь.

Недалеко от Новгородского Кремля стоит церковь святого Власия, что на Волосове улице. Говорят, было здесь некогда место поклонения древнему Волосу (или Велесу?), а во времена христианские вырос Храм белокаменный. Но не строгий, суровый, а светлый, праздничный встал он на лугу посреди трав да деревьев. Сегодня он слегка скособоченный по-детски трогательно смотрит вокруг и, кажется, хочет пуститься в пляс — столько в нем жизни и радости. А сядешь рядом, разложишь краски да кисти, посмотришь на шероховатые, легкой волной идущие стены, на купол, что между землей и небом взирает на окружающий мир, и видишь, как старенькая церковь, замерев в задумчивости, тихо улыбается, вспоминая шум и говор прежнего новгородского люда.

В этот миг ты обретаешь зрение и слух: и вот едут мимо телеги, груженные всяческой снедью, празднично убранные девы неспешно идут к церкви, мужичок на паперти обращает лицо свое к солнцу. Людно! Кипит жизнь! Детвора со смехом носится вокруг высоких резных изб! Мужики идут к берегу, посмотреть на прибывшие корабли заморские, купцы бьют по рукам, и пылит где-то вдали княжеская дружина…

А щеки твои гладит стародавний ветер, обогнувший абсиды белокаменного Храма, и бегущий дальше играть кружевными серьгами новгородских красавиц…

Ветер… Снова перед тобой лист. На нем теплые камни стен, узкие подслеповатые окна, да пухлые приземистые абсиды, прильнувшие к восточной стене Власия. А в синем небе купол, что главою обозревает все окрест, даря каждому благословение, и храня вовек в душе своей воспоминания. Что ж, когда-нибудь другому, отделенному от нас рекой времен, путнику, пришедшему под его сень, расскажет он и о нас.

Много произошло временных путешествий в Новгороде. Нет, мы не ходили далеко, но творчески путешествовали всякий раз, как доставали краски и лист бумаги.

Наступил день четвертый.

«Дождь, дождь, дождь», — кричали нам питерские телефоны.

«Дождь, дождь, дождь», — неумолимо пророчил прогноз.

Но мутный солнечный диск, поминутно выплывая из-за облачных заводей, мягко скользил по шероховатым листам бумаги, перебирал их, заглядывал в каждый, улыбаясь пританцовывающей церкви Андрея Стратилата и зажигая купол Святой Софии. Рассыпали вокруг свои золотые сердца липы, клены геральдически гордо пускали в полет первые листья… Мир писал себя, складывался в картину; и мы писали ее вместе с ним.

Уже было за полдень. Времени оставалось до отъезда менее трех часов. Мы вышли из ворот Детинца и по пешеходному мосту направились на другой берег Волхова к Ярославову Дворищу. Вот уж где раздолье! Серенькие, розовые, белокаменные, в куполах и шатрах древние церкви на зеленых лужках водят здесь свои девичьи хороводы. Просто дух захватывает! А самая приметная — в красном расписном сарафане — Параскева Пятница. Куда бы ты ни шел — не пройдешь мимо. И мы не прошли, сели в тени деревьев.

От Перуна древнего
до Богородицы,
Да от Велеса
до Параскевы Пятницы
Ходят церквы-девицы
да хороводами,
Шелестят да беленькими
пряслицами.
И нанизанная
тонкою осокою
Радость светлая
на нитки девы-памяти
Песнею плывет над ними,
мысью, строками,
Свитыми на каменном
пергаменте.

И завертелась круговерть красок, и выстроились тоненькие неровные пилястры, и сложились кирпичи да камни в затейливые узоры. И взглянули удивленно маленькие окошки — кто это в гости к нам нынче пожаловал. А сырой воздух тем временем не торопил влажную бумагу, краски растекались неспешно, поправляя Параскеве складки ее девичьего сарафана. И уж подняла она свою небольшую медную головку, и встала задумчиво в обрамлении желтеющих листьев.

И чем больше проявлялась она на бумаге, тем более проявлялась ее таинственная притягательность, скрытая в пестроте и цвете, в ее неровностях и несуразностях, сложенных в безупречно гармоничную форму. Мо-

жет, это древняя Мокоша-Пятница, славянская мойра, прядущая пряжу, проглядывает сквозь строгие линии православного Храма? И манит в бездонную глубину времени?

И не оттого ли красна она, что несет в себе след всполохов древних кострищ и протяжных северных песен? И плетет она свое покрывало из языков пламени и забытых обычаев, и обращает лицо свое к Вечности.

Словно остановилось время и застыло вместе с солнечным диском над крошечным кусочком земли о осьми церквах. И утихли ветры, и расступились тучи у порога Святой Параскевы. Мы подошли к ней, к ее теплым терракотовым стенам и оглянулись назад, в сторону Волхова.

Облака, ускоряя бег, летели на юг, и вслед летело неумолимое время. У нас оставался час. Всего час… Целый час, чтобы отправиться в путь к берегам, сотканным водой, цветом и воздухом.

Огляделись — перед нами возвышалось здание Воротной башни.

Мы расположились у «подола» Параскевы и обратились к башенной колокольне. И вновь были подхвачены бурным творческим потоком. Облака летели торопливо, как стрелки часов, и вместе с ними летели наши кисти. Все смешалось в желтовато-серой дымке, и, не умаляя свой бег, облака плыли уже на бумаге, и колокольня… Но! Колокольни не было видно. Цвет ее слился с цветом небес, тело ее все не проявлялось в мутном тумане. Желтый, синий, фиолетовый — все цвета «шли в ход». Они смешивались на палитре, расплываясь клочьями серых туч. И вдруг странный, слегка сизый, немного лимонный цвет напомнил акварелистам непротертые комочки извести. Произошло нечто особенное: цвет стал фактурой!

Быстро взлетела стрела колокольни, когда кисть скользнула по бумаге — так мастерок с сырой штукатуркой «бегает» по красному кирпичу.

Живопись стала архитектурой! Руки соприкоснулись с руками зодчих, поднимавших к небесам эти храмы. Лист бумаги обретал плотность живой материи. На глазах наших рождался Новый Мир!

Уйдя с головой в работу, мы даже не замечали, как один за другим обходили по кругу храм Параскевы туристы, касаясь руками его стен. Движимые правилами какого-то старого обычая, они не замечали нас, будто мы слились с церковью, стали ее частью, частью неведомого нам обряда. Трижды обошли паломники вокруг. Трижды коснулись нас, как и стен храма, сделав невольно единым целым…

От сырого,
патиною камня освященного,
От разбитых,
растерявших
разноцветные узоры
черепков.
От воды студеной,
медленно танцующей

С крутыми берегами
цвета черного,
Подымается испариною воздух-вздох
былых веков.
И рассеяно и нежно
солнце катится,
Вспоминая,
как царевна Волхова
Спасу Ильину да
Параскеве Пятнице
Умывала
Божьи
купола.

Мы продолжали писать. Колокольня была уже почти готова, когда некрупные редкие капли начали падать на траву. Не может быть! Все было так правильно, безошибочно до сих пор! Так не вовремя…

Да, совсем забыли о времени! На часах было ровно четыре. Это небесные часы тихим дождиком напомнили нам: что пора, что скоро поезд, и что сказка наша подходит к концу…

Мы встали, собрали бумаги и краски, и, держась за стены кончиками пальцев, обошли Параскеву Пятницу, каждый со своими мыслями и мечтами. Я помню шероховатость ее стен, эту каменную кожу с морщинками-трещинками… Я помню, как Параскева улыбалась нам вслед с обещанием новой встречи.

Новгород провожал проливным дождем, и мы увозили с собой его тучи и солнце, целые кипы работ, ставших для нас проводниками во времени, истории, пространстве.

Колокольня Воротной башни была дописана уже в поезде под стук колес, и, вторя им, разлетелись от ее белесого шатра птицы. Они и теперь летят. На листе бумаги, в памяти, в том удивительном мире, в который довелось попасть нам, рисуя Новгород Великий.

Это — правдивая история о прикосновении к вечному и прекрасному, о мимолетности творческих мгновений.

[*] В статье использованы стихотворения Елены Заяц.

Вера Соловьёва

«СУЩНОСТЬ» ФОТОГРАФА ЯНА ШЛЕГЕЛЯ

Фотография — искусство писать временем
и такое же приключение, как и жизнь.
Мишка Хеннер, фотограф

С самого начала зарождения цивилизаций человечество состоит из бесконечного количества культур, народов и племен. У каждого из них свой образ жизни, свой взгляд на вещи, свои ценности и традиции. Санкт-Петербургская галерея Art of Foto сделала подарок любителям современного фотоискусства — выставку «Сущность», где можно было увидеть редкие работы немецкого фотографа, путешественника, этнографа Яна Шлегеля. 27 фотопортретов, представленных на выставке, свидетельствуют об особенных встречах фотографа с уникальными людьми в ходе путешествий по Африке и Азии. Эти портреты от нас столь далеки, что сопоставлять их с европейскими портретами невозможно. Здесь и портреты воинов с оружием — острыми пиками, и местных красавиц, увешанных бусами и с вытянутыми специальными обручами шеями, уважаемых старейшин с глубокими морщинами-биографиями, детей любопытных и подростков, берущих пример с воинов племени, гордых, самостоятельных… Интересная деталь: все мужчины, охотники, рыбаки, пастухи, музыканты — считаются воинами; то есть не важно, какая у тебя узкая специализация в жизни племени, родился мужчиной, обязан стать защитником. Это «узаконено» веками и природой: если подкрался крокодил, то вступай в поединок. Если ты — мужчина-воин, то шкура рептилии будет красоваться у тебя на плечах; а если нет, то крокодил сытно пообедал…

С 1998 года Шлегель регулярно посещает отдаленные места планеты, отрезанные от туристических маршрутов западного мира. Во время своих поездок художник постоянно наблюдает изменения устоявшихся традиций и уклада жизни в племенах. Это происходит под воздействием современной глобальной «цивилизации»! Безжалостные вторжения в традиции пробудили в фотографе желание запечатлеть уникальные типажи. Фотограф осознал необходимость сохранить в своих работах обиход и неповторимого природного колорита представителей исчезающих племен. За прошедшие годы Шлегель посетил более 60-ти стран в поисках особой красоты и разнообразия рода человеческого. Шлегель не только создает творческие фотографии, он также документирует и сохраняет произведения искусства — особенности уникального внешнего вида самих людей. Композиционное построение его фотографий, чрезвычайно контрастная игра света и тени, внутренняя динамика и перспектива открывают зрителю дверь к сокровищам исчезающего мира, найти который становится все сложнее и сложнее. Никто из моделей на фотографиях не имеет специаль-

ного грима или иного «приукрашивания» внешности, а также никто специально не готовился к фотосъемке. Единственный «инструмент», который Шлегель использует — это простой серый фон, с помощью которого он добивается большей концентрации на самом человеке, а не на условиях его жизни. Чтобы подчеркнуть первобытную красоту этих людей, фотограф решил обойтись без отвлекающих деталей и оригинального фона.

Более того, визуальный контраст с выставками многих «глянцевых» фотографий заключается не только в черно-белом видении, но и в решении принципа развески работ: очередность как своеобразный рассказ-повествование. Все фотографии — авторская серебряно-желатиновая ручная печать. Среди них есть снимки, полные символизма, романтические портреты, трогательные кадры детей с домашними животными, птицами…

Рассмотрим несколько фотографий и заметим, что, хотя на выставке подписей под работами не было, но в своих комментариях к снимкам Ян Шлегель раскрывает имена и некоторые подробности жизни своих героев.

Портрет темнокожего мужчины в полный рост и профиль как типичного представителя своего племени. На голове украшения из перьев и плетеные кожаные шнурки, в ушах серьги-горошины, на шее несколько витков бус, на руках — браслеты, кольца. В руках мужчина крепко держит копье. Тело мускулистое, натренированное, всегда готовое к защите своего племени, торс раскрашен скромно — несколько белых пятен на груди и плечах. Чувствуется сила воина. Мужчину зовут Бива, ему 44 года. Он — один из уважаемых воинов эфиопского племени каро, так как *«Бива убил трех львов, 4 слонов, 5 леопардов, 15 буйволов, крокодилов и двух человек в войне с соседним племенем»*. Вот такая жизнь у мужчины-воина племени каро. На фотографии заметно, что форма головы, высота лба, надбровные дуги, удлиненная форма носа, глаза, скулы, даже несколько увеличенные губы (по нашим меркам) практически не отличаются от европейцев. Более того, Бива даже с фотопортрета являет собой образ свободной, сильной личности, человека гармонии и ответственности. Бива говорит зрителю: *«Свобода — это возможность уважения к себе и другим. Это чувство достоинства»*.

Бюстовый портрет пожилой женщины в фас. Несколько тонких косичек, на шее множество нитей мелких бус, светлых, темных, цвета не разобрать, так как фото черно-белое, кроме лица и косиц. Они даны в сепии. Да это и не важно. Портрет подчинен определенным законам изображения. Главное — глаза (светлые!), лицо в глубоких морщинах, его можно изучать как географическую карту или как космический ландшафт. Лицо говорит нам своей рельефной эстетикой о том, как важно сохранять индивидуальность. Глаза этой женщины заглядывают зрителю в душу, глубоко внедряясь в нашу память. Черты лица также скорее европейские, чем (по нашим понятиям) африканские. Этот портрет забыть невозможно. Он напоминает чем-то и фотографии английской королевы Елизаветы или представительницы любой европейской элиты, и жены вождя индейского

племени, и нашей русской Агафьи из далекой Сибири. Автор снимка пояснил, что он запечатлел 80-летнюю Арифу из пакистанского племени калаши: *«У Арифы много абрикосовых деревьев, а ее вино считается лучшим во всей деревне. Она любит старые традиции народа калаши и боится, что новая школа ничему не научит ее народ»*. Лицо Арифы излучает достоинство, благородство, житейскую мудрость, даже политкорректность (иначе не дожила бы до преклонного возраста). Потрясающий снимок!

Другая фотография. Бюстовый портрет девушки в профиль с раскрашенным лицом точками белой краски, по кромке волос вокруг всей головы также белой краской нарисована полоса-обруч, на шее связки мелких бус, а в ушах… большущие разрисованные диски. Они вписаны в мочки ушей, которые растянуты до предела. На диск нанесен характерный для данного племени узор — симметричные полукружия, крест, точки… Зритель всматривается в портрет и начинает осознавать, что перед нами явление особой красоты. Кто эта эфиопская Джоконда? Ян Шлегель комментирует, что *«девушке 18 лет, ее зовут Нале. Она из племени суре. Нале живет в маленькой деревне на горе, рядом с границей с Суданом. Она дочь одного из старейшин племени. А размер сережек говорит о цене невесты. Чем больше сережки, тем выше цена!»* Нале, действительно, красивая девушка. Естественная, спокойная, она знает цену не только серьгам, но и себе.

Как фотограф добивается такого доверия? Шлегель зачастую проводит с племенами по нескольку недель, пытаясь познакомиться с ними поближе и понять их образ жизни. Вместе со своим ассистентом Ян живет в скромных условиях среди обычных людей, которых он планирует запечатлеть. Шаг за шагом фотограф завоевывает их симпатию, чтобы сделать фотографии в необходимой по его задумке обстановке доверия и дружбы.

Следует сказать немного о местных принципах украшении внешности определенным цветом. Народ племени каро любит строгий геометрический стиль — рисует на теле полоски, круги, спирали, а на груди молодых девушек цветы. Используют для живописи природные материалы: мел, железную руду, отложения охры, уголь. Почему в данном случае рисуют белым? Дело в том, что белый цвет для многих африканских племен символизирует связь с духами предков, хотя в данном случае не все так просто: для одних — это цвет злобных духов, для других — добрых и дружественных. Использование цветов в раскраске регламентируется и возрастом. Возможно, не случайно Ян Шлегель выбрал именно черно-белую фотографию. Вспомним древних философов: максимальная концентрация света — черный цвет. Белым выражается чистота, некая безначальность или бесконечность. В эти постулаты полностью вписываются послания, струящиеся с картин Яна Шлегеля, — красота и самобытность.

Интереснейшая фотография мужчины племени каро. На портрете мы видим только его лицо, от макушки до подбородка. Оно в мелкую сеточку морщин, губы плотно сжаты, легкая седая бородка и усы, глаза смотрят

жестко, прямо, гипнотизируя. Черты лица модели скорее африканские, нежели европейские. Если постоять у этого фотопортрета некоторое время, то становится жутковато — как-то неуютно под этим взглядом.

Господин Шлегель, кого Вы сфотографировали? Ян поясняет, что на фото *«Добо, 61 год, племя каро, Эфиопия. Добо — лидер старейшин в одной из деревень каро на реке Омо. Он заработал уважение, убивая животных и людей. Он убил 4 львов, 3 слонов, множество зебр и газелей, 12 крокодилов и 10 человек (!) из других племен»*.

Понятно, откуда эта жесткость во взгляде. В природе выживает сильнейший, лидер, да и не только в природе: разве в обществе по-иному? Если вглядеться в образы на фото, можно увидеть, что герои живут в странном, ином временном измерении, промежуточном. Соединяется будущее с далеким прошлым, которое было прошлым и для настоящего. Сочетание двух времен — времени будущего и времени прошлого. Соединяет время реальное и время мистериальное. Граница между ними очень тонкая.

Несколько слов о самом авторе фотографий.

Ян Шлегель родился в 1965 году в Шварцвальде, Германия. Он женат, отец троих детей. В возрасте 14 лет Ян стал изучать фотографию в школе и открыл в себе страсть к этому виду искусства. Победив в фотографическом конкурсе в разделе портретов, Шлегель смог участвовал в семинаре фотографа Вальтера Шельса в Мюнхене. Под его влиянием Ян начинает предпочитать черно-белую портретную съемку. Шлегель стал профессиональным фотографом уже к 18 годам. Сегодня Ян работает для Университета Наций, дает уроки фотографии и возит студентов по Африке и Азии, успешно выставляется на художественных выставках в Лондоне, Париже, да и во всем мире.

Художник Ян Шлегель оставляет в своих фотографиях отпечаток своего видения, своего внутреннего мира. Его интересует не бытовая фабула, предметы, аксессуары, а нечто другое… Не бытовые вещи, а природа связи человека, общества, времени. И такой подход к творчеству — всегда в результате дает откровение. Оно раздвигает границы нашего сознания. И мы начинаем эволюционировать. Да! Изучая неожиданные образы, мы начинаем размышлять на тему основных проблем, как жизни, так и философии эстетики. А размышление рождает собственную культурную мысль.

Если бы люди смогли снять со своих глаз очки-фильтры и очистить свои мысли от «принципов» морали цивилизации, — какой красивый и невероятный мир открылся бы перед ними!

Внимательный зритель отмечает одну очень важную деталь работ, особенно портретов, Яна Шлегеля. Это некая взаимная связь зрителя и модели, «зеркальность» фотографий, то есть не только мы смотрим на героя кадра, но и он оттуда из зазеркалья смотрит на нас. Рама картины как рама зеркала или рама окна. Не мы смотрим на картину, а она смотрит на нас? Это не материальное изображение-понятие, оно не имеет физической

плотности. Герой внимательно разглядывает нас, людей, которые проходят перед ним ежедневно, и зритель ощущает себя в точке соединения момента создания фотографии и сиюминутного действа вне времени…

Интересно, на портретах, выполненных Яном в фас, в подавляющем большинстве композиционным центром являются глаза. Зритель может долго рассматривать фото, при этом в композиционный центр его взгляд будет возвращаться постоянно. Словно работает магнит, притягивающий внимание. Совершая изучение работы, как визуальное путешествие по плоскости фотографии, зритель начинает с композиционного центра и в него возвращается.

Еще одна фотография из «Сущности» Яна Шлегеля. Необыкновенно нежная, хрустально чистая, ангельски добрая. Поясной портрет девочки. Работа выполнена в двуцветьи — сером и коричневом. В сером цвете представлены фон, платок на голове, платьице, а в коричневом — лицо (светлого тона), волосы под платком, коса-хвостик на плече, руки, — все четко, ясно, без полутонов. Девочка смотрит на нас космическим взглядом, проникая внутрь, а в руках у нее маленький светленький, только-только вылупившийся цыпленок. Она держит его очень осторожно, бережно, как мадонна младенца. Щемящее чувство безусловной любви, красоты, ожидания и счастья… Из комментария — девочку зовут Мабруко, она живет в ливийской пустыне в маленьком оазисе. Ее отец гордится дочерью, а вообще у папаши 30 детей от трех жен.

Также отличаются нежной хрупкостью, природной красотой и очарованием фотографии в полный рост девочек-близняшек Меисы и Боны 13-ти лет из эфиопского племени хамер, они любят украшать себя бусами, раскрашивают тела цветочными орнаментами белой краской. До такой степени красавицы искренни, что без заминки на вопрос Яна о будущем отвечают: *«Хотим много коз и хорошего мужа»*. Логично! От хорошего мужа никто из наших современниц не откажется, а козы… дают уверенность в наличии продуктов, то есть с голоду не умрешь. Интересно, что белый цвет часто используется в племенных церемониях инициации, где он символизирует чистоту. У многих народов во время этого обряда отца близнецов также покрывают белой краской, тем самым выделяя от других и подчеркивая его более близкую связь с потусторонними силами, результатом действия которых и объясняется рождение двойняшек.

Портрет в полный рост мальчика с козочкой. Наивный, доверчивый, трудолюбивый парнишка в клетчатой юбке и жилете из выделанной звериной кожи, украшенный бусами, рисунками, шнурами. Рядом у его ног стоит маленькая белая козочка. Оба — и отрок, и детеныш животного, смотрят в объектив фотографа пристально, с любопытством и достоинством. Дети природы открыты и взглядом, и душой. Ян Шлегель, как фотограф, в этом кадре сумел передать искренность, позитивность и доверчивость своих героев. Композиция кадра передает минимальными художественными средствами облик конкретного человека. Внешние черты, в свою очередь, показывают внут-

ренний мир героя фотографии. О его характере и психологическом состоянии рассказывают пластические формы, линии и краски лица, взгляд, мимика, движения, одежда и детали композиции, в последнем случае — козочка. Главная задача портрета — раскрыть индивидуальность человека через изображение его внешнего облика, выполнена. И тогда фотография, а точнее — люди на ней, продолжают жить.

На многих фотографиях читается ключевое послание Яна Шлегеля зрителю — это внутренняя и внешняя красота запечатленных людей. Своим мастерством он показывает уникальную индивидуальность различных культур, их духовную свободу. Конечно, человек как представитель своего народа имеет память, не только семейную, родовую, племенную, но и память места, где родился. Можно добавить еще одну память — генетическую, если хотите — космическую. И это все заключено в индивидуальной личности и провозглашается через нее. Нам говорят герои работ Яна Шлегеля из серии «Сущность»: *«Смотрите, как интересна наша жизнь, у нас настоящая красота, смотрите, какие мы воины, какие у нас красивые люди, прекрасные девушки, достойные и мудрые старики, милые дети!»*

Все основы культуры, традиции, нравственность транслируются только через индивидуального человека, иных способов передачи культуры нет. Только Человек, Художник, Личность, Персона!

Искра таланта Яна Шлегеля, его работы вызывают отклик у зрителей. Поэт Екатерина Пономарёва написала стихи, посвященные фотохудожнику.

Необходим для творческой натуры
Извечный поиск уникального сюжета...
Готов художник обойти полсвета,
Фрагменты древней, исчезающей культуры
Чтоб уловить, запечатлеть, увековечить
Своеобразье, черт неповторимость;
И с горечью постичь неотвратимость
Утраты неизбежной, что на плечи
Ложится камнем. Самобытный этнос –
Обряды, поведение, привычки,
Уйдут в века и станут обезличены.
Прогресс сотрет былую многоцветность
Иной эпохи, гордость лиц отважных,
Не ведающих ложную стыдливость,
Но понимающих свою несовместимость
С реальностью. И сохранить так важно
Фрагменты исчезающей культуры...
И обойдет художник всю планету,
Влекомый поиском бесценного сюжета,
Что важен так для творческой натуры.

Художник-новатор в любом деле, будь то поэзия, литература, искусство или даже конструирование, всегда создает свой стиль, технику, особый язык. Фотографии Яна Шлегеля — своего рода роман, рассказ с глубоким содержанием. Намного глубже того, что мы видим на первый взгляд, потому что это рассуждение о времени, о жизни, о вечности.

Виктор Мартыненко

О ВЫСТАВКЕ В. Г. ШАПОВАЛОВА «ПО ВОЛНАМ МОЕЙ ПАМЯТИ»

29 июня 2018 года в выставочном зале Централизованной библиотечной системы Московского района (пл. Чернышевского, д. 6) открылась юбилейная выставка живописных произведений Владимира Георгиевича Шаповалова «По волнам моей памяти». Название у нее почти такое же, как у ставшего легендарным музыкального альбома Д. Тухманова. Для художника оно имеет символическое значение: выход альбома и окончание Шаповаловым ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица) состоялись в одном и том же 1976 году. С этого времени начинается его самостоятельный путь в искусстве. Связь прошлого и настоящего, реальная и мысленная, — идея, заключенная не только в названии выставки, она определяет и ее концепцию.

Наряду с предчувствием конца советской эпохи мелодии и тексты альбома Тухманова пронизаны глубокой ностальгией по утрате человеком духовной целостности. Эта же тема побудила, на наш взгляд, художника к созданию представленных ныне работ. Однако раскрывает он ее не в трагическом, а оптимистическом ключе. Лейтмотив его цикла — утверждение гармонии духа и красоты окружающего мира вопреки всем преградам и испытаниям.

Размеры работ и их число относительно невелики. Это придает выставке камерный характер. Все произведения датированы 2017–2018 годами, но их появление основано на зарисовках, этюдах и картинах прежних лет. Начиная с 1970-х годов Владимир Георгиевич участвует своими живописными и графическими работами в художественных выставках самого разного ранга — всесоюзных, международных и российских. В 1989 году состоялась также первая из ряда проведенных им впоследствии персональных выставок.

В живописи Шаповалову, развивающему традиции реалистического искусства, наиболее близок жанр пейзажа. Ему довелось жить и работать в разных концах нашей страны и за рубежом, о чем говорят уже сами названия картин. При всем этом данная выставка ни в коей мере не является отчетом о проделанных поездках и путешествиях. Работы, созданные художником, далеки от фактографической точности и представляют собой, скорее, синтез памятных для него зрительных образов и связанных с ними философских раздумий. Замысел выставки, объединившей воспоминания разных лет, напоминает невольно о пушкинских строках:

«…Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо…»

Пейзажам Шаповалова присуще, в целом, лирическое начало, приобретающее порой элегический характер. Картины художника пробуждают в зрителе мысли о месте человеке в окружающем мире, о взаимосвязи за-

конов микро- и макрокосма. И хотя люди изображены далеко не на всех представленных пейзажах, их незримое присутствие, как и следы их деятельности, явственно ощутимы.

Картины минувшего возникают в воображении художника так, словно они увидены сквозь некую волшебную призму. В природных ландшафтах и городских мотивах сохранено только самое главное, очищенное от всего преходящего и второстепенного.

Гибкое, свободное движение кисти в сочетании с приглушенной цветовой гаммой, мерцающие контуры деревьев, игра света в облаках, торжественные силуэты гор — все это придает работам художника впечатление широты и покоя, а в некоторых случаях и величавой монументальности.

Панорама различных эмоциональных состояний, сменяющих друг друга в картинах выставки, вызывает зрителя на заочный диалог с автором о действительных ценностях нашего быстро меняющегося мира. Хотелось бы пожелать художнику, показавшему нам то, что живет в его памяти сегодня, продолжить свое успешное «плавание», совершенное из прошлого в настоящее, и в будущем времени, познакомив зрителей со своими новыми открытиями.

Виктор Мартыненко

ФИЗКУЛЬТУРА И СПОРТ В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА

В дни чемпионата мира по футболу ФИФА Санкт-Петербургский Союз художников при поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга провел в залах на Большой Морской выставку «Физкультура и спорт». С 14 июня по 14 июля 2018 года на ней были представлены самые разные по замыслу и исполнению работы живописцев и графиков, скульпторов, плакатистов и фотографов, мастеров монументально-декоративного и прикладного искусства. В экспозицию входили произведения как современных петербургских авторов, так и художников второй половины прошлого — начала нынешнего столетий. Она стала своего рода продолжением региональных и всесоюзных художественных выставок 60-х–80-х годов XX века, посвященных физкультуре и спорту. С другой стороны, прошедшая выставка продемонстрировала и новые взгляды на эту важную сторону жизни общества.

Тема физкультуры и спорта утвердилась в отечественном изобразительном искусстве с первых послеоктябрьских десятилетий. Выдающиеся мастера советского искусства А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, И. Д. Шадр, И. М. Чайков и многие другие активно участвовали своими произведениями в агитации за здоровый образ жизни и физическое совершенство. Их произведения до сих пор украшают общественные и жилые здания, стадионы, парки культуры и отдыха, станции Московского метрополитена. Немало работ той поры, посвященных спорту, имеется в собраниях Русского музея, Третьяковской галереи, других музеев страны, хотя есть и утраты. Среди них, к примеру, панно «Советская физкультура» видного ленинградского художника А. Н. Самохвалова. Написанное к Всемирной выставке 1937 года в Париже для павильона СССР, оно получило по решению Международного жюри высшую награду — «Гран-при», но в дальнейшем не сохранилось.

«О спорт! Ты — наслаждение!.. Ты — радость!.. Ты — мир!..», — эти слова из «Оды Спорту» основателя современных Олимпийских игр Пьера де Кубертена воплотились в мозаиках А. К. Быстрова для вестибюлей станции «Спортивная» Петербургского метрополитена. Панно «Бег» (5 × 6,76 м), созданное художником при работе над этим циклом, заняло на выставке центральное место. На стене слева от «Бега» находилось вытянутое по горизонтали панно К. В. Алексеева «Наши победы» (2,5 × 12 м). Справа, среди меньших по размерам произведений, доминировало напряженное по колориту и динамичное по композиции полотно В. В. Шевчука «Вперед к победе».

Многофигурное панно Алексеева возникло вслед за победами российских спортсменов на Зимних Олимпийских играх 2014 года в Сочи. В середину своей многоплановой композиции художник поместил стилизованные под древнегреческую вазопись изображения атлетов. Эти «зримые

цитаты», включенные в смысловую ткань панно, как и произведение Быстрова, говорят о жизни классических традиций в искусстве сегодняшнего дня. Оба панно свидетельствуют и об уходящем в глубь веков родстве спорта и изобразительного искусства. Ведь без стремления к совершенству, выраженному олимпийским девизом «быстрее, выше, сильнее», невозможны не только спортивные успехи, но и подлинное художественное творчество!

Мастерски написанная в реалистической манере картина Шевчука «Вперед к победе» показывает спортсменов-каноистов на финише дистанции. Художник убедительно передал ощущение предельного напряжения воли и физических сил гребцов. Многозначителен сделанный им выбор команд-соперниц: Россия, Китай, США, придающий картине символический смысл, хорошо понятный в контексте современности.

Экспозицию противоположной от панно «Бег» стороны зала составили холсты разных авторов, времен и жанров. Так, о далеких 60-х годах напоминала работа К. Г. Молтенинова «Питательный пункт» (1967), запечатлевшая эпизод лыжных соревнований в Кавголове. Правее можно было видеть картину К. К. Иванова «Подача» (2010) — момент из игры в теннис. Ее автор многие годы с не меньшей энергией, чем та, которой внутренне обладает его произведение, участвует в творческой жизни СПб СХ. Особое место в этой части зала занял холст А. Г. Николаевой (Берг) «Ибрагимович» (2017), названный по фамилии одного из кумиров современной массовой культуры. Картина, задуманная аналогично рекламному плакату, построена на контрасте черного фона и обнаженной полуфигуры спортсмена, окруженной оранжево-красным ореолом. Решительный взгляд футболиста, татуированный торс, жест рук, возвещающий о победе, свидетельствуют, по мысли художника, о физической мощи голеадора и его упоении успехом. Этот образ стал на выставке антиподом торжественно возвышенных героев панно «Бег», посылая им через весь зал дерзкий вызов.

В кратком вступлении невозможно остановиться на всех, даже самых значительных произведениях выставки. Подробный анализ выставки осложняется и тем, что ее, казалось бы, четко обозначенная тематика в ряде конкретных случаев оказалась размытой и неясной. Достаточно назвать в связи с этим хотя бы работы И. В. Кожевникова. Хоккеист Е. Артюхин превратился под его кистью в персонажа фэнтези (картина «Космократор»), тренер «Зенита» Л. Спаллетти предстал чародеем (картина «Лучано Спаллетти. "Opus magnum"»), а футболист А. Анюков — древнеримским воином-легионером. Другим вариантом вольного понимания темы физкультуры и спорта мог служить диптих Б. П. Забирохина «Кулачный бой» — работа, которая, наверное, больше подошла бы для фольклорной выставки.

Основная часть произведений графики разместилась в Малом выставочном зале. Здесь можно было видеть работы известных представителей ленинградской школы печатной графики: М. Н. Скуляри, В. А. и Б. В. Власовых, В. С. Вильнера, художников, продолжающих дело эксперименталь-

ной литографской мастерской ЛОСХа, — В. А. Емельянова, О. Г. Кукушкина, В. С. Видермана. Наиболее частыми сюжетами для представленных рисунков, акварелей, эстампов стали хоккей, футбол, баскетбол и другие игровые виды спорта. Экспозиция выявила определенную закономерность в том, что мастера старших поколений отображали прежде всего сам процесс игры, художники же более молодого возраста останавливают внимание скорее на том, что сопутствует какому-либо спортивному событию. Таковы, например, работы А. В. Ветрогонского, представляющие, по сути дела, сцены городской жизни на фоне обобщенных, но узнаваемых мотивов петербургской архитектуры. Размещенный над ними цикл произведений Н. А. Шалиной также связан не столько со спортом как таковым, сколько с отношением автора к определенной эпохе из прошлого. Сказанное, однако, отнюдь не умаляет декоративных достоинств и мастерства, с которым исполнены работы вышеупомянутых авторов.

Относительно небольшой по числу работ раздел плаката, располагавшийся рядом с книжной и станковой графикой, был ярким и запоминающимся. Инсталляция С. Г. Вепрева «Ельцин за сеткой теннисной ракетки» и его же плакат «Всемирный день без автомобиля…» вносили в экспозицию выставки яркое гротесковое начало. Двойственный смысл названия плакатов А. К. Дорогина «Футбол — игра миллионов», подкрепленный ясным графическим решением, приобрел дополнительную остроту на фоне петербургских матчей мундиаля. Особо выглядели плакаты В. В. Жукова, напоминавшие о талантливом ленинградском художнике Н. С. Белкове — авторе пиктограмм для Московской олимпиады 1980 года, которые используются на всевозможных соревнованиях и поныне.

Статуи атлетов, скульптурные композиции на спортивные темы известны в мировом искусстве с глубокой древности, и нет ничего удивительного в том, что залы выставки были оживлены многочисленными произведениями пластики. Некоторые скульпторы показали по нескольку произведений. Так, например, С. А. Платонов наряду с другими своими работами представил четыре композиции «Силовые приемы», посвященные хоккею, а уже хорошо знакомый петербургскому зрителю скульптор М. А. Едомский выставил целый отряд причудливых созданий из дерева во главе с долговязым «Баскетболистом Геной». Наверное, если бы на выставке провели конкурс на тему «Хоккей», одной из лучших признали бы небольшую фарфоровую скульптуру А. А. Архипова «Вратарь» (1980). Ее автор и сам был спортсменом-разрядником, правда, по академической гребле. Наряду с легкой атлетикой, лыжным двоеборьем, велосипедом этот вид спорта пользовался популярностью среди художников-членов ЛОСХа. Самым известным из них был Почетный гражданин Санкт-Петербурга (2002), двукратный олимпийский чемпион по академической гребле, член секции скульптуры Ю. С. Тюкалов.

Значительный вклад в праздничное настроение выставки внесли произведения художественной керамики и стекла, текстиль и гобелены, предметы художественной ковки и ювелирные изделия. Хотя декоративно-прикладное искусство, как и раздел фотографии, были представлены на этот раз достаточно скромно, такие работы, как декоративный объект «Игра», сделанный А. Н. Мосашвили в виде футбольного мяча, или композиция М. А. Седовой из фетра «Не футбол…», отличались тонким чувством материала, оригинальностью пластического и образного решения. Веселым юмором была отмечена масштабная инсталляция Т. С. Тамразяна «Футбол».

Физкультура и спорт — тема большого общественного звучания, объединяющая людей всех возрастов и занятий. То, с каким энтузиазмом члены СПб СХ приняли участие в прошедшей выставке, говорит о сохранении здорового начала в жизни крупнейшей творческой организации Санкт-Петербурга. Несмотря на материальные трудности, всеобщую коммерциализацию и обвинения в ретроградстве со стороны так называемых новаторов, члены СПб СХ продолжают развивать лучшие традиции отечественного искусства. Немаловажным для современной художественной жизни страны представляется как можно более частое проведение тематических выставок, подобных прошедшей. Они позволяют сравнивать творческие позиции и достижения мастеров искусств, определять дальнейшие пути развития отечественной культуры.

Варвара Богородицкая
Анастасия Шляго*

ТРЕТЬЯ ПЕТЕРБУРГСКАЯ ВЫСТАВКА БОТАНИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ[1]

Ботаническая тема широко распространена в современном мире. Флористические элементы можно встретить в орнаментах на тканях, обоях, упаковках косметических средств. Даже в условиях мегаполиса они напоминают нам о безупречной красоте растительного мира. Традиции изображать растения уходят в далекое прошлое. Ботаническая живопись — это изображение растений и грибов, или их частей, но не в виде натюрморта, а на нейтральном, чаще белом, фоне. Ботаническое искусство (Botanical art)[2] пользуется большой популярностью в Европе, Америке, Японии, Китае, Австралии. Существуют школы ботанической живописи, проводятся выставки, издаются альбомы. Ботанические работы украшают интерьеры офисов и частных домов. В России этот жанр сейчас бурно развивается[3].

Однако до сих пор не существует единого мнения, какие произведения следует относить к ботаническому искусству, а какие нет. Ботаническое искусство рождается на стыке ботанической науки и визуального искусства. Очевидно, что «ботаника» представляет собой их органичную взаимосвязь. Ботанический художник решает не только художественную задачу, но и через рисунок пытается показать то, что жаждет увидеть в растении исследователь, ученый.

В ботанической иллюстрации акцент делается на ботаническую точность изображаемого растения. Рисунок делается с натуры, с живых растений или гербария. Ботаническая живопись также преследует ботанически правильное изображение, но оно не обязательно должно иметь завершенный вид. Больше ценится эстетическая презентация растения. А вот в цветочной декоративной живописи ботанической точности гораздо меньше, и часто растение может выглядеть совершенно абстрактно, слегка узнаваемо.

Основные техники исполнения работ в ботаническом жанре — акварель на бумаге, акварель на веллуме[4], графит на бумаге, цветные карандаши на бумаге.

В Санкт-Петербурге 17–29 апреля 2018 года прошла Третья петербургская выставка ботанической живописи «Расширяем границы». Выставка организована сообществом профессиональных художников и любителей ботанической живописи под руководством Александра Вязьменского[5]. Уже много лет Александр проводит классы ботанической живописи за рубежом. В России — с 2011 года.

Выставка в Санкт-Петербурге проводится третий год подряд в выставочном корпусе ботанического сада Петра Великого. В этом году в ней приняли участие 36 человек из 5 стран. Впервые участие приняли не толь-

ко авторы из России— 22 (Александр Вязьменский, Ольга Булавенко, Анастасия Шляго, Виктория Коновалова, Мария Рудина, Татьяна Каплун, Наталия Прам, Анна Недельчук, Анна Алешина, Светлана Лансе, Ирина Кичунова, Наталья Зуева, Наталия Устинова, Наталья Хмелевская, Ольга Ловыгина, Оксана Макарова, Ирина Столярова, Ольга Гудзера, Ксения Мамонова, Дарья Рубахина, Любовь Левина, Марина Проценко), но и Словении — 1, (Анна Супруненко), Республики Корея — 6 (Soyoung Sin, Hwayun Lee, MiyeonJi, Jiyeon Choi, Sanghui Yu, Myeonghee Seong), Канады — 1 (Margaret Best), США — 6 (Deborah B Shaw, Estelle-DeRidder, Catherine Dellor, Melanie Campbell Carter, Teri Kuwahara, Olga Ryabtsova).

Всего на выставке в 2018 году было представлено 68 работ, выполненных в разных техниках: акварель на бумаге, графит на бумаге, акварель на веллуме, офорт, а также жикле[6]. Выставку посетило около тысячи человек. Традиционно был подготовлен каталог, в котором представлено по одной работе от каждого автора.

В рамках выставки были проведены: 1 творческая встреча с художниками, 1 лекция Ксении Гармидер о ботанической живописи в России на рубеже XIX–XX веков «Класс рисования живых цветов в ЦУТР барона Штиглица» и 4 демонстрационных мастер-класса, знакомящих с различными техниками ботанической живописи (Светланы Лансе «Многослойная акварель», Александра Вязьменского «Почему и как я рисую грибы», Натальи Зуевой «Флокс. Этапы работы» и Анастасии Шляго «Ботанические скетчи»). Мероприятия посетили порядка 110 человек.

Примечания

[1] https://vk.com/botanicalartspb
[2] http://www.botanicalartists.com
[3] https://vk.com/rubotanicals
[4] Акварель на пергаменте.
[5] https://vk.com/botanical_art
[6] Художественная цифровая копия.

[*] Шляго Анастасия Сергеевна — ботанический художник, иллюстратор, книжный дизайнер, редактор, переводчик, фотограф. С 2016 года участник Ежегодной петербургской выставки ботанической живописи, участник оргкомитета выставки (организатор, дизайнер, администратор). Сотрудничает с книжными издательствами, занимается ведением проектов, версткой, редактурой, переводами с английского. Организатор арт-путешествий в Чехии.

II

Глеб Пудов

ОБ УРАЛЬСКИХ ЛАРЦАХ-ТЕРЕМКАХ XVIII–XIX ВЕКОВ. (ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ)

В настоящее время все более повышается интерес исследователей к истории сундучного промысла Урала. Он рассматривается как часть культуры и искусства этого региона. В научных статьях освещаются те или иные аспекты истории сундучного производства[1]. Однако многие частности до сих пор остаются вне поля зрения исследователей. Кроме того, в научных статьях речь идет, как правило, о сундуках и шкатулках, почти не касаясь ларцов-теремков. Уральские сундучные изделия крайне редко рассматриваются как художественные предметы — в научных работах анализируются технические, экономические и организационные стороны промысла.

В монографии автора настоящей статьи, посвященной истории уральского сундучного промысла[2], ларцы-теремки анализировались как особый вид изделий мастеров-сундучников, однако цели и задачи исследования не позволили дать достаточную характеристику этому виду заводской сундучной продукции. Таким образом, в научной литературе ларцы-теремки не получили соответствующей оценки со стороны специалистов, не затрагивались вопросы, связанные с истоками их художественного стиля, проблемы атрибуции.

Возможно, некоторую роль здесь сыграло то, что в музейных собраниях ларцы-теремки на фоне другой уральской сундучной продукции встречаются редко, и, как правило, в единичных экземплярах. В подавляющем числе случаев время и место их производства не определено, вещи не выделены среди изделий других центров.

Цель настоящей статьи — определение истоков стиля уральских ларцов-теремков, их художественных и технологических особенностей, а также уточнение датировки. В процессе работы привлекались произведения из коллекций по большей части петербургских и уральских музеев, а также сведения из специальной литературы. Данная статья отражает лишь определенный этап работы над темой, в дальнейшем возможны некоторые уточнения и дополнения.

Краткий очерк истории формы ларца-теремка
Пути ее проникновения на Урал

Ларцы разных размеров и функций, своими формами воспроизводящие архитектурные сооружения, издавна были распространены в различных странах. Немалую роль они играли в культуре мусульманских государств. В качестве примера можно привести несколько костяных ларцов, изготовленных на Сицилии в XII веке. Их «ящики» закрыты трапециевидными крышками и укреплены литыми фигурными полосами из меди. Одна из вещей позднее расписана в Западной Европе, возможно, в Италии. В настоящее время все они находятся в художественной галерее Уолтерса (Балтимор, США)[3]. Великолепный ларец хранится в Национальном археологическом музее Мадрида (датируется серединой XI века, происходит из кафедрального собора Паленсии). Все его стороны, включая крышку, покрыты костяными пластинками с изображениями животных и растений. Надпись арабской вязью изящно вплетена в общий узор. Края укреплены металлическими полосами[4].

Ларцы также бытовали в христианских странах, например, в Византии и государствах Западной Европы. В некоторых случаях можно даже указать конкретные постройки, которые послужили прототипами для мастеров[5]. В качестве примеров византийских изделий приведем два ларца, изготовленные из дерева и слоновой кости, и находящиеся ныне в коллекции Эрмитажа (датируются XI–XII веками[6])[7]. На их деревянную основу прикреплены пластины из слоновой кости, на которые в технике резьбы нанесены различные изображения. Один из ларцов дополнительно укреплен фигурными металлическими накладками. В данном контексте необходимо также упомянуть византийские ларцы-реликварии в виде саркофагов, имеющих плоские стенки и крышки в виде двускатной кровли (VI век). Они изготавливались из разных материалов, например, серебра и мрамора[8].

На немецких территориях со времен раннего Средневековья делали ларцы для хранения христианских реликвий (реликварии)[9]. Их часто носили во время религиозных процессий, однажды в Кельне в таком мероприятии участвовали 16 реликвариев[10]. На немецких землях также изготавливали небольшие ларцы, т. н. "Minnekästchen" («Любовные ларцы»), имевшие трапециевидную крышку. Они делались из различных пород дерева и были богато украшены резьбой. Последняя состояла из растительных и геометрических мотивов, сюжетных сценок, часто включающих в себя большое количество персонажей. Некоторые ларцы покрывались ажурными металлическими полосами. Такие вещи использовались для подношения свадебных даров, хранения документов и предметов женского туалета[11]. В литературе указывается на колоссальное влияние прикладного искусства мусульманского Востока на развитие форм и орнамента «любовных ларцов»[12].

Особую известность снискали ларцы-реликварии и шкатулки лиможских мастеров. Они богато декорировались растительными и геометрическими мотивами, сюжетными изображениями. Главную роль в украшении

таких вещей играли разноцветные эмали[13]. В виде небольших ларцов с трапециевидной крышкой мастера также делали т. н. хризматориумы (шкатулки для священных масел). Следует вспомнить и французские костяные ларцы XIV века, в которых по словам Е. В. Нуждиной, «ярко прослеживается синтез архитектуры с пластикой малых форм»[14]. В резном украшении этих свадебных ларцов использованы элементы декора готической архитектуры: стрельчатые арки, трехлопастные окна, остроконечные фронтоны, розетки, вимперги и проч.

На Руси издавна встречались ларцы и шкатулки зарубежных мастеров, особенно в Новгороде и Москве[15]. Археолог В. П. Даркевич убедительно показал, какую огромную роль сыграли византийские ларцы в истории русской архитектуры и прикладного искусства. Например, многие изображения владимиро-суздальской каменной резьбы аналогичны изображениям на ларцах[16]. А с западноевропейским прикладным искусством связи стали особенно интенсивными при Иване III[17]. В. П. Даркевич писал: «На Руси очень бережно сохраняли произведения средневековых художников Запада, не всегда верно понятые, но неизменно привлекающие внимание…», и далее исследователь указывал, что предметы часто меняли предназначение, например, ларцы для хранения реликвий становились шкатулками для драгоценностей знатных женщин[18]. В XVII–XVIII веках западноевропейские изделия часто встречались в домах русской аристократии: «шкатула ж черная немецкая ж верх палаткою, писано серебром и золотом…», «сундук немецкого дела, кровля двойная, липовый, обит кожей»[19].

Как византийские и западноевропейские мастера, русские часто делали ларцы, по форме напоминающие архитектурные сооружения — «ларцы-теремки»[20]. В качестве одного из ранних примеров надо назвать медный ларец мастера Самуила, находящийся в ризнице Краковского кафедрального собора. Он датируется XIV веком и атрибутирован как новгородское произведение[21]. Но, пожалуй, наибольшую известность снискали изделия мастеров Москвы[22] и Русского Севера.

А. А. Гилодо описывает московские сундучные изделия XVII века как вещи, выполненные из дуба или других ценных пород дерева. Их отличает высокий уровень художественного оформления. Основные признаки столичного происхождения — сочетание богатой красочной росписи со слюдой, наличие железных сплошных или просечных полос с орнаментальным рисунком, часто дополнительно украшенных позолотой, полудой или фигурными оловянными накладками. Последние нередко золотились или раскрашивались красками[23].

Северные «теремки» — изделия различного размера, как правило, имеющие одно или два отделения[24]. Одним из главных средств их украшения была роспись[25]. Также они обивались гладкими и/или просечными железными полосами. Обивка железом производилась прямо по деревянной основе (преимущественно — дубу) или по подкладкам. В качестве подкла-

док использовались шкуры морских животных и слюда. Цветные фоны были преимущественно зелеными и красными. Надо подчеркнуть, что обивка полосами просечного железа деревянной основы, которую производили северные мастера, не была их изобретением (хотя встречалась в России с очень давнего времени[26]), а отражала общую европейскую традицию[27]. Западноевропейские сундуки и ларцы, обитые железными полосами, встречались в богатых русских домах[28].

Кроме названных изделий, главной особенностью которых стала обивка деревянной основы железными полосами, надо также назвать значительно более богато украшенные ларцы-теремки. В их декоре существенную роль играет эмаль голубого, зеленого, белого и желтого цветов[29]. Немалое значение для истории прикладного искусства имеют и ларцы-теремки XVII века, украшенные слюдой, которые И. Н. Уханова назвала «предшественниками того более знакомого типа ларцов и расписных коробов, которые изготовлялись северорусскими мастерами на протяжении XVIII — начала XIX веков»[30].

На Урале (в Невьянске и Нижнем Тагиле) также делались ларцы-теремки. Как московские и северные, они имеют одно или несколько отделений. По форме каждый ларец представляет прямоугольный сосновый ящик, покрытый четырехскатной кровлей. Сверху деревянная основа полностью покрывалась листами жести. Иногда на крышке прикреплялась литая фигурная ручка (или «пуговка»-держатель), на больших ларцах были ручки на боковых сторонах. Ларцы, как правило, имели резные ножки. Вещи украшались растительным и геометрическим орнаментом, выполненным в различных техниках, вставками «зеркального» железа[31], цветными подкладками. Такие предметы очень ценились владельцами, о чем свидетельствуют многочисленные попытки «реставрации»[32].

Где же истоки формы уральских ларцов-теремков? Форма русских «теремков», вероятнее всего, имеет своим истоком византийские и западноевропейские изделия (при этом, как известно, первые издавна влияли на вторые[33]). С течением времени на Руси менялись функции этих предметов. Например, названный выше ларец мастера Самуила ранее был мощехранительницей, а затем его приспособили для других целей[34]. Византийская и западноевропейская форма на иной почве изменила свое содержание, и в этом случае медный ларец мастера Самуила — одно из тех звеньев, которые наглядно демонстрируют, как происходило «внедрение» чужой формы в русскую культуру и ее дальнейшее существование в других условиях[35]. Стало быть, обозначение таких ларцов как «теремки» условно, оно отражает лишь факт их распространения на русских территориях.

В данном контексте уже неважно, кто и что у кого позаимствовал. Этнолог и этнограф С. А. Арутюнов справедливо писал: «В отношении чисто утилитарных технологических элементов... нет принципиальных различий в путях распространения между самостоятельным изобретением и заимствованием. То

и другое распространяется в определенной социально-профессиональной среде, заимствуется путем подражания»[36]. Кроме того, тот же исследователь указывал, что «внешнее воздействие воспринимается тем полнее, быстрее и легче, чем ближе находятся друг к другу контактирующие культуры в стадиальном, типологическом, историческом и прочих отношениях, поскольку судьба внешнего импульса во многом зависит от того, насколько он совпадает с тенденциями внутреннего развития или по крайней мере не противоречит им»[37]. Таким образом, Древняя Русь в культурном отношении вовсе не была глухой провинцией, ее мастера быстро воспринимали новое и адаптировали его к местным условиям. Русское государство находилось в едином культурном поле, объединяющем высокоразвитые страны.

Однако длительность традиции существования формы ларцов с четырехскатной или трапециевидной кровлей вовсе не значит, что форму уральских изделий надо выводить из иностранных произведений. Главную роль в данном случае сыграло не столько долгое существование западноевропейских и византийских изделий в прикладном искусстве России, сколько произведения мастеров Москвы и Русского Севера XVI–XVIII веков (в т. ч. не только деревянные, но и, например, костяные из Холмогор[38]).

Известно, что значительную часть переселенцев на Урал составили уроженцы центральных и северных губерний. В домах уральских мастеровых и администрации уже в I половине XVIII века часто встречались сундуки и ларцы столичных и северных мастеров. Например, в 1735 году у берг-гешворена [горный чин, соответствующий рангу армейского подпоручика — Г. П.] Федора Неклюдова, возглавлявшего заводскую контору в Екатеринбурге, их было восемь. У Евдокима Яковлева, служившего в личной канцелярии В. де Геннина, находилось три сундука. Все они были окованы железом и имели внутренние замки. Другие вещи, например, принадлежащие вдове горного офицера Афанасия Метенева, были обиты не только железом, но и красной кожей. У хозяйки дома «на Большой проезжей дороге, напротив Канцелярии» Татьяны Владычиной сундуки были обиты кожей нерпы. В них хранились очень разнообразные предметы, начиная от овчины и заканчивая китайскими веерами[39].

Судя по описаниям, такие сундуки и ларцы имелись не только в домах жителей казенного завода, но и в хозяйствах Демидовых, например, (речь идет о 1728 годе), два сундука «покрыты кожею и окованы железом, в которых нутряные замки и при тех де замках печати на воску под именем бывшего Григорья Демидова»[40].

Поэтому неудивительно, что уральские ларцы подобны по конструкции и принципам декорирования своим столичным и северным прототипам. Рассмотрим для примера два сундука-ларца из коллекции РЭМ. Первый[41] — произведение стандартного (уральского) размера, состоит из двух отделений, то есть, как и московские и северные ларцы, изготовлен «о два жира». Ларец поставлен на ножки. Внутри, слева, имеет небольшую полочку (это — ред-

кость для уральских ларцов-теремков). Отличием от северных изделий является держатель крышки в виде двух скрепленных пластин, а не литого стержня. Главное украшение ларца — вставки «зеркального» железа различных размера и формы (круг, квадрат, восьмиугольник, прямоугольник, овал). Оно дополнено растительным орнаментом, выполненным в технике тиснения. Среди изображений тюльпановидных цветов встречается характерный для уральских сундуков XIX века мотив «ламбрекены». Края ларца отмечены рядами геометрических фигур, напоминающих поставленные близко друг к другу скобки. Набор орнаментальных мотивов завершает типичная для уральских произведений «сетка с точками внутри». Лицевая и задняя стороны идентичны, боковые — также. Отличие боковых стенок от лицевой и задней состоит лишь в уменьшении количества «зеркал».

Рассматриваемый ларец изготовлен явно на рынок, мастер не знал своего заказчика. Поэтому он стремился максимально «обогатить» произведение, придать его внешнему виду как можно более пышности — на поверхности ларца почти нет свободных мест. Однако при этом мастер желал и сэкономить. Несмотря на кажущуюся сложность художественного решения, материалы и техники, использовавшиеся мастером, довольно однообразны, а набор орнаментальных мотивов вполне предсказуем. Кроме того, внешний вид ларца свидетельствует, что его изготовитель сделал большой шаг в сторону «конвейерности», поточности своей продукции.

Несмотря на внешнее подобие этому произведению, второй ларец[42] представляет полную ему противоположность. Это — небольшое изделие, без фигурных ножек и без полочки внутри. Оно состоит только из одного отделения. Украшение ларца — четыре «зеркальных» вставки на лицевой стороне, растительный орнамент, выполненный в технике гравировки, и окраска зелеными и красными красками. Орнамент расположен на всех сторонах. В середине задней стенки осталось место, не заполненное жестяными листами. Там помещено изображение ветви с красным плодом, нанесенное красками по белому фону.

В целом этот ларец смотрится по сравнению с первым более простым. Надо подчеркнуть, что его орнаментальное оформление принципиально иное. Речь идет не об отличиях в технике, форме и количестве «зеркал», мотивах орнамента, а об отношении мастера к украшению изделия. Если в первом случае проявилось стремление к «конвейерности», то во втором — эксклюзив. В первом — механистичность, расчетливость, упор на разнообразие орнамента при попытке максимально удешевить процесс производства, во втором — «рукотворность», работа на конкретного покупателя, а не на рынок.

Второй ларец изготовлен в более раннее время, чем первый. Мастер пытался воспроизвести (не очень удачно) барочный мотив ракушки. Использование зеркал неуверенно. Их всего четыре. Кроме того, за позднее происхождение первого ларца говорит его полное подобие точно датированным уральским сундукам XIX века[43].

Таким образом, уральские ларцы воспроизводят форму, конструкцию и некоторые техники, и мотивы орнамента московских и северных произведений. Немалую роль здесь сыграло то, что мастера работали с одинаковыми материалами — деревом и металлом. Но поскольку уральские вещи были изготовлены в других условиях, на иной культурной почве, на основе иных традиций, они имеют принципиальные отличия, касающиеся формы, конструкции и орнаментации. Уральские ларцы-теремки по сравнению со своими прототипами, как правило, более приземисты; в качестве держателя крышки вместо стержня в них используются две скрепленные пластины; вместо слюды как цветная подкладка — бумага, ткань или кожа; вместо кованого железа как материала для обивки — жесть; применялись нехарактерные для московских и северных ларцов материалы и техники декорирования (например, «зеркальные» вставки и жесть золотистого цвета); уральские сундучники не делали в своих произведениях скрытых тайников, не усложняли систему открывания ларцов, как северные мастера и т. д.

Уральские мастера, наследовав московские и северные традиции изготовления ларцов-теремков, создали совершенно самостоятельный тип русской сундучной продукции. Это целиком — порождение горнозаводской культуры: ларцы делались в заводских поселках, а не в деревнях. Как всегда, на Урале, заводы были не только промышленными, но и культурными центрами.

(Продолжение статьи в следующем номере)

Примечания

[1] Шубина Т. И. Коллекция сундуков в фондах Невьянского государственного историко-архитектурного музея // Пятые Невьянские исторические чтения. Материалы научно-практической конференции. Невьянск, 4 декабря 2010 года. — Невьянск, 2010, С. 321–332; она же. К истории Невьянской мебельной фабрики: артели «Транспортник» и «Сундучник» // Восьмые Невьянские исторические чтения. Материалы научно-практической конференции. Невьянск, 9 ноября 2013 года. — Невьянск, 2014, С. 276–285; Пудов Г. А. О произведениях уральского сундучного промысла // Страницы истории отечественного искусства (XVIII). Сб. статей по материалам научной конференции. Альманах. Вып. 300. СПб., 2011, С. 258–270; Горбунова О. Б. Сундучная фурнитура и инструменты для ее изготовления в фондах Невьянского государственного историко-архитектурного музея // Девятые Невьянские исторические чтения. Материалы научно-практической конференции. Невьянск, 1 ноября 2014 года. — Невьянск, 2015, С. 47–61, и мн.др. работы.

[2] Пудов Г. А. Уральские сундуки XVIII–XX веков. История. Мастера. Произведения. — СПб.: Специальная литература, 2016.

[3] Randall R. H. Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery : [A catalogue] / by Richard H. Randall, jr.; with texts by Diana Buitron et al. — New York ; Baltimore : Hudson Hills press Walters Art Gallery, 1985, p. 159.

[4] Инв. № 57371, изготовлен в 1049–1050 годах. Мастер — Абдеррахман бен Зеян. См. ил.: Al-Andalus. The Art of Islamic Spain. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1992, pp. 204–206. Благодарю за содействие Серхио Видаля, заведующего отделом средневекового искусства Национального археологического музея (Мадрид).

Другие примеры мусульманских ларцов с трапециевидной крышкой см.: L ´Art de Byzance et de l´ Islam. Paris, Bruxelles, 1979, p. 326; S. S. Blair, J. M. Bloom. The Art and Architecture of Islam. 1250–1800. Yale University Press. New Haven and London, 1994, p. 101 (первый датируется 976 годом, второй — 1322–1323 гг.).

[5] См.: Крыжановская М. Я. Два раннесредневековых ларца из собрания Государственного Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (1893–1972) [1993 г.] : крат. содерж. докл. / Гос. Эрмитаж. — СПб.: ГЭ, 1994, С. 35–36.

[6] Из более ранних византийских ларцов надо назвать ларец IV–V веков, изготовленный в Египте. Он сделан из дерева, украшен вставками из кости и воска. На лицевой и боковых сторонах — изображения танцоров, Эрота, Фавна (см.: Randall R. H., p. 107). Судя по наличию подобных вставок в других музеях, ларец был далеко не единственным экземпляром такого рода.

[7] Инв. №№ ω-18, ω-20. Подобный ларец есть в коллекции Новгородского музея-заповедника, он происходит из Софийского собора (инв. № ДРК-100). Такие ларцы можно встретить и во многих других музеях. См.: Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts. Band I. Berlin,1930.

[8] Например, в коллекции Эрмитажа (инв. №№ х-249, х-15).

[9] См. например: Jenny W. A. von. Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter. — 2. Aufl. — Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1943, Abb. 112.

[10] Klotz H. Geschichte der deutschen Kunst. B. I. Mittelalter 600–1400. Verlag C. H. Beck. München, 1998, Abb. 146–147, S. 173–175.

[11] Там же. Kat. 4–6, 13, 14, 16, 59, 162.

[12] Kohlhaussen H. Minnekästchen im Mittelalter / Von Heinrich Kohlhaussen. — Berlin : Verl. für Kunstwissenschaft, 1928, S. 18.

[13] См., например: Раппе Т. В., Булкина Л. С. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа = Les emaux peints de Limoges de la collection de L'Ermitage : каталог выставки / Т. В. Раппе, Л. С. Булкина; [вступ. ст. Т. В. Раппе] Гос. Эрмитаж. — СПб.: изд-во Государственного Эрмитажа, 2005, С. 51–53, 89, 195.

[14] Нуждина Е. В. Костяные ларцы в светском декоративно-прикладном искусстве Франции XIV века: стилевая типология и заказчик // Искусство и зритель: сб.статей / отв. ред. А. А. Дмитриева, А. С. Ярмош (Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. № 16). СПб., 2013, С.167–168. См. также: Крыжановская М. Я. Костяной ларец XIV века и родственные ему памятники в собрании Государственного Эрмитажа // Культура и искусство западноевропейского средневековья : материалы науч. конф. (1980) / Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; [под общ. ред. И. Е. Даниловой]. — М. : Сов. художник, 1981, С. 277–288.

[15] Даркевич В. П. Художественное ремесло средневекового Запада (X–XIV вв.) : по материалам раскопок в Восточной Европе / отв. ред. Г. К. Вагнер. — изд. 2-е. — М.: URSS КРАСАНД, 2010, С. 23, 30.

[16] Он же. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // Славяне и Русь : [Сб. статей : К шестидесятилетию акад. Б. А. Рыбакова / ред. колл.: Е. И. Крупнов (отв. ред.) и др.] ; АН СССР. Ин-т археологии. — М.: Наука, 1968, С. 410–419.

[17] Наличие европейских произведений в быту русских людей было следствием широких международных связей древнерусского государства, зародившихся в очень раннее время. В случае с предметами прикладного искусства имела место весьма активная их «циркуляция» между странами, подобная такому же явлению, отмечаемому касательно рукописей (см.: Адрианова-Перетц В. П. Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности // ТОДРЛ / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Вып. XIX. Русская литература XI–XVII веков среди славянских литератур. — М.,

1963, С. 5–27; см. также: В. П. Мошин В. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X–XV вв. // Там же. С. 35–49).

[18] Даркевич В. П. Художественное ремесло средневекового Запада (X–XIV вв.). С. 70.

[19] Роспись всяким вещам, деньгам и запасам, что осталось по смерти большого боярина Никиты Ивановича Романова и дачи по нем на помин души // ЧОИДР. — 1887. –Кн. 3. — С. 42, 120.

[20] Ларцы-теремки — далеко не единственный пример совпадения форм русских и западноевропейских сундучных изделий. Например, подголовники встречались не только в России, но и в Германии (в рукописи из Университетской библиотеки Базеля, датируемой 1396 годом, изображен подголовник, см.: Kohlhausen H. S. 12, Abb. 2) и Англии (см.: Fiske J. When oak was new. English furniture & daily life 1530–1700. The Belmont press. Ipswich, Massachusetts, 2013, pp. 47–48).

[21] Жолтовский П. Н. Ларец мастера Самуила // СА. — 1958. — № 4. С. 209–213; Янин В. Л. По поводу заметки П. Н. Жолтовского «Ларец мастера Самуила» // Там же. С. 213–215.

[22] В конце XVI века московские ларцы были так популярны, что правительство было вынуждено ограничивать их продажу (см.: Фехнер М. В. Торговля Русского государства со странами Востока в XVI веке / ред. М. Н. Тихомиров. — М.: б. и., 1952. — (Труды ГИМ; вып. 21), С. 70).

[23] Гилодо А. А. Сундуки. См.: http://www.sundook.ru/article/a04.html. Дата последнего обращения 10.04.16.

[24] Гилодо А. А., Лобанева Т. А. Русские сундучные изделия с кованой железной отделкой XVII–XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989 [АН СССР]. М.: Наука,1990, С. 350–365.

[25] См. подробнее: Просвиркина С.К., Жегалова С. К. Расписные сундуки XVII–XVIII вв. // Жижина С.Г., Попова З.П., Жегалова С. К. Сокровища русского народного искусства: Резьба и роспись по дереву / [ГИМ]. — М.: Искусство, 1967], С. 11–42; Гончарова Н. Н. Русские расписные сундуки XVII–XVIII веков в собрании Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2018.

[26] Уже в погребениях X века встречаются шкатулки и небольшие ларцы, обитые железом. Они оковывались пластинами с ажурным просечным рисунком (см.: Мельник Е. Н. Раскопки в земле Лучан, произведенные в 1897 и 1898 гг. // Труды XI Археологического съезда в Киеве. Т. I, М., 1901, С. 507, табл. VIII, рис. 4 в; Сизов В. И. Курганы Смоленской губернии. Вып. I, СПб., 1902, С. 59–60).

[27] См., например: Arbman H. Birka. B. I. Die Gräber. Taffeln. Taf. 263; Uebe F.R. Deutsche Bauernmöbel. Ein Überblick für Sammler und Liebhaber // Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler. Band 23. Berlin, 1924, Abb. 46, 84; Klatt E. Die Konstruktion alter Möbel. Form und Technik im Wandel der Stilarten. Julius Hoffman Verlag, Stuttgart, 1961, S. 9; The dictionary of English furniture. From the middle ages to the late Georgian period. Vol. II. 2003, pp. 3, 8, 19.

[28] Например, «шкатула немецкая дубовая черная, окована железом полуженным белым гладким с замком», «две шкатулы погребцовые немецкие, оболочены кожею красною, обиты железом белым листовым…» (см.: Опись имущества боярина Артамона Сергеевича Матвеева // ЧОИДР. –1900. — Кн. 2. — С. 17, 18).

[29] Например, ларцы из Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника (инв. № Д-220) и Смоленского музея-заповедника (инв. № П-78).

[30] Уханова И. Н. Слюда в русском народном искусстве // Музей народного искусства и художественные промыслы : [сб. статей. — М.: Изобразит. искусство, 1972]. — ([Научно-исследовательский институт художественной промышленности]. Сборник трудов

НИИХП; вып. 5), С. 164. Образцы таких изделий находятся в ГИМ, РЭМ, Эрмитаже и других музеях. Изготовлялись и ларцы, полностью выполненные из слюды, например, из коллекции ВСМЗ (инв. № В-4572).

[31] Надо отметить, что вставки «зеркального» железа, ставшие такими привычными для уральской сундучной продукции, сами по себе не являются достаточным основанием для атрибуции сундуков, шкатулок и ларцов как уральских изделий (например, сундук из коллекции ВСМЗ с инв. № В-28608, украшенный «зеркалами», вряд ли имеет уральское происхождение).

[32] Например, изделие из коллекции ВУГИАХМЗ (инв. № ВУМЗ 14792). Потерявшие блеск «зеркала» закрашены желтой краской, а замочная скважина дополнительно укреплена металлической пластиной.

[33] В. П. Даркевич писал: «…начиная с эпохи Каролингов и Оттонов, импорт византийских изделий из золота и серебра оказывал постоянное воздействие на искусство Западной Европы», и далее — о ларцах из кости: «византийские ларцы, вывозимые за пределы империи, воздействовали на творчество местных {западноевропейских — Г.П.} мастеров» (см.: Чекалова А. А., Даркевич В. П. Культура Византии IV–XII вв : быт и нравы : прикладное искусство / Изд. 2-е. – М.: URSS ЛИБРОКОМ, 2012, С. 97, 115). Значительную роль здесь также сыграло разграбление крестоносцами Константинополя в 1204 году.

[34] Жолтовский П. Н. Указ. соч., С. 213.

[35] Надо отметить, что подобная форма использовалась в России не только применительно к ларцам, но и, например, к коробкам для париков и зарядным ящикам (вещи из коллекции Смоленского музея-заповедника, инв. №№ СОМ 6788, СМЗ НВ 9188). Благодарю за содействие хранителя этого музея А. Л. Карнаухову.

[36] Арутюнов С. А. Процессы и закономерности вхождения инноваций в культуру этноса // СЭ. –1982. — № 1. — С. 19.

[37] Там же. С. 13.

[38] Хотя необходимо учитывать, что западноевропейские, особенно немецкие, изделия могли попадать на Урал непосредственно, а не через столицы и Русский Север. Немалую роль здесь сыграла имевшая место с начала XVIII столетия практика контрактации специалистов для работы на заводах. Количество немецких подданных в регионе постоянно росло. А первые сведения о появлении немцев на Урале относятся еще к XVII веку (см. об этом: Черкасова А. С. Урал и Европа в XVIII веке (научные и технические связи) // Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700–1950 гг. Материалы международной научной конференции. Нижний Тагил. 15–18 августа 1996 года. Т. I. Екатеринбург, 1996, С. 24, 25; Кортина С. Б., Наймушин А. В., Черноухов А. В. Немецкие специалисты на Урале в XVIII веке // ДАИС. Сборник научных трудов. Вып. 3. Екатеринбург, 2003, С. 88–99, и др. работы).

[39] См.: Корепанов Н. С. Иконы и прочее в домах екатеринбуржцев в XVIII в. // Вестник музея «Невьянская икона». Вып. III. Екатеринбург, 2013, С. 291–318.

[40] Цит. по: Юркин И. Н. Демидовы: Столетие побед. ЖЗЛ. Вып. 1410. М., 2012, С. 157.

[41] Инв. № РЭМ 3642-12.

[42] Инв. № РЭМ 165-59.

[43] Например, из коллекции ОНИ ГРМ (инв. №№ М-359 и М-1128).

Юрий Ломакин

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ ИКОНОПИСАНИЯ В РУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ МОНАСТЫРЯХ

I

В середине – второй половине XIX века растет интерес к русской иконописи, понимание ее художественного и исторического значения. Начинается научная работа в области истории русского иконописания.

На фоне растущего интереса к русской иконописи, признания значения иконописи в жизни Церкви и народа, признания высокого качества древнерусской иконы, привлекается внимание к незавидному положению в современном иконописании, хождению в народе и Церкви большого числа икон среднего, а часто и крайне низкого качества. Большие проблемы в деле росписи храмов и иконописании отмечаются учеными: «Если мы обратимся к общему обозрению различных видов того состояния, в каком находится религиозная живопись и иконопись у нас даже на главнейших пунктах, нам резко бросится в глаза случайность их положения и отсутствие всякой поддержки, руководства и художественной помощи. Не слышатся-ли отовсюду и непрестанно жалобы на недостойную роспись церквей и соборов? <…> Кто же, наконец, не знает, что доселе только бездарные художники становятся у нас иконописцами, а для остальных иконопись — дело временных пособляющих нужде, заказов, и что эта живопись у нас оценивается всегда и буквально по квадратным аршинам и саженям?». [1, с. 3]

В Церкви и государстве идет поиск путей решения проблемы падения качества иконописания. Так, с ведома и по инициативе Св. Синода открываются классы иконописания в семинариях — Петербургской, Казанской, Кавказской, Иркутской, других. [2, с. 3–4], [3]

Проблемой качества церковной живописи, иконописания была озабочена Императорская Санкт-Петербургская Академия Художеств, на которую был возложен контроль, за развитием всех отраслей искусства в Российской Империи.

По инициативе Президента Академии, Великой Княгини Марии Николаевны (1852–1876), в январе 1856 года было составлено обращение на имя Императора Александра II с предложением об открытии в Академии Художеств специального класса иконописания. Обращение Президента Академии было рассмотрено Государем Императором и лично им одобрено. [4, л. 1]

Наряду с относительно новыми институтами, в которых развивается иконописание, продолжают существовать и традиционные русские центры иконописи — монастыри. Как писал об этом В. 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.». [5, с. 8]

Первый русский иконописец Алипий или Алимпий (+1114 г.) был иноком Киево-Печерской лавры. [6, с. 379]

Падение уровня иконописания должно было остро ощущаться там, где икона почиталась не просто как произведение искусства, но как священный образ, к которому обращались с молитвой и надеждой на духовное преображение — в монастырях, и прежде всего — в монастырях женских. Иконописание, наряду с занятием золотошвейным мастерством, вышивками, другими видами рукоделия становится важным подспорьем в нелегкой и небогатой жизни женских монастырей. Возникает вопрос: где могли послушницы и инокини наших женских обителей обучиться иконописанию? Обучение в иконописных мастерских и артелях было для инокинь и послушниц неприемлемо. Иконописание в России второй половины XIX – начала XX века приобрело массовый, чисто коммерческий характер, даже в традиционных русских центрах иконописания — Палехе, Мстере, Холуе. [7, л. 68–70]

Отношение к иконе как к обычному товару было бы для инокинь неприемлемо. Методы, какими обучали в таких артелях молодых иконописцев, также исключали насельниц монастырей из числа учеников: «Мальчики лет 9, 10 поступаютъ лет на 5 или 6 даровыми учениками. Харчи у них свои; хозяин дает только "науку". <…> в этих мастереких все производство основано на строгой рутине, механическом заучении наизусть всех штрихов, теней и оттенков. Даже надписи на иконах воспроизводятся безграмотными рабочими наизусть». [7, л. 68–70]

Оставались два пути — путь самоучки и — Академия Художеств, при всех сложностях и высоких требованиях, предъявляемых Императорской Академией Художеств. Появление талантливых самородков вполне возможно — русский народ талантами любого рода, в том числе и художественными, обделен не был. Это отмечалось даже иностранцами. Немецкий исследователь, занимавшийся изучением кустарной промышленности России в 1880-х годах, пишет: «Из деревенских мастерских Владимирской губернии «выходят нередко образа, которые не нарисовал бы и лучший питомец академии художеств…». [8]

Но расчет на то, что в числе насельниц отыщутся талантливые самородки, для монастырей был едва ли приемлем. Оставался один путь для полноценного обучения иконописи — Академия Художеств.

II

Основания для такого вывода дали материалы по истории женских православных монастырей, в том числе Леушинского женского монастыря Новгородской Епархии. Описывая освящение собора во имя Похвалы Богородицы Леушинского монастыря в 1891 году, автор пишет: «Трудятся юныя послушницы — певчия, пишут Иконностас и др. иконы для строя-

щагося Храма, чему предусмотрительно заранее были обучены Настоятельницею сначала дома, в обители, а потом для усовершенствования и в С. П. Бургской Императорской Академии Художеств, куда определить их стоило ей тоже немалого труда. <…> Иконы, как в иконостасе, так и по стенам, написаны самими сестрами Обители, именно певчими. Эти юныя девицы, украшающия Церковь Божию стройным пением, украсили ее и св. Иконами, написанными художественно. Обратим же внимание на это обстоятельство; все иконописицы — простыя крестьянския девушки, не только чуждыя всякой образованности и утонченности вкуса, но и не знакомыя прежде с держанием карандаша в руке. Как умудрились оне в этом изящном искусстве? А ученье их было не десятки лет, как посвящают ему другие, а всего лишь около 3-х лет. … Всякий приходивший и видевший (а их было множество) отходил в изумлении, и если не догадался отнести этого к помощи свыше, то приписывал таланту иконописца, или чему угодно, а достоинства письма не отвергал никто». [9, с. 10–12]

В этом фрагменте обращают на себя внимание два момента — обучение послушниц монастыря иконописанию в Академии Художеств, и — восторженный отзыв о качестве икон, написанных насельницами монастыря, без скидки на краткий срок обучения, молодость и неопытность.

Исследователем истории Леушинского монастыря, М. Г. Мальцевым, были представлены списки инокинь и послушниц Леушинского монастыря, занимавшихся в обители иконописанием, и среди них — «Заведующие живописной и иконописной мастерскими: Монахиня Иоанна (Сироткина Параскева Прохоровна)». [10, л. 294–331] [11, л. 292–328]

В Российском Государственном Историческом Архиве (РГИА СПб.), в фонде Академии Художеств было выявлено Дело послушницы Леушинского монастыря Прасковьи Сироткиной, датированное 1886 годом. В материалах дела находится письмо — обращение молодой художницы, выпускницы Санкт-Петербургской Академии Художеств, Екатерины Вахтер, к Конференц-Секретарю Императорской Академии Художеств Петру Федоровичу Исееву. В нем Екатерина Вахтер ходатайствует о выдаче свидетельства послушнице Иоанно-Предтеченского Леушинского женского монастыря Прасковье Сироткиной. И послушница Прасковья Сироткина получила соответствующее свидетельство: «СВИДЕТЕЛЬСТВО. Дано сие из И.А. Х. послушнице Леушинскаго Иоаннопредтеченскаго монастыря Новгородской губернии, Череповецкаго уезда Параскеве Прохоровой Сироткиной в том, что она, как показавшая хорошия художественныя способности, доказанныя исполненными ею в Академии под руководством класснаго художника первой степени Екатерины А. Вахтер, живописными образами и рисунками, может заниматься преподаванием рисования в монастырской начальной рисовальной школе вышеозначеннаго монастыря… в чем Канцелярия И. А. Х. свидетельствует приложением печати.

С.-Петербург. Августа дня 1886 г. И. А. Х. Конференц-Секр. Д. Ст. Советн. Свидетельство Получила. Сироткина». [12, л. 2–2 об.]

Из представленных выше М. Г. Мальцевым списков следует, что в 1913–1914 годах уже не послушница, а монахиня (Иоанна) Прасковья Сироткина возглавляет иконописную мастерскую Леушинского монастыря, участвуя, как можно предположить, в обучении послушниц и инокинь монастыря иконописи.

Ряд документов свидетельствует, что обучение в Академии Художеств послушниц женских монастырей было делом не единичным. В 1858 году в Академию Художеств направлены четыре сестры Дивеевского женского монастыря «…для обучения Греческой иконописи и мозаическому искусству… руководствовать их в живописи приглашен известный по своему обширному образованию и превосходным душевным качествам Профессор Солнцев». [13, с. 1–1 об.]

В 1885 году, по благословению Игумении, в Академию Художеств поступает послушница Валдайского Тихоновского девичьего монастыря Иулиания Цветкова, до академии обучавшаяся «… на средства Монастыря сначала в Новгороде а потом в Петербурге при рисовальной школе». [14, л. 151–152]

Летом 1902 года о. протоиерей Иоанн Кронштадтский совершал традиционную поездку на север, на свою родину в Суру. В поездке спутники о. Иоанна посетили 17-го июня 1903 года Холмогорский Успенский женский монастырь Архангельской губернии: «Из мастерских монастыря за поздним временем нам удалось посмотреть только иконописную, большая светлая комната была сплошь уставлена мольбертами с начатыми и частью уже законченными работами монахинь. На длинных деревянных столах лежали рисунки, сделанные с гипсовых масок и частей тела». В этом кратком отчете обращает на себя внимание, что работа и, воможно, обучение рисованию в монастырской иконописной мастерской велось с использованием пособий, характерных для академической школы живописи — гипсовых масок и частей тела. [15, с. 62]

III

Как было отмечено выше, работа насельниц Леушинского монастыря в иконописании и стенной росписи храма, впервые была отмечена в связи с росписью Похвальского храма в Леушинской обители. Проведенные исследования позволили установить, что Похвальский храм был не единственным, расписанным насельницами Леушинского монастыря, а их работа по росписи храмов и написанию икон продолжалась в течении многих лет. Ими были написан иконостас и расписан домовый храм Подворья Леушинского монастыря в Санкт-Петербурге, выстроенный в 1893–1894 годах: «СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. 7-го июля 1910 года… 1. Подворье Иоанно-Предтеченскаго Леушинскаго Первокласснаго женскаго монастыря Новгородской губ., Череповецкаго уезда, выстроенное в 1894 году, состоитъ из каменнаго 3-х этажнаго

с Церковью дома… Домовый храмъ во имя св. Ап. Еванг. Иоанна Богослова съ приделомъ Великом. Варвары 3-х главый, занимает весь верхний этаж дома. Иконостас в нем резной… Иконы в нем писаны своими сестрами, в нижнем ярусе 9 икон в серебряно-позлащенных ризах, венчики на них украшены драгоценными камнями. Извнутри Храм и паперть оштукатурены и начиная от нижняго этажа и по всей лестничной клетке выкрашены масляною клеевою краскою и расписан стенною живописью». [16]

В 1903-м году, посетивший Леушинскую обитель о. Протоиерей Иоанн Кронштадтский совершил закладку зимнего храма. В 1905-м году храм был оштукатурен внутри и закончен, а в 1906-м году 18 мая главный придел его во имя Живоначальной Троицы был освящен высокопреосвященным Гурием, Архиепископом Новгородским. А в июле того же года, в день празднования иконы казанской Богоматери, прибывший в монастырь о. Протоиерей Иоанн Кронштадтский освятил и придел храма во имя Преп. Серафима Саровского.

Согласно описания храма «Иконостас здесь не золоченый и не предполагается быть золоченым; <…> Иконы, как в иконостасе, так и повсеместно писаны своими сестрами-живописицами. Особенно замечателен по редкости образ над Царскими вратами, изображающий Таинственное значение Божественной Литургии (копия с запрестольной иконы св. горы Афонской)». [17, с. 116].

Инокинями и послушницами Леушинской обители была расписана каменная колокольня, построенная в Савинском скиту Леушинской обители: «СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. Октября 7-го дня 1914 года … А. Савинский Кладбищенский Скит. 6. Каменная надвратная «Колокольня», выстроенная в сем 1914 году. С правой стороны к Колокольне пристроена каменная же «Часовня», во имя Св. Благов. Князя Александра Невскаго… Иконостас въ ней одноярусный в 6 икон, писаных на золоченых чеканных досках, масляными красками своими сестрами». [18 л. 78]

Иоанно-Богословский храм: «Иоанно-Богословский скит Леушинскаго женскаго монастыря. СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. ..... дня 1910..... года. 1. Деревянный, на каменном фундаменте крытый железом храм во имя Св. Апостола Евангелиста Иоанна Богослова выстроен в 1898 году. Иконостас в нем с резьбой, выкрашенный под мрамор, в 2 яруса, высотою 4 арш. 10в. на протяжении 3-х саж. стоимостью с иконами, писанными своими сестрами — 500 рублей». [18, л. 82] .

Сретенский храм подворья монастыря в Череповце: «СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. 13 и 14-го июня 1910 года… 1. Деревянный, на каменном фундаменте, крытый железом Храм. В честь «Сретения Господня», выстроенный в 1894 году… Иконостас в нем с резьбою, в 2 яруса на протяжении 4-х саж. высотою 5 арш. стоимостью вместе с иконами писанными своими сестрами — 500 рублей». [18, л. 95]

Храм во имя Святителя Николая в Череповце: «СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. Сентября 22д. 1914 года… 7. Новый Храм на станции Север. Жел. дор. город Череповец «Во имя Святит. Николая», выстроенный в память 300-летия благословеннаго Царствования Дома Романовых в 1914 году, … Иконостас двухярусный, с резьбою, прямой без выступов, высотою 5 арш. 11 верш., во всю ширину Храма, на протяжении 4 саж. 6 вер. В немъ 15 икон на чеканных золоченых доскахъ писаных масляными красками сестрами монастыря». [18, л.98]

Леушинские инокини и послушницы писали иконы в ознаменование самых важных, сакральных для Леушинской обители событий. Для Леушинской обители важно было иметь в храме мощи святых угодников. Как пишет автор описания Похвальского храма Леушинского монастыря, в 1891 году «Новгородское духовенство, всегда сочувственно относившееся к трудам и заботам Игумении Таисии, и на этотъ раз отозвалось к ея просьбе и постановило уделить Леушинскому монастырю Части Св. Мощей трех Угодниковъ Божиих: Святителей Новгор: Иоанна и Евфимия, и Преп. Антония Римлянина. <...> Игумения Таисия поспешила заказать Раку деревянную, вызолоченную, с резьбою по сторонам и с накладным крестом на крышке ея. Верхняя крышка Раки дубовая, и на ней своими сестрами живописицами написана икона сих трех Угодников Божиих имени Св. Мощей». [9, с. 15].

В июне 1911 года производится торжественное восстановление Черноезерской женской пустыни, окормление которой было поручено Игумении Леушинского монастыря Таисии. Церемония проходит с участием новгородского губернатора и архиепископа Новгородского и Старорусского Арсения. В ходе церемонии «Владыка освятил икону преподобного Антония (Черноезерского) прекрасной работы инокинь Леушинской обители и вручил ее Игумении Таисии в благословение на зачатие дела возсоздания святой Черноезерской обители». [19]

Появление в Леушинской обители иконописного дела и было связано с определением в сан Игумении монахини Таисии (Солоповой) — будущей Таисии Леушинской, сподвижницы и духовной дочери Отца Иоанна Ильича Сергиева Кронштадтского. Приняв сан игумении в 1881 году, матушка Таисия уже в 1883 году выстроила помещение для иконописной мастерской: «Большой 19-ти саж. длины деревянный, двухэтажный, на каменном фундаменте, крытый железом корпусъ, *въ одной половине котораго помещались кельи сестеръ, а въ другой — две большия по 12 окон кельи, в верхнем этаже — живописная, а в нижнем рукодельная*». [17, с. 42].

Своя иконописная мастерская была организована во Владычном Серпуховском игуменией Митрофанией (1861–1874), «…которая, желая обучить иконописанию своих инокинь, устроила даже в монастыре и свою иконописную школу, снабдив ее всем нужным для обучения». [20, с. 3]

IV

Иконопись женских монастырей в конце XIX — начале XX века была заметным явлением. В этом отношении интересны материалы Всероссийской выставки монастырских работ и церковной утвари, проходившей в феврале-марте 1904 года в Санкт-Петербурге. [21]

О значении, которое придавалось выставке ее устроителями говорит место ее проведения — Таврический дворец. Интересен и состав участников выставки — в выставке приняли участие 78 русских православных обителей и 70 из них — это женские монастыри и общины со всех, в том числе самых дальних областей обширной Российской Империи.

Как отмечено было в Вестнике (№1) выставки, «Последними представлены разнообразныя коллекции работ инокинь по художественной живописи и по всевозможным женским рукоделиям. Здесь собраны: иконы, разныя художественныя картины..». [21, №1 с. 9]

По материалам, представленным в Каталоге выставки видно, что иконописание было для женских монастырей делом не случайным и довольно широко распространенным. В описании представленных женскими монастырями работ, иконы и живописные работы отмечены во многих монастырях и общинах: «Иоанно-Предтеченский Леушинский первоклассный женский монастырь, Череповецкаго у., Новгородской губ. настоятельница игумения Таисия. Художественныя картины. №28. Сретенский девичий монастырь, г. Кашин Тверской губ. Настоятельница игумения Иннокентия. Картина: «Вид монастыря» — работ. из пробки. Икона: «Ангел Молитвы». №31. Второклассный Иоанно-Мариинский женский монастырь, въ г. Ставрополе. Настоятельница Игумения Аполлинария. <...> писанки, икона и др. №44. Козьмодемьянский Троицкий женский монастырь, въ г. Козьмодемьянске, Казанской губ. Настоятельница Игумения Варвара. Образ Св. Живоначальныя троицы; №50. Каменский Успенский женский монастырь, Черниговской губ., Новозыбковскаго уезда, Ст. Новый Ропск. Настоятельница игумения Маргарита. Две серебряныя, фольгой отделанныя иконы. №62. Московский Рождественский женский монастырь, Настоятельница Игумения Ювеналия. Икона Богоматери, <...> 2 иконы чеканныя и 1 живописная. №93. Василиско-Златоустовский женский монастырь. Сухумской епархии, Сухумъ-Кале. Настоятельница Анна. Икона, подушка и полотенце. №100. Царевококшайский Богородице-Сергиевский общежительный женский Черемисский монастырь, гор. Царевококшайск, Казанской губ. Настоятельница игумения Магдалина. Образ «Явление Божией Матери преп. Сергию Радонежскому Чудотворцу» — живописной работы; №108. Киево-Покровский женский общежительный монастырь, гор. Киев. Настоятельница игумения Мелитина. Две иконы. Портрет основательницы монастыря Е. И. В. Великой Княгини Александры Петровны.

Виды больниц при монастыре. №129. Казанский женский общежительный монастырь, гор. Вышний Волочек, Тверской губ. настоятельница

игумения Досифея. Икона. №132. Балашовский Покровский женский монастырь, г. Балашов Саратовской губ. Настоятельница игумения Мария. Художественныя картины. №183. С.-Петербургский Воскресенский первоклассный общежительный женский монастырь. Забалканский, №90. Настоятельница монаст. Игумения Валентина. Образа: «Нерукотвореннаго Спаса»; «Св. бл. кн. Александра Невскаго» и «Святителя Николая». №186. Севский монастырь Орловской губ. Писанки». [22]

Вторым отделом выставки являлся отдел церковной утвари и живописи и церковных предметов. В отделе свою продукцию представляли свыше 40 экспонентов, были представлены иконы большого числа профессиональных иконописных мастерских России. Но и на этом фоне изделия женских монастырей не затерялись. [21, №1 с. 9]

Как писал в своей работе о старых русских иконописцах В. И. Успенский, «В своих работах эти простые и благочестивые люди поражают нас умилением, нравственною чистотою, горячею верою, часто религиознымъ экстазом, — чувства, навеваемые зрителю иконы. В иконе заметны важность и святость, так что внушается невольное благоговение, чувствуется близость Божества. Икона является незаменимымъ средством для возбуждения лучшихъ чувств и в этом отношении имеет величайшую цену». [5, с. 20].

Судя по отзывам Петербургской прессы, иконопись женских монастырей рассматривалась и особо ценилась именно за обращение к своим истокам, к традициям старых русских иконописцев, возродившихся в русских женских обителях: «Многочисленные художники — живописцы, резчики, литейщики и все вообще художественные ремесленники направляютъ свой талант и искусство на изготовление икон и предметов церковной утвари. Но в этом деле, в художественном украшении храмов Божиих, мало одного таланта и искусства. Весь душевный склад художника всегда воплощается в его произведениях, душевное настроение, помыслы, склонности и образ мыслей его неминуемо отражается в его работе. Поэтому-то, в благочестивое старое время иконописцы и все вообще труженики в деле украшения храмов Божиих, приступая к своей работе, прежде всего подготовлялись к ней долгим постом, воздержанием, молитвенными размышлениями, назидательным чтением и созерцанием святынь. Очищенные помыслы, возвышенное настроении и дух, освобожденный от земныхъ стремлений и забот, — все это воплощалось и увековечивалось в произведенияхъ таких художников. По той же причине и в наши дни так умилительны и глубоко проникнуты молитвенным настроениемъ произведения художников — монахов. Иноки и монашенки — затворники глухих обителей — трудятся над созданием предметов богослужения. Их чистые помыслы переходят на дело их рукъ. Спокойное созерцание природы передает безыскусственную красоту сделанным предметам. От икон добровольных затворников веет миром, теплом и любовью». [21, №2 с. 3–4].

Монастыри, как центры иконописания виделись многим почитателям русской иконы: «…желательно было бы поощрять в первоклассных обителях

занятие самою иконописью, а равно и всеми мастерствами, к иконописи прикосновенными… Нашим монастырям образцом пусть послужатъ великия Северныя обители и русский монастырь св. великомученика Пантелеймона на старом Афоне, этот великий пчелиный улей, в котором всякий монахъ, кроме молитв и церковной службы, обязуется передъ общиною и особым, им избранным «послушанием», т.е. работою, и в котором столь процвело за какие-нибудь десять лет иконописание, что монастырь наш разсылает изделия своего мастерства по всей России». [23, 43–47]

Принято считать, что традиции монастырского иконописания прервались после Октябрьской революции 1917 года и принятых советской властью узаконений в отношении Церкви. Работа, проведенная архивах Санкт-Петербурга по инициативе насельниц Леушинского подворья в Санкт-Петербурге, позволила выявить факты, опровергающие это утверждение.

Как было отмечено выше, в числе храмов, расписанных насельницами Леушинской обители, был домовый храм Подворья Леушинского монастыря в Санкт-Петербурге. После революции 1917-го года, с начала 1920-х годов, храм по договору с исполнительной властью был передан инициативной группе верующих — т. н. «двадцатке», в качестве приходского. [24]

Несмотря на то, что прихожанами храма, все условия договора неукоснительно выполнялись, в 1930 году принимается решение о расторжении договора с приходским советом и о закрытии храма Иоанна Богослова: «Протокол №47 заседания Секретариата Ленинградского Совета от 8-го мая 1930 года. П. 10. О закрытии церкви Иоанна Богослова, находящейся на ул. Некрасова. Ввиду того, что церковь Иоанна Богослова на ул. Некрасова д.31 является типа домовой и на основании декрета об отделении церкви от государства подлежит закрытию, а также учитывая, что религиозные нужды верующих вполне могут быть удовлетворены Знаменской церковью того же Тихоновского течения, договор с 20-кой верующих на пользование церковью расторгнуть и церковь закрыть». [25, л. 6]

Оспаривая это решение, представитель двадцатки В. И. Иванов отмечает, что в соответствии с условиями договора о передаче храма верующим, прихожане принимали меры к ремонту здания храма, вкладывая в это свои средства: «Приходским Советом в точности выполняются все предписания местной власти и еще недавно в 1928–1929 году по обязательству, данному власти, Церковь Иоанна Богослова подверглась капитальному ремонту — *внутренней окраске и возобновлению живописи* и внешней окраске стен и исправлению и окраске крыши, что стоило до 8 тысяч рублей». [26, л. 51]

Как видно из вышеприведенного фрагмента жалобы, в 1928–1929 годах, до закрытия храма, насельницами Леушинского подворья, инокинями закрытого уже Леушинского монастыря, продолжалась работа над росписями храма.

В 1931 году храм был закрыт, много лет использовался не по назначению. В 1993 году Подворье Леушинского монастыря было признано объектом культурного наследия и поставлено под государственную охрану. [27, л. 87].

Не сохранились или до настоящего времени не отысканы иконы алтаря храма, судьба храмовых росписей требует дополнительного исследования. Но несмотря на всю трудную судьбу храма, сейчас он вновь передан Церкви, в нем возрождается иноческое житие. Дальнейшие исследования, возможно, позволят выявить новые факты о судьбе иконописцев Леушинского монастыря и их творческого наследия.

Примечания

1. Академик Н. Кондаков. Записка об издании Лицеваго Иконописнаго Подлинника по древнимъ образцам. СПб. 1899г.
2. РГИА ф. 802 оп. 5 д. 8561 1847 г. Об открытии класса иконописания в Кавказской семинарии. Л. 3–4.
3. РГИА СПб. Ф. 802 оп.16 д. 52 1851–1853 г. О преподавании иконописания и рисования в Петербургской и Иркутской духовных семинариях.
4. РГИА СПб. Ф. 515 оп.3 д. 258 1856 г. Дело Канцелярии Министра Уделов. Об учреждении при Академии Художеств класса Православнаго иконописания.
5. В. Н. Успенский. Очерки по истории иконописания. Санктпетербург. 1899.
6. Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. ч.II.
7. Молчанов А. Во Владимирской губернии. «Новое Время». №1181 14 июня 1891 Отдел рукописей РНБ. Фонд Собко Н. П. д.747. Иконопись. Материалы к истории.
8. Hermann Roskoschny. Das arme Russland. Ein Beitrag zur Kenntniss der wirthschaftlichen Lage des russichen Reiches. Leipzig. 1889.
9. Краткия сведения о сооружении каменнаго трехпрестольнаго Соборнаго Храма в Иоанно-Предтеченском Леушинском монастыре. Череповец. Уе. Новг. Епар. С.-Петербург. 1891.
10. ГАНО. Ф. 480.оп. 1. д. 3935 Ведомость Леушинского монастыря за 1913 год.
11. ГАНО. Ф. 480. оп. 1. д. 3976. Ведомость Леушинского монастыря за 1914 год.
12. РГИА СПб. Ф. 789 оп. 11 д. 74 1886 г. Дело Канцелярии Императорской Академии Художеств. Сироткина Прасковия Федоровна.
13. РГИА СПб. Ф. 797 оп. 28 д. 20 отд. 2 ст. 2 1858 г. Канцелярия Обер-Прокурора Святейшаго Синода. По определению Св. Синода Об отправлении в Петербург четырех сестер Дивеевской женской общины для обучения иконописи и мозаическому искусству.
14. РГИА СПб. Ф.789 оп. 11 дч25б ч.2 1885г. Дело Канцелярии Императорской академии художеств. О приеме академистов и вольнослушающих и об их исключении.
15. Животовский С. В. На север с отцом Иоанном Кронштадтским. СПб. 1903г.
16. РГИА СПБ. Ф. 799 оп. 33 д. 1370 Петербургская епархия. С.-Петербургъ. Округъ 2-й. (Благочинническаго округа). Документы о страховании зданий. 1910–1912
17. Историческое описание Иоанно-Предтеченскаго первокласснаго Леушинскаго женскаго монастыря Череповецкаго уезда, Новгородской губернии. Издание третье дополненное. С.-Петербургъ, 1907.
18. РГИА СПб. Ф.799 оп. 33 д. 1057 Епархия Новгородская. Уезды: Череповецкий, Тихвинский, Устюжский. Округ Благочиния Архимандр. Иоанникия. (Антония) 1910–1916.
19. РГИА СПб. Ф. 796 оп. 442 д. 2467 Отчет о состоянии Новгородской Епархии за 1911г.
20. Иконостас Смоленскаго собора Московскаго Новодевичьяго монастыря. Образцовый русский иконостас XVI–XVII веков, с прибавленнием истории иконостаса с древнейшихъ времен. Тренев Д. К. 115 хромолитографий. Литографий и фототипий и 100 цинкографий в тексте.
21. Вестник Всероссийской выставки монастырскихъ работ и церковной утвари. — 1904. Таврический дворец. — №1–13. — СПб., 1904.
22. Каталог. Первой Всероссийской выставки монастырских работ и церковной Утвари. 1904 год. Таврический дворец. С.-Петербург. 1904 г.

23. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. Комитет Императорскаго Общества Любителей Древней Письменности. — СПб., 1901.
24. ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 33 д. 8. Исполнительный Комитет Ленинградского Городского Совета народных депутатов. 1924–1925.
25. ЦГА СПб. Ф. 1000. Оп. 66 д. 30 Протокол №47 заседания Президиума Ленинградского Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов XII созыва.
26. ЦГА СПб. Ф. 7384 оп. 33 д. 217. Дело по наблюдению за деятельностью церкви Иоанна Богослова. 1928–1931 гг.
27. ЦГА СПб. Ф.7384 оп. 64 д. 664. 1993 г. Решения Малого Совета Санкт-Петербургского Городского Совета и документы к ним.

Ольга Кривдина

ПРОФЕССОР СКУЛЬПТУРНОГО КЛАССА ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ А. Р. ФОН БОК (1829–1895). МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

Александр Романович фон Бок был одним из талантливых выпускников Императорской Академии художеств, с которой навсегда соединил свою жизнь. В течение тридцати лет он являлся профессором скульптурного класса, обучившим несколько поколений скульпторов. Однако сведений о нем известно слишком мало и лишь благодаря архивам выявлены лишь некоторые документальные факты. В данной статье внимание обращено на ряд наиболее значительных аспектов творческой биографии скульптора.

Александр Фридрих Романович фон Бок родился 7 (19) июня 1829 года близ Дерпта (так назывался г. Тарту в Эстонии в период с 1224 по 1893 год, до 1224 — Юрьев). Как свидетельствуют архивные документы, его матерью была Эмилия фон Бок, урожденная баронесса Роден. Отец — Людвиг фон Бок работал судьей в Дерпте[1]. Старший брат Вильгельм, являвшийся доктором медицины, жил в Варшаве. О родителях и семье скульптора удалось почерпнуть сведения из личного дела Александра Романовича фон Бока, которое велось в Императорской Академии художеств с 1857 по 1896 год[2]. Предки Боков и Роден имели древние ливонские корни, гордились своими баронскими титулами, традиционно отмеченными написанием перед фамилиями приставок «фон».

Александр фон Бок с 1850 года обучался в Императорской Академии художеств в скульптурном классе под руководством профессора барона П. К. Клодта фон Юргенсбург. Первый значительный успех пришел к нему в 1853 году, когда была получена малая серебряная медаль. Этот успех был закреплен в следующем году, — Бок награжден уже большой серебряной медалью. Известно, что в 1855 году он получил малую золотую медаль за рельеф «Милосердие Самарянина», а в 1856 году — большую золотую за вылепленный им рельеф «Распятие Господа» («Распятие Христа Спасителя» или «Голгофа»), тогда же отлитый из гипса. В каталоге «Императорская Академия художеств. Музей. Русская скульптура» по сообщенным С. К. Исаковым[3] сведениям, этот рельеф был помещен над входными дверями в академическую церковь святой Екатерины. За этот рельеф Бок получил звание классного художника. Отметим, что впоследствии, в 1941 году рельеф был передан в собрание скульптуры Русского музея[4].

В 1857 году фон Бок был отправлен за границу в качестве пенсионера Императорской Академии художеств. Он посетил крупнейшие города Европы и в ноябре 1857 года писал из Парижа в донесении Совету Императорской Академии художеств: «…по выезде из Ст Петербурга в предна-

значенное мне путешествие за границу, я осматривал все замечательные галереи и церкви в городах в Берлине, Дрездене, Копенгагене, Гамбурге и Кельне. Теперь же нахожусь в Париже, где я намерен оставаться до Апреля месяца…»[5].

В январе 1860 года из Рима он сообщил Совету Академии, что копирует в мраморе «статую Капитолийского музея: Девушка, защищающая голубей от нападения змеи», по заданию президента Императорской Академии художеств великой княгини Марии Николаевны, посетившей мастерскую скульптора в 1859 году во время ее путешествия по Италии.

В 1859 году Бок вылепил группу «Диана с Амуром», которая была одобрена великой княгиней Марией Николаевной, однако скульптор «по сложности сюжета… не решился приступить к исполнению ее в большом виде и отложил сию работу на другое время»[6]. Одновременно он лепил статую «Амур с голубями», планируя осуществить ее в мраморе. Летом того же года скульптор побывал в Неаполе, «где кроме окрестностей прилежно посещал галереи… замечательные церкви и здания»[7].

До 1864 года Бок обучался в Италии, большую часть времени посвятив изучению техники обработки мрамора. За итальянский период были созданы многочисленные работы, в числе которых — «Надежда», «Амур с голубками», «Вакханка с Амуром», «Вакханка, просящая у Фавна вина». В этих произведениях скульптор демонстрирует отличное знание современной итальянской пластики и выступает достойным конкурентом признанным итальянским мастерам, главным образом, Л. Ломбарди и Л. Бьенеме, с которыми выбирает аналогичные сюжеты. Достигая в обработке мрамора технической виртуозности, передавая фактуру материала, уделяя особое внимание воплощению в скульптуре изысканности и грациозности, Бок вписывается в круг мастеров, разрабатывающих в своем творчестве салонную, декоративную направленность, отражавшую вкусы русского императорского двора, прежде всего, самого императора Александра II и его сестры великой княгини Марии Николаевны, покровительствующих изящным искусствам.

За самые выразительные статуи «Амур» («Амур, отпускающий мотылька на волю», мрамор, 1862, ГРМ) и «Психея» (мрамор, 1864, ГРМ), также созданные в Италии, фон Бок был признан в 1864 году профессором скульптуры, минуя звание академика. Надо обратить особое внимание на этот факт, т. к. Совет Академии художеств редко нарушал правила, предусмотренные уставом, хотя именно в 1863 году так было в живописи с Н. Н. Ге и Ф. А. Бронниковым, получившими звания профессоров за картины «Тайная вечеря» и «Гораций читает свои сатиры Меценату». Вспомним аналогичный случай, произошедший с М. М. Антокольским в 1871 году, когда он, создав статую «Иван Грозный», получил, минуя звание художника, сразу же звание академика. Необходимо сказать, что эти экстраординарные решения были приняты Советом Академии художеств еще до распоряжений

императора Александра II о приобретениях произведений Бока и Антокольского в императорскую коллекцию.

Находясь в пенсионерской поездке в Риме, в августе 1862 года, Бок сообщил Совету Императорской Академии художеств о завершении лепки из глины и производстве формовки из гипса «Психеи», давая следующее описание статуи: «…в момент отчаяния, правой рукой рвет на себе волосы, в левой погасшая лампа, а в ногах лежит выпавший из руки кинжал»[8]. В Академию он отправил фотографии «Психеи», выполненные в трех ракурсах для представления о сложной динамике фигуры, детально воспринимаемой при круговом обходе статуи. Бок писал, что одновременно занимается «составлением новых эскизов, посещением галерей и для того чтоб более получить практики в рубке мрамора, рублю голову с Античного оригинала»[9].

В марте следующего, 1863 года, он просил Совет Академии о продлении пенсиона еще на год для окончания начатых работ — группы «Фавн с Вакханкой», портретных рельефов, которые решил высекать из мрамора, как и статую «Психея».

4 ноября 1864 года А. Р. фон Бок был признан профессором, в январе 1865 года избран Советом Императорской Академии художеств на вакансию должностного профессора скульптуры[10] и назначен профессором-преподавателем на место умершего 4 декабря 1864 года Н. С. Пименова[11].

10 апреля 1865 года Александр II «повелеть изволил приобрести» выставленные в Зимнем дворце статуи А. Р. фон Бока «Психея» и «Амур» за четыре тысячи рублей, «с тем чтобы деньги эти уплачены ему были согласно его предложению в течение четырех лет, с выдачей по 1000 руб. в год, из Государственного казначейства»[12]. Отметим, что «Амур» и «Психея» до 1898 года находились в императорском собрании русской скульптуры в Эрмитаже[13], откуда были переданы в Русский музей императора Александра III[14].

Автор фундаментального труда «История скульптуры» барон Н. Н. Врангель следующим образом оценил творчество Бока: «В погоне за той же внешней красивой привлекательностью работал… полунемец Александр Романович фон Бок (1829–1895 г.)… Эффектные статуи фон Бока — «Вакх», «Амур» (1862 г.) и «Психея» (1864 г.) также мало содержательны и индивидуальны, но в них есть то подлинное чувство ритма и понимание массы, которые столь редки не только у скульпторов шестидесятников, но даже у многих лучших мастеров конца 19-го века. В этих статуях фон Бока на ряду с неприятной, чисто немецкой слащавостью еще чувствуются старые традиции. И работы его интересны как образцы последних исканий чистой красоты, как произведения скульпторов, любящих форму ради формы. В них отразились последние уроки классической школы, каноны и те заветы Мартоса, что так долго держались в России»[15].

Из искусствоведов, писавших о скульптуре в 1960-е годы, назовем М. Л. Неймана и приведем характерную цитату из его статьи: «Произведения скульпторов-академистов, работавших во второй половине XIX века,

в подавляющем большинстве случаев отличались эклектическим характером. Академический шаблон лишал скульптуру жизненной силы. Техническое мастерство сводилось к сухому штудированию натуры, к повторению избитых аллегорических приемов.

Типичными примерами такой скульптуры могут служить «Амур» (1862) и «Психея» (1864, обе в Гос. Русском музее) А. Р. фон-Бока. Статуи эти, только внешне связанные с традициями русского классицизма, принадлежат к работам салонного характера. Содержание их ничтожно, движения манерны»[16].

В Российском государственном историческом архиве сохранилось одно из прошений А. Р. фон Бока, дающее представление о его смелом и независимом характере. Приводим текст этого документа:

«В Совет Императорской Академии художеств
Профессора фон Бока
Прошение

Удостоясь чести быть выбран Профессором и Членом Совета, я за такое внимание приношу искреннюю мою благодарность; но гг. Членам Совета известно, что столь лестное для меня избрание я могу принять только с тем, если буду поставлен на ровню с прочими Профессорами Академии относительно квартиры, жалованья и мастерской.

Не получая уже третий месяц положительного решения о квартире и, теряя драгоценное для меня время, я вынужден обратиться в Совет Академии с покорнейшею просьбою обратить внимание на то обстоятельство, что к Маю ме-цу я должен был послать в Рим решительный ответ на счет моего возврата или продажи находящихся там вещей, дабы в противном случае, на квартиру и мастерскую не терять ежемесячно около 40 рублей.

Представляя Совету Академии такое затруднение в моем положении, покорнейше прошу о разрешении оного, так равно о выдаче мне жалованья со дня состоявшегося определения Совета, т. е. с 11го Января сего года.

При всем моем затруднении, я готов в продолжении лета обойтись без квартиры в Академии, но покорнейше прошу позволить мне надеяться на скорейшее назначение оной к осени.

В заключение долгом считаю присовокупить, что истинное мое желание остаться в России и быть полезным при Академии, которой — я обязан своим воспитанием зависит совершенно от вышесказанных условий, без исполнения которых мне невозможно нести службу по Академии.

Профессор А. фон Бок
5 Мая 1865 г.»

Поддержать просьбу Бока решил его учитель — П. К. Клодт, о чем стало известно из его прошения:

«В Совет Императорской Академии художеств
От заслуженного Профессора Барона Клодта

Не имея возможности по болезни лично присутствовать в Совете, предлагаю мое мнение на щет прозьбы Г^на Профессора Бока.

Успехи, оказанные Г^ном Боком, заслуживают полного участия Совета к его прозьбе.

Существовать 800 руб. без квартиры не возможно. И он при етих условиях не может воспользоваться лестным для него званием Профессора и Члена Совета.

Я по разстроенному здоровью не могу исполнять мою обязанность, как следует. А потому ученики скульптуры остаются без профессора.

Наконец оставя все ето, я полагаю, для Совета унижением, что звание профессора и члена Совета, поставлено в такое ничтожное положение, полагая что ему достаточно 800 руб. жалованья как простому учителю.

Взяв все ето в соображение я полагаю, что Совет поступит совершенно справедливо. Войдя об етом с прозьбою к Ея Императорскому Высочеству Г^ну Президенту ходатайствовать у Государя императора об улучшении содержания, вновь поступающим Профессорам.

Заслуженной Профессор
Барон Клодт
8 Маія 1865»[17].

Обсуждение поднятого вопроса было завершено выплатой Боку квартирных денег для найма жилья. Проблемы получения мастерской в здании Академии постоянно возникали и обсуждались, мы располагаем сведениями о тяжбе А. Р. фон Бока с И. Н. Шредером, возникшей по поводу работы в скульптурной мастерской, расположенной в Портике в Академическом саду[18].

2 августа 1866 года А. Р. фон Бок женился на дочери полковника Саксонских войск Елене Эмме Куртовне фон Эйнзидель. Предварительно для заключения брака Боку было выдано из Императорской Академии художеств свидетельство[19]. С 1869 года семья стала увеличиваться — на свет появились сыновья Александр и Егор, и дочери Маргарита, Эмма, Луиза и Мария, все члены семейства были евангелическо-лютеранского вероисповедания.

В 1883 году фон Бок стал профессором 1-ой степени по классу скульптуры. С введением нового устава Академии художеств он 1 июля 1894 года подал прошение об отставке от службы по состоянию здоровья, с честью и достоинством прослужив в Академии художеств тридцать лет. С 1 августа того же года Боку была назначена пенсия в размере 1800 руб. в год[20].

Кроме создания изящных станковых произведений, Бок работал в области монументальной пластики. В 1860 году он принимал участие в конкурсе, объявленном Академией художеств на памятник Екатерине II для сада перед Царскосельским дворцом. Его конкурентами были Д. И. Иенсен, Р. К. Залеман, М. О. Микешин, предпочтение было отдано проекту Микешина. 21 июня 1870 года в Варшаве был торжественно открыт памятник князю И. Ф. Паскевичу-Эриванскому, над осуществлением которого Бок работал с 1865 года. Уменьшенная бронзовая модель памятника, установленного

в Варшаве, до поступления в Русский музей хранилась в Эрмитаже, а ранее — в семье Паскевичей, о чем подробно сказано в каталоге «Забытая Россия», изданном в 2006 году.

Бок является автором известной группы «Минерва»[21]. В 1875 году был объявлен конкурс на создание композиции для купола здания Императорской Академии художеств, победителем был признан Бок. Созданная им группа изображала богиню Минерву — покровительницу изящных искусств в окружении маленьких детей с атрибутами живописи, скульптуры и архитектуры. В 1877 году отлитая из бронзы группа была показана на выставке в Академии художеств и получила общественное одобрение. В отличие от уменьшенной модели, где черты лица Минервы идеализированы, статуе, выполненной в большом масштабе, скульптор придал портретное сходство с императрицей Екатериной II — покровительницей Академии художеств. Гипсовая модель в натуральную величину хранится в Научно-исследовательском музее при Российской Академии художеств[22]. С 1885 года «Минерва» венчала купол здания Академии художеств, она погибла во время пожара в 1900 году. В 2003 году вновь отлитая из бронзы аллегорическая композиция, точно воспроизводящая модель Бока, была установлена на куполе Академии художеств в дни празднования 300-летия Санкт-Петербурга.

20 мая 1885 года в Смоленске был открыт памятник М. И. Глинке (бронза, гранит), созданный по модели Бока. На торжественном открытии присутствовали композиторы П. И. Чайковский, С. И. Танеев, А. С. Аренский, М. А. Балакирев[23]. Скульптор представил Глинку, стоящим в рост, с дирижерской палочкой в руке, словно прислушивающимся к звукам музыки. Бок стремился точно передать портретное сходство. На постаменте размещена надпись: «Глинке — Россия. 1885», обрамленная венком. Вокруг памятника была установлена чугунная решетка, выполненная по проекту И. С. Богомолова. В ее рисунок были включены нотные строки опер «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», «Князь Холмский», а также перечислены главные произведения Глинки. В числе монументов второй половины XIX века статуя Глинки, выполненная Боком, занимает значительное место, и, будучи создана первой, не уступает в своем художественном решении петербургскому памятнику, отлитому по модели скульптора Р. Р. Баха, и открытого в 1906 году. Свои восторженные впечатления от статуи Глинки высказал С. Т. Коненков, вспоминая о посещении парка в Смоленске перед отъездом на учебу в Москву.

С. К. Исаков в своем каталоге перечислил те произведения Бока, которые находились в Музее Академии художеств в 1915 году: «Голова фавна» (1878, мрамор), «Тимофей Андреевич фон Нефф» (1877, гипс), «Занозил ногу» (статуя, 1884, мрамор), «Венера с амуром» (статуя, 1889, гипс), «Амфитрита» (статуя, 1896, бронза), «Минерва» (группа, 1875, бронза)[24], четыре из которых ныне находятся в собрании скульптуры Русского музея, а «Венера с амуром» и «Амфитрита» исчезли из поля зрения исследователей, видимо, утратив ав-

торство Бока и числясь в фондах музеев работами неизвестных скульпторов. Однако не исключено, что эти статуи не сохранились.

Отметим, что художественная критика работы А. Р. фон Бока обходила молчанием. При жизни скульптора о нем не появилось ни одной биографической статьи. В. В. Стасов, называл его работы «ничуть не талантливая, а просто несносная дребедень»[25]. Эти обидные слова в адрес Бока появились в связи с художественной выставкой 1879 года в залах Академии художеств, где экспонировался его проект фонтана «Похищение Европы Юпитером»[26].

Ф. И. Булгаков в издании «Наши художники»[27] воспроизвел шесть работ Бока, из которых «Голова Фавна» и «Психея» в настоящее время экспонируются в Русском музее, а местонахождение других не установлено.

После смерти А. Р. фон Бока в 1895 году появились некрологи в ряде петербургских изданий: «Всемирная иллюстрация»[28], «Исторический вестник»[29], в 1896 году в Санкт-Петербургском Альманахе[30] и Ежегоднике П. О. Яблонского на 1897 год.

Краткая заметка о Боке приведена в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона[31] и немецком художественном словаре "Thieme–Becker"[32]. В обзоре литературы, посвященной А. Р. фон Боку, обратим внимание на аннотацию в Биобиблиографическом словаре «Художники народов СССР»[33] (Т. 2), изданном в 1972 году, где указаны наиболее известные работы скульптора и дан перечень изданий, в которых упоминается его имя.

В настоящее время в Государственном Русском музее хранится девять произведений Александра Романовича фон Бока. Статуи «Амур» и «Психея» поступили в 1898 году из Эрмитажа в числе самых первых скульптурных произведений, передававшихся в Русский музей императора Александра III. Через год, в 1899 году от наследников знаменитого скульптора П. К. Клодта музеем был получен гипсовый портрет Петра Карловича Клодта фон Юргенсбург, выполненный Боком в 1870 году. Уменьшенное повторение памятника И. Ф. Паскевичу, установленного в 1870 году в Варшаве, поступило в 1925 году из Государственного музейного фонда. Пять произведений были переданы в 1925, 1931 и 1941 годах из Музея Академии художеств (ныне НИМ при РАХ, Санкт-Петербург). В числе этих работ был и монументальный рельеф «Распятие»[34], за который Бок в 1856 году был награжден большой золотой медалью. Кроме того, из Академии художеств поступили: портрет Т. А. Неффа (гипс), аллегорическая группа «Минерва» (бронза), мраморный бюст «Фавн» и мраморная статуя «Занозил ногу». Собранные в Русском музее работы Бока относятся к разным периодам его творческой деятельности и дают представление о своеобразии и художественной манере скульптора.

А. Р. фон Бок, В. П. Бродзский, М. П. Попов вошли в историю скульптуры, как мастера салонного направления, так называемого позднего академизма. Они создали произведения в своеобразном «интернациональном» стиле, порожденном эпохой середины XIX века. Их работы соответствовали

требованиям архитекторов, работавших в 1860–1880-х годах преимущественно в стиле эклектики. Обнаженные и изысканные «античные» божества и мраморные итальянские мальчики и девочки прекрасно вписывались в интерьеры многочисленных дворцов и особняков, возводившихся в эти годы, именно такие скульптурные работы и, конечно, портреты были востребованы обществом.

Примечания

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. Личное дело А. Р. фон Бока. Л. 186.
[2] Там же. Л. 2 — 202.
[3] *Исаков С. К.* Императорская Академия художеств. Музей. Русская скульптура. Пг., 1915. С. 21.
[4] Скульптура XVIII — начало XX века. Каталог. Государственный Русский музей. Л., 1988. С. 35, № 137.
[5] РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1857 г. Д. 7. Л. 25.
[6] РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1860 г. Д. 13-а. Л. 1.
[7] Там же.
[8] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. — Личное дело А. Р. фон Бока. Л. 2.
[9] Там же. Л. 2.
[10] Там же. Л. 10.
[11] Там же. Л. 12.
[12] Там же. Л. 14.
[13] Скульптура XVIII — начало XX века. Каталог. Государственный Русский музей. С. 35, № 138, 139.
[14] *Врангель Н. Н.* Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура. Каталог. Т. II, СПб., 1904.
[15] *Врангель Н. Н.* История скульптуры. Т. V. М., 1911. С. 299, 300, 304.
[16] *Нейман М. Л.* Скульптура // История русского искусства. Под ред. И. Э. Грабаря. Т. IX. Кн. 2. М., 1965. С. 216.
[17] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. Л. 18. Сохранена орфография документа.
[18] Там же. Л. 70–72, 105–106.
[19] «Свидетельство. Из ИАХ профессору оной Александру Романовичу Фон-Боку в том, что он холост и ко вступлению его в первый брак с Саксонскою подданною девицею Еленою Эммою Фон-Эйнзидель со стороны Академии нет препятствий. В удостоверение чего и дано ему г. Фон-Боку сие свидетельство с приложением академической печати. 1866 года». — РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. Л. 34. 7 июля 1866 года Бок получил от Академии художеств свидетельство для проезда в г. Варшаву и в Остзейские губернии и на его возвращение в Санкт-Петербург с женою его Еленою Эммою Фон-Эйнзидель, вступивших в брак в Варшаве. — РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. Л. 35, 41.
[20] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. Л. 185.
[21] По инициативе М. К. Аникушина, под руководством В. Э. Горевого были проведены работы по воссозданию группы «Минерва» по модели, созданной А. Р. фон Боком. В 2003 году отлитая из бронзы на заводе «Монументскульптура» композиция была установлена на куполе здания Академии художеств.
[22] Эта гипсовая модель была использована для воссоздания группы.
[23] Об открытии памятника в Смоленске см.: Русская Старина. СПб., 1885. Т. XLVI. С. 449, а также краткую информацию о памятнике в кн.: *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи. Каталог. М., 2006. С. 345.

[24] «Голова фавна», высеченная из мрамора, подписная и с указанием даты — 1878 год. В год создания эта работа приобретена для музея Академии от автора за 500 руб.
«Тимофей Андреевич фон Нефф» — гипсовый портрет профессора живописи, прославившегося образами святых для Исаакиевского собора. Портрет подписной и с указанием даты — 1877 год. Приобретен у автора в 1880 году за 200 руб.
«Занозил ногу» — мраморная статуя. Приобретена Академией художеств в 1884 году от автора за 1500 руб.».
«Венера с амуром» — гипсовая статуя, подписная с указанием даты 1889. Видимо, допуская ошибку, Исаков указывает, что приобретена она в 1887 году за 500 руб.
«Амфитрита» — бронзовая статуя. Имеется подпись Бока: «*А. Р. фонъ Бокъ*» и клеймо литейщика: «*фабр. К. Ф. Верфель*». Была приобретена за 500 руб. в 1896 году, т.е. у наследников скульптора.
«Минерва» — бронзовая группа, по сведениям Исакова, исполнена в 1875 году. Послужила моделью для монументальной группы, украшавшей купол Академии художеств с 1885 по 1900 год. Приведены данные из каталога С. К. Исакова (Русская скульптура. Императорская Академия художеств. Музей. С. 21–23).
[25] *Стасов В. В.* Художественные выставки 1879 года. Статья первая // *Стасов В. В.* Избранные сочинения в 3-х томах. Т. 2. М., 1952. С. 10.
[26] Указатель 3-й годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в ИАХ в 1879 году. СПб., 1879. С. 11, № 80.
[27] Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия. Спб., т. 1, 1889. С. 48–52.
[28] Всемирная иллюстрация. СПб., 1895, № 9. С. 167.
[29] Исторический вестник. СПб., 1895. Т. 62. Октябрь. С. 303–304.
[30] Альманах. СПб., 1896. С. 63, 64.
[31] Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии. Т. 2. М., 1992. С. 367.
[32] Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart... // U. Thieme, F. Becker. Leipzig, 1910. Bd. 4. S. 156–157.
[33] Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь в 6-ти томах. М., 1972. Т. 2. С. 17.
[34] Рельеф «Распятие». 1856. Гипс. 143×250. Видимо, этот рельеф находился над входными дверьми в церковь св. Екатерины в здании Академии художеств.

Елена Хомич

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ К. А. СОМОВА

«…ничто не важно так для полного понимания Сомова, как его пейзаж».
Журнал «Художественная жизнь». 1920 г., январь-февраль.
«Выставка К. А. Сомова в Третьяковской галерее».

К. А. Сомов (1869–1939), яркий представитель объединения «Мир искусства» более всего известен своей портретной живописью и графикой, жанровыми композициями, книжной иллюстрацией, реже о нем говорят, как о мастере пейзажа. И все же, анализ его произведений показывает, насколько образ природы в картине значим для выражения основного замысла автора. Без пейзажа трудно воспринять многие его работы.

Посредством изображения природных мотивов К. А. Сомов передавал в своих картинах настроение героев, отображал скрытую сущность видимого. Пейзаж в живописи К. А. Сомова — удачная основа для сосредоточения и вариативного преломления творческих идей различных направлений в искусстве (романтизм, реализм, импрессионизм, символизм, модерн, неоклассицизм).

Кроме того, пейзаж в творчестве К. А. Сомова выполняет смыслообразующую функцию в произведениях, где соединены жанры живописи: пейзаж, натюрморт, интерьер, являясь активным звеном в этом синтезе. В концепции мастера осуществление взаимосвязи происходит на основе символизма, который для автора стал способом передачи музыки природы.

Обращение к пейзажному наследию К. А. Сомова не только открывает новые грани его дарования, но и определяет направленность художника, как и многих «мирискусников» в сторону музыки — главному из искусств в понимании символистов, считавших, что в любом природном явлении и человеческой жизни звучит внутренняя музыка.

До настоящего времени не существует обобщающего исследования, в котором было бы проанализировано творческое наследие К. А. Сомова в контексте пейзажного жанра. Хотя интерес к его пейзажной живописи возник еще при жизни мастера. Свидетельством тому являются суждения современников художника (С. К. Маковский[1], Д. Курошев[2], В. Дмитриев[3], В. Д. Пика[4] и др.), подчеркивающих роль пейзажа в его творчестве.

П. П. Муратов выражал уверенность в том, что К. А. Сомов мог бы «создать новую эпоху в пейзажной живописи»[5], если бы отдал этому искусству все свои силы.

Е. С. Михайлов в своих воспоминаниях, отмечая особенности пластического языка К. А. Сомова, указывал на причины возникновения его пейзажей, выделяя одну из них. По мнению автора, у художника «чувство цвета, как бывает у музыкантов со слухом, было абсолютным. Это позволяло ему совершенно уверенно и по своему замыслу создавать тончайшие цветовые построения и по памяти или небольшому эскизу воспроизводить

когда-то виденное, будто это написано с натуры. Фееричность радуги, прелесть освеженной дождем природы, последние закатные лучи солнца, белые ночи, костры в ночном, фейерверк — эти и ряд других тем, разработанных Сомовым, обнаруживают совершенно особое свойство его живописи — воспроизводить почти мельком подсмотренные моменты праздника и красоты в природе» [6].

П. Д. Эттингер считал К. А. Сомова «большим пейзажистом», который «обогатил русскую пейзажную живопись новыми ценностями… в «Купальщицах», «Конфиденциях», «Острове любви», «Поэтах» и др… Эта живописная сюита в зелени, зелени, которая была почти открыта Сомовым, может уже рассматриваться как законченное целое…»[7].

С. Р. Эрнст очарованный волшебным садом «сомовского гения, играющем так легко и так нежно самыми редкими и дорогими красками»[8], считал художника вдумчивым, чутким пейзажистом, умевшим передать тихое очарование русской природы. По мнению С. Р. Эрнста, К. А. Сомов уже с первых этюдов («Весной. Мартышкино» 1896 г., «Ручей» 1896 г., «Дорога на даче» 1896 г. и др.) заявил о себе, как о мастере «интимных, милых и простых житейских наблюдений»[9] с ясным взором на жизнь, любящим скромную, нежную линию.

В многочисленных статьях А. Н. Бенуа об искусстве достаточно много внимания уделено творчеству К. А. Сомова. Автор сборника «Александр Бенуа размышляет…»[10] называет картины своего друга, в которых присутствует пейзаж «зачарованным миражем». Также, в своей монографической статье[11], посвященной К. А. Сомову, известный историк искусства говорит о нем, как о мастере декоративных произведений, раскрывает секреты написания художником картин, основным содержанием которых было изображение природы.

В. Д. Пика, анализируя произведения К. А. Сомова, утверждал, что его «разнообразные пейзажи, замечательные широтой и сдержанностью трактовки, обнаруживают в нем сильного мастера-пейзажиста…»[12]

В советском искусствознании с конца 20-х гг. XX века творчеству К. А. Сомова не уделялось должного внимания. Вновь его имя, как и имена других «мирискусников» возникает в конце 60-х гг. предыдущего столетия. Так в монографии И. Н. Пружан[13] автор подчеркивает, что пейзажи К. А. Сомова построены на обобщенном восприятии формы и цвета, характеризуются живописно-декоративным ощущением природы. И. Н. Пружан также отмечает устремление мастера к пленэру, к чистым краскам, воздуху, солнцу — к тому, что является достижением импрессионистов, но считает увлечение К. А. Сомова импрессионизмом кратковременным.

Систематизации и анализу творчества художника посвящена работа монографического характера А. П. Гусаровой[14]. В книге прослеживается роль объединения «Мир искусства» в жизни мастера. В пейзажах

К. А. Сомова А. П. Гусарова видит строгую дисциплину, «умышленность» построения, подчиненность всех пластических средств замыслу художника, а также считает, что во многих ретроспективных картинах живописца поэтически — одухотворенный пейзаж — главный действующий герой.

В монографическом исследовании Е. В. Журавлёвой[15] рассмотрены все этапы становления и развития искусства К. А. Сомова. Специальные главы посвящены пейзажам и портретам, графическим работам мастера. Автор монографии отмечает новое и необычное, что привнес в живопись К. А. Сомов: сочетание пленэрного эскизно написанного пейзажа с обобщенными цветными силуэтами фигур. Однако Е. В. Журавлёва в своей работе не уделяет должного внимания проблеме взаимодействия пейзажной и интерьерной живописи К. А. Сомова.

Целостная картина становления и развития индивидуального пластического языка графического искусства К. А. Сомова представлена в диссертационном исследовании Е. А. Ржевской[16]. Автором отмечено, что натурные произведения и этюды, созданные К. А. Сомовым в пригородах Петербурга, как и пейзажи, написанные в парке Версаля в конце 1890-х годов, легли в основу многих по определению Е. А. Ржевской «фантазийных» графических работ художника.

Кроме того, существует ряд работ, в которых творчество К. А. Сомова, в том числе и пейзажное, исследуется не как самостоятельное явление, а в контексте отечественного искусства рубежа XIX–XX вв. К данной теме относятся работы: Ю. Н. Безелянского[17], Н. П. Лапшиной[18], В. С. Манина[19], Н. К. Марковой[20], И. А. Муравьёвой[21], М. Г. Неклюдовой[22], Д. В. Сарабьянова[23], А. В. Толстого[24].

При немалом количестве исследований проблема развития пейзажного творчества К. А. Сомова недостаточно полно исследована и тем самым не до конца определено место К. А. Сомова в истории отечественного и мирового искусства.

К. А. Сомов был человеком разностороннего дарования. Эрудиция в вопросах истории и литературы, любовь к поэзии, музыке и театру наложили отпечаток на все творчество мастера. Его индивидуальность раскрывалась перед современниками в различных жанрах живописи, но одним из излюбленных стал — пейзаж. Природная среда, с юношеских лет служившая для художника источником вдохновения, способствовала к созданию К. А. Сомовым пейзажей, отражающих не столько красоту окружающего, сколько являлась сферой выражения внутреннего мира автора.

Внутренне богатство и эмоциональность образов природы в произведениях К. А. Сомова — одно из проявлений процесса, по мнению А. И. Кандинского, «лиризации»[25], типичного для русского искусства рубежа XIX–XX вв., то, что «так трудно выразить словом» и «так похоже на музыку». В связи с этим высказывание современника К. А. Сомова — К. А. Коровина о том, что в пейзаже «должна быть история души», он «должен быть звуком, отве-

чающим сердечным чувствам»[26], является характерным для того времени примером «встречного» движения искусств, синтеза поэзии, музыки, живописи. Этим объясняется доминирующая позиция пейзажа, как «одной из разновидностей художественной лирики»[27] в искусстве многих мастеров. В творчестве К. А. Сомова пейзаж также занял важное место, проникая во все жанры его живописи.

Пейзаж по-разному проявлял себя в живописи художников рубежа XIX–XX вв. Он часто играл значимую смысловую роль в картинах других жанров: в портретах В. А. Серова, сюжетных картинах М. В. Нестерова, этюдах К. А. Коровина, А. С. Степанова, а также в работах многих других русских художников.

У К. А. Сомова пейзаж служит основой многих его картин. В жанре портрета образ природы для мастера не менее важен, чем человеческое лицо, а в интерьере и натюрморте элементы пейзажа являются важным компонентом в общем колористическом и эмоциональном строе произведения.

Широкое распространение в период Серебряного века получило изображение дворянских усадеб, садов и парков. Пейзажные мотивы в таких произведениях представляли собой обобщенные, «сочиненные», идеализированные виды. Для К. А. Сомова это могло быть отражение игры и театральности разных эпох (родство тематики наблюдается у А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере), для других авторов выражение тоски по идеальному времени (В. Е. Борисов-Мусатов).

Русская пейзажная живопись конца XIX столетия отличается выразительной глубиной человеческих чувств, высказанной художниками, к природе своего отечества. Большая заслуга в этом принадлежит И. И. Левитану. Каждая его картина — стихотворение, исповедь души, вылившаяся не в словах, но в зримом образе. Он утвердил в русском искусстве «пейзаж настроения».

С такой же чуткостью видит русский пейзаж К. А. Сомов, но в отличие от И. И. Левитана он в окружающую среду вписывает людей. Природу К. А. Сомов изображает преображенной человеком, что придает его паркам, садам, лугам и полянам обаяние праздника, создает атмосферу загадочности и волшебства.

Не менее эмоционально отношение к природе выражено в колоритных пейзажах М. В. Нестерова. Ему удалось передать красоту неярких, но тонких по живописному звучанию и настроению прозрачных дней, трогательность русских берез и рябин. В произведениях К. А. Сомова также часто встречается мотив с белоствольными березами, вызывающий проникновенные чувства беззащитности и надежды, одиночества и любви («Весенний пейзаж» 1910 г., «Лето» 1919 г., «Пейзаж с радугой» 1919 г., «Летнее утро» 1920 г., «Фейерверк» 1922 г. и др.). Единственное в природе дерево, которое имеет светлый ствол, когда все остальные темный, в ряде композиций могло трактоваться как фантастическое, сверхъестественное

явление. В период эмиграции К. А. Сомова образ березы в живописи художника воспринимался как символ памяти о России.

На рубеже XIX–XX столетий К. А. Коровин проявил себя как один из первых импрессионистов в русской пейзажной живописи. Он писал свои пейзажи легко, быстро, артистично, свободно. Через увлечение импрессионизмом прошли многие русские художники конца XIX – начала XX века, был среди них и К. А. Сомов, чей интерес к живописи импрессионистов выделяет художника среди других членов «Мира искусства». Для «мирискусников» важным «стало открытие широкого круга явлений западного искусства, выделение восходящей к импрессионизму традиции как основы современной живописи и рождение чувства причастности русского искусства к современному художественному процессу Европы»[28].

К. А. Сомова привлекают новые возможности, с помощью которых можно передать неуловимое движение света, неповторимость увиденного в природе мгновения. Но «во французском "impression" отчетливо звучит энергия оттиска, отпечатка; в русском «впечатлении» слышится печаль, оно обращено к душе больше, чем к глазу…»[29]. Импрессионизм помог К. А. Сомову развить в себе тонкое чувство нюансов состояния природы.

Стремление мастера запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их изменчивости и подвижности выразилось в таких работах как: «Белая ночь. Сергиево» 1897 г., «Две дамы в парке» 1919 г., «На траве» 1919 г., «Пейзаж радугой» 1919 г., «Летнее утро» 1920 г., «Спящая молодая женщина в парке» 1922 г., «Девушка на солнце» 1930 г., «Усталый путник» 1939 г. и др.

Рассматривая пейзажное творчество художников, работавших в период XIX–XX вв., можно сказать, что оно посвящено теме взаимодействия искусства, человека и природы, но каждый обладал своим неповторимым подходом к решению этой проблемы. Мир природы многогранен, он открывает много возможностей для постижения красоты.

Среди жанров живописи, в которых К. А. Сомов пейзажу отводил немаловажную роль, является и портрет. Искания в области иных форм для выражения идей, стремление подчеркнуть индивидуальность своего художественного языка, приводят художника к созданию нового типа портрета — ретроспективного. Такие произведения отличаются конкретностью узнаваемых лиц, но одетых в костюмы прошедшего времени или находящихся в обстановке не соответствующей современной действительности. Одной из работ, отвечающей данной характеристике является полотно К. А. Сомова под названием «Дама в голубом» 1897–1900 гг.; на котором изображена Е. М. Мартынова. Для раскрытия образа художник использует пейзаж.

Этот портрет занимает ведущее место в творчестве К. А. Сомова. Предположительно, картина создана под влиянием учения о Софии выдающегося русского философа XIX века В. С. Соловьёва, «с ним себя связывали

и ему поклонялись, как родоначальнику, русские символисты А. Блок и А. Белый, и Вячеслав Иванов готов был признать его своим учителем…»[30].

По мнению Н. А. Бердяева у В. С. Соловьёва было «видение целостности, всеединства мира, божественного космоса, в котором нет ничего отвлеченного и самоутверждающегося. То было видение Красоты», которому он дал имя Софии. У философа «происходило неуловимое сближение и отожествление влюбленности в красоту вечной женственности Премудрости Божией с влюбленностью в красоту конкретного женского образа, которого он так никогда и не мог найти»[31]. Искусство К. А. Сомова отличается множеством женских обликов, но самым загадочным и романтичным, за видимой действительностью, открывающим духовную сущность, по праву признан портрет Е. М. Мартыновой.

На картине изображена молодая женщина. Она стоит у дерева, густая листва которого выполняет функцию ширмы, отгораживающей ее от происходящего на заднем плане. Парк вдали напоминает декорации, создавая театральный эффект. На скамейке у водоема дуэт музыкантов подчеркивает одиночество героини, ее обособленность. Закатное небо, написанное длинными волнообразными мазками, композиционно объединяет персонажи полотна. Пейзаж призван выразить настроение художника, акцентируя внимание на внутреннем мире портретируемой. Строки из стихотворения В. С. Соловьёва словно дополняют мысли художника: «Милый друг, иль ты не видишь, /Что все видимое нами — / Только отблеск, только тени, / От незримого очами?»

Созданный К. А. Сомовым портрет перекликается с «Незнакомкой» А. А. Блока. «В значительной степени от Вл. Соловьёва получил Блок культ Прекрасной дамы, которой посвящен целый том его стихов»[32]. У К. А. Сомова весь облик героини портрета «дыша духами и туманами» наполнен особой женственностью и грацией и обращенный на зрителя взгляд ее магически сияющих глаз пленяет полнотой обнаженных чувств. С помощью этого взгляда художник стремился передать виденное: и «берег очарованный, и очарованную даль». Прозрачные кружева платья женщины «веют древними поверьями», их декоративный узор повторяется в сплетении листьев кустарника, объединяя человека со световоздушной средой.

В лице мужчины, написанного на среднем плане, можно определить портретное сходство с самим К. А. Сомовым, чем он показывает отношение к происходящему. «Странной близостью закованный», художник стремился выразить идеал женственности и красоты, используя присущий ему арсенал живописных средств и мотивы природы.

Стремление автора преобразовать натуру путем соединения на полотне реальности и вымысла, приближает К. А. Сомова к символизму.

Одна из главных особенностей символизма — недосказанность, которая предоставляет возможность для постижения сущностей и идей. «Познание идей открывает во всех временных явлениях их безвременно

вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и другого, их покрывающее…»[33]. Символизм — удачный способ иносказательного отражения противоречий меняющейся действительности. С его помощью становится возможным уловить связь видимого и скрытого, обнаружить знаки «иного мира в этом мире»[34].

Неопределенность бытия, загадочность происходящего отражена в картинах «На балконе» 1901 г. и «Эхо прошедшего времени» 1903 г., разных по эмоциональному звучанию и композиционному исполнению, но сближающихся идейным содержанием, для раскрытия которого К. А. Сомов использует образ природы. Данные работы свидетельствуют об умении художника соединять вместе интерьер и пейзаж.

Картина «На балконе» является примером взаимодействия интерьерного пространства и природной среды. Балкон мыслится автором, как территория между двумя мирами («внутри стен» и снаружи). С балкона дорога уходит в сад. Разнообразие оттенков зелени листвы, созвучье солнечных лучей, оставляющих свои следы на пути вдаль, придают эмоциональность пейзажу. Свет извне, как «сверхматериальный» и «идеальный деятель»[35] в своем стремлении проникнуть в помещение воспринимается как выразитель «мирового всеединства». Данная трактовка К. А. Сомова мотива природы, осуществленная им, вероятно, под влиянием философии В. С. Соловьёва дает ключ к пониманию художественного образа. В произведении высказана идея взаимодействия человека и окружающей его стихии.

На картине «Эхо прошедшего времени» изображена молодая девушка, сидящая на небольшом диване пустынного дома. Ее образ неоднозначен. Она похожа на призрак минувших лет. Впечатление усиливается за счет контраста изображенной светлой зелени листвы сада в глубине за открытой террасой и мрачным интерьером старинной безлюдной усадьбы.

Композиционно пейзажу в данном произведении К. А. Сомов отвел немного места, не отличается особой яркостью и колорит местности за окном, но сама возможность включения в общую композицию полотна мотива природы продиктована необходимостью автора высказать убеждение о том, что все проходит, меняется, исчезает в этом мире и лишь одна природа — нетленна. С ее помощью осуществляется связь между видимым и невидимым, между прошлым и будущим.

В картине «Эхо прошедшего времени» появились черты, которые найдут свое продолжение в дальнейшем творчестве К. А. Сомова: тонкая насмешка над собой и людьми, тоска от несбыточности желаний. Художник создает произведения, позволяющие ему непосредственно и динамично воплощать свои жизненные впечатления, сюжетно-композиционная структура таких работ отличается театральной выразительностью.

Любовь К. А. Сомова к театру определила его интерес к проблеме синтеза искусств. Взаимодействие живописи и театра художник показал в некоторых своих произведениях напоминающих театральные постановки.

В акварели «Лето» 1904 г. К. А. Сомов изобразил молодую пару, сидящую возле стога сена. В выражениях лиц и позах людей заметна наигранность. Лужайка, освещенная солнцем, словно софитами представлена автором, как сценическая площадка. Фигуры юноши и девушки, расположенные в центре композиции, приближены к краю картины рассчитывая на зрителя. Деревья с двух сторон похожи на кулисы.

В человеке и природе К. А. Сомов видит актерскую согласованность. В работе над пейзажем прибегает к стилизации, создавая условный, а не реальный облик природы.

Развивая тему, совершенствуя навыки, художник и далее в своем творчестве использовал принципы театрального осмысления действительности. Примером тому является ряд работ, в том числе, эмигрантского периода («Романтическое преследование» 1935 г.).

Интерес К. А. Сомова к теме подсматривания приводит к появлению ряда работ, в композиции которых основную роль играет освещение («Зима» 1905 г., «Осмеянный поцелуй» 1908 г.; «Фейерверк в парке» 1907 г., «Свидание» 1910 г., «Пьеро и дама» 1910 г., «В лесу» 1914 г., «Арлекин и дама» 1912 г., «Ночное свидание» 1920 г. и др.). Свет для художника символизирует то, что находится между видимым и невидимым миром. Передавая предметы и человека в соприкосновении с темнотой, мастер находит такое отражение, при котором их контуры стираются, как бы растворяясь в воздухе. Тем самым создается атмосфера таинственности и волшебства, во всем ощущается чье-то незримое присутствие.

В работе «Фейерверк в парке» 1907 г. художник показал тот период суток, когда все овеяно романтикой, а мечты могут обрести форму. В этом произведении он проявил себя и как специалист короткого рассказа.

Под покровом ночи возле высокой чугунной решетки, за которой видны силуэты кавалеров и дам встретились двое влюбленных. Скрываясь от посторонних глаз, девушка в маске протянула через ограду письмо. Густая тень окутывает деревья и фигуру юноши на переднем плане. Интригует выразительный жест рук незнакомцев, тайно обменивающихся записками.

В желании показать «глубокие оттенки мечты», К. А. Сомов «отдает дням минувшим тоску свою и насмешку. Призраки, которых он оживляет, знакомы ему до мельчайших подробностей. Он знает их мысли тайные, и вкусы, и пороки, одним воздухом дышит с ними, предается одним радостям и печалям»[36]. Но ретроспективность К. А. Сомова не означала для него полного разрыва с современностью.

Оставаясь верным принципу утверждения красоты, К. А. Сомов добивается особенного эффекта в передаче фейерверка: на темно-фиолетовом почти черном небе горят и мелькают огромные букеты золотых динамичных полос, мелкие искры рассыпаются по верхнему полю листа. Художник повествует о пышном празднестве, когда природа, люди и искусство сли-

лись в одно целое. Брызги фейерверка, как созданное человеком великолепие напоминают звезды — чудо первозданной природы.

По мнению В. С. Соловьёва красота звездного неба, претворенная распределением света на «множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией»[37], полнее и совершеннее осуществляет идею «положительного всеединства». Не исключено, что К. А. Сомов мог разделять взгляды философа в этом вопросе.

Союз между миром вымышленным и миром реальным в понимании художника являлся возможным благодаря природе. Временами эта связь была косвенная, раскрывающаяся путем ассоциаций. «Воспринимая видимую реальность больше воображением, чем глазами», замыкаясь «в тесный круг переживаний»,[38] К. А. Сомов создавал произведения, сотканные из противоречий, в которых соединялись праздники и чувство тоски, фантастические сюжеты и реалистические пейзажи.

Характерным примером может служить картина «Осмеянный поцелуй», в которой, по словам А. Н. Бенуа «яркость его видений так сильна, что, положительно, кажется, будто тот или иной мотив его строго списан с натуры. И особенно это касается красок»[39]. Выставленная в Салоне С. К. Маковского в 1909 г. и названная основателем и идеологом объединения «Мира искусства» «зеленой картинкой», она была удостоена восторженных эпитетов — «изумительный сон», «драгоценнейшая жемчужина», «целый заколдованный мир».

А. Н. Бенуа в своих размышлениях отметил, что его друга не интересовали «колористические завывания» его времени, хотя Сомов очень уважает Гогена и Сезанна, но считает лишним идти по их указкам в изучении природы, а предпочитает «писать так, как видит»[40].

Вероятно, А. Н. Бенуа в своих выводах исходил из того, что говорил о живописи сам П. Сезанн: «писать — не значит рабски копировать действительность. Это значит — уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыв их согласно новой и оригинальной логике»[41]. При этом со многими пейзажами К. А. Сомова перекликалась такая особенность колорита пейзажей П. Сезанна, которая заключалась в контрастах цветов, заключающих огромное напряжение, с удивительной экспрессией передающих тревожный натиск стихий, но, по мнению В. И. Раздольской, «отнюдь не адекватных реальным цветовым отношениям природы»[42].

У К. А. Сомова краски снов «не расплываются в перламутровых и опаловых туманах, не изумляют своей новизной и странностью <…> они совсем живые, совсем простые, всегдашние и притом такие же красивые и пленительные, как вся окружающая нас милая и будничная природа»[43].

Следует отметить, что искусство П. Сезанна оказало воздействие на творчество многих мастеров начала XX века. Например, к линии «сезаннизма» можно отнести выполненные в 1910-х годах пейзажи А. В. Куприна. Для

них характерны такие основные черты, как, «натюрмортность, тщательная построенность живописного пространства, четкая конструктивность и даже геометризация форм, использование широких пастозных мазков»[44]. А. В. Куприн, один из учредителей и активных участников объединения «Бубновый валет», обращался и к колористической системе П. Сезанна, к его основным цветовым соотношениям.

В искусстве К. А. Сомова и А. В. Куприна «ощутимо чуткое восприятие исторических и мировоззренческих перемен»[45], происходящих в современном им мире, но эволюция стилистики пейзажной живописи художников зависела от разных для каждого из них факторов.

Лаконичностью и особой проникновенностью привлекает к себе внимание акварель К. А. Сомова «Весенний пейзаж» 1910 г. Гармонией цветовых отношений светло зеленого и серого художник передает приближение весны.

Знакомый весенний мотив в трактовке автора наполнен различными ассоциациями. Музыкальность живописи «Весеннего пейзажа», выражающаяся в ритмичности, уравновешенности, гармонии цвета сближает эту нежную акварель с работами В. Э. Борисова-Мусатова.

Не оставляет К. А. Сомов без внимания в своем творчестве тему радуги. Выбранный им когда-то мотив, повторяясь в различных вариантах в произведениях художника, выражал идею «взаимного проникновения небесного света и земной стихии»[46].

По мнению В. С. Соловьёва, свет «есть первое начало красоты в природе»[47] и дальнейшее проявление прекрасного обусловлено воздействием озарения материальных предметов светоносными силами. Возможно, и К. А. Сомову радуга, в которой «темное и бесформенное вещество водяных паров» на миг превращается в фантастическое зрелище, мыслилась полноцветным откровением «воплощенного света и просветленной материи: Как неожиданно и ярко, /По влажной неба синеве, /Воздушная воздвиглась арка,/ В своем минутном торжестве!/ Один конец в леса вонзила,/ Другим за облака ушла;/ Она полнеба обхватила,/ И в высоте изнемогла!/ (Тютчев)»[48].

Картина «Радуга» 1908 г. выполненная маслом, несмотря на отличие техники, перекликается с «Весенним пейзажем» по тональности. Для ее создания К. А. Сомов использует приглушенные с примесью белого оттенки цветов. Природное явление, изображенное художником, символизирует другую реальность, служит намеком на иную, возможно, подлинную и высшую жизнь, скрытую за видимым бытием. Двойственность окружающего мира К. А. Сомов показывает с помощью стилизации природной среды.

В работе «Пейзаж с радугой» 1919 г. К. А. Сомов передал ощущение сияющего солнечного света, богатство красок окружающего мира, выбрав импрессионистический подход к написанию картины.

Золото силуэтов берез и кустарников диагонально выделяют средний план. Полосы разноцветной дуги повторяют движение солнечных лучей на поверхности земли, покрытой травой. Радуга, являясь композиционным центром, распределяет свою красочность, заполняя участки холста. Фигуры людей, вписанные в пейзаж, гармонично сливаются с деревьями и растениями. Тени и рефлексы усиливают декоративность произведения.

Выбрав радугу в качестве символа своего творчества, К. А. Сомов использовал ее эстетические средства как носительницы красоты для воплощения «всеединой идеи в прекрасных формах»[49], заключающейся в претворении неидеальной реальности в совершенную действительность.

Из произведений, созданных К. А. Сомовым за рубежом, следует отметить акварель «Интерьер с туалетным столиком» 1932 г.

В этой работе пейзажный образ перекликается с видом природной среды, картин К. А. Сомова до эмигрантского периода его творчества («В детской», «Интерьер на даче Павловых, «Эхо прошедшего времени»). Более того, «Интерьер с туалетным столиком» находит прямую аналогию с его акварелью «Туалет» 1916 г., репродукция которой помещена в альбоме[50]. Мысленно восходя к давним переживаниям, художник воссоздает черты знакомой природы с определенной степенью преобразования.

В вопросе взаимодействия жанров позиция пейзажа определяется как олицетворение двух миров — видимого и скрытого, что отвечает концепции символизма, в тоже время цветовая гармония, пластическая ясность форм изображенных предметов указывают на стремление художника к неоклассике.

На листе изображен полукруглый стол, покрытый белой скатертью. На нем — зеркало в оправе из карельской березы. Зеркала с давних времен окружены мистическим ореолом, им приписывали различные таинственные свойства. Используя оптический эффект гладкой поверхности, отражающей излучение К. А. Сомов возвращает зрителю переосмысленное изображение, стремясь очевидному явлению придать фантастический характер или дать возможность несуществующему обрести реальную жизнь.

Комната освещена через узкое отверстие оконного проема, за которым виден пейзаж.

На столике в вазе много предметов: ваза с цветами, фарфоровая фигурка, щетка для волос, ножницы, колечко, перчатки, женская длиннополая шляпка. На одной из сторон стола можно увидеть конверт, на котором автор картины оставил свои инициалы.

Изображая окружающее, К. А. Сомов рассказывает и о себе, превращая с помощью кисти все эти вещицы в поэтические образы.

Следует отметить, что стремление одушевлять предметы объединяет К. А. Сомова с П. Сезанном, который в своих исканиях «внутреннего содержания во внешних формах» продвинулся значительно дальше. П. Сезанн, по мнению В. В. Кандинского, «умел из чайной чашки создать одушевленное су-

щество или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки»[51]. Обладая даром всюду находить «внутреннюю жизнь», он трактовал вещи, так же, как людей посредством красочного выражения с помощью «живописных» нот.

К. А. Сомов, исходя из своей концепции, предметы приводил в существо благодаря взаимодействию их с человеком и природой.

Сложная композиционная схема применена мастером в пастели «Натюрморт и интерьер» 1931 г., исполненная с натуры благодаря привезенному К. А. Сомову лилово-красному «красивейшему» букету «из которого торчала одна белая не то лилия, не то какой-то другой водяной цветок. Пастель сделана в один раз, очень эскизно, но вышла довольно красивой»[52], — признается художник и с этим трудно не согласиться.

Практика использования им зеркальных проекций осуществлялась не только для построения интерьера, но и в жанровой живописи, портрете и натюрморте. Трансформации видимого оказывали влияние на колористическое и творческое мышление К. А. Сомова, приводили к пониманию художественного пространства как место действия, где образу природу отводилось заметное место. Цветы, зеркало и «безделушки на комоде» — компоненты, по словам живописца, составляющие основу композиции данного произведения, но, если внимательно вглядеться в изображенное зеркало, можно увидеть в его отражении узкую щель между портьерой и рамой окна, за ними пространство, которое по мысли автора может быть соотнесено со временем или свободой.

Художник, ясно чувствует, что «величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе, дана своя мера этой свободы»[53]. И даже «наигениальнейшая» сила не в состоянии перескочить через ее границы.

Пейзаж, данный благодаря зеркалу в обратном изображении представлен зрителю как воплощение скрытого мира. Букет в синей вазе, сохраняя черты былого великолепия, показан с определенной степенью увядания. Цветы, как лаконичный символ природы, являются олицетворением ее красоты и служат напоминанием о рождении, жизни, смерти и возрождении.

Пейзаж в творчестве К. А. Сомова занял ведущее место, проникая во все жанры его живописи. Разнообразие воплощенных им образов природной среды свидетельствует о неустанном поиске автора в области изобразительно-выразительных средств, для создания индивидуального художественного языка, открывающего доступ к заключенной в природе истине.

Примечания

[1] Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М: Республика, 1999. — 383 с.
[2] Курошев Д. Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон, 1913. № 9. — С. 26–30.
[3] Дмитриев В. Константин Сомов // Аполлон, 1913. № 9. С. 31–41.

[4] Пика В. Три русских художника: К. Сомов, И. Грабарь и Ф. Малявин // Баян. —1914/ №2. — С. 66–72.
[5] Муратов. П. Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг. // Аполлон, 1910, №4. — С. 15.
[6] Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников/ Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. — С. 499.
[7] Там же. С. 466.
[8] Эрнст Сергей К. А. Сомов. СПб.: Издание Общины Св. Евгении,1918. — С. 3.
[9] Там же. С. 15.
[10] Александр Бенуа размышляет / Сост., вступ. статья И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. — М.: Советский художник, 1968. — 752 с.
[11]. Бенуа А. Н. Сомов // Мир искусства. — 1899. №20. — С. 127–140.
[12] Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. — М.: Искусство, 1979. — С. 469.
[13] Пружан И. Н. Константин Сомов. — М.: Изобразительное искусство, 1972. — 128 с.
[14] Гусарова А. П. К. А. Сомов. — М.: Искусство, 1973. — 32 с.
[15] Журавлёва Е. В. Константин Андреевич Сомов. — М.: Искусство, 1980. — 230 с.
[16] Ржевская Е. А. Феномен графического искусства К. А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн: дис. на соискание канд. искусствов. наук: 17.00.09. — СПб., 2011. — 277 с.
[17] Безелянский. Ю. Улыбка Джоконды: книга о художниках. — М.: ОАО Радуга, 1999. — 320 с.
[18]Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. — М.: Искусство, 1977. — 343 с.
[19] Манин В. С. Русская живопись XX века: в 3 т. — СПб.: Аврора, 2007. — 416 с.
[20] Маркова Н. К. Пейзаж в русской живописи от классицизма до символизма. — М.: Арт- Родник, 1999. —190 с.
[21] Муравьёва И. А. Век модерна: Панорама столичной жизни. — Т. 2. — СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2004. — 272 с.
[22] Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1991. — 396 с.
[23] Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. — М.: АСТ — ПРЕСС, 2001. — 301 с.
[24] Толстой А. В. Художники русской эмиграции. — М.: Искусство — XXI Век, 2005. — 383 с.
[25] Рудакова Е. Н. С. В. Рахманинов. Альбом / Сост. Е. Н. Рудаковой. Общ. ред. и вступ. статья А. И. Кандинского. — М.: Музыка, 1988. — С. 10.
[26] Там же. С. 10.
[27] Ванслов В. В. Проблема прекрасного. — М.: Академия наук СССР. Институт философии. Гос. изд-во политической литературы, 1957. — С. 183.
[28] Дорончeнков И. Окно в Европу: ранние выставки «Мира искусства» и художественный контекст 1890-х годов // И/&: сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. — СПб.: Издательство Европейского университета в СПб, 2007. — С. 97.
[29] Леняшин В. А. «…из времени в вечность» импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм / Вст. ст. Леняшина В. А. — СПб.: Palace Editions, 2000. — С. 57.
[30] Бердяев Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России. — М.: Сварог и К, 1997. — С. 145.
[31] Там же. С. 146.
[32] Там же. С. 200.

[33] Белый Андрей. Символизм. Книга статей. — М.: Мусагет, 1910. — С. 29.
[34] Бердяев Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России. — М.: Сварог и К, 1997. — С. 198.
[35] Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 38.
[36] Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999. — С. 68.
[37] Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 46.
[38] Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999. — С. 195.
[39] Бенуа А. Н. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. — Т. 1. — 1908–1910. Сост. Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина. — СПб.: Сад искусств, 2006. — С. 82.
[40] Там же. С. 82.
[41] Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. — М.: Искусство, 1981. — С. 216.
[42] Там же. С. 204.
[43] Бенуа А. Н. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. — Т. 1. 1908–1910. Сост. Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина. — СПб.: Сад искусств, 2006. — С. 82.
[44] Грачёва С. М. Пейзаж в творчестве Александра Куприна: стиль мастера и стиль эпохи // Стиль мастера: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. — М.: Памятники исторической мысли, 2009. — С. 542.
[45] Там же. С. 540.
[46] Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 47.
[47] Там же. С. 44.
[48] Там же. С. 47
[49] Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 59.
[50] К. А. Сомов. Альбом. / Вст. статья М. Кузмина. — Пг.: Камена, 1916. — 8 с., 33 илл.
[51] Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 51.
[52] Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. — М.: Искусство, 1979. — С. 381.
[53] Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 50.

Юрий Ломакин

К ВОПРОСУ О «РУССКОМ СТИЛЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРА Н. Н. НИКОНОВА

Архитектор Николай Никитич Никонов (1849–1918) известен, прежде всего, как автор проектов часовен, церквей, храмов и монастырских подворий. Только в Санкт-Петербурге им были спроектированы и построены — подворье Ново-Афонского Симоно-Кананитского монастыря (Московский пр., д. 25 — 2-я Красноармейская ул., д. 1. 1886–1888), церковь преподобного Василия Парийского при здании Мещанского общества (Московский пр., д. 95. 1888–1891), церковь святого Александра Невского при подворье Александро-Свирского монастыря (Разъезжая ул., д. 25 — Боровая ул., д. 1. Перестройка. 1889–1891), церковь Благовещения подворья Афонского Свято-Андреевского скита (5-я Советская ул., д. 33 — Дегтярная ул., д. 16. 1889–1894), Троицкую церковь и зал для духовных бесед Общества распространения религиозно-нравственного просвещения (Стремянная ул., д. 21 — ул. Марата, д. 5. 1890–1893), Покровскую церковь и дом епархиального братства Пресвятой Богородицы (Боровая ул., д. 50–52. 1890–1897). [1]

Менее известны другие направления его творчества, связанные с архитектурой опосредованно. Одно из таких направлений — создание проектов иконостасов. Как известно, в выборе архитектурного решения и художественного оформления своих построек, Н. Н. Никонов был последовательным сторонником «русского» или «национального» стиля, который опирался на историческое наследие, заимствуя из прошлого характерные формы и композиционные приемы. [2, с. 30]

По мнению В. Лисовского, занимавшегося изучением творчества Н. Н. Никонова, интерес Никонова к историческому наследию русской архитектуры не случаен и мог быть заложен еще в детстве. Место рождения Н. Н. Никонова — Пошехонье — (Ярославская губерния), — всегда было богато талантами, которые расцветали на благодатной почве художественных промыслов, хранивших и развивавших традиции народного искусства. Вполне возможно, что начало художественного образования он получил, работая в одной из иконописных мастерских.

К концу XIX столетия в «русском стиле» преобладающее значение получило направление, ориентирующееся на использование в качестве прототипов ярких памятников именно ярославского и московского зодчества XVII века. В своих архитектурных проектах Н. Н. Никонов использовал «Московско-ярославские» темы, демонстрируя понимание композиционных законов древнего зодчества, тщательно разрабатывал многочисленные детали, стремился полнее использовать декоративные возможности облицовочных материалов, в первую очередь керамики.

Использование живописных форм «московского узорочья», колористического богатства памятников Ярославля, хорошее понимание композиционных законов древнего зодчества, позволило Н. Н. Никонову создавать успешные проекты как в области архитектуры, так и в смежных областях творчества. Так, им создавались проекты иконостасов, в том числе иконостасов керамических. Пристрастие к яркому, насыщенному колориту, имеющийся уже у него опыт работы с керамикой в отделке зданий, позволило Никонову и в этой области успешно использовать полихромную поливную керамику, материал, использовавшейся древними русскими мастерами.

Представляется, что интерес к иконостасу, композиционному и смысловому центру православного храма со стороны архитектора Н. Н. Никонова не случаен. Иконостас, подчас значительное по размерам сооружение, обладает наряду с художественной конструктивно-тектонической сущностью. Поэтому правомерно рассматривать его как архитектурное сооружение. [3]

В то же время иконостас русского православного храма как правило демонстрирует богатый набор декоративных элементов. Как писал Д. К. Тренев, «Помимо украшений металлическо-слюдяных и фресковой росписи, иконостасы наши украшались и резьбою по дереву или вылепками из алебастра… Помимо золоченых деревянных резных украшений, встречающихся на большинстве наших современных иконостасов, существуют и украшения из серебра с чеканным по нем рисунком». [4, с. 37–38].

Богатое оформление иконостасов русских православных храмов отмечали и иностранцы: «Их (русских) иконостасы представляютъ взору собрание всевозможнаго великолепия: те из них, которые относятся к XVI и XVII столетиям, имеют, как в общем, так и в деталях, столь разнообразную орнаментацию, что одно воспроизведение ея не может еще дать никакого понятия». [5, с. 155]

В октябре 1872 года Н. Н. Никонов был принят в число вольнослушателей Санкт-Петербургской Академии Художеств и продолжает обучение до 1882 года. [6]

В этот же период он активно работает с известными русскими архитекторами — с И. А. Монигетти над центральной частью Политехнического Музея в Москве (закончена в 1877 году), с Н. П. Басиным — доходный дом Басина в Санкт-Петербурге (1878–1879).

Работает настолько успешно, что его участие в проектировании и строительстве этих объектов с одобрением отмечает сам В. В. Стасов: «И появляются уже мало-помалу в наших городах такие дома, у которых даже и лицо снаружи русское. Как на выходящие из ряда вон примеры в этом роде надо указать на следующие создания. <…> дом г. Басина, выстроенный на площади Александринского театра, с фасадом по проекту Никонова. Живописность общего, крупные массы <…> всего красивее средняя часть, увенчанная очень своеобразными низенькими куполами, ряд тройных окон с средним выходящим выше, на манер византийской и древнерусской архитектуры, резные карнизы повсюду, русские колонки

кубышками и столбиками, рассеянные по обоим фасадам, все это вместе — ново и оригинально, все это образует необыкновенно художественное целое, выпуклое, полное теней, света и колорита, достойное соперничать по оригинальности со старыми итальянскими и французскими дворцами XVI века. Прекрасен также фасад политехнического музея в Москве, построенный по проекту Монигетти и Никонова в русском стиле XVII века. Это пышно, красиво, дворцом смотрит и не лишено оригинальности». [7, с. 516]

Не имея еще возможности производить самостоятельные постройки, Н. Н. Никонов создает и публикует проекты. И первый из них — это проект иконостаса. Опубликован он был в издаваемом А. Рейнботом сборнике «Мотивы русской архитектуры»: «Иконостас. Пр. Никонов. 1878 г. №№7–8». [8]

Материал, из которого выполнен иконостас не обозначен, так что вероятнее всего в этом проекте материал иконостаса традиционен — дерево.

К созданию проектов керамических иконостасов Н. Н. Никонов обращается позднее, уже будучи опытным, состоявшимся архитектором, убежденным «поборником русского стиля».

К началу 1890-х годов «русский стиль», мастером которого зарекомендовал себя Н. Н. Никонов, пользуется популярностью и среди специалистов, и среди широкой публики. Это обстоятельство используется русскими предпринимателями разных отраслей промышленности. Одним из самых успешных направлений использования русских мотивов в массовом производстве стало производство керамических изделий. Как отмечал современник, «Ввиду моды на русския древности, фабрики за последнее время занялись производством изразцовых печей, каминов, полов, потолков и других цветных украшений, со строгим соблюдением древне-русскаго стиля». [9, с. 6].

Одним из новых видов керамической продукции, стали керамические иконостасы. Производство керамических иконостасов было налажено Товариществом производства фарфорово-фаянсовых изделий М. С. Кузнецова на фабрике в с. Кузнецово Тверской губернии. Товарищество получало заказы на керамические изделия для наружной и внутренней отделки храмов, разрабатываемые архитекторами. В состав заказов стали включаться майоликовые киоты и иконостасы. Впервые они были изготовлены по проекту Н. Н. Никонова для церквей Покрова Богородицы в Санкт-Петербурге (1895 г.), Ново-Афонского монастыря в Абхазии (1895 г.), мученика Пантелеимона в Ессентуках (1896г.). [3]

Обществом М. С. Кузнецова эта продукция широко рекламировалась: «Вырабатываются на фабриках: … Б) Эмалевыя и майоликовыя церковныя иконостасы, киоты, пласты и проч. В) Терракотовыя однотонныя и эмалевыя фигуры, карнизы, капители, черепица, пласты и проч.». [10, с. 3].

Иконостас, выполненный товариществом М. С. Кузнецова по проекту Н. Н. Никонова получил высокую оценку на Нижегородской всероссийской выставке 1896 года, при том, что керамические изделия на выставке были представлены достаточно широко.

Особо было отмечено стремление товарищества М. Кузнецова к поиску самостоятельного русского стиля в своих изделиях: «…нужно сознаться, к сожалению, что более скромные на вид изразцы рижских заводов много выше стояли в художественном отношении изразцов Кузнецова. Работы Цельма и Бема не уступают лучшим заграничным образцам и близко подходят даже к такимъ шедеврам этаго рода, как майолика Минтона (Англия). Но, с другой стороны, в витрине Цельма и Бема мы видели рабское копирование заграничных моделей и полное отсутствие самостоятельности, национальной оригинальности. И с этой стороны пестрота майолики Кузнецова для русскаго художества, можетъ быть, представляла больше интереса, какъ попытка провести самостоятельно старорусский стиль. Во всякомъ случае, если товариществу М. Кузнецова не удалось довести до желательнаго изящества наружную майоликовую облицовку своего павильона, то майоликовый иконостасъ, сработанный по рисунку г. Никонова на фабрике того же товарищества М. Кузнецова, представлял верх совершенства среди всех майоликовых экспонатов выставки. Масса позолоты и резьбы, яркость синих тонов, прекрасно выдержанный восточный стиль — все это ласкает глаз и не позволяет здесь предполагать глину и одну только глину». [11, с. 19–20].

Кроме товарищества М. С. Кузнецова, керамические изделия по проектам Н. Н. Никонова изготавливались в мастерских Миргородской художественно-промышленной школы, имени Н. В. Гоголя (г. Миргород, Полтавская губерния), открытой в 1896 году. Согласно отчета школы за 1900 год: «Заказы исполнялись для следующих лиц: наружная облицовка и печные каминные изразцы по заказу архитектора Никонова; наружная отделка на 2500 р. и печей, и каминов по заказу его же, на 4575 руб.; по заказу комитета по постройке Братскаго дома наружная отделка — на 5600 руб.; по заказу Игумена Задне-Никифоровской пустыни иконостас — на 6000 руб. <…> На исполнение иконостаса для церкви въ Буэнос-Айресе (Южн. Амер.) по заказу Е. И. Кожевниковой...». Особо отмечалось, что «За изделия, выставленныя на Петербургской международной выставке, школа удостоилась получить золотую медаль». [12, с. 17]

Посвящая основное время практической работе в области архитектуры, Н. Н. Никонов пробует свои силы и в других областях. При этом доминантой его творчества и в ранний его период остается используемый им стиль — «русский стиль». Так, в 1879 году Н. Н. Никонов публикует проект деревянного жилого дома, с изысканной отделкой, воспроизводящей мотивы народного орнамента. И одновременно, в том же издании — проект деревянного шкафчика, выполненный в том же русском стиле: «Н. Никонов. Шкап столик под самовар. №4. Н. Никоновъ. Загородный домъ. №5. Планъ и фасадъ. №6». [13]

Интерес к работе в области декоративно-прикладного искусства, в результате чего и был создан проект шкафчика, мог проявиться у Никоно-

ва как результат работы с архитектором И. А. Монигетти (до 1877 года). Как писал об архитекторе Монигетти В. В. Стасов, «… Монигетти … был скорее архитектор — орнаментист, главная его заслуга состояла в талантливом создании форм утвари, посуды, мебели, всяческой жизненной обстановки и внутреннего убранства в доме». [7, с. 516]

Созданный Н. Н. Никоновым проект шкафика в русском стиле наглядно показывает, что и в этой области искусства Никонов мог стать на равных с самыми известными архитекторами и художниками.

Примечания

1. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник. — СПб., 1996.
2. Лисовский В. Г. Поборник «русского стиля» // Ленинградская панорама. — 1983. — № 3.
3. Винницкий М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков. Автореф. — Екатеринбург. Уральская Государственная архитектурно-художественная академия, 2003.
4. Тренев Д. К. Иконостас Смоленскаго собора Московскаго Новодевичьяго монастыря. Образцовый русский иконостас XVI–XVII веков, с прибавленнием истории иконостаса с древнейших времен.
5. Viollet-le-Duc. „L'art russe". — Пер. на рус. Н. Султанова, издан. Худож. Пром. Музея. — М., 1879.
6. РГИА СПб. Ф. 789 оп.8 д. 198 Дело Правления Императорской академии художеств. Никонов, Николай. 1872–1 882.
7. В. В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура. // Избранные сочинения в 3-х томах. — Т. II. — М.,1952.
8. Мотивы русской архитектуры. Изд-е А. Рейнбот. Авт. А. Рейнбот. — С.-Петербург, 1878.
9. Историко-статистическия сведения о производстве фарфоровых и фаянсовых изделий Высочайше утвержденнаго Товарищества Матвея Сидоровича Кузнецова. С видами и портретами. Собрано И. Токмаковым. — М., 1893.
10. Сведения о торговой деятельности Высочайше утвержденнаго Товарищества производства фарфоровых и фаянсовыъ изделий Матвея Сидоровича Кузнецова ъ Москве. — М., 1898.
11. Керамика на Нижегородской всероссийской выставке 1896 года. В. Н. Оглоблина. Оттиск из журнала «Технический Сборниъ и Вестник Промышленности» за 1897 г. — М., 1897.
12. Отчет о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы, им. Н. В. Гоголя, за 1900 г. — Полтава, 1901.
13. Мотивы русской архитектуры. Изд-е А. Рейнбот. Авт. А. Рейнбот. — С.-Петербург, 1879.

Андрей Лазарев

ЛИТОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА АГАБЕКОВА

Эта статья посвящена творчеству Александра Суреновича Агабекова (1936–2015), причем только в одной художественной технике — литографии. Почему такое ограничение? Во-первых, хорошее и достаточно полное представление о художественном творчестве Агабекова в целом дает книга «Александр Агабеков»[1], выпуск которой был приурочен к 80-летию художника и к персональной выставке в Русском музее. Ну, а во-вторых, чтобы не повторяться и дать более ясное, расширенное представление о творческом пути художника, здесь мы детально знакомим с одной из граней его многосторонней деятельности в изобразительном искусстве.

В его литографиях отражаются творческие поиски художника, трансформация его взглядов, в них прослеживаются пути приложения своего таланта в различных техниках изобразительного искусства. Они свидетели его достижений, его становления узнаваемым и признаваемым художником.

Литография, как техника эстампа, предполагает создание не единичных произведений, что свойственно тиражной графике, а это способствует по прошествии многих лет в максимальной полноте собрать работы художника, сформировать репрезентативную подборку. Именно максимально полное собрание работ позволяет объективно сформировать представление о том, что в творческом плане волновало художника в разные периоды жизни, и что, естественно, находило отклик при его работе в других техниках (коллаже, живописи маслом и так далее).

Для литографии рассматриваемый период, 1960–1980-ые годы, — это период расцвета ленинградской экспериментальной литографской мастерской, существовавшей тогда в качестве цеха Комбината графических искусств при Ленинградском отделении Художественного фонда РСФСР. Литографские работы Агабекова дают возможность заглянуть в творческую среду мастеров того времени, оценить их взаимовлияние, обмен опытом, а также понять их место в мировой истории изобразительного искусства.

Анализ литографией Агабекова позволяет четко выделить три периода.

Первый период — 1966–1970 годы. В первую очередь это время, учебы и поисков своего пути.

В это период Агабеков много экспериментирует, что подтверждают многочисленные повторения одной и той же композиции с использованием разных цветовых сочетаний. Возможно это и проявление неуверенности молодого художника, которая, искупалась колоссальным трудолюбием. Действительно, в первые годы работы в литографии сделано очень много работ.

Этот период жизни Агабекова неразрывно связан с общением с Александром Семёновичем Ведерниковым.

Знакомство с А. С. Ведерниковым произошло еще во время учебы Агабекова на архитектурном факультете ЛИСИ[2], где Ведерников заведовал кафедрой рисунка и живописи[3]. Через пять лет после окончания института Агабеков снова (случайно, как он потом вспоминал) встретился со своим бывшим педагогом в залах ЛОСХа[4]. Следствием этой встречи был приход Агабекова в Экспериментальную литографскую мастерскую и, через короткий промежуток времени, решение о завершении работы архитектором и посвящения своей жизни изобразительному искусству.

А. С. Агабеков позднее писал[5]: «Неизвестно, как бы сложилась моя судьба, стал бы я художником, если бы не Ведерников, который был для меня и учителем и духовным отцом».

Из тех же воспоминаний примечательно следующее замечание: «Он [Ведерников] считал, что его задача не учить, а развивать способности и задатки молодого художника, предоставить ему возможность беспрепятственно проявлять свою индивидуальность и самобытность».

Действительно, рассматривая работы Агабекова, трудно заподозрить его в явном подражании своему учителю. Если Ведерникова кто в шутку, а кто и в серьез, называли маркистом (последователем художественного стиля Альбера Марке), то работы Агабекова никоим образом не рождают ассоциаций с этим стилем. В них нет свойственной пейзажным работам Ведерникова культуры сдержанного колорита, «использования прозрачных, серебристых и мягких тональных гамм и размытых контуров предметов»[6].

Скорее работы Агабекова вызывают реминисценции с произведениями его «земляка» — Мартироса Сарьяна. Кстати говоря, с которым во время летних поездок в Армению он дважды встречался и показывал свои работы. И если у Ведерникова лучшей частью его творческого наследия считают лиричные пейзажи Ленинграда, то у Агабекова в первый период его художнической деятельности на первый план выходят сцены из жизни армянского села.

Ученичество Агабекова, во-первых, касалось освоения техники работы с литографским камнем. Напомним, например, что Ведерников был сопричастен созданию под руководством Николая Андреевича Тырсы Экспериментальной литографской мастерской, а в годы блокады Ленинграда в этой самой мастерской как простой мастер-типограф занимался выпуском плакатов «Боевого карандаша».

Во-вторых, и это самое существенное, ученичество Агабекова сводилось не просто к ознакомлению с творчеством ведущих отечественных и зарубежных художников, а к глубокому анализу исповедуемых ими художественных принципов, концепций изобразительного искусства, используемых приемов и средств.

Знакомство с достижениями отечественных художников было проще, хотя бы потому, что Ведерников сам был участником художественной жизни, начиная с 1920-ых годов. Близки были события и люди, сопричастные русскому авангарду начала XX века. Сам он входил в общество «Круг

художников» (что позволило ему познакомить своего ученика с творчеством Н. Ф. Лапшина и А. Е. Карева, прибавив их к числу любимых мастеров Агабекова), пережил время ликвидации многочисленных творческих объединений и перестройки литературно-художественных организаций по постановлению политбюро ЦК ВКП(б).

Со знакомством с достижениями зарубежных художников было сложней. Как вспоминал Агабеков, «тогда, в 1960–70-е годы, запах новаторства еще ощущался слабо, «занавес» был лишь чуть приоткрыт».

Вместе с учителем он обсуждал творчество Анри Матисса, Поля Гогена, Поля Сезанна, Пабло Пикассо и других.

Забегая вперед, можно отметить, что влияние первых двух очень заметно в работах Агабекова.

Навсегда Агабекову запомнились следующее высказывание Ведерникова: «Нам с тобой, Алик, ближе всего Матисс».

И действительно, влияние именно этого французского художника в наибольшей мере ощущается в натюрмортах. Совершенно не случайно появление у Агабекова листа «Красные рыбки» (1970), если вспомнить многочисленных «золотых рыбок» Матисс. И, пожалуй, только в жанре натюрморта работы Агабеков обладают схожестью с работами Ведерникова, в них он следует декоративно-орнаментальной схеме учителя, повторяет его композиционные приемы: предметы натюрморта выстраиваются на фоне нескольких (зачастую трех) расположенных под разными углами плоскостей разного цвета.

Относительно натюрмортов Агабекова надо отметить, что во все периоды его работы в литографии они стоят как бы особняком, причем не по жанру, а по сохранению общности композиционного построения. Представляется, что они создавались автором не столько в рамках решения творческих задач, сколько в качестве выполнения заказов КГИ.

Надо отметить следующую особенность цветных литографий Агабекова — в них он использовал белый цвет, цвет назапечатанного листа бумаги. Это контрастирует с подходом некоторых других художников, которые «изгоняли» чистый белый цвет бумаги со своих произведений. Ярким примером такого подхода является Виктор Вильнер.

Оценивая в целом работы «первого периода» творчества Агабекова, можно сказать, что они выполнялись в русле художественных методов постимпрессионизма и фовизма. Ведущая роль отдается не рисунку, не линии, а цветовому пятну. В это время художник предпочитает использовать яркий открытый, чистый цвет; цвет у него не дробный и спокойный, а не распадающийся на мелкие фрагменты и не импульсивный как у экспрессионистов. Формы упрощаются. Нарушаются принципы линейной перспективы, задачи перспективы решаются последовательностью плоскостей. Интересно отметить, что художник практически не применял жесткую контурную обводку, черные контуры для отделения цветовых пятен друг

от друга (клуазонизм), так как необходимые художественные задачи решали контрастные цвета.

Заканчивая рассказ о первом периоде творческого пути Агабекова, необходимо добавить, что в формировании его как художника существенную роль принимали еще В. П. Волков и Е. Ф. Ковтун. «Благодаря последнему он смог ознакомится с творчеством К. Малевича, П. Филонова, В. Татлина и других художников, о которых в 1960-е и даже в 1970-е годы знали понаслышке. Е. Ковтун предоставил возможность ознакомиться с запасниками Русского музея, где Агабеков впервые увидел работы В. Кандинского и С. Дымшиц-Толстой, выполненные на стекле, в них он находит подтверждение своим собственным идеям».[7]

И снова о Ведерникове. Именно по его рекомендации (он отобрал несколько работ и представил их выставкому Союза художников) началась выставочная деятельность Агабекова, когда он еще не был членом СХ (это было в 1966 году). А чуть позже, в 1967 году Агабеков был принят в Союз художников; рекомендацию дали А. С. Ведерников, Б. Н. Ермолаев и В. Ф. Матюх. Зная художественные предпочтения этих людей, совершенно не удивительно, что они, а не, например, А. И. Харшак или В. А. Ветрогонский, «благословили» Александра Агабекова на дальнейшее движение по стезе художника.

Второй период, 1971–1975 годы. Этот период знаменуется формированием своего художественного стиля. Пусть это громко сказано, но работы Агабекова приобрели узнаваемость.

Рисунок формируется энергичными жирными штрихами. Такой подход к созданию изображения подсказывала техника работы на литографском камне. Это уже не заливка цветовых областей, а работа по поверхности камня литографским карандашом, прочерчивание протяженных линий, а не мелких штришочков.

Выделяет этот период творчества художника то, что цветовая гамма у него становится очень ограниченной, в основном используются «землистые» цветá. Синие тона вообще не используются, исключение — пара работ, само название которых («На озере» (1972), «Голубая ночь» (1972)) предполагает, что должны использоваться предметные цвета из синей части спектра.

Удивительный факт — художник в это время как бы теряет интерес к полихромности своих работ, по крайней мере, это относится к литографии. Возможно, в какой-то мере это было обусловлено некоей модой того времени, когда цветовой лаконизм определялся как признак современности[8].

Оценивая работы этого периода, приходится серьезно задумываться над высказыванием искусствоведа Н. Н. Волкова о том, что трудность создание нового цветового строя — «это трудность перехода от лаконизма цвета, равнозначного его обеднению, к лаконизму, равнозначному обобщенности и содержательности»[9].

Но причина сужения цветовой гаммы у Агабекова может быть в другом. Тематически некоторые серии литографий (формально автор в серии

их не выделял) были связаны с теми эффектами, которые интересовали художника в коллаже на стекле, которым в этот период времени начал заниматься Агабеков[10]: преломление света, отражения, активная игра в художественном произведении окружающей среды… Посмотрите на лист «Весна» (или «Косметический ремонт») (1971), какая перед нами чудесная феерия отражений в оконных стеклах, которые моют девушки! Или листы «Модель» (1976), «Перед спектаклем» (1976), «Перед зеркалом» (1978), в которых художник обыгрывает отражения в зеркалах. А в листах «Аквариум» (1974), «На выставке аквариумных рыб» (1978) мы видим интерес автора к преломлению света. В целом ряду работ, это «Квартет репетирует», «Филармония, репетиция», «Премьера» (все 1976 г.) и «Фортепианная музыка», «Новая песня», «Ансамбль скрипачей репетирует» (все 1977 г.), художник занят вопросами искусственного освещения сцены. Так может быть, работая в коллаже, где Агабеков продолжал использовать яркие цветовые решения, он исчерпывал свою тягу к цветности изображений?

В любом случае, художник не изменил цвету в угоду рисунку. Скорей всего это просто веха в его постоянных поисках. Ведь даже великие колористы, посмотрите хотя бы на поздние работы Тициана, использовали весьма ограниченный спектр красок.

В том, что Агабеков не терял интереса к цвету, например, показывает использование в некоторых работах заливки объединяющим цветом. Показательными в этом плане являются листы ««Арарат» — чемпион СССР и обладатель Кубка 1973 г. по футболу» (1977), «Прыжок в воду» (1977), «Перед зеркалом» (1978). С одной стороны, используемый художником прием ведет к композиционному объединению отдельных частей и концентрирует взгляд на главном элементе работы. С другой стороны, прием учитывает психологические особенности зрения — изменению восприятия одного цвета при его соседстве с другим. Это дает ощущение расцвеченности изображения большим количеством цветов.

Когда мы одновременно рассматриваем множество работ художника, может броситься глаза единообразность композиционной схемы: образы располагаются в линейку в нескольких плоскостях, чередующихся друг за другом. Однако, если из всех работ выбирать лучшие, как бы формируя выставочную экспозицию, то этот, кажущейся недостаток, пропадает, а возможный упрек перейдет в комплимент художнику — через труд, через многократность повторений он ведет поиск наиболее выразительных и эффектных решений и находит их.

Как и прежде, рисунку в работах Агабекова свойственны черты примитивизма. Зная, что по образованию Агабеков архитектор, вероятно было бы предположить, что его взгляд на вещи и на их изображение должен быть конструктивным, то есть, например, образ человека должен был бы идти от положения костей, далее — мышцы, кожа, одежда… Это как при академическом обучении рисунку (хотя бы в художественно-педагогической системе

П. П. Чистякова, хотя м.б. и другие подходы). Однако для Агабекова, в чем кажущейся парадокс, главным является внешний облик. Он как бы любуется им, забывая о реальной внутренней конструкции образа, не тщательно прорисовывает, а лепит образы, что в конечном итоге ведет к формированию не кого-то или чего-то конкретного, а некоего символа. И здесь совершенно естественно, что в поздние периоды творчества Агабеков все больше и больше уходит от фигуративности, отдав должное кубизму, он переходит к абстракции, но это позже, когда он прекратит работать в литографии.

Уместно привести еще одно замечание Александра Ведерникова, сделанное ученику: «Счастье твое, Алик, что ты не учился в Академии художеств».

Позволим себе заметить некоторые «неакадемические» черты формирования образов у Агабекова.

На рассматриваемом этапе в работах Агабекова с большей очевидностью стали просматриваться черты кубизма. Возможно, наиболее ярко следование приемам основоположников этого стиля, Жоржа Брака и Пабло Пикассо, усматривается в одновременном изображении одного и того же лица в разных ракурсах, например, посмотрите на работу Агабекова «Встреча» (1971). Более того, еще интересней использование «дополнительных» ликов, когда контур профиля, смотрящего в одну сторону, формирует профиль, смотрящего в другую сторону. Это иллюстрируют работы Агабекова «Воспоминание» (1973) и «Матч» (1974).

Интересны решения художника в формирование образа движения. Например, в листах «Эстафета» (1970), «Ручной мяч» (1975), «На берегу» (1980) Агабеков в поисках способа подчеркнуть динамику действия изображает разные части тела в разных ракурсах. Как результат, одновременно можно видеть одну часть человеческой фигуры спереди, другую — сзади. Кроме того, посмотрите, например, на лист «Толкание ядра» (1974), там одни и те же части тела (руки) мы видим запечатленными в разные моменты времени (перед нами как будто последовательность наложенных друг на друга фотокадров). Конечно же, Агабеков не первооткрыватель подобных приемов, а художник, который творчески переосмысливает и оригинально применяет то, что делалось до него. Причем, если Павлом Филоновым, это делалось сравнительно недавно, то вавилонскими скульпторами при создании крылатых чудовищ шеду — давным-давно.

Возвращаясь к теме работы Агабекова в технике коллажа не стекле, сделаем пару замечаний о примечательных, но не взаимосвязанных между собой фактах. Первое, это то, что в коллажах на стекле художником повторялись сюжеты, использованные им в других техниках: литографии, акварели, живописи. Где получалось лучше, выразительней — это отдельная тема, да и вкусы у всех разные. Наверное, для характеристики художника важнее сделать вывод о его неутомимости, трудолюбии, жажде поиска, который одну сюжетную идею разносторонне «вымучивал», пока не получал

достойный результат. Второе, это то, что толчком к занятию коллажем на стекле были не столько «картинки на стекле, выполненные мастерами-кустарями и продававшиеся на Дерябкинском рынке родной Петроградской стороны[11]» (такая наивно-милая легенда, уводящая в детство художника), сколько познание экспериментов художественного авангарда начала 20-го века (а выше было написано, что у Агабекова были великолепные наставники и помощники в этом деле).

Приведенная легенда сродни рассказу[12] о том, как художник Морис де Вламинк в одном из парижских кафе увидел и купил три резные африканские маски. После демонстрации масок друзьям Анри Матиссу и Андре Дерену они пришли к заключению, что цвет и эмоции на холсте имеют доминирующее значение, слово за слово, тибидох-тибидох, и возникает новое художественное направление. А тут подсуетился еще и критик Луи Восель, и назвали это направление "les fauves" — фовизм. Конечно же, в реальной жизни все более сложней, и на ровном место из ничего ни чего и не возникает.

Приведу здесь такой факт: на картине «Встреча» (2005, смешанная техника) Агабеков сделал такую подпись: «На мотивы работ Альберса». Подобного рода подписи не единичны. Агабеков был честен пред собой и перед зрителями и коллегами в том смысле, что не скрывал того, что кто-то подвигнул его к написанию художественного произведения. Но вернемся к указанному имени. Альберс в 1920-ые годы увлекался созданием прозрачных композиций на стекле. Его художественный опыт оказал большое влияние на развитие оп-арта. Вот такая связь через годы двух художников, которые рассматривали стекло как материал, позволяющий изображению выйти из плоскости в трехмерный мир. Однако, оп-арт с его задачей обмана глаза, создания зрительных иллюзий был далек от художественных задач, которые ставил перед собой Агабеков.

Третий период, 1975–1983 годы. По датам исполнения работ, на которые мы ссылались выше, видно, что некоторые художественные приемы применялись Агабековым в разные периоды творчества. Однако, чем дальше, тем больше у него начинает меняться техника работы на литографском камне.

Примерно с 1975 года художник начинает использовать более трудоемкую технику формирования изображения на литографском камне. В целом, в отличие от предыдущего периода работы становятся живописно богаче, интереснее. Достигается это за счет использования бóльшего количества красок, что позволило расширить цветовую гамму. Уменьшается энергичность нанесения штрихов, сами штрихи становятся все более мелкими и в конечном итоге ближе к 1980-му году художник вместо нанесения штрихов переходит буквально к точкам. Изобразительная техника становится близкой пуантилизму (или дивизионизму).

В это же время работы Агабекова, выполняемые акварелью или маслом, так же пишутся стиле неоимпрессионизма, родоначальниками и ярки-

ми представителями которого были Жорж Сёра, Камиль Писсарро, Арман Гийомен, Поль Синьяк.

Вспоминая работу Агабекова с коллажами (стеклом, зеркалами и т. д.), становится очевидным, что и при работе в других техниках изобразительного искусства он задавался вопросами формообразования и цветообразования, то есть, в частности, — создания формы предмета цветом. В конечном итоге в литографии его художественный метод кардинально меняется. Если раньше у него рисунок определял границы, в которых размещался цвет, то теперь цвет строил рисунок.

Можно только сожалеть, что в практически в 1983 году Агабеков перестал работать в литографии.

Дальнейшие творческие поиски Агабекова шли в нескольких направлениях. Отчасти, отталкиваясь от кубизма, он все больше уходил от фигуративности в сторону геометрической абстракции. Отчасти, отдав должное пуантилизму, он стал придавать все большую значимость цвету, богатству палитры. Здесь Агабеков как бы снова возвратился к исходным позициям своего художнического пути, когда он, подобно фовистам, ценил цвет, но сейчас провозгласил его важнее сюжета. В целом указанные поиски привели Агабекова к стилю, который характеризуют как симультанизм (орфизм), для которого характерными чертами является использование простейших геометрических фигур контрастных цветов (преимущественно кругов, дисков, подобий лент), создающих ощущение движения, ритма, музыкальности. Здесь надо отметить, что, определяя свой дальнейший творческий путь, Агабеков скорее имел в виду путь таких представителей русского авангарда, как Аристарх Лентулов и Владимир Баранов-Россине, а не далекого француза Робера Делоне. По крайней мере, в последние годы жизни в наших беседах Александр Суренович говорил о необходимости осмысления и развитии достижений именно русского авангарда.

В контексте сказанного, совершенно естественным являлось участие Агабекова в обществе «Аполлон», руководимом Борисом Калаушиным[13], который серьезно изучал русский авангард, писал о нем книги, организовывал выставки.

Однако, дальнейший рассказ мы должны прервать, так как он будет выходить за рамки поставленной в книге задачи — обзора творчества художника в технике литографии.

Закончить же надо следующим выводом: именно недостижимость богатой цветовой гаммы в литографии обусловила прекращение работы Агабекова в этой технике, уход в живопись, смешанную технику. То есть работать в литографии он прекратил по своим внутренним, творческим причинам, а не в силу социально-экономических пертурбаций, которые произошли в стране в начале 1990-х годов.

Выше мы обобщенно и вкратце обрисовали истоки творчества Агабекова, указали, у кого он учился, на кого ровнялся. При этом совершенно

неправильно было бы, чтобы создалось впечатление о вторичности его творчества. В этом смысле уместным будет вспомнить слова Камиля Писсарро, который высказал мысль, что было бы ошибкой считать, что «только тот оригинал, кто ни на кого не похож[14]».

Глядя на работы Александра Агабекова, не приходится говорить об их несамостоятельности, компилятивности. Искусствовед Анатолий Дмитренко, анализируя творчество Агабекова, заметил: «Это, конечно, пытливость, увлеченность и вместе с тем требовательная избирательность в освоении традиций самого художника[15]». Далее он писал: «Встречи с новыми произведениями Агабекова всегда сулят волнение и радость. Как и с их автором – трогательно деликатным, безудержно увлеченным, застенчивым и одновременно темпераментным человеком. Открытым людям и творчеству. В его искусстве доминируют ноты утверждения, полноты ощущения жизни, выраженные то в будоражащем, то в спокойном движении цвета».

Очень высоко творческие достижения Агабекова оценивал и Евгений Ковтун, писавший: «Искусство он понимает как выражение праздничных состояний, хотя бы изображались самые будничные события. Глаз, а не рефлексия, цветовые впечатления, яркие и почти всегда мажорные, оптимистичные, стремление к их гармонизации определяют характер работ Агабекова[16]».

В альбоме «Абстракция в России. XX век»[17], выпущенном в 2001 году Русским музеем, Александр Агабеков сопроводил свои произведения заметкой, начинающийся словами: «Зримое преломляю сознанием…» Вот этими словами художника, метко (почти афористично) охарактеризовавшими свой подход к творчеству, назовем следующую главу, в которой приведем выдержки из статьи Льва Мочалова[18] (не имевшей названия), в которой известный искусствовед дал великолепную характеристику работам Агабекова, раскрыл их идейную сущность.

Примечания

---

[1] Александр Агабеков [Текст, иллюстрации]: художественный альбом. — СПб.: Изд-во Palace Editions, 2015. — 238 с.

[2] Ленинградский инженерно-строительный институт (ЛИСИ). В 1992 году институт был переименован в Санкт-Петербургский инженерно-строительный институт (СПбИСИ), а с 1993 года по настоящее именуется как Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (СПбГАСУ).
Агабеков учился в ЛИСИ в 1954–1960 гг.

[3] С перерывами Ведерников преподавал в ЛИСИ в период с 1936 по 1960 г.

[4] ЛОСХ — Ленинградское отделения Союза художников РСФСР, так организация называлась с 1959 по 1968 год.

[5] Смотрите с. 7–11 в книге: Александр Агабеков. Выставка произведений. Каталог / Составитель А. С. Агабеков, вступительная статья Л. В. Мочалова. — Л.: Издательство «Художник РСФСР». — 1984. — 52 с.
Или смотрите статью А. Ведерникова «Об учителе» на с. 143–147 в книге:

Павлинская, Алла Петровна. Александр Ведерников [Текст] / А. П. Павлинская. — М.: Советский художник, 1991. — 168 с.

[6] Мочалов Л. В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. — СПб. АИС, 2009. С. 225.

[7] Ольга Мусакова. ГРМ. Персональная выставка в Строгановском дворце. — СПб., 2001.

[8] Дмитриева, Н. А. Изображение и слово [Текст] / Н. А. Дмитриева. — М.: Искусство, 1962. — 314 с.

[9] См. стр.283 в книге: Волков, Николай Николаевич. Цвет в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 320 с.

[10] Начинает работать над коллажем на стекле в 1971 году, а в 1976 году впервые экспонирует коллажи на стекле на персональной выставке в редакции журнала «Костер» в Ленинграде.

[11] Ольга Мусакова. ГРМ. Персональная выставка в Строгановском дворце. — СПб., 2001.

[12] Уилл Гомперц (Will Gompertz). «Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси» / Перевод с английского Ирины Литвиновой. — Синдбад, 2016.

[13] Общество «Аполлон», основанное в 1989 году Борисом Калаушиным, взяло на себя миссию восстановления преемственности и непрерывности традиций русского авангарда в ленинградском искусстве послевоенного периода.

[14] Письмо Люсьену Писсарро от 22 ноября 1895 года.

[15] Дмитренко, Анатолий Фёдорович. Александр Агабеков. Счастье созидать [Текст] / А. Ф. Дмитренко. — Художник Петербурга, 2001. — № 8. — с. 2.

[16] Александр Агабеков. Каталог выставки произведений / Вступ. статья Е. Ф. Ковтун. — М.: Союз Художников РСФСР, 1978. — 14 с.

[17] Абстракция в России. XX век [Текст]: Каталог в 2-х томах / Сост.: Гос. Русский музей; Вст. Е. Н. Петрова. — СПб.: Palace editions, 2001. — 814 с.

[18] Александр Суренович Агабеков. Выставка произведений. Каталог / Составитель каталога А. С. Агабеков, автор вступительной статьи Л. В. Мочалов. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 52 с.

Юрий Казимов

КРУГЛИКОВА ЕЛИЗАВЕТА СЕРГЕЕВНА И ЕЕ УЧЕНИКИ

Дочь офицера, Е. С. Кругликова родилась в Петербурге 19 (31) января 1865 года. Она очень рано осознала свое призвание. Профессиональное образование она получила, обучаясь с 1890 г. вольнослушателем в МУЖВЗ. В 1895 г. уехала в Париж и надолго обосновалась там, периодически приезжая в Россию и публикуя в русской печати корреспонденции о французской художественной жизни. 1895–1898 т. и 1900–1914 г. проживала в Париже. 1898–1900 г. проживала в Москве. 1895–1897 г. посещала студию А. Витти и Академию Коларосси. В 1902 году под руководством художника Ру-Шампиона выполнила первый офорт. Увлеклась различными техниками печатной гравюры, таких, как мягкий лак, акватинта, меццо-тинто. Прославилась монотипией — старой, но практически исчезнувшей печатной техники, а также силуэтами, вырезанными из черной бумаги. С 1904 г. — член французского «Общества оригинальной гравюры в красках». В 1909–1914 г. преподавала офорт в академии "La Pallette" (Париж). На волне этих опытов возникла собственная мастерская — студия Е. С. Кругликовой, привлекшая многих одаренных учеников (М. А. Волошин, М. А. Добров, И. С. Ефимов, Н. Я. Симонович-Ефимова и др.). Учеников у Кругликовой было много. Все, кто любил офорт — трудоемкую, но обладающую такими неисчерпаемыми возможностями технику, — приходили в ее парижскую мастерскую. Ее мастерская на улице Буассонад вскоре сделалась своеобразным русским культурным центром: здесь она не просто работала и жила, но и обучала искусству офорта знакомых и незнакомых посетителей, причем не только художников. Лишь начало Первой мировой войны, заставшее Е. С. Кругликову в 1914 г. В Санкт-Петербурге, навсегда оторвало ее от Парижа. Последней данью любимому городу стала ее книга «Париж накануне войны…» (Пг., 1916), украшенная многочисленными монотипиями самой художницы. После 1916 г. проживала в Петрограде-Ленинграде. По-прежнему плодотворно работала как педагог. В 1917–1922 г. профессор по классу офорта в Петроградских городских художественно-промышленных мастерских. В 1921–1929 г. — профессор кафедры офорта ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН-ЛВХТИ (Петроград-Ленинград). В 1927–1929 г. — заведующая научно-художественным кабинетом офорта при полиграфическом факультете ВХУТЕИН, профессор офортной мастерской на художественном факультете Высшего института фотографии и фотомеханики. В конце 1920-х начале 1930-х годов большое влияние приобрели сторонники искусства функционального, призванного производить только «полезные вещи». В ЛВХТИ был проведен ряд «реформ», в том числе и упразднение в 1929 году в Ленинграде графического факультета. Все преподаватели, в том числе и Кругликова Е. С. были уволены, печатное оборудование было отправлено в Москву, в графический отдел при ВХУТЕМАС.

Только небольшая часть его: металлографский и литографский станки попали в литографскую мастерскую Ленинградского Дома санитарной культуры. Здесь по инициативе Е. С. Кругликовой была создана графическая мастерская. Вместе с ней работали ее бывшие студенты: Н. А. Павлов, Ю. П. Великанов, И. П. Королев, Е. Е. Нозикова, позднее В. А. Успенский и Н. В. Литвинова. Мастерская проработала с 1929 года по 1934 год. В 1934 году, при создании Графической мастерской при Кабинете графики НИИ ВАХ оборудование этой мастерской возвратилось на традиционное место в Академии художеств, а сама Кругликова Е. С. с 1935 года по 1937 год была членом Научного совета при Кабинете графики НИИ ВАХ. С 1932 году Е. С. Кругликова — член ЛОССХ. В 1933 г. при ЛОССХ была создана Экспериментальной печатная мастерская ЛОССХ, где с 1933 г. по 1941 г. Е. С. Кругликова. руководила офортной группой. Умерла Кругликова в Ленинграде 21 июля 1941 года.

Ученики Е. С. Кругликовой

АСЛАМАЗЯН (МАРИЯ АРКАДЬЕВНА) МАРИАМ АРШАКОВНА (1907 г. Бан-Шарак, Армения — 2006 г. Москва) В1929 г. окончила Ереванский художественно — промышленный техникум. Училась у С. А. Аракеляна, С. М. Агаджаняна. В 1929 г. училась во ВХУТЕИН (Москва).1930–1933 г. обучалась на факультете живописи ИНПИИ — ЛИНЖАС. Присвоено звание художника монументальной живописи. Училась у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова, К. Н. Истомина. 1939–1941 г. обучалась в офортной группе Экспериментальной печатной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: автолитография, офорт. Участвует в выставках с 1927 года. 1929–1930 г. являлась членом ОМАРХ. 1930–1942 г. проживала в Ленинграде. 1934–1941 г. преподавала в ЛХПТ. С 1942 г. проживала в Ереване (Армянская ССР). С 1942 г. — член правления СХ Армянской ССР. 1961 г. — заслуженный художник Армянской ССР.1965 г. — народный художник Армянской ССР. Живописец. График.

БЕЛКИН ВЕНИАМИН ПАВЛОВИЧ (1884 г. Верхотурье, Пермской губерния — 1951 г. Ленинград) В 1902–1903 г. обучался в Технологическом институте (Томск). В 1904–1905 г. учился в художественной школе А. П. Большакова. Класс В. Э. Борисова-Мусатова. В 1907–1909 г. учился в Париже у Ш. Гарена и Ш. Коттэ. Занимался офортом у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, автолитография. Участник выставок с 1906 года. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. С 1909 г. проживал в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. В 1921–1923 г. преподавал во ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. В 1924–1927 г. преподавал в Архитектурном техникуме (Ленинград). В 1928–1946 г. преподавал в ЛВХТИ — ИНПИИ — ЛИНЖАС — ИЖСА-ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Живописец. График. Сценограф. Художник декоративно-прикладного искусства.

БЕЛОЗЕРОВА ТАМАРА АЛЕКСАНДРОВНА (1907 г. Царское село — 1942 г. Ленинград) В 1925–1930 г. обучалась на живописном факуль-

тете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — живописца. Училась у В. В. Чистякова. В 1939–1941 г. обучалась в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: автолитография, офорт. В 1942 г. погибла в блокадном Ленинграде. График.

ВЕЛИКАНОВ ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ (1904 г. Одесса — 1934 г. Ленинград.) В 1918 г. Учился в студии Ю. Р. Бершадского. В 1920 г. поступил в Государственные трудовые мастерские декоративного искусства. В 1922–1926 г. обучался в ЛХПТ. В 1926–1929 г. обучался в ЛВХТИ. Учился у П. А. Шиллинговского, Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, линогравюра, автолитография, монотипия. Участвует в выставках с 1928 года. В 1932–1934 г. работал в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. График

ВЕРЕЙСКИЙ ГЕОРГИЙ СЕМЕНОВИЧ (1886 г. Проскуров, Подольская губерния — 1962 г. Ленинград) В 1912 г. окончил юридический факультет Петербургского университета. В1913–1916 г. учился в студии Е. Е. Шрейдера (Харьков) и Новой художественной мастерской (Санкт-Петербург). Учился у М. В. Добужинского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, Е. Е. Лансере, В. М. Кустодиева. Печатные техники: автолитография, офорт. Участвует в выставках с 1904 года. С 1915 г. — член объединения «Мир искусства». В1917–1922 г. обучался о у Е. С. Кругликовой. В 1918–1919 г. преподавал в ЦУТР. В 1918–1930 г. — хранитель отдела гравюры Государственного Эрмитажа. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. В 1933 г. — один из создателей Экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. В 1941–1945 г. участвовал в выпуске плакатов «Боевого карандаша». С 1949 г. — действительный член АХ СССР. 1949 г. — лауреат Государственной премии СССР. В 1962 г. — народный художник РСФСР. Преподавал во ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН и других ВУЗах Ленинграда. График.

ВОЛОШИН (КИРИЕНКО-ВОЛОШИН) МАКСИМИЛИАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (1877 г. Киев — 1932 г. Коктебель, Крымская область) В 1897–1899 г. обучался в Московском университете. Отчислен. С 1901 г. по 1916 г. с перерывами проживал в Париже. В 1901–1903 г. обучался рисунку и офорту у Е. С. Кругликовой. Поэт. Переводчик. Художник-пейзажист.

ГАГАРИНА ЛИДИЯ ИВАНОВНА (1902 г. Саратов — 1984 г. Ленинград) В 1920–1925 г. обучалась на городских художественных курсах (Царицын). В 1928–1929 г. обучалась в ЛХПТ. В 1929–1933 г. обучалась на живописном факультете во ЛВХТИ — ИНПИИ — ЛИНЖАС. Присвоено звание художника-живописца. Училась у М. П. Бобышева, А. Д. Гончарова, Р. Р. Ференца. В 1939–1941 г. Обучалась в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: автолитография, офорт, монотипия. Участвует в выставках с 1925 года. В 1925–1929 г.– член АХР. В списках ЛОССХ с 1938 года. Утверждена кан-

дидатом в члены ЛССХ с 1941 года. Член ЛОСХ. Сотрудничала с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1966). Живописец. График.

ГАРИБЯН (ГАРИБЯНЦ) АРАРАТ СУМБАТОВИЧ (1903 г. с. Нижний Агбаш, Армения — 1952 г. Москва) В 1924–1929 г. обучался на графическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Учился у Е. С. Кругликовой, П. А. Шиллинговского. Печатные техники: ксилография, офорт, мягкий лак. Участвует в выставках с 1930 года. До 40-х годов проживал в Ленинграде. В 1947–1952 г. проживал в Ереване и преподавал в Ереванском художественном институте. График. Педагог.

ГЕОРГИЕВ БОРИС ВЛАСОВИЧ (ВЛАСЬЕВИЧ) (1904 г. Санкт-Петербург — 1980 г. Ленинград) В 1925–1930 г. обучался на графическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. В 1939–1941 г. обучался в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: офорт, автолитография. Участвует в выставках с 1936 года. Член ЛОСХ. Сотрудничал с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1964). График.

ДОБРОВ МАТВЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (1877–1958 г. Москва) В 1900 г. обучался в Школе рисования и живописи у К. Ф. Юона и О. И. Дудина. В 1901–1906 г. обучался МУЖВЗ. Обучался у К. А. Коровина, В. А. Серова, А. С. Степанова. В 1908–1909 г. обучался офорту в парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Участвует в выставках с 1907 года. В 1914–1918 г. преподавал в Студии К. Ф. Юона. С 1921 г. — научный сотрудник библиотеки ГИМ. В 1921–1936 г. преподавал в МПИ. С1925 г. научный сотрудник гравюрного кабинета ГМИИ. Член МОССХ с 1932 года. В1933–1934 г. преподавал в МПИ. В 1934–1936 г. возглавлял офортную мастерскую им. И. И. Нивинского. С 1940 г. — профессор. В 1935–1958 г. руководил офортной мастерской МГХИ им. В. И. Сурикова. График. Гравер. Иллюстратор.

ДОБУЖИНСКИЙ МСТИСЛАВ ВАЛЕРИАНОВИЧ (1875 г. Новгород — 1957 г. Нью-Йорк, США) В 1895–1899 г. Обучался в Петербургском университете. В 1899–1901 г. обучался в школе А. Ашбе (Мюнхен). Печатная техника: автолитография. Участвует в выставках с 1902 года. Активный член объединения «Мир искусства». Преподавал в частной школе Е. Званцевой. В начале 20-х годов занимался офортом у Кругликовой Е. С. В 1924 г. эмигрировал. Жил в Латвии, Франции, Великобритании и США. График. Театральный художник.

ДОСЕКИН НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1863 г. Харьков — 1935 г. Москва) В 1879–1896 г. обучался в пейзажной мастерской А. А. Киселева (Москва). В 1896–1914 г. проживал в Париже. Посещал парижскую офортную мастерскую Е. С. Кругликовой. В 1900–1901 г. и 1903 г. — участник выставок «Мира искусства». В 1903 г. — один из учредителей Союза русских художников. В 1919–1921 г. возглавлял кооператив художников (Ростов-на-Дону). В 1922–1925 г. — сотрудник Московского кустарного музея. Живописец. Скульптор. Сценограф.

ЕПИФАНОВ ГЕННАДИЙ ДМИТРИЕВИЧ (1900 г. Ростов — Ярославский — 1985 г. Ленинград) В 1919–1922 г. обучался в Ростовском музыкальном техникуме. В 1922–1924 г. работал в Ростовском музее древностей. В 1923–1925 г. учился в Ярославском художественно-педагогическом техникуме. В 1925–1930 г. обучался на полиграфическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Закончил мастерскую книжной графики у Д. И. Митрохина, В. М. Конашевича, В. Д. Замирайло, Е. С. Кругликовой. Печатные техники: ксилография, офорт. Участник выставок с 1934 года. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. С 1950 г. преподавал в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Профессор. 1963 г. — заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1975 г. — член-корреспондент СССР. Сотрудничал с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1966). График.

ЕФИМОВ ИВАН СЕМЕНОВИЧ (1878 г. Москва — 1959 г. Москва) В 1898–1901 г. обучался на естественном отделении Московского университета. В 1898–1901 г. обучался в Студии Е. Н. Званцевой. В 1906–1908 г. обучался в МУВЖЗ. Учился у С. М. Волнухина. В 1908–1911 г. проживал в Париже. В 1910–1911 г. посещал школу Каларосси в Париже. В 1910–1911 г. занимался офортом в парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Участник Первой мировой войны. 1918–1930 г. преподавал в ГСХМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Москва). 1958 г. — народный художник РСФСР. График. Живописец. Театральный деятель.

ЖИРМУНСКАЯ ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА (1903 г. Петербург — 1988 г. Ленинград) В 1925 г. окончила историко — филологический факультет ЛГУ. В 1927–1928 г. обучалась в студии АХРР. В 1936–1939 г. обучалась в ИЖСА. Училась у В. И. Шухаева. В 1939–1941 г. обучалась в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: офорт, автолитография, сухая игла. Участвует в выставках с 1934 года. Кандидат в члены ЛССХ с 1941 года. Член ЛССХ с 1946 года. Кандидат филологических наук. Житель блокадного Ленинграда. В 1942–1945 г. был в эвакуации в Узбекской ССР. 1986 г. — Государственная премия РСФСР им. Н. К. Крупской. Сотрудничала с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1965). График.

ЗАМИРАЙЛО ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ (1868 г. Черкассы, Киевской губернии– 1939 г. Петергоф) В 1881–1886 г. обучался в Киевской художественной школе. Учился у Н. И. Мурашко. В 1883 г.—1889 г. занимался самостоятельно; пользовался советами М. А. Врубеля. В начале 1920-х годов занимался офортом у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, линогравюра, гравюра на пластике. Участвует в выставках с 1896 года. В списках ЛОССХ с 1932 года. С 1897 г. сотрудничал с издательствами Москвы и Петербурга. В 1905–1906 г. сотрудничал с сатирическими журналами «Жупел», «Адская почта», «Зритель». С 1905 г. работал как театральный декоратор. В 1896–1898 г. — член и экспонент Московского общества любителей художеств. В 1904–1911 г. — член и экспонент Московского товарищества худож-

ников. В 1908–1911 г. — член и экспонент Союза русских художников. В 1911–1924 г. (с перерывами) — член и экспонент «Мира искусства». После 1917 года сотрудничал с Государственным издательством, частными издательствами «Алконост», «Эпоха»; стал признанным мастером книжной обложки. В 1925–1929 г. преподавал в ленинградском ВХУТЕИН. До 1895 г. проживал в Киеве. С 1896–1903 г. и с 1908–1914 г. проживал в Москве. С 1914 г. проживал в Петрограде — Ленинграде. График. Живописец. Сценограф.

ЗИНОВЬЕВ АЛЕКСЕЙ ПРОКОФЬЕВИЧ (1875 г. Москва — 1941/1942 г. Смоленск) С 1893–1903 г. обучался в Строгановском училище. Занимался офортом в парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Печатная техника: офорт. В 1903–1905 г. — руководитель художественных мастерских княгини М. К. Тенишевой. (Талашкино, Смоленская губерния). В 1918–1920 г. руководил вновь открытыми столярными и ткацкими мастерскими. В 1920–1921 г. преподавал в Смоленских художественно-промышленных мастерских. Прикладник.

ЗЕНЬКОВИЧ (ЗЕНКОВИЧ) ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА (1906 г. Петербург — 1985 г. Ленинград) В 1923–1925 г. училась во Владивостокском университете. В 1925–1930 г. обучалась на графическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Училась у В. М. Конашевича, Е. С. Кругликовой, Д. И. Митрохина, К. С. Петрова-Водкина. Печатная техника: автолитография. Участвует в выставках с 1931 года. С 1930 г. работала в издательствах Ленинграда. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утверждена членом ЛССХ с 1941года. График.

ИЖЕВСКАЯ МАРГАРИТА ПАВЛОВНА (1886 г. Пермь — 1942 г. Ленинград) В1919 г. занималась офортом у Е. С. Кругликовой. В 1921–1924 г. обучалась на графическом факультете ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН — ЛВХТИ. Присвоено звание художник-график. Училась у П. А. Шиллинговского. Печатные техники: офорт, акватинта, сухая игла. Участвует в выставках с 1919 года. С конца 20-х — годов — член «Общества им. А. И. Куинджи», «Община художников». В 1932–1934 г. работала в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. Житель блокадного Ленинграда. Умерла в блокадном Ленинграде — декабрь 1941 года или начало 1942 года. График.

КАМШИЛОВА ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА (1904 г. Ирбит, Екатеринбургская губерния — 1986 г. Пермь) В 1923–1926 г. обучалась в Пермском художественном техникуме. В 1926–1930 г. обучалась на графическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Училась у В. М. Конашевича, Е. Е. Лансере. В 1939–1941 г. обучалась в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: офорт, автолитография, линогравюра. Участвует в выставках с 1925 года. С 1926 г. по 1941 г. проживала в Ленинграде. В 1941 г. эвакуировалась в Пермь. После 1941 г. проживала в Перми. В 1941–1949 г. работала в Мастерской агитплаката (г. Молотов — г. Пермь). Член ССХ

Пермской области с 1942 года. С 1949 г. работала художественным редактором в Пермском книжном издательстве. График.

КАТОНИН ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ (1889 г. Одесса — 1984 г. Киев, Украинская ССР) 1911–1918 г. Обучался на архитектурном факультете ВХУ-ИАХ — ВХУ Петроградской АХ. Присвоено звание архитектора-художника. Мастерская Л. Н. Бенуа. В 1925–1927 г. занимался офортом у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, автолитография, мягкий лак. Участвует в выставках с 1917 года. В 1923 г.1948 г. преподавал в ВХУТЕИН-ЛВХТИ-ИНПИИ-ИнЖСА-ИЖСА ВАХ-ИЖСА им. И. Е. Репина. В 1932–1934 г. работал в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. Член Союза архитекторов СССР с 1933 года. С 1937 г. — профессор. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. С 1945 г. — доктор архитектуры. В 1950–1979 г. преподавал в Киевском государственном художественном институте. С 1966 г. — академик архитектуры Украинской ССР. С 1975 г. — заслуженный архитектор Украинской ССР. В 1911–1943 г. и 1945–1948 г. проживал в Ленинграде. В 1943–1945 г. проживал в Самарканде. С 1948 г. проживал в Киеве. Архитектор. График. Педагог.

КОРОЛЕВ ИВАН ПАВЛОВИЧ (1888 г. дер. Немирово Каширского уезда Тульской губернии. — 1942 г. Ковров) В 1909–1914 г. обучался в Пензенском художественном училище им. Н. Д. Селиверстова. В 1924–1927 г. обучался на графическом факультете ЛВХТИ. Получил звание художника — офортиста. Выпускник кафедры офорта Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, автолитография. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. С 1929 г. — член профессионального Союза работников искусств (РАБИС). В 1932–1934 г. работал в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. Работал в «Боевом карандаше». В 1942 г. умер по пути в эвакуацию. График.

КОСТЕНКО КОНСТАНТИН ЕВТИХИЕВИЧ (1879 г. Харьков – 1956 г. Ленинград) Выпускник Московского университета. В 1904–1906 г. учился в частной студии в Москве у Ф. И. Рерберга. В 1908–1909 г. обучался технике офорта в Парижской студии Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, линогравюра. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. С 1922 г. проживал в Петрограде. В 1923–1956 г. — сотрудник Государственного Русского музея. График. Музейный деятель.

КУЗЬМИН НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1890 г. Сердобск, Пензенская губерния — 1987 г. Москва) В 1911 г. обучался на инженерно-строительном отделении Политехнического института (Санкт-Петербург). Учился в школе Е. Н. Званцевой. В 1912–1914 г. обучался на рисовальных курсах ОПХ. Обучался у И. Я. Билибина и В. В. Матэ. В 1922–1924 г. обучался во ВХУТЕИН. Обучался у П. А. Шиллинговского. Брал уроки по офорту у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, линогравюра. Член

МОССХ с 1938 года. В 1914–1922 г. — участник Первой мировой войны и Гражданской войны. Член-корреспондент АХ СССР. С 1924 г. проживал в Москве. График. Иллюстратор.

КУТАТЕЛАДЗЕ ДАВИД ЕФИМОВИЧ (1901–1958 г. Тбилиси, Грузинская ССР) В 1922–1924 г. обучался на искусствоведческом отделении Государственного университета (Тбилиси). В 1924–1929 г. обучался на графическом факультете ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Учился у П. А. Шиллинговского, В. М. Конашевича, Е. С. Кругликовой, Д. И. Митрохина. Печатные техники: офорт, литография, ксилография. Участвует в выставках с 1923 года. Член АХРР. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. В 1924–1942 г. проживал в Ленинграде. В 1932–1934 г. работал в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. В 1942 г. эвакуирован из Ленинграда в Тбилиси. До 1924 г. и с 1948 г. проживал в Тбилиси. В 1919–1920 г., 1943 г. и с 1948 г. преподавал в Тбилисской Академии художеств. Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР. Живописец. График. Театральный художник.

ЛИТВИНОВА (ШТЕМБЕР, ШТЕМБЕРГ) НАДЕЖДА ВИКТОРОВНА (1893 г. Москва? — 1982 г. Москва) С 1917 г. проживала в Санкт-Петербурге. Ученица Е. С. Кругликовой. Печатные техники: автолитография, офорт. В 1932–1934 г. работала в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. Дочь художника В. К. Штемберга (Штембера). График.

ЛОЗОВОЙ НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (1901 г. Александров, Екатеринославская губерния — 1992 г. Сухуми) В 1920 г. окончил Новороссийскую гимназию. В 1922 г. поступил на Высшие педагогические курсы при Психоневрологической академии. (Петроград.). В 1926–1927 г. обучался на графическом факультете ЛВХТИ. Учился у П. А. Шиллинговского и Е. С. Кругликовой. В 1927 г. отчислен из института из-за членства в объединении «Мастера аналитического искусства». Печатные техники: ксилография, монотипия. В 1927–1928 г. — член объединения «Мастера аналитического искусства». Руководитель П. Н. Филонов. В 1927–1930 г. (с перерывом) работал в экспериментальных мастерских Института истории искусства. В 1930–1942 г. находился в ссылке в Калмыкской АССР. Участник ВОВ. 1942–1943 г. воевал на Южном фронте. С 1943 г. проживал в Сухуми. Заочно окончил филологический факультет Ставропольского педагогического института. Работал учителем в школе. Работал преподавателем русского языка в институте. После ссылки не принимал участия в художественной жизни и выставках, хотя и продолжал заниматься живописью и графикой. Живописец. График.

ЛЮБИМОВА АНТОНИНА ВАСИЛЬЕВНА (1899 г. Пензенская губерния. — 1983 г. Ленинград) В 1922–926 г. обучалась в Пензенском художественном училище. В 1926–1930 г. обучалась на живописном факультете

ЛВХТИ. Присвоено звание художника — живописца. Училась у А. Е. Карева, А. А. Рылова, А. И. Савинова. В 1937–1941 г. посещала Экспериментальную офортную студию ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: автолитография, офорт. Участвует в выставках с 1934 года. Кандидат в члены ЛССХ с 1941 года. Член ЛССХ с 1952 года. С 1938 г. работала в экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. Сотрудничала с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1964). Работала художником — копиистом в музеях Живописец.

МАТВЕЕВ БОРИС НИКОЛАЕВИЧ (1873–1919 г.) Занимался офортом в Парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Член Общества русских художников в Париже. Живописец.

МАТЮХ ВЕРА ФЕДОРОВНА (1910 г Берлин (Германия) — 2003 г. Санкт-Петербург) В 1924–1926 г. обучалась в художественной школе (Харьков). В 1926–1931 г. училась на графическом факультете Харьковского художественного института. Училась у В. Д. Ермилова. С 1933 г. изучала печатные техники в Экспериментальной графической мастерской при ЛОССХ под руководством Г. С. Верейского, Н. А. Тырса, Е. С. Кругликовой. Печатные техники: автолитография, офорт. Участвует в выставках 1936 года. Кандидат в члены ЛССХ с 1941 года. Член ЛССХ с 1943 года. С 1923 г. проживала в СССР. С 1931 г. проживала в Ленинграде. С 1938 г. работала в экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ под руководством Г. С. Верейского. 1943–1948 г. проживала в Москве. Сотрудничала с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1963). График.

МОРОЗОВА (ЭККЕРТ) ЕЛЕНА ГЕОРГИЕВНА (1903 г. Санкт-Петербург — 1990 г. Саратов) В 1921–1926 г. обучалась во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН-ЛВХТИ. Получила удостоверение об окончании института без выполнения диплома. С 1926 г. сотрудничала с Детгизом. С 1935 г. работала в Экспериментальной полиграфической мастерской ЛОССХ. Участвовала в выставках 1936 года. В 1939–1941 г. обучалась в Экспериментальной офортной мастерской. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: офорт, автолитография, инкорель. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утверждена членом ЛССХ с 1941года. Житель блокадного Ленинграда. 1941 г.\1942 г. эвакуирована в Саратов. С 1942 г. проживала в Саратове. Преподавала в ДХШ (г. Саратов). Член ССХ (Саратовское отделение) с 1955 года. В 50-ые годы работала на Дмитровском фарфоровом заводе (Вербилки) (Московская область). Скульптор-анималист. График. Иллюстратор.

НОЗИКОВА ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА (1887 г. Санкт-Петербург — 1969 г. Ленинград) Занималась под руководством Г. М. Бобровского, Я. Ф. Циоглинского, Д. Н. Кардовского. Участвует в выставках с 1914 года. В1912–1917 г. — член Внепартийного общества художников. В 1915–1919 г. работала контролером Военного почтово-телеграфного контроля. В 1918–1924 г. обучалась на графическом факультете ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Присвоено звание художника-графика. Обучалась

у А. Л. Пятигорского, П. А. Шиллинговского и Е. С. Кругликовой. Участница выставок объединений «Община художников» и Общества художников им. А. И. Куинджи. В 1919–1921 г. была слушателем, кандидатом в научные сотрудники Института истории искусств (Петроград). В 1919–1925 г. работала учителем рисования в школах Василеостровского района Петрограда. В 1924–1926 г. оставлена на полиграфическом факультете для повышения квалификации. Печатные техники: офорт, акватинта, меццо-тинто. Член общества «Молодое искусство». В 1925–1930 г. работала научным сотрудником Музея Академии художеств. В 1930–1931 г. выполняла разовые заказы в Госиздате и редакциях газет. В 1931–1935 г. работала художником — научным сотрудником II разряда, I разряда, заведующей художественной мастерской Музея антропологии и этнографии (Институт антропологии и этнографии АН СССР (Ленинград). В 1932–1934 г. работала в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. 8 апреля 1935 г. уволена из Музея антропологии и этнографии по постановлению НКВД и выслана в Уфу (Башкирская АССР). График. Музейный работник. Библиотекарь.

ПАВЛОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1899 г. Саратов — 1968 г. Ленинград) В 1915–1918 г обучался в Боголюбском рисовальном училище и в Государственных свободных мастерских (Боголюбов). Учился у П. С. Уткина. 1919–1921 г. — участник гражданской войны. В 1924–1927 г. обучался на графическом факультете ПГСХУМ — ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. Присвоено звание художника — офортиста. Учился у Д. И. Митрохина и В. М. Конашевича. В 1924–1927 г. занимался офортом у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: автолитография, офорт, монотипия. В 1929–1934 г. работала в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова.В 1934–1936 г. — заведующий печатной мастерской Кабинета графики НИИ ВАХ. В 1936–1941 г. преподавал в ИЖСА. В 1939 г. Кандидат искусствоведения. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. Житель блокадного Ленинграда. В 1941–1947 г. работал в ЛССХ. В 1943–1947 г. — доцент кафедры рисунка ЛИСИ. В 1948–1951 г. — доцент ЛИЖСА им. И.Е, Репина. В 1961–1968 г. преподавал в ЛГПИ им. А. И. Герцена. С 1965 г. — профессор. Сотрудничал с цехом эстампов КГИ ЛОХФ (1963). График. Педагог.

ПАВЛОВ СЕМЕН АНДРЕЕВИЧ (1893 г. Петербург — 1942 г. Ленинград). Обучался в Рисовальной школе ОПХ. В 1918–1922 г. обучался в ПГСХУМ — ВХУТЕМАС. Получил звание художника живописи. Учился у Д. Н. Кардовского, К. С. Петрова — Водкина, В. И. Шухаева, Е. С. Кругликовой. Печатная техника: автолитография. Участник выставок с 1918 года. В 1922–1927 г. — член объединения «Община художников». В 1922–1924 г. — член группы «Шестнадцать». В 1924 г. — один из учредителей ленинградского АХРР — АХР. В 1929–1941 г. — преподавал в ИЖСА и ЛИИКС. В списках

ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. В 1941 г. умер в блокадном Ленинграде. Педагог. График.

ПРАВОСУДОВИЧ ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА (1897 г. Вильнюс — 1960 г. Ленинград) Училась в Рисовальной школе ОПХ. В 1922–1926 г. обучалась на графическом факультете ВХУТЕИН-ЛВХТИ. Получила Свидетельство об окончании института. Училась у Е. С. Кругликовой и В. И. Шухаева. Печатная техника: автолитография. Участвует в выставках с 1927 года. С 1933 г. работал в экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. В списках ЛОССХ до 1941 года утверждена членом ЛССХ с 1941 года. График.

СИМАНОВИЧ-ЕФИМОВА НИНА ЯКОВЛЕВНА (1877 г. Петербург — 1948 г. Москва) Училась в Студии Коларосси и Делеклюза. В 1904–1910 г. обучалась в МУЖВЗ. Участвует в выставках с 1906 года. В 1909–1910 г. обучалась офорту в Парижской мастерской Е. С. Кругликовой. График.

СКВОРИКОВА ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА (1899 г. Екатеринодар (Краснодар) — 1963 г. Ленинград) В 1916 г. училась в Екатеринодарском женском политехническом институте. В 1918–1923 г. обучалась на архитектурном отделении Кубанского политехнического института (не закончила). С 1923 г. проживала в Петрограде-Ленинграде. В 1923–1927 г. обучалась на факультете графики ЛВХТИ. Присвоено звание художника — офортиста. Училась у Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, сухая игла, мягкий лак, пунктир. Участвует в выставках с 1926 года. Член РАБИС с 1926 года. 1932–1934 г. работала в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. В списках ЛОССХ с 1932 года по 1939 год. Житель блокадного Ленинграда. С июля 1942 г. по 1943 г. была в эвакуации во Фрунзе, а с 1943 г. по 1945 г. — в Ташкенте (Узбекская ССР). В 1943–1945 г. — член ССХ Узбекской ССР. Член ЛССХ с 1946 года. График.

СМЕЛОВ ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1874 г. Чистополь, Татарстан — после 1945 г. Ленинград) Специального художественного образования не имел. В период 1910–1914 г. обучался технике офорта в Парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Печатная техника: офорт. До 1941 г. — реставратор в Музее антропологии и этнографии АН СССР. Житель блокадного Ленинграда. В1941 г. — комендант Кунсткамеры (Музей антропологии и этнографии АН СССР). С 1942 г. был в эвакуации. Художник-реставратор.

СМИРНОВ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ (1898–1942 г. Ленинград) В 1939–1941 г. обучался в офортной группе Экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатная техника: офорт. В списках ЛОССХ с 1940 года. Кандидат в члены ЛОССХ с 1941 года. В 1942 г. умер в блокадном Ленинграде. График.

СОКОЛОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ (1901 г. Нижний Новгород — 1978 г. Горький) В 1919–1921 г. обучался в Нижегородском художественном техникуме. В 1925–1930 г. обучался на графическом факультете ВХУТЕИН. Получил Свидетельство об окончании института. Присвоено звание художни-

ка-графика. Обучался у П. А. Шиллинговского, Е. С. Кругликовой, В. М. Конашевича, В. Д. Замирайло. Печатная техника: офорт. Член АХРР. Участвует в выставках с 1928 года. В 1922–1925 г. преподавал в Нижегородском художественном техникуме. В 1930–1934 г преподавал в Горьковском инженерно-строительном институте. Член СХ РСФСР с 1933 год. В 1933–1941 г. — Председатель Горьковской организации Союза художников. В1935–1939 г. преподавал в Горьковском художественном училище. В 1937–1939 г. и 1941–1944 г. — директор Горьковского государственного художественного музея. Преподаватель. График.

СЫЧЕВ НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ (1883 г. Петербург — 1964 г. Владимир) В 1910 г. окончил Петербургский университет. 1914 г. Магистр истории искусств. С 1914 г. работал в Русском музее. Обучался технике офорта у Е. С. Кругликовой. Печатная техника: сухая игла. До 1932 г. проживал в Ленинграде. В 1921 г. — член Общества художников. В 1922–1926 г. — директор Государственного Русского музея. В 1926–1932 г. — заведующий Отделом древнерусского искусства ГРМ. Профессор ЛГУ и ИЖСА. В 1932 г. репрессирован. 25 лет провел в ГУЛАГе. После 1956 г. проживал во Владимире. Преподавал во Владимирском художественном училище. Член СХ РСФСР (г. Владимир). Историк искусства, знаток древнерусской архитектуры и живописи. Живописец. Реставратор. Искусствовед.

ТИМОРЕВ ВАСИЛИЙ ПОРФИРЬЕВИЧ (1870 г. Глухов, Черниговская губерния — 1942 г. Ленинград) Окончил РШ ОПХ. В 1890 г.-1892 г. обучался в ВХУ ИАХ у И. Е. Репина. В 1905–1907 г. обучался технике офорта в Парижской студии Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, литография. После 1907 г. работал художником в издательстве И. Н. Кнебеля (Санкт-Петербург). В 1903–1917 г. — член — учредитель Нового общества художников (Петербург-Петроград). В 1918–1923 г. работал художником-живописцем на Государственном фарфоровом заводе (ныне ЛФЗ). Создатель агитационного фарфора. С 1923 г. до конца 1920-х годов занимался графикой. С конца 1920-х годов возвратился на работу на Государственном фарфоровом заводе (ныне ЛФЗ). Свои работы художник подписывал: «Тиморев» часто с указанием даты, иногда ставил свою авторскую метку в виде значка, обозначающего трефовую масть в игральных картах. На некоторых предметах одновременно присутствуют и подпись, и метка. Житель блокадного Ленинграда. В феврале 1942 года умер в блокадном Ленинграде. Художник по фарфору. График.

ТИТОВ ИВАН ФИЛИППОВИЧ (1902 г. с. Николаевка, Оренбургская губерния — 1983 г. Москва) В 1924–1937 г. и 1941–1943 г. г. проживал в Ленинграде. В 1924–1930 г. обучался на графическом отделении ЛВХТИ. Присвоено звание художника — графика. Учился у Д. И. Митрохина, В. М. Конашевича, Н. А. Тырса, Е. С. Кругликовой, В. Г. Антонова. Печатные техники: офорт, автолитография, мягкий лак, гравюра на картоне. Участвует в выставках с 1932 года. Член ЛОССХ с 1932 года. В 1936 г. —

заведующий издательством ЛОССХ. 1937–1941 г. и с 1943 г. проживал в Москве. Член МОССХ с 1937 года. В 1938 г. — Секретарь ЦК профсоюза работников искусств. В 1939 г. — Ответственный секретарь СХ СССР. Участник ВОВ. 1941–1943 г. служил на Балтийском флоте. С 1942 г. — художник Студии военных художников им. М. Б. Грекова. В 1950-е годы — организатор Дома творчества художников в Гурзуфе. 1954 г. — заслуженный деятель искусств РСФСР. 1958 г. — главный художник журнала «Огонек».1963–1983 г. — председатель Центральной ревизионной комиссии СХ СССР. 1969 г. — народный художник РСФСР. Делегат всех съездов СХ РСФСР и СХ СССР, Живописец-маринист. График.

ТОЛСТАЯ-ДЫМШИЦ-РОЗЕНФЕЛЬД-ПЕССАТИ СОФЬЯ ИСААКОВНА (1887 г. Петербург — 1970 г. Ленинград) В 1910–1914 г. обучалась технике офорта в Парижской студии Е. С. Кругликовой. Обучалась в студии Е. Н. Званцевой у К. С. Петрова-Водкина (Санкт — Петербург). Печатная техника: офорт. Выставляется с 1912 года. Участница выставок «Бубновый валет». С 1918 г. — член Отдела Изо Наркомпросса. Участвовала в создании Музея художественной культуры в Петрограде. В 1925–1935 г. — заведующая художественными отделами журналов «Работница» и «Крестьянка». В списках ЛОССХ с 1932\1933 года. Член ЛССХ с 1945 года. Живописец.

УСПЕНСКИЙ ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ (1892 г. Санкт-Петербург — 1956 г. Ленинград) Занимался офортом у Е. С. Кругликовой. С 1913 года преподавал офорт и литографию в ВХУ ИАХ. Печатные техники: офорт, автолитография, линогравюра. В 1932–1934 г. работал в графической мастерской при Ленинградском доме санитарной культуры. Руководитель Е. С. Кругликова. В 1934–1937 г. работал в Графической мастерской Кабинета графики НИИ ВАХ. В 1934–1947 г. обучался на графическом факультете ИЖСА — ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Присвоено звание художника — графика. Учился у В. М. Конашевича. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. В 1956 г. — кандидат искусствоведения. Доцент. Племянник писателя Г. И. Успенского. График. Живописец.

УШИН АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (1904 г. Санкт-Петербург — 1941 г. Ленинград) В 1919–1926 г. обучался в ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (окончил 4 курса). Обучался у Е. С. Кругликовой и М. С. Добужинского. Кандидат в члены ЛССХ с 1941 года. Житель блокадного Ленинграда. 20 мая 1942 года умер от голода в блокадном Ленинграде. Отец художника А. А. Ушина. Книжный график.

ХИГЕР ЕФИМ ЯКОВЛЕВИЧ (1899 г. Санкт-Петербург — 1955 г. Ленинград) Обучался в Одесском ХУ. Обучался на графическом факультете ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Учился у Е. С. Кругликовой и П. А. Шиллинговского. Печатные техники: офорт, автолитография, монотипия. С 1924 г. начал работать в детской книге. Работал в издательствах: «Academia», «Прибой», «Радуга». Дружил с поэтами Д. Хармсом и О. Мандельштамом, с художницей Е. Данько. В 1931–1939 г. Работал художником — поста-

новщиком на киностудии Ленфильм. В 1940–1941 г. по заказу Детгиза выполнил серию иллюстраций к поэмам Лермонтова М. Ю.: «Мцыри», «Боярина Орши» и «Тамбовской казначейше». В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941года. Житель блокадного Ленинграда. Летом 1942–1944 г. был в эвакуации в Молотове (Пермь). В 1942–1944 г. — член ССХ Молотовской области. В 1942–1944 г. работал в Мастерской агитплакатов (Молотовская агитационная мастерская при картинной галерее). В1943–1944 г. — председатель правления ССХ Молотовской области. После 1944 г. проживал в Ленинграде. График. Художник кино. Книжный иллюстратор.

ШАПОРИНА (ЯКОВЛЕВА) ЛЮБОВЬ ВАСИЛЬЕВНА (1885–1967 г. Ленинград) Окончила Екатерининском институте (Петербург). Обучалась живописи в рисовальной школе при ИАХ. Обучалась в Академии La Palette в Париже. В 1906–1908 г. обучалась технике офорта в Парижской студии Е. С. Кругликовой. Печатные техники: мягкий лак, акватинта, офорт. В 1918 г. — один из организаторов Петроградского государственного Театра марионеток. В 1930 г. Театр марионеток объединился с Театром Петрушки и получил название Ленинградский государственный театр кукол под руководство Евгения Деммени. График. Переводчик. Режиссер кукольного театра.

ЭССЕН БЕНИТА НИКОЛАЕВНА (фон ЭССЕН) (1893–1974 г.) В 1920–1922 г. обучалась во ПГСХУМ — ВХУТЕМАС. Получила звание художника живописи. Мастерская К. С. Петрова — Водкина. С 1918 г. — сотрудница Пролеткульта. Член обществ: Жар-птица, Художников-индивидуалистов, Община художников. В 1939–1941 г. обучалась в Экспериментальной офортной мастерской ЛОССХ. Руководитель Е. С. Кругликова. Печатные техники: офорт, линогравюра, автолитография. Жена художника А. А. Лаппо-Данилевского (1898–1920). График.

ЯКИМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ГЕОРГИЕВИЧ (1887 г. Нежин — 1929 г. Москва) В1891–1899 г. обучался в Строгановском училище. После 1899 г. проживал в Париже, работал художником у Жирардо и Прине, выставлялся в салоне на Марсовом поле. Учился искусству гравюры в парижской мастерской Е. С. Кругликовой. Печатные техники: офорт, линогравюра. Выставлялся вместе с членами объединения «Мир искусства». В 1910–1913 гг., в 1919 г. жил в Париже. График

Источники

1. Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник. — Л.: Художник РСФСР, 1969.
2. Е. С. Кругликова и ее ученики. Каталог выставки. — Л.: Искусство, 1985.
3. Е. В. Гришина. Елизавета Сергеевна Кругликова. — Л.: Художник РСФСР, 1989.

Яна Сафарова

ТРИ ИКОНЫ АРТЕМИЯ ВОЛЫНСКОГО

Посвящается
моему далекому прадеду
А. П. Волынскому.

В 2019 году исполняется 330 лет со дня рождения Артемия Петровича Волынского, знаменитого кабинет-министра и обер-егермейстера Анны Иоанновны, казненного в 1740 году по обвинению в заговоре и ставшего символом патриотизма для многих поколений русских людей. Поэтому сегодня видится важным обращение к этой яркой исторической фигуре, до сих пор вдохновляющей писателей, поэтов и художников. Данная работа продолжает исследование, опубликованное в «Петербургских искусствоведческих тетрадях» 2018 г. в серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда». Кабинет-министр Волынский (1689–1740), чье имя вошло в историю благодаря блестящей политической деятельности и трагической гибели, стал также литературной легендой, а его неординарная личность оставила историкам и писателям множество загадок, о которых шла речь в предыдущих статьях. В одной из таких загадок мы вновь попытаемся разобраться в этом исследовании.

В первых статьях о Волынском подробно рассказывалось о том, что кабинет-министр, которого по праву считали одним из самых просвещенных людей эпохи, на притяжении всей жизни окружал себя людьми искусства, а в его доме была не только большая библиотека, но и прекрасная коллекция редких вещей, старинных монет и живописи. К сожалению, до наших дней не дошло описание картин, хранившихся в доме Волынского — люди, делавшие после казни кабинет-министра опись конфискованного имущества, не уделяли внимания деталям. Если список библиотеки составлен довольно подробно, из вещей, находившихся в доме, внимание в большей степени уделялось драгоценностям и предметам гардероба. Картины упоминаются только в общих чертах — «писаны на полотне», «писаны на бумаге». Иногда вскользь отмечается сюжет: сцена охота, фигуры, женская персона. В описании икон, которых имелось в доме довольно много, указывается, как правило, лишь имя святого. Сегодня, даже если и существуют живописные произведения из коллекции Волынского, мы, к сожалению, не сможем их идентифицировать. Однако в музеях России чудом сохранились три подписные иконы с указанием, что созданы они по заказу мятежного кабинет-министра. Подпись художника — Василий Василевский.

Имя Василия Ивановича Василевского в наши дни известно лишь узкому кругу специалистов в области русской иконописи. Неизвестны и годы его жизни, скончался предположительно после 1768 г. Между тем, в XVIII веке он

был достаточно востребован и ценился как профессионал, который не только создавал росписи храмов, иконописные образы, но также надзирал за качеством живописных работ в этой сфере. Исследователи творчества Василевского отмечают разнообразие его художественных приемов и авторской манеры, которая, то повторяет стиль изографов Оружейной палаты, то соответствует канонам европейской барочной живописи. По немногим сохранившимся сведениям Василевский был уроженцем Польши или Украины, во всяком случае, в реестре иконописцев Московской синодальной конторы 1759 г. значится: *«…иконописец Василий Иванов Василевский природою польской нации живет своим двором»*. По свидетельству Якоба фон Штелина, управлявшего Академией изящных искусств при Академии Наук, Василевский был отправлен Петром I в 1716 году на учебу за границу в качестве пенсионера, но документальных подтверждений этому пока не обнаружено. Учился, вероятно, в Голландии, большую часть жизни прожил в Москве, но также работал в Петербурге и Пруссии. Известно, что он писал для иконостасов Петропавловского Собора, церквей святых праведных Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы в Санкт-Петербурге и великомученицы Екатерины на Ордынке в Москве, создал множество иконописных изображений для разных храмов, ныне утраченных. Сохранился также предполагаемый автопортрет художника, хранящийся в Тамбовской областной картинной галерее.

Из подписных работ Василевского известны девять, среди них три иконы, написанные на меди масляными красками, на их оборотной стороне имеются идентичные надписи, из которых следует, что эти «мерные» иконы были заказаны по случаю рождения детей Артемия Петровича Волынского. Мерными или родильными иконами назывались те, что изображали святого покровителя младенца, получившего в честь него свое имя, при этом по размеру соответствовали росту новорожденного. На первой иконе «Непорочное зачатие Пресвятой Богородицы», написанной в честь рождения первенца Волынского, Анны Артемьевны, изображены святые, праведные Иоаким и Анна. На оборотной стороне значится: *«Мера в вышину какова родилась дочь Артемия Петровича Волынского Анна…»*. Внизу подпись: *Василий Василевский. Anno 1723*. Использование латинского слова *anno* для обозначения года характерно для Василевского, в самой же иконе, несмотря на каноничность сюжета, стиль и манера живописи в полной мере соответствуют эпохе барокко. Она написана в насыщенной цветовой гамме глубоких золотых оттенков, а симметричной композиции придает динамизм тревожная порывистость фона характерная для барочных изображений. Икона в честь рождения младшего ребенка Волынского, его единственного сына Петра, написана в 1727 г. на сюжет «Изведение святого Апостола Петра из темницы». Работу отличает сложная многоплановая композиция, в которой одновременно показаны сцены пробуждения Петра при появлении ангела и его выход из заточения вслед за небесным посланником. Центральная часть представляет группу охраняющих темни-

цу воинов, погруженных в сон. Эта картина-икона написана в контрастной тональности, где из сумрака и теней выступает облаченная в бело-голубые одежды фигура ангела.

Мария Артемьевна, вторая дочь Волынского, родилась в 1725 году. Именно ее икона, Образ преподобной Марии Египетской, особенно необычна. Несмотря на небольшие размеры (47 × 35,5), она воспринимается как монументальное полотно, выполненное в традициях живописи европейского барокко. На ней изображена молодая женщина, чью наготу укрывают лишь лохмотья и длинные пряди волос медового цвета, скользящие волнами по плечам и груди. Мария Египетская стоит, опираясь на скалу: сплетенные пальцы рук, излом стройного тела, страдальческое лицо, обращенное к устремленному из облаков сияющему лучу. Есть один любопытный момент — рисунок рук и стоп Марии, слишком сильных для женщины, может указывать на то, что художнику позировал юный натурщик. Как бы то ни было, образ решен Василевским настолько смело, что поражает с первого взгляда. Сложно представить, что в 1725 году в России подобное произведение могло быть написано в качестве родильной иконы для новорожденной девочки, однако надпись на ней является бесспорным доказательством имен, как автора, так и заказчика иконы. Выгравированная на тыльной стороне медной доски она гласит: *«Мера в вышину какова родилась дочь Артемия Петровича Волынского Мария в 1725 году марта 9 дня по полуночи в девятом часу в Царицыне. День именования патроны ея святой преподобной Марии Египетской месяца апреля 1 дня».* Хронологически все три иконы соответствуют рождению детей Волынского, но на этой, помимо основной надписи, имеется еще одна, весьма странная и сделанная от руки: *«Писано Вас. Васильевским 1746 года».* С какой же целью икона была подписана через двадцать один год после ее создания и через шесть лет после казни Волынского?

Загадка состоит еще и в том, что три чудесным образом сохранившиеся иконы уже в XIX веке находились в разных местах и у людей, никак не связанных друг с другом и не имевших никаких, во всяком случае, видимых связей с родом Волынского. Как и откуда попали к ним эти иконы? Для решения этой загадки был проведен тщательный поиск в библиотеках, музеях, архивах Москвы и Санкт-Петербурга. Проанализированы имеющиеся литературные и научные источники, получены научные консультации от сотрудников московского Государственного исторического музея, Тамбовской областной картинной галереи, Государственного музея истории религии Санкт-Петербурга. Проведено исследование по сравнительному анализу родословных всех, кто в той или иной степени был связан с семьей Волынского в изучаемый период, а также являлся владельцем икон в последующее время. Икона «Зачатие Пресвятой Богородицы», написанная для Анны Артемьевны, находится в Государственном историческом музее и поступила туда из собрания знаменитого коллекционера

П. И. Щукина, который передал в 1905 году свою огромную коллекцию вместе с комплексом построенных им зданий Российскому Историческому музею в Москве. У кого и когда приобрел икону сам Щукин, установить пока не удалось. Патрональная икона Петра Артемьевича «Изведение апостола Петра из темницы» перешла в Тамбовскую картинную галерею из собрания Тамбовского исторического музея, открытого в 1887 году. В «Описи предметов» музея 1889 г. она значится как *«Икона, изображающая чудесное освобождение апостола Петра из темницы… Икона написана масляными красками на медной доске. На обороте доски вырезано Мера в вышину, каков родился сын Артемья Петровича Волынскаго Петр в 1727 г. ноября 4 дня, по полуночи в седьмом часу в Москве… Живопись голландской школы… Внизу подпись живописца В.Василевский. Жертвовательница — С. И. Крупкова»*. В результате поисков удалось установить полное имя дарительницы, Серафимы Ивановны Крупковой, но сведений о ней не много. «Адрес-календарь служащих в Тамбовской губернии лиц» за 1887 г. сообщает, что она являлась попечительницей Дома трудолюбия, также известно, что вносила пожертвования в пользу Миссионерского общества, о чем писали Тамбовские епархиальные ведомости в 1898 году. Вероятно, была глубоко верующим человеком, поэтому вряд ли речь шла о родовой иконе, если она решилась расстаться с ней, передав музею. Кроме того, никаких связей этой фамилии с потомками Волынского найдено не было. Еще один любопытный момент связан с предполагаемым автопортретом Василевского, который был передан Тамбовскому историческому музею одновременно с иконой, но совершенно другим человеком. Поскольку в фамилию дарителя в описях изначально вкралась ошибка, понять, о ком идет речь, было довольно сложно. Преподнес картину в дар музею некто С. И. Гаргегаузен, изредка упоминаемый в архивных документах. Представители этого рода действительно жили в Тамбовской губернии, но никаких связей с семьей Волынского, как и с Крупковыми, судя по всему, не имели. Каким же образом обе работы оказались в одном городе и были переданы музею одновременно разными людьми? Вопрос этот требует отдельного исследования, пока же вернемся к судьбе икон Василевского. Если путь двух из них проследить крайне сложно, относительно иконы Марии Артемьевны можно с большой степенью уверенности утверждать, что она действительно находилась у потомков Волынского. Икона эта была передана храму Спаса-на-Водах, построенному в 1911 году в память о моряках, погибших в русско-японской войне 1904–1905 гг. Дарительницей стала княгиня Софья Михайловна Волконская, урожденная Устинова, икону она передала в новый храм в память о своем сыне от первого брака лейтенанте Е. Г. Демидове, погибшем в Цусимском сражении. Имя княгини, казалось бы, тоже не имеет связи с семьей Волынского, если не прибегнуть к изысканиям в области генеалогии, которые подтвердили, что замуж за Волконского она вышла, будучи вдовой Адама Васильевича

Олсуфьева, одного из прямых потомков Волынского, ведущего род от Василия Сергеевича Нарышкина и Анны Ивановны Воронцовой, внучки Волынского. История храма Спаса-на-Водах интересна и драматична, он был построен в Санкт-Петербурге и находился на берегу Невы, завершая собой перспективу Английской набережной. Автором проекта стал М. М. Перетяткович, а великолепные мозаики и росписи выполнялись по эскизам Н. А. Бруни, В. М. Васнецова, М. М. Адамовича. После 1917 г. храм закрыли, драгоценные предметы убранства изъяли, а бронзовые доски с именами павших моряков отправили на переплавку. В 1932 году прекрасный белоснежный храм был взорван, но кто и когда вынес оттуда икону, неизвестно, однако в 1970 она была приобретена для Государственного музея истории религии и атеизма у частного лица и в наши дни хранится в его фондах.

В серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда» было подробно рассказано о судьбе Марии Артемьевны. После казни Волынского его осиротевших детей спешно отправили в ссылку — тринадцатилетний Петр был заточен в Селегинскую крепость, а семнадцатилетняя Анна и пятнадцатилетняя Мария пострижены в монастырях Иркутска и Енисейска. Уже в 1741 году по приказу правительницы Анны Леопольдовны с них был снят монашеский чин и все трое детей возвращены из ссылки, но дорога домой заняла многие месяцы. Восшедшая на престол в конце 1741 г. Елизавета Петровна, которой дети Волынского приходились кузенами, вернула им права состояния и осыпала милостями. Петр Артемьевич не перенес испытаний и скончался в 1743 году, Анна Артемьевна, ставшая женой двоюродного брата императрицы Андрея Гендрикова, умерла в 1744, муж пережил ее всего на четыре года. Детей они не оставили и единственной наследницей большого состояния Волынского стала Мария, в 1748 году вышедшая замуж за одного из сподвижников императрицы Ивана Илларионовича Воронцова, а их дети и внуки продолжили род. Однако если икона Марии Египетской почти два столетия находилась в семье, но дата на ней изменена, можно предположить, что либо она была дописана автором, либо мы имеем дело с копией, созданной для Марии Артемьевны Василевским в 1746. Из чего следует, что общение художника с семьей казненного кабинет-министра все эти годы не прекращалось. Но почему была заказана копия? Не потому ли, что оригинал был утерян, а единственная оставшаяся в живых после трагических событий 1740 года дочь Волынского захотела восстановить свою патрональную икону?

Самым простым и логичным объяснением стала бы версия о том, что все иконы остались у Волынских, но позднее одна хранилась в семье Нарышкиных, откуда перешла к Олсуфьевым, а две другие находились в имении Воронцовка Тамбовской губернии, родовом поместье семьи Воронцовых. Именно оттуда поступили в Тамбовский и другие музеи после 1917 г. многие произведения живописи, в том числе, знаменитый портрет Волынского работы Г. Гзелля, о котором говорилось в предыдущих стать-

ях. Следуя этой логике, в какой-то момент патрональные иконы Петра Артемьевича и Анны Артемьевны, а возможно, и автопортрет Василевского, были проданы посторонним людям, которые, в свою, очередь передали их музею и коллекционеру Щукину. Но это предположение можно с полной уверенностью отвергнуть. Дело в том, что все потомки Волынского чтили память о нем и свято хранили все, что напоминало о знаменитом предке. В записках М. Д. Бутурлина, одного из правнуков Волынского, рассказывается о посещении им в 1850 году Воронцовки: «*Воронцовская портретная галерея одна из самых полных семейств Воронцовых… В этой коллекции есть также и портреты посторонних лиц, женившихся на графинях Воронцовых… Кстати о Волынском, замечу, что у отрасли Воронцовых, к коей принадлежит моя мать и ее сестры, составилось какое-то высокое мнение о нравственных достоинствах Волынского. Семейные наши женщины считали его как бы мучеником, погибшим за свою прямоту*». Имение вплоть до 1917 оставалось в собственности семьи, менялись только фамилии хозяев. В конце XIX в. Воронцовкой владела одна из праправнучек Ивана Илларионовича, Елизавета Александровна Тимофеева, в замужестве Болдырева, поэтому воронцовскую коллекцию иногда упоминают как собрание Воронцовых-Болдыревых и это свидетельствует о том, что до самой революции коллекция не покидала Воронцовки, более того, имение тогда процветало. Последними его владельцами стали Артемий Константинович и Мария Алексеевна Болдыревы, а в 1919 Мария Алексеевна с дочерью покинула Россию, эмигрировав в Финляндию, но перед отъездом приказала сжечь дом. Огонь не уничтожил все, пощадив, как ни странно, картины, которые вывез из Воронцовки искусствовед А. В. Лебедев, эмиссар коллегии музейного отдела Наркомпроса в Тамбовской губернии. Обратимся к хронологии. По свидетельству графа Бутурлина в 1850 г. в Воронцовке находилось огромное собрание живописи, в 1905 г. С. П. Дягилев выбирал из него портреты для своей знаменитой Таврической выставки, а в 1919 из Воронцовки, одного из самых богатых поместий России была конфискована вся сохранившаяся после пожара коллекция. Между тем, в Тамбовский музей икона «Изведение апостола Петра из темницы» и автопортрет Василевского были переданы около 1887 года. Сложно представить, что в период между 1850 и 1887 гг. у хозяев процветающего поместья возникла нужда в продаже незнакомым людям родовой иконы, не имевшей, вероятно, столь большой материальной ценности. Что касается автопортрета Василевского, нет указаний на то, что он принадлежал Воронцовым, но передача его в Тамбовский музей одновременно с иконой выглядит довольно странным совпадением. Впрочем, стоит упомянуть, что хранящийся в Тамбовской картинной галерее портрет внучки Волынского Анны Ивановны Воронцовой, приписываемый Рокотову, происходит из собрания искусствоведа и коллекционера А. В. Вышеславцева, тамбовского помещика. Но данный пример не опровергает нашу гипотезу, поскольку изучение родословных указывает на то, что по

материнской линии Вышеславцев состоял в родстве с Воронцовыми, поэтому вполне мог приобрести у них портрет.

Закономерно возникает еще один вопрос — только ли эти произведения Василевского были у Артемия Петровича? В фондах РГАДА хранится полная опись предметов, находившихся в доме Волынского на момент конфискации, где перечислены также иконы. Но среди описанных нет ничего похожего на мерные иконы Василевского, однако есть упоминание четырех «картин на меди». Весьма вероятно, что речь идет именно об этих иконах, которые составители описи отнесли к картинам, поскольку написаны они были в манере светской живописи и, скорее всего, имели обрамления-киоты, скрывавшие надписи. Если это так, можно смело утверждать, что была четвертая икона. Но для кого она могла быть создана? Не исключено, что это была икона святой Елены, написанная для Елены Васильевны Волынской, осиротевшей родственницы Артемия Петровича, которая жила в его доме с 1733 года и была ровесницей дочерей. Потеряв родителей, девочка осталась на попечении обер-егермейстера, который не только относился к ней с отцовской любовью, но и управлял ее наследственными имениями. Жена Волынского, Александра Львовна Нарышкина, приходившаяся двоюродной сестрой Петру I, умерла еще в 1730, поэтому, несмотря на вечную занятость государственными делами, он старался любую свободную минуту уделить детям. Судьба Елены Волынской, которая по дальности родства с кабинет-министром не подверглась опале в 1740, была, тем не менее, печальна и во многом загадочна. Интересную версию некоторых событий ее жизни представила историк Т. М. Ларина, сотрудник культурного фонда «Усадьба Белкино» — так называлось поместье родителей Елены, перешедшее к ней по наследству. В работе «Еленушка друг мой, Машенька свет мой…». Дочь и племянница Артемия Волынского — владелицы усадьбы Белкино» подробно рассказывается о самой Елене и ее взаимоотношениях с семьей Артемия Петровича, а также с семьей Марии Артемьевны — Воронцовыми.

Но возможно, четвертая икона была создана для самого Волынского, тогда речь идет вероятнее всего об Образе священномученика Артемия Антиохийского. С именем этого святого, небесного покровителя Артемия Петровича, связана история родового поместья Волынских — Вороново. В знаменитой подмосковной усадьбе, которой Волынские владели с XVI века, сохранилась церковь Спаса Нерукотворного, построенная в 1752–63 гг. Иваном Илларионовичем Воронцовым, мужем Марии Артемьевны Волынской. Храм создан по проекту архитектора Карла Ивановича Бланка, сына одного из конфидентов кабинет-министра, также пострадавшего вместе с остальными участниками «дела Волынского», о нем мы писали в предыдущих статьях. В церкви было два придела — преподобной Марии Египетской и священномученика Артемия. Таким образом, вороновский храм стал своеобразным мемориалом, воздвигнутым в память о Волынском его дочерью и зятем. Судьба Артемия Антиохийского мистически схожа с судьбой самого Во-

лынского. Человек знатного рода, святой Артемий был военачальником при императоре Константине и наместником Египта. Боролся против политики императора Юлиана Отступника, учинившего гонения на христиан, за что был арестован, подвергнут страшным мучениям, но и под пыткой отказался признать языческих богов. Обезглавлен в 362 году. Можно допустить, что четвертая икона Василевского изображала этого святого, которого чтили в семье Волынского, и Образ которого согласно описи находился в его доме. Как бы то ни было, история создания церкви в Вороново еще раз подтверждает, сколь значительное место в жизни потомков Волынского занимала память о нем. Даже имя Артемий встречалось неоднократно в разветвленном роду многочисленных правнуков четы Воронцовых на протяжении почти двух столетий.

Чтобы приблизиться к разгадке, нужно понять, что стало с иконами Василевского и другими картинами, конфискованными из домов и поместий Волынского. Ответ на вопрос кроется все в тех же в фондах РГАДА, на этот раз в отчетах о продаже осенью 1740 года имущества Волынского. Там тоже указаны *«картинки писаны на медных досках маленьких, разные фигуры»*. Из этих довольно подробных описей мы узнаем, что все четыре картины на меди купил на аукционе один человек, некто Лилиенфельд, конной гвардии ротмистр. Можно с уверенностью сказать, что речь идет о бароне Карле-Густаве Лилиенфельде, одном из приближенных Анны Иоанновны. Сделав блестящую карьеру, в 1741 году он женился на княжне Софии Одоевской, но уже в 1743 был привлечен по громкому делу Лопухиных, обвинявшихся в подготовке заговора против Елизаветы Петровны. Следствие закончилось ссылками обвиняемых и жестокими телесными наказаниями, которым подверглись и молодые супруги. Самого Лилиенфельда оправдали, но его юная жена была признана виновной и отправлена в Сибирь, куда за ней последовал Карл-Густав. Он скончался в Томске в 1759 году. Если иконы действительно купил Лилиенфельд, а после опалы имущество его было распродано, вероятно, они перешли к новым владельцам. Вернувшиеся незадолго до этого из ссылки дети Волынского могли не успеть приобрести их, да и вряд ли знали об их местонахождении. Версия, что Лилиенфельд сам благородно вернул иконы, выглядит чересчур мелодраматичной и не объясняет дальнейших странствий этих произведений. Кроме того, дети были слишком измучены долгими месяцами заточения и ужасом невосполнимой потери, чтобы предпринимать поиски. Петр Артемьевич угас в том же году, когда начался процесс Лопухиных, еще через год не стало Анны, а полностью осиротевшая Мария была совершенно подавлена произошедшим. В таком случае объяснимо, почему лишь одна икона осталась в семье, вероятнее всего, в виде авторской копии 1746 года. Этим же, пожалуй, можно объяснить и слишком смелое решение композиции в работе Василевского «Мария Египетская», поскольку писалась она

уже не для младенца в 1725 году, а спустя двадцать лет для молодой женщины, перенесшей невероятно тяжкие испытания.

И, наконец, напомним историю, которая описана в предыдущих статьях и связана с созданием родословного древа Волынского, в котором в ходе судебного процесса усмотрели не только крамолу, но и прямое доказательство претензий кабинет-министра на российский престол. Древо представляло собой живописное полотно, на котором были изображены пращур Артемия Петровича, герой Куликовской битвы Дмитрий Михайлович Боброк-Волынский и его жена Анна, сестра князя Дмитрия Донского. За ними на картине возвышался постамент, оформленный аллегорическими фигурами и гербами, и родословное дерево с изображениями предков. Уже тогда картина, которую видели свидетели, бесследно исчезла, а на процессе фигурировал набросок, по приказу следствия сделанный в камере Петропавловской крепости конфидентом Волынского архитектором Петром Михайловичем Еропкиным, автором картины. В показаниях говорилось об участии в ее создании помимо Еропкина также и художника Григория Теплова, кроме того, Волынский *«призывал к себе живописца иноземца»*, имени которого якобы не помнил, чтобы он *«две персоны изобразил поискуснее, что оной иноземец и учинил. И притом без приказу ево, Волынского, собою написал вместо короны и герба Великого княжества Московского под императорскою короною»*. По словам кабинет-министра живописец не говорил по-русски, а переводчиком ему служил Еропкин. Показания были настолько противоречивы, что следствие им не поверило и Волынскому вменили в вину дерзновенное присвоение императорских символов с намерением захватить власть, что стало одним из пунктов обвинения и смертного приговора Волынскому, Еропкину и Андрею Хрущову. В предыдущих статьях подробно анализировались события 1740 года и выдвигалась гипотеза, что вопреки легенде заговор Волынского, безусловно, существовал, а дерзкие планы кабинет-министра далеко выходили за рамки борьбы с «бироновщиной». В результате процесса пострадало огромное число людей, так или иначе связанных с кабинет-министром. Григорий Николаевич Теплов, который чудом избежал участи других конфидентов Волынского, никогда более не занимался живописью, сделав, тем не менее, в дальнейшем блестящую политическую карьеру. Кем был иноземный живописец и существовал ли он на самом деле, осталось загадкой, однако если вспомнить, что Василевский выполнял заказы Волынского как минимум с 1723 года, а в 1746 сделал подпись на иконе Марии Артемьевны, не исключено, что и он мог входить в число доверенных лиц. Возможно также, что доля правды в показаниях кабинет-министра была, а противоречивость их не случайна — он всеми силами старался отвести подозрения от своих сподвижников, хотя те и свидетельствовали против него. Волынскому удалось в ходе следствия доказать невиновность Теплова и можно предположить, что иноземцем, которого он не хотел называть, был художник «польской нации» Василий

Василевский. В статьях «Артемий Волынский. Судьба и легенда» рассказывалось о том, что в 1960-х следы исчезнувшей картины как будто были найдены, но дальнейшие розыски тогда ни к чему не привели. Если сведения о том, что в 1882 году картина находилась у потомков Волынского, верны, можно надеяться, что она все еще существует.

Таким образом, подводя итог, выскажем ряд предположений. Вполне возможно, что Артемий Волынский заказывал Василевскому четыре иконы, одна из которых не относилась к «мерным», поэтому не была подписана, как остальные три. Не исключено, что эта икона на медной доске хранится где-то и сегодня. Вероятно, упомянутые в описях 1740 года картины на меди и были иконами Василевского, которые приобрел К.-Г. Лилиенфельд, а после его ссылки в 1743 г. они могли перейти к разным людям. Если верно предположение, что икона «Преподобная Мария Египетская» является авторской копией, должен существовать и первоначальный вариант. Если допустить, что икона все же вернулась в семью, Василевскому, возможно, было поручено ее обновить, но в любом случае дата 1746 г. говорит о том, что Василевский встречался в тот период именно с Марией Артемьевной Волынской, поскольку остальных членов ее семьи уже не было в живых. На данный момент эти гипотезы представляют собой лишь версии, история требует дальнейшего изучения, но и сейчас можно утверждать, что общение Артемия Волынского и Василия Василевского не ограничивалось отношениями заказчика и художника, поэтому версия об участии живописца в создании картины родословного древа выглядит вполне правдоподобной. Георг фон Гельбиг рассказывал, повествуя о Григории Теплове, чем руководствовался Волынский при выборе конфидентов: *«…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»*. Василевский, безусловно, был талантлив и хорошо образован, о чем свидетельствует и его автопортрет, на котором он изображен немолодым уставшим человеком, одетым с легкой небрежностью в темный кафтан простого покроя. Приглушенные тона картины, мольберт за спиной художника и нотные листы в его руках говорят о том, что перед нами человек эпохи Просвещения — именно такими людьми и окружал себя всегда Артемий Петрович Волынский. Как уже отмечалось, Василевский продолжал общение с семьей Волынского и после его гибели, а некоторые факты косвенно указывают на то, что писал он и для семьи Воронцовых, о чем в дальнейшем, надеемся, будет отдельный рассказ.

Источники

1. Власьев Г. А. Род Волынских. — СПб., 1911.
2. Г. фон Гельбиг. Русские избранники. — Берлин, 1900.

3. Дьяконов П. Опись предметам, хранящимся в Тамбовском историческом музее. Типография губернского правления. — Тамбов, 1889.
4. Записки графа М. Д. Бутурлина. — Русский архив, 1898. — Т. 1.
5. Записки Я. Штелина об изящных искусствах в России. — М., 1990. — Т. 1.
6. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк. Древняя и новая Россия. 1876–1877.
7. 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.
8. Ларина Т. М. «Еленушка друг мой, Машенька свет мой…». Дочь и племянница Артемия Волынского — владелицы усадьбы Белкино». Обнинский краеведческий сборник. Музей истории города Обнинска. Обнинск, 2015.
9. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера. — М., 1965.
10. Неизвестные и забытые портретисты XVIII — I пол. XIX в. — М. (ГТГ), 1975.
11. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып.49–51. — СПб., 2018.
12. Словарь русских иконописцев XI-XVII вв. Ред. И. А. Кочетков. — М., 2003.
13.Смирнов С. Н. Храм памятник морякам, погибшим в войну с Японией в 1904–1905 гг. — СПб., 1915.
14. РГАДА. Ф. 6. Оп. 1.
15. РГАДА. Ф. 248. Оп. 110.
16. Религиозный Петербург. Альманах. — Вып. 106. — СПб., 2004.
17. Тамбовская областная картинная галерея. Каталог. — Вып. 1. — Л.: Художник РСФСР, 1976.

Юрий Казимов

ХУДОЖНИК НЕЙМАРК ЛЕВ ГЕОРГИЕВИЧ. БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

При подготовке «Биобиблиографического словаря «Ленинградская школа печатной графики. 1924–1991» выявились ряд художников, сведения о которых отсутствовали полностью или частично. Среди них был и Лев Георгиевич Неймарк. Поиски материалов о жизни и творчестве художника долгое время не давали результатов. Только в книге «Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики»: [Автобиографии.]. М.: Изогиз, 1937 обнаружилась, что там есть автобиография Л. Г. Неймарка. В библиотеках Санкт-Петербурга обнаружить эту книгу не удалось. Эта книга была обнаружена в фондах Российской государственной библиотеке, откуда и была получена копия автобиографии Л. Г. Неймарка. Автобиография охватывает временной период до 1934 года. Именно эта автобиография использована в качестве основы биографической справки о художнике. Лев Георгиевич Неймарк родился 4 сентября 1880 года в Риге. До 13 лет не видел картин, скульптуры и т. п. Начальное художественное образование будущий художник получил в родном городе в Рижской школе рисования и живописи Веньямина Блюма, в которой проучился пять лет с 1895 года по 1900 год. В 1900 году, узнав о создании Одесского художественного училища, отправился в Одессу и поступил в училище. В 1900 г./1901 г. учебном году Одесская рисовальная школа была преобразована в художественное училище, при этом художественные и общеобразовательные классы слиты в единое училище. «Окончившим училище были предоставлены права на звание преподавателей рисования и черчения в средних учебных заведениях, а также отсрочка по отбыванию воинской повинности и льготный прием в Высшее художественное училище Императорской академии художеств (ВХУ ИАХ)». Неймарк Л. Г. был принят в Одесское художественное училище в головной класс рисования гипсовых голов и класс живописи с мертвой натуры. Первый год обучался у художника Г. А. Ладыженского. На второй год был переведен в натурный класс, где обучался у художника К. К. Костанди. Училище закончил в 1903 году. И в этом же году был принят в ВХУ ИАХ. Обучался в мастерских В. Е. Савинского, И. И. Творожникова и Я. Ф. Ционглинского. Осенью 1905 года революционное брожение охватило почти всех студентов Академии художеств. В ответ на это президент распорядился «наглухо заклепать» двери здания учебного заведения. ВХУ ИАХ оставалось закрытым целый год. Многие студенты разъехались, кто в Париж, кто в Мюнхен. Неймарк Л. Г. воспользовавшись случаем отправился в США, где прожил до 1910 года. Именно там узнал американские методы организации художественного труда, что очень пригодилось после Октябрьской революции. В 1910 году возвратился на родину — в Ригу, где

преподавал и выполнял различные заказы. В 1915 году перебрался в Петербург, где начал выставляться на выставках Общества художников (Петроград). В августе1914 году началась Первая мировая война Неймарг Л. Г. был мобилизован в 1916 году, служил художником в полковом театре. В июле 1916 года демобилизован из армии, так как по диплому был педагогом. В дни Октябрьского переворота работал в журналах иллюстратором. В 1918 году поступил добровольцем в Рабоче-крестьянскую Красную армию (РККА). Там организовал первый военный клуб, мастерскую-студию и курсы по ИЗО. В 1918 г. участвовал в создании СОРАБИС, где был секретарем бюро ИЗО и председателем квалификационной комиссии. С 1920 года по 1932 год был ответственным и уполномоченным по оформлению Петрограда – Ленинграда. В 1922 году демобилизован из армии. Но уже в 1923 году он вновь был принят в ряды РККА. В этом же году по назначению Правления СОРАБИС организовал Мастерскую –студию при Доме Красной армии и флота (Кронштадт?), где проработал до 1928 года. С 1920 года по1930 год Неймарк Л. Г. был Председателем Общества художников индивидуалистов. В 1926 году был командирован за границу. Посетил Гамбург, Берлин, Ревель, Рига и Лондон. По возвращении из командировки женился на художнице Неймарк Валентине Николаевне (06.06.1900 г. Санкт-Петербург – 03.08.1980 г. Ленинград). С конца 1926 г. начал преподавать в 1-ой государственной студии ленинградского подотдела профессионального образования областного отдела народного образования. 1930–1931 г. работал художником-декоратором в Всероссийском фотокинопромышленном акционерном обществе «Советское кино» («Совкино́») и научным сотрудником в Декоративном институте Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФС Р. Благодаря службе в РККА нашел свою тематику, а именно коллективный портрет командиров и бойцов РККА. Известны также многочисленные портреты в масле и литографии партийных руководителей и военноначальников. Наиболее известной работой Неймарка Л. Г. является живописное полотно 1935 г. «Расстрел Первого Бердянского совета».

В 1930 году «Общество художников-индивидуалистов» объединилось с «Общиной художников», «Обществом живописцев» и «Обществом художников им. А. И. Куинджи» в общество «Цех художников», которое было ликвидировано в 1932 году, в связи с созданием 2 августа 1932 года Ленинградского отделения Союза советских художников (ЛОССХ). Можно предположить, что Неймарк Л. Г. был принят в члены ЛОССХ в 1932 году, что косвенно подтверждается включением автобиографии Неймарка Л. Г. В упомянутый выше сборник «Советские художники Т. 1. Живописцы и графики». Неймарк Л. Г. принимал участие во II-ой выставке общества художников-индивидуалистов (1921 г. Ленинград), XVI годичной выставке картин товарищества художников (1922 г. Ленинград), Осенней выставке картин товарищества художников (1922 г. Ленинград), Юбилейной выставке изобразительных искусств (1927 г. Ленинград), VII выставке общества

художников-индивидуалистов (1928 г. Ленинград), YIII выставке картин общества художников-индивидуалистов (1929г. Ленинград), 1-ой общегородской выставке изобразительных искусств (1930 г. Ленинград), Юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932 г. Ленинград), Выставке портрета (1933 г. Ленинград),Выставке «Художники РСФСР за XV лет» (1917–1932). Живопись (1933 г. Москва), Выставке «Художники на транспорте» (1934 г. Москва), Художественной выставке «15 лет РККА» (1934 г. Украинская ССР), Выставке картин и рисунков, организованная Ленинградским областным товариществом художников (1935 г. Ленинград), Художественной выставке «15 лет РККА» (1935 г. Украинская ССР), Художественной выставке «XX лет РККА И Военно-морского флота» (1938 г. Москва), Выставке произведений ленинградских художников (1939 г. Ленинград). 24 мая 1941 года Неймарк Л. Г. выездным заседанием Президиума Оргкомитета Союза Советских художников СССР утвержден членом ЛССХ по живописной секции. С началом Великой отечественной войны оставался в Ленинграде. В начале февраля 1942 года, получил направление на эвакуацию в Новосибирск. Эвакуировался вместе с сотрудниками Института живописи, скульптуры и архитектуры, которые эвакуировались в Самарканд. По автомобильной ледовой трассе эвакуированных доставили на станцию железной дороги. Поезд был уже в пути, когда в него попала бомба. Два последних вагона были отцеплены. Основной состав продолжил свой путь в Самарканд, а оставшихся в живых людей из поврежденных вагонов направили в Ярославль. Среди них был и Неймарк Л. Г. с женой. Их разместили в бывшей усадьбе Николая Алексеевича Некрасова «Карабиха», пос. Красные Ткачи, пионерском лагере имени Серго Орджоникидзе, созданном в имении племянника поэта Владимира Федоровича Некрасова в Черелисино). Так некрасовские места стали базой Академии художеств. Ленинградцы свою коммуну в шутку называли «ЯРБАХ», а себя «ярбаховцами». Среди них были и известные академики, и студенты: академик, скульптор М. Г. Манизер; академик архитектуры А. С. Никольский; заслуженный деятель искусств, архитектор, профессор И. Г. Лангбард; академик С. В. Беляев; профессор живописи Р. Р. Френц; художники С. Б. Юдовин, А. А. Ефимов, Е. М. Ефимова, Е. Я. Хигер, В. Ф. Шилков, И. Н. Ефимов, М. Н. Орлова-Мочалова, Л. Г. Неймарк, М. И. Кукс, А. Н. Якобсон; скульпторы Ю. И. Козловский, Е. Н. Войнова, Е. А. Янсон-Манизер; архитекторы С. П. Светлицкий, К. В. Агафонова. Через какое-то время Неймарк Л. Г. перебирается в соответствии с направлением в Новосибирск. О жизни Неймарка Л. Г. в Новосибирске практически ничего не известно. Должно быть, был членом Новосибирского организация союза художников. К сожалению, подтвердить это не представляется возможным так как архивные материалы Новосибирской организации союза художников за 1933–1957 гг. не сохранились. Единственным фактом подтверждением пребывания Неймарка Л. Г. в Новосибирске является факт его участия с картиной «Девушки-связистки» в выставке «Сибирь — фронту» открывшееся 16 января 1944 года

в новосибирском клубе имени И. В. Сталина. Из автобиографии его жены — художницы Неймарк Валентины Николаевны (ЦГАЛИ: Фонд 78, опись 8, дело 112) стало известно, что Неймарк Л. Г. с женой вернулись в Ленинград из эвакуации в 1946 году. Неймарк Лев Георгиевич умер в том же 1946 году.

III

Анастасия Татарникова

ИКОНОГРАФИЯ АРХАНГЕЛОВ. ОТ РИМСКИХ КАТАКОМБ ДО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Образы Архангелов (др.-греч. "ἀρχι" — «главный, старший» и "ἄγγελος" — «вестник, посланник, ангел») — главных Ангелов, проводников откровения Божия — появляются в искусстве с первых веков утверждения христианства. Согласно Священным текстам, Ангелы выглядят как величественные мужи, но они практически ничем не отличаются от людей, и часто те, кому являются Ангелы, не узнают, что перед ними посланники Небес. Поэтому на заре христианского искусства они изображаются в виде юношей без каких-либо особых опознавательных знаков и характерных атрибутов. В росписях римских катакомб ничто не выдает их сверхъестественную природу[1]. У них нет крыльев (крылья в изображениях Ангелов появятся в конце IV века), нет у них и нимбов (нимбы станут обязательным атрибутом Ангелов в V веке). Ангелы представлены, как правило, одетыми в белые тунику и паллий[2]. Иногда — в далматику[3] с широкими рукавами. На ногах — простые сандалии. Клавы, украшающие тунику, — единственное указание на принадлежность к высшему миру. Являющиеся знаком отличия римских граждан благородного происхождения, эти широкие пурпурные вертикальные полосы, идущие от плеча до нижнего края одежды, в образах Ангелов служат символом приближенности к Царю Небесному[4].

Первые христиане, с их необыкновенно чистой, вдохновенной и еще не обусловленной догматами верой, изображали Ангелов по образу и подобию человека своего времени. Поэтому Божьи посланники в раннехристианской живописи катакомб кажутся более земными, нежели небесными. Отражение человеческого начала в божественном, отблеск искренних и трогательных чувств — эти характерные особенности катакомбной стенописи восторжествуют вновь, только уже на ином уровне и спустя столетия, в искусстве эпохи Возрождения.

Одно из самых первых в истории живописи изображений Архангела Гавриила находится в катакомбах Присциллы в Риме[5]. Фреска со сценой Благовещения, датируемая второй половиной III века, к сожалению, плохо сохранилась. Однако реконструкция росписи, выполненная археологом начала XVII века Антонио Бозио, дает представление о композиции, в ко-

торой Архангел Гавриил изображен в полный рост перед восседающей на скамье Девой Марией. Он обращается к ней с речью, на что указывает жест его вытянутой руки[6].

Первый образ Архангела Михаила представлен в росписях IV век римских катакомб на виа Латина (известных как катакомбы Дино Компаньи). Изображение, хотя и выполненное в достаточно наивной манере, красноречиво иллюстрирует сцену явления Архангела Михаила пророку Валааму из Книги Чисел. Архангел с мечом появляется перед Валаамом, которого моавитяне призвали проклясть народ израильский. «*И стал Ангел Господень на дороге, чтобы воспрепятствовать ему*» (Чис. 22: 22). Интересно отметить, что здесь мы видим едва ли не единственное в истории изображение ангела с бородой. Борода в данном случае может рассматриваться как символ мудрости и власти, и она была необходима для подчеркивания особой важности фигуры Архангела[7].

В римских катакомбах Джордани на виа Салари присутствует первое известное, дошедшее до нашего времени изображение Архангела Рафаила (середина IV века). В нижнем регистре росписи, за сценой пророка Даниила со львами следует композиция, иллюстрирующая эпизод из Книги Товита, представляющая юного Товия с веслом на плече. Товий протягивает рыбу стоящему перед ним Рафаилу, и Архангел дает юноше указание: «*разрежь рыбу, возьми сердце, печень и желчь, и сбереги их*» (Тов. 6: 5).

Как можно заметить, Ангелы в произведениях катакомбной живописи ничем не отличаются от изображений обычных людей. Более того, без знаний Священных текстов достаточно трудно разобраться, что конкретно представлено в композициях.

Иконография Ангелов складывается в общих чертах в V веке. Первым, кто попытался систематизировать Небесную иерархию и обозначить точки соприкосновения божественного мира с миром земным, был богослов и философ, живший в конце V — начале VI века и подписывавший свои труды именем афинского мыслителя I века Дионисия Ареопагита. Несмотря на то, что до сих пор ведутся споры по поводу личности этого богослова, именно на его учении о Небесной иерархии основывались все последующие литургические тексты и иконография Ангелов.

Согласно богословскому трактату Псевдо-Дионисия Ареопагита (так принято его называть), Небесные силы образуют строгую иерархию, в которой высшие передают Божественную истину низшим, «*чтобы в порядке было восхождение и обращение к Богу, общение и единение с Ним*»[8]. Священноначальство над человеческим родом вверяется провозвестническому чину Ангелов, а Архангел Михаил назначается князем иудейского народа (Дан. 10: 13)[9]. Псевдо-Дионисий Ареопагит не только выстраивает стройный порядок небесных чинов и объясняет их взаимосвязь с земными иерархиями, но и указывает тот путь, которым нужно следовать, дабы изображать неизобразимое: «*приступая к созданию телесных изображе-*

ний совершенно бестелесного, надо создавать близкие и по возможности родственные образы, заимствуя их у существ наиболее нами почитаемых, в какой-то мере невещественных и пребывающих выше нас, не сообщая небесным и богообразным образам ничего предельно земного»[10]*, «из вещественного материала создавать для существ умопостигаемых и разумных неподобные подобия»*[11]*.*

Антропоморфизм Ангелов обусловлен, по сути, тремя фундаментальными концепциями: во-первых, Ангелы, призванные быть посредниками между Богом и человеком, принимают человеческий облик, дабы быть принятыми и понятыми людьми, во-вторых, это проявление благоволения Бога к человеку, и, наконец, доказательство участия Всевышнего в жизни человеческого рода.

Перед художниками стояла задача создать такой визуальный образ Ангела, который стал бы узнаваемым символом и отражал бы в полной мере ангельскую природу, отличную как от божественной природы, так и от природы человеческой.

Ангелы, как посредники, занимают положение срединное: они выше человека, так как являются существами небесным, но ниже Бога, поскольку они — лишь Его служители.

Для отражения ангельской природы, начиная с конца IV века, Ангелы начинают изображаться с нимбами, которые являются символами святости, а также — с большими крыльями за спиной. Эти атрибуты закрепятся за Ангелами отныне и навсегда.

В Священном Писании говорится о том, что у самых высших ангельских чинов есть крылья: «*Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал»* (Ис. 6: 2). А вот на наличие крыльев у Архангелов лишь косвенно указывают строки из Книги пророка Даниила: *«когда я еще продолжал молитву, муж Гавриил, которого я видел прежде в видении, быстро прилетев, коснулся меня…»* (Дан. 9: 21) Способность молниеносно перемещаться из одного места в другое теолог начала III века Тертуллиан считал проявлением неземной природы Ангелов: *«ангелы в одно мгновение всюду находятся. Вся вселенная для них — одно место. Что бы где ни делалось, об этом они столь легко знают, как легко и возвещают»*[12]*.*

Изменения в иконографии Ангелов происходят под влиянием античной греко-римской традиции. Как тут не вспомнить крылатую древнегреческую богиню победы Нику! (Ника Самофракийская, 190 г. до н. э., Лувр, Париж; Ника, I в. до н. э., Музей Санта-Джулия, Брешиа)

Многие исследователи утверждают, что облаченная в длинные одеяния Ника с крыльями за спиной является непосредственным прообразом Ангела[13]. В христианской иконографии крылья, воплощающие в античном мире идею скорости и стремительности действий, становятся не только

символом быстроты выполнения божественной миссии, но и знаком духовной природы и возвышенности над всем земным[14].

Первые изображения Ангелов с крыльями появляются в искусстве Восточной Римской империи. К концу IV века относится известный барельеф мраморного саркофага константинопольского происхождения с изображением двух крылатых Ангелов, поддерживающих лавровый венок с монограммой Христа (Археологический музей Стамбула).

Один из ранних известных образов крылатого Архангела Гавриила мы встречаем на барельефе мраморного саркофага начала V века из Равенны, иллюстрирующем сцену Благовещения (саркофаг «Пиньятта», портик Квадрарко ди Браччиофорте, Равенна).

А едва ли не самый первый образ летящего крылатого Архангела Гавриила представлен в мозаичной композиции Благовещения (432–440 год) римской базилики Санта-Мария-Маджоре.

Ангелы «унаследуют» от богини победы Ники и диадему — ленту в волосах (базилика Сант-Аполлинаре-Нуово, Равенна, начало VI века). Эта лента, являющаяся в античные времена знаком высшей власти как духовной, так и светской (ею повязывали головы императоры), впоследствии в изображениях Ангелов превратится в настоящую диадему, украшенную драгоценными камнями (Архангел Михаил. Икона. XIII век. Монастырь святой Екатерины, Синай). При этом в центре диадемы, как правило, размещается самый крупный камень.

Первоначально Архангелы изображались в белых одеяниях: тунике и паллии. *«Светлая и пламенная одежда*, — пишет Псевдо-Дионисий Ареопагит, — *означает их Богоподобие и способность освещать»*[15].

Ярким примером сложившейся в раннехристианском искусстве иконографии Ангелов служит мозаичная композиция начала VI века из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне. Величественную фигуру Христа окружают Ангелы в белых одеждах с золотыми клавами, с нимбами вокруг головы, золотистыми волосами, стянутыми белой лентой, с длинными жезлами в руках. Мы можем предположить, что здесь представлены четыре Архангела: Михаил, Гавриил, Рафаил и Уриил. Они, как правило, изображаются рядом со Спасителем, возвещая Его волю. При этом Архангел Михаил всегда располагается по правую руку от Христа, а Архангел Гавриил — по левую руку (такой же порядок присутствует и в изображении Богоматери с Архангелами). В мозаике из равеннской базилики Сан-Микеле-ин-Афричиско (545–547, Музей Боде, Берлин), представляющей Христа с Архангелами Михаилом и Гавриилом, а также в мозаике VII века из кипрской церкви Панагии Ангелоктисты с изображением тех же Архангелов, предстоящих перед Богоматерью, имеются подписи, совершенно четко идентифицирующие изображенных персонажей.

Белый цвет в одеяниях Архангелов иногда сменяется на синий или голубой (Архангел Гавриил. Благовещение. Мозаика. Конец XI века. Цер-

ковь Успения Богоматери, монастырь Дафни, Афины; Архангел Гавриил. XIV век. Икона. Государственная Третьяковская галерея, Москва). В византийской эстетике синий и голубой цвета являются символами трансцендентного мира[16].

Поскольку деятельность Архангелов воспринимается как служение Царю Небесному, византийские художники, начиная с середины VI века, облачают Архангелов в торжественные одеяния сановников византийского двора. Иногда поверх туники накинут плащ, застегивающийся на плече драгоценной фибулой и украшенный таблионом — передником из дорогой ткани (мозаика из базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна, середина VI века; барельеф с изображением Архангела Гавриила из Археологического музея Антальи, VI век; миниатюра византийской рукописи, конец XI века, Национальная библиотека, Париж).

Часто архангелы представлены в лоратном одеянии, характерном для императорского византийского двора (Мозаика, собор Чефалу, Сицилия, середина XII века; Архангел Михаил, мозаика, церковь Марторана, Палермо, 1143–1151). Поверх далматики достаточно сложным способом драпируется лор — широкая длинная полоса ткани, украшенная жемчугом и драгоценными камнями. Вместо простых сандалий на ногах у Архангелов появляются расшитые золотом и украшенные драгоценностями сапоги.

Обязательный атрибут Архангелов — тонкий жезл — символ власти, восходящий к церемониалу императорского двора. Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту, жезлы означают их *«царственность, владычественность и прямоту осуществления всего»*[17]. Иногда вместо жезла они держат лабарум — боевой штандарт с христианской символикой (базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна, середина VI века). В другой руке, как правило, у Архангелов державы — большие сферы с изображением креста, символизирующие Царство Небесное, власть над которым принадлежит Иисусу Христу (Архангел Михаил. Створка диптиха, слоновая кость. Начало VI века. Британский музей, Лондон; Пантократор и Архангелы. Мозаика купола. Палатинская капелла. Палермо. 1143–1150).

Торжественно-иератические символические образы Архангелов в полной мере отражали духовные идеалы христианства. Под влиянием византийского искусства, оказавшего огромное воздействие на художественную культуру стран Восточной и Западной Европы, создается целое множество изображений, бесконечно разнообразных, но несущих в себе определенные коды византийской иконографии[18].

И все же в начале XIII века в западноевропейском искусстве византийский художественный образ, являющийся символом-знаком, постепенно отступает под влиянием пробуждающегося реалистического мировоззрения. Усиливается интерес к тематическому аспекту, к индивидуализации образов, к передаче их эмоционального и психологического состояния. Композиции наполняются драматургией, становятся более повествовательными. Вводится

живописное пространство, и изображенные персонажи начинают жить в своем собственном мире, отстраненном от мира материального. Это уже не догматическое изображение, нацеленное на диалог образа со зрителем, служившее средством восхождения человека от видимого к невидимому, а определенное послание, апеллирующее к чувствам человека и вызывающее определенный эмоциональный отклик.

К переходному периоду можно отнести удивительно лиричные образы Архангелов, выполненные в начале XIV века в Успенском соборе Протата (Афон) византийским художником-иконописцем Мануилом Панселином, соединившим в своих произведениях основы византийской иконографии с новой реалистической концепцией.

Тенденция растворения отвлеченного византийского стиля в реалистических формах достигает своего апогея в период Возрождения. Фигуры Архангелов в произведениях художников эпохи Ренессанса приобретают реальные пластические объемы, движения их становятся динамичными и естественными, образы более земными, приближенными к миру людей. При этом всегда сохраняются общие для них признаки духовного могущества — нимб и крылья, а определенные характерные атрибуты позволяют безошибочно идентифицировать каждого архангела[19].

Архангел Михаил — Архангел, возглавивший святое ангельское воинство, вступивший в сражение с сатаной и низвергнувший его с Неба. Это он, сохранивший верность Всевышнему, призвал Ангелов на борьбу с дьявольским искушением, воскликнув «Кто равен Богу?». Его имя (др.-евр. «Ми ка Эль») в буквальном смысле означает «Кто как Бог?» — вопрос, который несет в себе утверждение — «никто не равен Богу». В Откровении Иоанна Богослова повествуется о небесной битве Архангела Михаила с драконом: *«И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон, и ангелы его воевали [против них], но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним»* (Откр. 12: 7-9).

Как «вождь воинства Господня» (Нав. 5: 14-15) Архангел Михаил изображается облаченным в доспехи римского полководца и плащ палудаментум, с копьем или мечом в руках (Явление Архангела Михаила Иисусу Навину. Миниатюра византийской рукописи. X век. Ватиканская Апостольская библиотека; Икона, 1410-е годы, Архангельский собор Московского Кремля).

Часто он представлен поражающим копьем дракона, олицетворяющего собой дьявола. Таким можно увидеть Архангела Михаила на фреске конца XIII века флорентийской базилики Санта-Кроче, приписываемой школе Чимабуэ. Здесь он изображен во главе ангельского воинства, попирающим ногами дракона.

Следует отметить, что сражение Архангела Михаила с сатаной — это один из самых распространенных сюжетов в западноевропейской жи-

вописи XV–XVII веков (Рафаэль. Архангел Михаил, поражающий дракона, 1505. Дерево, масло. Лувр, Париж; Гвидо Рени. Архангел Михаил, 1630. Холст, масло. Санта-Мария-делла-Кончеционе, Рим).

Указание на роль Архангела Михаила в битве добра и зла повлияло на более расширенную трактовку его образа как в богословских трудах, так и, соответственно, в изобразительном искусстве.

Начиная с XII века, Архангел Михаил, которому стали приписывать роль судьи на Страшном суде, почти всегда появляется в композициях Судного дня и изображается с весами в руках, предназначенных для взвешивания человеческих душ (Страшный суд. XII век. Мозаика. Собор Санта Мария Ассунта, Торчелло). Иногда он представлен в виде грозного карающего воина, преграждающего мечом путь грешникам (Лука Синьорелли. Души грешников. 1499. Фреска. Дуомо, Орвьето).

Интерпретации образа Архангела Михаила в живописи эпохи Возрождения отличаются большим разнообразием и богатством фантазии. Так, художник венецианской школы начала XV века Якобелло дель Фьоре изображает Архангела Михаила со всеми возможными атрибутами — нимбом, крыльями, мечом, весами, драконом под ногами, и при этом украшает его воинские доспехи золотыми пластинами (Якобелло дель Фьоре. Архангел Михаил. Часть триптиха Правосудие, 1421. Дерево, темпера. Галерея Академии, Венеция).

Другой венецианец Микеле Джамбоно представляет небесного посланника в богатом облачении священника с державой в правой руке (Микеле Джамбоно. Архангел Михаил, 1440–1445. Дерево, темпера. Вилла Татти, Флоренция).

А Доменико Гирландайо превращает Архангела Михаила в изящного юношу с утонченными аристократическими чертами лица, одетого в рыцарские доспехи (Доменико Гирландайо. Архангел Михаил, 1480–1485. Дерево, темпера. Портлендский художественный музей, Орегон).

Как победителю злых духов, считавшихся источником болезней, Архангелу Михаилу с самого начала приписывали целительные и охранительные свойства.

Согласно преданию, во Фригии (Малая Азия), в городе Колоссы (Хоны) в IV веке стоял храм, посвященный Архангелу Михаилу, построенный одним из жителей города в благодарность за исцеление дочери водами целебного источника. Язычники решили уничтожить святилище, соединив две горные речки в один мощный поток и направив его в сторону храма. Христианский подвижник Архипп Херотопский, живший рядом с церковью и исполнявший в ней обязанности пономаря, обратился со страстной молитвой к Архангелу Михаилу с просьбой о спасении храма. В ответ на молитву явился Архангел Михаил, ударил жезлом по скале, сотворив в ней широкую расселину, куда устремился поток воды. Благодаря вмешательству небесного посланника храм остался невредимым. Это со-

бытие, вошедшее в историю христианства, как чудо Архангела Михаила в Хонех, нашло свое отражение в религиозной живописи. Среди первых изображений, иллюстрирующих эту сцену, можно выделить миниатюру 985 года из «Минологий» Василия II, а также икону XII века, хранящуюся в монастыре Святой Екатерины на Синае. Композиция, как правило, разделяется водным потоком на две симметричные, уравновешенные части. Слева представлен Архангел Михаил в динамичной позе с жезлом в руках. Справа — в молитвенной позе предстояния святой Архипп.

В память об избавлении Рима от чумы на вершине мавзолея Адриана возвышается бронзовая фигура Архангела Михаила[20] (1753, скульптор Петер ван Вершафельт). В 590 году папа Григорий Великий возглавил торжественную процессию с молебном о спасении города от смертоносной эпидемии. Как рассказывает легенда, участники шествия увидели над мавзолеем Адриана парящего Архангела Михаила, вкладывающего меч в ножны. После случившегося, как говорят, чума отступила от города. В память о чуде на вершине мавзолея установили статую Архангела Михаила, а мавзолей стал впоследствии называться замком Святого Ангела.

Архангел Гавриил (в переводе с др.-евр. «сила Бога») является носителем благовестий, открывающим тайное знание Бога. Согласно Священному Писанию, он возвещает Даниилу о времени явления Мессии (Дан. 9: 24-27), священнику Захарии — о рождении Иоанна Крестителя (Лк. 1: 13-17), а Деве Марии — о рождении Иисуса Христа (Лк. 1: 28 — 33). Считается, что именно Архангел Гавриил был послан для укрепления в молитве Спасителя в Гефсиманском саду и для возвещения Богоматери Ее Успения. Поэтому Церковь именует Архангела Гавриила служителем чудес и таинств Божьих, вестником радости и спасения.

Призванный приоткрывать людям завесу над божественной тайной, он иногда изображается держащим в правой руке фонарь с зажженной свечой (Архангел Гавриил. XIV век. Фреска. Монастырь Санта-Кьяра, Неаполь).

Но чаще всего Архангел Гавриил представляется в сценах Благовещения. Композиции, как правило, аналогичны сцене явления Архангела Гавриила Марии из римских катакомб Присциллы. Манера же исполнения варьируется в зависимости от эпохи и того или иного стиля.

На знаменитой иконе конца XII века из монастыря Святой Екатерины на Синае, относящейся к так называемому позднекомниновскому маньеризму, Архангел Гавриил, приносящий благую весть Деве Марии, легко ступает по земле и кажется парящим в золотом пространстве. Стремительность его движения подчеркнута обрывистым контуром его фигуры и изломанными линиями драпировок.

Джотто в начале XIV века вводит в сцену Благовещения архитектурное сценическое обрамление (Джотто. Архангел Гавриил. Благовещение. 1306. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя).

В XV веке Фра Беато Анджелико, помимо архитектурных декораций, дополняет композицию вполне реалистическим пейзажем (Фра Беато Анджелико. Благовещение. 1450. Фреска. Монастырь Сан Марко, Флоренция).

Обычно Архангел Гавриил изображается коленопреклоненным, с протянутой в сторону Девы Марии рукой. Этот жест словно подкрепляет произнесенные им слова: *"Ave Gratia plena Dominus tecum"* («*Радуйся, Благодатная! Господь с тобой*» Лк. 1: 28). В другой руке Архангел держит или тонкий жезл, или свиток со словом Божьим. Иногда представлен с райской ветвью оливы, как знаком примирения божественного и земного (Симоне Мартини. Архангел Гавриил. Благовещение, 1333. Дерево, темпера. Уффици, Флоренция).

Художники Возрождения предпочитали изображать небесного посланника с лилией — символом чистоты и непорочности Девы Марии (Леонардо да Винчи. Архангел Гавриил. Благовещение, 1472–1475. Дерево, масло. Уффици, Флоренция).

Порой Архангел Гавриил предстает парящим над землей (Лоренцо Монако. Благовещение. Часть триптиха, 1410–1415. Дерево, темпера. Галерея Академии, Флоренция).

Легкие дымчатые ткани его одежд, создающие ощущение таинственности и неуловимости, в которых он появляется в произведениях художников эпохи Дученто и Треченто, сменяются к концу XV века на роскошные наряды из плотных декоративных тканей с богатым орнаментом (Пинтуриккьо. Архангел Гавриил. Благовещение, 1501. Фреска. Капелла Бальони, церковь Санта-Мария-Маджоре, Спелло).

Архангелу Рафаилу (в переводе с др.-евр. «рафа эль» — «исцеление Божье») традиционно приписывались способности целителя. Упоминается Архангел Рафаил в книге Товита, где он предстает компаньоном и проводником сына Товита — юного Товия. Согласно повествованию, он отправляется с юношей в путешествие, оказывает ему помощь и поддержку, подсказывает, как с помощью рыбьей желчи исцелить слепоту отца, а с помощью сердца и печени рыбы изгнать демона из молодой Сарры. И лишь в конце пути объявляет изумленным Товиту и Товии, кем он является на самом деле: *«Я — Рафаил, один из семи святых Ангелов, которые взносят молитвы святых и восходят пред славу Святаго. […] я пришел не по своему произволению, а по воле Бога нашего; потому и благословляйте Его вовек»* (Тов. 12: 15, 18)

Архангел Рафаил очень редко изображается в одиночестве. Со времени катакомбных росписей его всегда представляют рядом с молодым Товием, с неотъемлемыми иконографическими атрибутами — большой рыбиной и сосудом с целительными средствами, иногда — с птичьим пером в руке для смазывания ран.

В виде элегантно одетого путешественника с огромными распахнутыми крыльями запечатлен Архангел Рафаил в произведении художников флорентийской школы живописи позднего Кватроченто — братьев Пол-

лайоло (Антонио и Пьеро дель Поллайоло. Архангел Рафаил и Товия. 1465–1470. Дерево, темпера. Савойская галерея, Турин).

А Перуджино представил ангела босоногим путником в длинной синей тунике, с наброшенным поверх нее плащом карминного цвета с зеленым подбоем. Едва заметный изящный обод нимба подчеркивает утонченный женственный лик Архангела, обрамленный золотистыми волосами (Перуджино. Архангел Рафаил и Товия, 1500. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон).

Ангел-воин, Ангел-провозвестник и Ангел-врачеватель — три главных небесных служителя Бога, призванные быть Его вестниками на земле, защищающие, врачующие и открывающие человеку Божественные тайны. Как посредники между Богом и человеком, являются они в человеческом облике. «*Знаем, что естество ангелов бесплотно, принимают же они на себя образы, сообразуясь с пользой видящих; часто оказывая свою снисходительность, являются кроткими, а часто, чтобы видящих соделать более тщательными, представляются грозными*»[21], — писал в V веке епископ Кирский Блаженный Феодорит. В изобразительном искусстве Ангелы появляются в первые века утверждения христианства, а иконографический канон их изображений складывается в V–VI веке на основе богословских концепций изображения неизобразимого. Постепенно из простых юношей — героев незатейливой, полной наивного очарования катакомбной живописи, Ангелы превращаются в иератические образы-символы служителей Бога, наделенные характерными неотъемлемыми атрибутами. Их лики взирают на нас со стен раннехристианских базилик и соборов Средневековья, византийских икон и миниатюр манускриптов. Под влиянием возрождающегося реалистического мировоззрения, вместо отвлеченных, символических образов византийского искусства, возникают более земные, приближенные к человеку образы. В картинах художников эпохи Возрождения Ангелы предстают в виде запоминающихся характерных героев, которые живут и действуют в композициях, отличающихся сложной драматургией и определенной долей психологизма.

Ангелы всегда были и остаются одними из самых важных образов христианского изобразительного искусства. И не потому ли они изображаются в человеческом облике, что представляют собой воплощение человеческой мечты о Небесах? Августин Блаженный писал о том, что ангелы являются идеалом для людей, поскольку причастны Божественным тайнам. Поэтому, когда *«мы своим внутренним слухом улавливаем нечто из речи [Бога], приближаемся к ангелам и мы»*[22].

Примечания

[1] Об изображениях ангелов в живописи катакомб: *Фрикен А. Ф.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть 2. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1877. С. 193–200.

[2] Паллий (лат. *"pallium"* — плащ, накидка) — древнеримское название верхней одежды, аналог греческого гиматия. Одевали паллий поверх туники (греческого хитона), драпируя таким образом, чтобы правое плечо оставалось открытым. В начале новой эры паллий стал распространенной одеждой среди первых христиан, отшельников и философов. Один из выдающихся раннехристианских писателей и теологов начала III века Тертуллиан посвятил паллию целый трактат. В своем труде он подчеркивает, что именно паллий носили первые христиане и философы. «Радуйся, плащ, и ликуй! Тебя удостоила лучшая философия с тех пор, как ты начал одевать христианина» (*Тертуллиан*. О плаще. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 84).

[3] Далматика — длинная широкая туника с широкими рукавами до запястий. Название происходит от римской провинции Далмация, где появился этот тип одежды. В Риме далматику стали носить со II — III века. В качестве церковного облачения далматика начинает использоваться с IV века.

[4] Подробнее об облачении ангелов: Bussagli M. Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee. — Milano: Bompiani, 2003. P. 49–53

[5] *Wilpert J.* Le pitture delle catacombe romane. — Roma: Desclee Lefebvre & C, 1903. P. 187–188.

[6] *Mazzei B.* Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla // Rivista di Archeologia Cristiana, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 75, 1999. P. 233–280.

[7] *Estivill D. E.* Un contributo per lo studio dell'iconografia degli angeli nel secolo IV // Arte Cristiana, LXXXV, 778, gen. — feb., 1997. P. 5

[8] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 9. § 2 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 136–137.

[9] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 9. § 2 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 137.

[10] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 2. § 2 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 49.

[11] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 2. § 4// *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 59.

[12] *Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс*. Апологетик. Гл. 22 // *Тертуллиан*. Апологетик. К Скапуле. Перев. с лат. А. Ю. Братухина. — СПб.: Из-во Олега Абышко, 2005. — С. 152.

[13] *Proverbio C.* La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana. — Todi: TAU editrice, 2007. P. 77–78; *Giuliani R.* Angelo. // Bisconti F. Temi di iconografia paleocristiana. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000. — P. 109.

[14] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 15. § 3 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 191.

[15] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 15. § 4 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 193.

[16] О концепции цвета в византийской эстетике: *Бычков В*. 2000 лет христианской культуры. — Т. 1. — Раннее христианство. Византия. — М., СПб.: Университетская книга, 1999. — С. 500.

[17] *Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. 15. § 5 // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 195.

[18] Об основах византийского искусства: *Лазарев В. Н*. История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986.

[19] Подробнее о традициях изображения архангелов в западноевропейской живописи: *Stanzione M*. Gli Arcangeli. Michele il Guerriero, Gabriele il Messagero, Raffaele il Guaritore. — Milano: Sugarco Edizioni, 2011. — 240 p.

[20] Первоначально скульптура была деревянной. Вторая, высеченная из мрамора скульптура погибла при осаде замка в 1379 году. Третий мраморный ангел был поражен молнией в 1497 году. Четвертый, сделанный из бронзы, был переплавлен на пушки в 1527 году. В 1536 веке скульптор Рафаэлло да Монтелупо создал мраморную статую с бронзовыми крыльями. Она

сейчас находится в замке Святого Ангела. А на вершине замка с 1753 года возвышается бронзовый ангел, созданный по проекту фламандского скульптора Петера ван Вершафельта.

[21] *Блаженный Феодорит*. Толкования на видения Пророка Даниила. Гл. 12 // Творения Блаженного Феодорита епископа Кирского. Часть IV. — М.: Типогр. В. Готье, 1857. — С. 237.

[22] *Блаженный Августин*. О Граде Божием. Кн. 16. Гл. 6 // Блаженный Августин. О Граде Божием. XIV–XXII. — СПб.: Алетейя, 1998. — С. 120.

Анастасия Татарникова

РАЙ ЗЕМНОЙ И РАЙ НЕБЕСНЫЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РАЯ

Для христианского искусства Рай с самого начала являлся одним из самых важных предметов изображения, поскольку его образ содержал в себе идею вечной блаженной жизни после смерти. Прекрасный сад Господень (Быт. 13:10) был местом жизни и беззаботного пребывания первых людей — Адама и Евы. *«И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал»* (Быт. 2:8). Понятия рая и сада неразрывно связаны между собой. Бог *«поселил [человека] в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его»* (Быт. 2:15). Сад является не метафорой рая, а вполне конкретным, реальным воплощением абстрактного термина «*paradisus*» (греч. *"παράδεισος"* от иран. *"pairidaēza*", что означает «огороженный сад»). В Книге Бытия представлено достаточно емкое и яркое описание Божьего сада: *«И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки»* (Быт. 2: 9–10).

В Новом Завете появляется новый смысл Рая, как небесного жилища блаженных, как Царства Небесного (Мф. 25:1). Уготованное от начала мира место вечной совершенной жизни, утраченное из-за грехопадения первого человека, вновь открывается людям в результате искупительной жертвы Иисуса Христа. *«Побеждающему дам вкушать от древа жизни, которое посреди Рая Божия»*, — говорится в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 2:7). Согласно Новому Завету, Рай там, где Иисус Христос, дарующий верующим бессмертие. *«Где Христос и ангелы, там небо, там свет»*[1], — пишет Иоанн Златоуст.

Новозаветный образ Рая качественно иной, чем тот, что описан в Ветхом Завете. Это рай, обретенный человеком после грехопадения, после перенесенных испытаний и страданий. Можно сказать, что это рай после ада, после опыта познания зла. Приобретенный благодаря Христу, он определяется как Град Божий или Новый Иерусалим, сходящий от Бога с Неба. Небесный Иерусалим красочно описан в Откровении Иоанна Богослова: *«Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот» [21:12]*. *«Город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» [21:23]*. Чистая река воды жизни, светлая, как кристалл, исходит от престола Бога и Агнца [22:1]. *«Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, древо*

жизни, двенадцать [раз] приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов» [22:2].

В христианском богословии, таким образом, рай имеет два истолкования: изначальный Рай земной — Эдемский сад, уготованный Богом для человека, и обретенный Рай небесный — Небесное Царство Божие, открытое людям благодаря Иисусу Христу.

Рай всегда был предметом устремлений верующих. В надгробных надписях первых христиан он называется местом света:

"CVIVS SPIRITVS IN LUCE DOMINI SVSCEPTVS EST"
(«Душа его была принята в свет Божий»);
"IN CHRISTVM CREDENS PREMIA LVCIS ABET"
(«Веруя во Христа, он имеет наградой свет»)[2].

Все без исключения христианские писатели говорили о Рае, как о наполненном светом месте покоя, прохлады и умиротворения, где растут всевозможные растения, царствует вечная весна, непрерывно распускаются цветы, источающие благоухание, а деревья усыпаны диковинными плодами.

В одном из первых, сохранившихся в истории Церкви исторических документов, содержащем дневниковые записи христианских мучеников, — «Страсти Святых Перпетуи, Фелицитаты, Сатура, Сатурнина, Секунда и Revocata» (203 г.) — присутствует описание райского сада, наполненного дивными деревьями и цветами: *«появилось перед нами большое пространство, которое все было как бы садом, где росли розовые деревья и всевозможные цветы. Высотой эти деревья были подобны кипарисам…»*[3].

Христианский писатель III века Лактанций (250–325) в поэме «Легенда о Фениксе» называл Рай страной вечного счастья: *«Ни болезней, ни старости, ни смерти не бывает в той земле, нет там и страха и ни одно злодеяние не осквернило пределов этой земли [...] в самом сердце чудесной страны бьет из-под земли чудесный источник, называемый еще источником воды живой. Тих и прозрачен этот источник, а воды чисты и сладки на вкус, и разливаясь по земле раз в месяц, двенадцать раз успевает он оросить эту землю своими живительными потоками. Есть в той стране роща, где растут высокие деревья, приносящие сочные плоды, которые не гниют и не падают на землю»*[4].

Римский поэт IV века Пруденций (348–405) в одном из своих гимнов дал живописное описание Рая: *«там земля, усеянная розами и травою, разливает благоухание и, орошаемая журчащими ручейками, производит пахучие фиалки и нежные кроки, — там струится бальзам, истекающий из нежных веток, там распространяют благоухание драгоценный кинамон [коричное дерево] и другие редкие растения. Там блаженные души, ступая непорочными стопами по лилиям, оглашают зеленеющие поля согласным пением сладостных гимнов»*[5].

Живо и ярко описывает Рай один из Учителей Церкви IV века Ефрем Сирин (306–373), называя его «величественным садом», на вершине которого обитает слава Господня. *«Кто в состоянии исчислить красоты Рая? — восклицает Ефрем Сирин. — Прекрасно устройство его, блистательна каждая часть его, пространен рай для обитающих в нем, светлы чертоги его; источники его услаждают своим благоуханием […] Украсил и разнообразил красоты рая исткавший их Художник»*[6]. Как далее пишет богослов, орошают сад водные потоки, исходящие из недр земли. Среди множества деревьев возвышается Древо жизни со светоносными листьями. По лучезарности своей оно есть *«солнце рая»*. Все деревья в Раю внизу покрыты цветами, а вверху полны плодов. Под ногами стелется ковер из цветов, которые многочисленнее и блистательнее звезд. В Раю все цветет и плодоносит круглый год, ибо царствует в нем вечная весна[7].

Блаженный Августин (354–430) в своем трактате «О Книге Бытия буквально» *("De Genesi ad litteram")* представлял рай как «тенистое место», «духовную страну», где душа пребывает в благополучии[8], и писал о том, что Адам жил среди тенистых и плодовитых деревьев[9].

Параллели к текстам теологов и Отцов Церкви находим мы в изобразительном искусстве первых веков христианства. Раннехристианские художники и резчики по камню постоянно обращались к теме Рая.

Во фресках катакомб, в рельефах саркофагов и раннехристианских мозаиках часто можно увидеть изображения виноградной лозы с листьями и гроздьями винограда, которые клюют птицы, утоляющих жажду оленей и голубей, пасущихся на зеленых лугах овец, сцены собирания винограда и жатвы хлеба. Подобные мотивы, взятые первыми христианами непосредственно из сельской жизни, иллюстрирующие идеально прекрасный уголок природы *locus amoenus* с пышной растительностью, отражали идею блаженной жизни после смерти, воплощали собой желание вернуть утраченный рай. Фрески из катакомб Претестато (Рим, III век) и мозаики из мавзолея Святой Констанции (Рим, вторая половина IV века) с изображением гениев, собирающих виноград, и птиц, сидящих на ветках виноградных лоз, близки по своему стилю к классическому римскому искусству, однако уже содержат в себе христианскую символику. Виноградная лоза и гроздья винограда символически связаны с таинством Евхаристии[10].

Постепенно из этих незамысловатых мотивов и растительных орнаментов, являющихся метафорой Рая, формируется иконография Эдемского сада. Рай изображают в виде сада с вечнозелеными деревьями, усыпанными плодами, и россыпью ярких цветов. Птицы среди цветущих лугов — образы душ праведных, пребывающих в вечном блаженстве, а пасущиеся овцы — образы верующих, следующих за Христом[11]. (Мозаики баптистерия Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Конец IV века; Мозаика с изображением деревьев с плодами и птицами. 494–519. Архиепископская капелла, Равенна; Мозаика апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна. 540–560).

Умершего человека часто изображали с молитвенно поднятыми руками в образе оранты (*orante* от лат. *orans* — «молящийся»). Деревья, представленные по сторонам от молящейся фигуры, символически указывают на переселение души человека в Рай[12]. Примеры подобных изображений в катакомбной живописи многочисленны (катакомбы Маджоре, Рим, IV век; катакомбы дей Санти Марчеллино э Пьетро, Рим, IV век).

Павлин и феникс, как символы бессмертия и воскресения[13], — постоянные герои райских сцен (Алтарная преграда. Базилика Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Начало VI века; Саркофаг. V век. Равенна. Базилика Сан Витале, Равенна; Ротонда Святого Георгия. Мозаики. Конец V века. Салоники, Греция). Священная птица феникс иногда изображалась раннехристианскими художниками с нимбом, как, например, в баптистерии Сан Джованни ин Фонте в Неаполе (конец IV века) или с лучами света, исходящими из головы (мозаика из апсиды базилики святых Косьмы и Дамиана, Рим. 526–530).

Олени, устремляющиеся к потокам воды, являются образами христиан, обретающих в евхаристии «источник воды живой»: *«Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!»* (Пс. 41:2). (Мозаики с изображением оленей у источника воды. Середина V века. Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна; Мозаика апсиды базилики Святого Климента, Рим, XII век).

Мотив райского сада развивается в апсидных мозаиках церквей, сопровождая сцены передачи Закона *(Traditio legis)* и передачи ключей *(Traditio clavium).* В изображениях пальм мозаичных композиций конца IV века мавзолея Святой Констанции в Риме с изображением Христа-законодателя и Христа, передающего ключи Петру, легко угадывается намерение художника обозначить место действия происходящих сцен.

Эдемский сад часто символически обозначался одними только деревьями (при этом чаще пальмами) или виноградной лозой, или гирляндой из стеблей и листьев аканта (Мозаика из базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна. 540–560). Но его образ, как обещание вечного блаженства, всегда присутствует в произведениях христианского искусства.

Сцены с изображениями Доброго Пастыря — божественного пастуха, пасущего своих овец посреди идиллического пасторального пейзажа, — беспрестанно встречаются в раннехристианских памятниках. Они более всего отражали идею античного миропонимания, заключающегося в гармоничном и соразмерном сосуществовании природы и человека и отвечали надеждам на Рай, как на идеальное место вечной совершенной жизни после воскресения. (Добрый Пастырь. Середина III века. Фреска. Гробница Аврелиев, Рим; Добрый Пастырь. III–IV век. Фреска. Катакомбы Присциллы, Рим; Добрый Пастырь. Мозаика баптистерия Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Конец IV века; Добрый Пастырь. Середина V века. Мозаика. Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна).

Вторая раннехристианская версия изображения Рая непосредственно связывает Старый Завет с Новым Заветом. Водруженный посреди райского сада крест является образом Древа жизни (Быт. 2:9), утерянного прародителями из-за грехопадения (Быт. 3:22), но вновь ставшего доступным благодаря Христу (Откр. 22:2). Крест — праздник и духовное торжество. Им отверзается Рай, и людям возвращается их древнее отечество[14] (Мозаика апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна. 540–560).

Часто под крестом изображаются четыре водных потока. Как, например, на крышке серебряного реликвария IV–V века из музея Дуомо в Градо (Фриули-Венеция-Джулия) или на боковой стороне саркофага V века из Равенны. Эти четыре потока являются образами четырех райских рек (Быт. 2: 10–14)[15].

Райские реки могут истекать из-под ног самого Христа, как в мозаиках из мавзолея Святой Констанции в Риме (конец IV века) или из базилики Сан Витале в Равенне (546–547).

Любопытный образ присутствует в напольной мозаике середины V века из сирийской церкви Святых мучеников в Тайбет-эль-Имам (Сирия, район Хамы). Орел, символизирующий Христа, восседает на вершине горы, из подножия которой вытекают четыре потока.

Иллюстрацией богословского положения о том, что Рай есть там, где Христос, можно считать миниатюру из Россанского кодекса VI века, иллюстрирующую притчу из Евангелия от Матфея (Мф. 25: 1–13) с изображением пяти мудрых дев в белых одеждах, с зажженными светильниками в руках, которые, выйдя навстречу Иисусу, оказываются в райском саду из зеленых деревьев, усыпанных плодами. Изливающиеся из скалы четыре ручья соединяются в реку, которая является символом жизни и спасения.

Символические мотивы и художественные метафоры Рая в изобразительном искусстве сохраняются на протяжении веков. Грандиозная по размерам и замыслу мозаика XII века апсиды базилики Святого Климента в Риме наполнена раннехристианскими символами и представляет собой воплощение грядущего Рая, ставшего доступным для человеческого рода благодаря искупительной жертве Христа. Центром мозаики является крест с распятым Спасителем. Гирлянды стеблей аканта и ветвей виноградной лозы, произрастающие из креста, и символизирующие победу над смертью, простираются по всей конхе апсиды. Среди ветвей изображены цветы и птицы. Внизу представлен источник воды, из которого пьют олени, являя собой образ верующих, припадающих к «источнику воды живой».

Согласно Книге Бытия, в раю Бог дал человеку власть *«над рыбами морскими, над птицами небесными, над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле»* (Быт. 1:27). Адама, как первого человека и прародителя человеческого рода, в первые века христианства изображали иногда в образе царя, сидящего на троне и нарекающего *«имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым»* (Быт. 2:20).

Такова, например, мозаика «Адам на троне» конца V века из сирийской раннехристианской церкви в Хуарте (Музей Апамеи, Сирия). Хотя подобное изображение Адама, восседающего на троне в царственных одеждах, встречается редко. Как правило, художники изображали первого человека в райском саду обнаженным (Бог вводит Адама в Рай. Мозаика. 1183–1189. Собор Монреале, Сицилия; Адам дает названия животным. Фреска. XVI век. Монастырь Святого Николая Анапавсаса, Метеоры, Греция).

Иконография Адама и Евы, совершивших грехопадение, последствиями которого стало повреждение природы человека и изгнание его из Рая, складывается в общих чертах уже в III–IV веке и практически не изменяется на протяжении столетий. Образы сотворенных Богом прародителей человеческого рода, стоящих рядом с Древом познания добра и зла и стыдливо прикрывающих свою наготу, появляются с самых первых веков христианского искусства (Адам и Ева. III–IV век. Фреска. Катакомбы святых Петра и Марцеллина, Рим; Адам и Ева. Саркофаг Юния Басса. 359 г. Музеи Ватикана; Адам и Ева. Конец V – начало VI века. Мозаика. Сирия. Художественный музей Кливленда).

Иногда в одной сцене соединяется сразу несколько сюжетов. В знаменитой раннехристианской рукописи Книги Бытия — Венском Генезисе (начало VI века, Австрийская национальная библиотека, Вена) — в одной и той же миниатюре Адам и Ева изображены в райском саду у Древа познания добра и зла, далее они появляются в сцене обличения во грехе и, наконец, представлены скрывающимися от глаз Господа среди цветущих деревьев.

Но главным во всех композициях с изображением Адама и Евы, на самом деле, является дерево, которое символизирует постоянный и нерушимый Закон, данный Господом, и олицетворяет собой самого Бога, который дал этот Закон человечеству.

Схема сцен, представляющих первых людей в Раю, сохраняется достаточно долгое время без изменений. Вспомним хотя бы барельефы XIV века с фасада собора Санта Мария Ассунта из Орвието (1300–1330, Умбрия, Италия), приписываемые скульптору Лоренцо Майтани.

Но, следуя общей тенденции развития искусства, начиная с XIV столетия, эти композиции становятся многословнее, приобретают все более иллюстративный и повествовательный характер. Постепенно увеличивается количество персонажей, деталей и подробностей. А в XVI веке, в связи с изменением миросозерцания, трансформируется и сложившаяся на протяжении веков схема. Дерево познания добра и зла смещается в сторону, перестает быть центром композиции. Как, например, в произведении Альбрехта Дюрера (Адам и Ева. Диптих. 1507. Дерево, масло. Прадо, Мадрид).

Это, по сути своей, означает изменение содержания — Бог словно исчезает из мира человека, предоставляя ему свободу действий. Акцент делается на взаимоотношениях между людьми. Усложняется драматургия, усиливается психологический аспект.

Райские сцены при сохранении определенной символики порой приобретают замысловатый характер. На левой створке одного из самых известных произведений Иеронима Босха — триптиха «Сад земных наслаждений» (1500–1510. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид) – изображен Бог в образе Христа, представляющий златокудрую Еву смущенному Адаму в безмятежном райском саду, который населен целым множеством реальных и мифических животных и птиц. Посреди зеленого луга возвышается фонтан — высокое затейливое сооружение, больше похожее на какое-то фантастическое дерево из иных миров.

Другой нидерландский художник Ян Брейгель Старший включал в свои композиции с изображением Эдемского сада несметное количество разнообразных животных и экзотических птиц, мирно сосуществующих друг с другом в царстве вечно цветущей и плодоносящей природы. При этом, как правило, ключевую сцену библейской истории — сцену грехопадения — художник располагал на заднем плане (Эдемский сад, 1612. Масло, медная доска. Галерея Дориа-Памфили, Рим).

Иное восприятие Бога приводило к смещению акцентов и к эстетическому переосмыслению художественного образа Рая земного. Чем больше художники интересовались окружающим миром, тем проницательнее становился их взгляд, различающий в каждом предмете тайные смыслы божественного провидения.

Рай, приобретенный благодаря Христу, определяется как Царство Небесное. Эти понятия — «Рай» и «Царство Небесное» — со времени пришествия Христа становятся синонимичными. И то, и другое — это реальность, объединяющая Бога и человека. Иисус на просьбу благоразумного разбойника: *«Помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!»* — отвечает: *«Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»* (Лк. 23: 42–43).

Предстающий перед глазами Иоанна Богослова Новый Иерусалим (Откр. 21: 1–27) — символ Царства Божьего. Сходящий с Небес город — дар Божьей любви обновленному человечеству. Как и в случае с Раем земным, Новый Иерусалим не является чем-то сверхъестественным, а имеет вполне реальное описание и конкретные измерения. *«Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца»* (Откр. 21: 12–14). В плане город имеет форму четырехугольника, причем длина его такая же, как и ширина (Откр. 21: 16). Весь построен из драгоценных камней, золота и жемчуга (Откр. 21: 18–21). И храма в нем нет, *«ибо Господь Бог Вседержитель — храм его и Агнец»* (Откр. 21: 22).

Образ Небесного Царства, увиденный Иоанном Богословом, неоднократно появляется в изобразительном искусстве, начиная с самых первых ве-

ков христианства[16]. Однако при всем сходстве художественных решений он никогда не становился иконографическим типом, повторяющейся схемой.

К одним из ранних художественных воплощений Святого Иерусалима относится мозаика из базилики Святой Пуденцианы (Рим, 390 г.), где Небесный Град изображен в виде реального, величественного города с монументальными каменными зданиями, украшенными торжественными портиками.

В базилике Санта Мария Маджоре в Риме (середина V века) представлен обобщенный, символический образ Святого города, стены которого инкрустированы драгоценными камнями.

А в ротонде Святого Георгия из Салоник (Греция, конец V века)[17] триумфальное явление Нового Иерусалима превращается в настоящий небесный апофеоз. Мозаичное изображение представляет пышное, сияющее позолотой сооружение, которое соединяет в себе архитектурные элементы дворца и храма, с пропилеями, экседрами, нишами и киворіями, увенчанными крестами.

Фреска XI века из церкви Сан Пьетро аль Монте в Чивате (Ломбардия)[18] является почти буквальной иллюстрацией видения Иоанна Богослова. Изображенные стены города в точном соответствии с текстом Апокалипсиса имеют двенадцать врат, по три с каждой стороны. Во вратах — двенадцать ангелов. В центре Града — Иисус Христос, восседающий на сфере. Из-под ног Его берет начало река жизни, «исходящая от престола Бога и Агнца» (Откр. 22: 1). По ту и по другую сторону реки — Древо жизни (Откр. 22: 2).

Любопытно, как по-разному художники начала XV века соединяют в одной композиции ветхозаветную и апокалиптическую тему Рая. Итальянский художник эпохи Раннего Возрождения, вдохновенный мечтатель Фра Беато Анджелико в картине «Страшный суд» (1431. Дерево, темпера. Музей Сан Марко, Флоренция) создает удивительно поэтический образ райского сада, на зелено-изумрудных лужайках которого, среди цветущих розовых кустов водят хороводы прекрасные ангелы. Невесомые души святых и блаженных устремляются к вратам Небесного Царства, где их встречает Божья благодать в образе золотых лучей света. Детской непосредственностью, безмерной радостью и небесным покоем пронизана сцена Рая. Сияющий колорит, построенный на сочетании ярких и чистых красок, придает этому дивному произведению Фра Беато Анджелико оттенок сказочности.

Повествовательностью, почти фотографическим натурализмом и религиозной экзальтированностью отличается композиция, соединяющая Рай земной с Раем небесным, из знаменитого Гентского алтаря фламандского живописца Яна ван Эйка, созданного в одно и то же время с работой Фра Беата Анджелико (1432. Дерево, масло. Собор святого Бавона, Гент). В сцене «Поклонение Агнцу» Христос изображен в виде мистического Агнца Божьего из Откровения Иоанна Богослова. Действие разворачивается в райском саду с цветами и деревьями, усыпанными плодами. Агнец,

символизирующий Христа, стоит на жертвенном алтаре. Кровь, истекающая из Агнца, превращается в воду жизни, о которой говорит Иоанн Богослов. Вода жизни, светлая, как кристалл, исходящая от престола Бога и Агнца (Откр. 22:1), наполняет фонтан, изображенный на переднем плане. Фонтан с водой жизни — не что иное, как символ христианской веры. А вдалеке на горизонте поднимаются башни, шпили и крыши загадочных сооружений таинственного Небесного Града.

Новый Иерусалим, раскинувшийся на холмах, предстает на одной из гравюр Альбрехта Дюрера из серии «Апокалипсис» (1497–1498, ксилография). Ангел показывает потрясенному Иоанну прекрасный город с воротами, башнями и шпилями, город обретенного мира, в котором «*не будет ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло*» (Откр. 21:4).

Апофеозом изображения Рая Небесного является одна из самых больших картин в мире — «Рай» (1588–1590) венецианского мастера Тинторетто. Гигантское полотно (7 м × 22 м) находится в зале Большого совета Дворца дожей в Венеции. Тинторетто представляет Рай, как Царство Бога, обитель спасенных, воссоединенных с Господом для вечной жизни. Почти пятьсот персонажей — воскресшие праведники, святые и ангелы — изображены среди клубящихся облаков, в сиянии золотого света. Перетекание одной пластической формы в другую, мощь и целостность композиции, центром которой являются Христос и Святая Мария, создают впечатление реально происходящего грандиозного действа, врывающегося в пространство зала. Искусство эпохи Позднего Возрождения и барокко оперировало уже не столько языком символов и аллегорий, сколько языком художественной риторики. Рай Небесный в изображении венецианского мастера в буквальном смысле окружает нас, кажется реальным и достижимым. Это иллюзия неба на земле или земли, вознесенной на небеса.

Примечания

---

[1] *Иоанн Златоуст*. Толкование на Святого Матфея Евангелиста. Беседа 48 // Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского. Т. VII. Кн. II. — СПб.: Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1901. — С. 506.

[2] *Фрикен А*. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть вторая. — М.: Изд-е К. Т. Солдатенкова, 1877. — С. 14–15.

[3] Страсти Святых Перпетуи и Фелицитаты // Ранние мученичества. Переводы, комментарии, исследования / Пер. и общ. ред. А. Д. Пантелеева. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2017. — С. 228.

[4] *Лактанций*. Легенда о Фениксе / Перев. с англ. В. Заславского // The Anti-Nicene Fathers. Translations of the writings of the Fathers down to A. D. 325. Vol. VII. — New York: Charles Seribner's son, 1913. — P. 324–326.

[5] *Prudentius*. Cathemerinon. Hym. 5, vers. 113–124 // Prudentius. With an English translation by H. J. Thomson. Vol. I. — London: William Heinemann Ltd, 1949. P. 44–45.

[6] *Ефрем Сирин*. О рае // *Ефрем Сирин*. Творения. Т. 5. — М.: Отчий дом, 1994. — С. 263.

[7] *Ефрем Сирин*. О рае // *Ефрем Сирин*. Творения. Т. 5. — М.: Отчий дом, 1994. — С. 258–297.

[8] *Блаженный Августин*. О Книге Бытия буквально. Гл. 34 // Блаженный Августин. Творения. Т. II. Теологические трактаты / Составление и подготовка текста С. И. Еремеева. — СПб: Алетейя, 2000. — С. 669.
[9] *Блаженный Августин*. О Книге Бытия буквально. Гл. 28 // Блаженный Августин. Творения. Т. II. Теологические трактаты / Составление и подготовка текста С. И. Еремеева. — СПб: Алетейя, 2000. — С. 663.
[10] *Уваров С. А*. Христианская символика. — М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — С. 173.
[11] О символике христианского искусства см.: *Уваров С. А*. Христианская символика. — М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908; *Фрикен А*. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. В четырех частях. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1872, 1877, 1880, 1885; *Покровский Н*. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900.
[12] *Уваров С. А*. Христианская символика. — М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — С. 154.
[13] *Фрикен А*. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть вторая. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1877. — С. 60–61, 63–65.
[14] *Иоанн Златоуст*. О Кресте и разбойнике // Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского. Т. II. Кн. I. — СПб.: Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1896. — С. 437–446.
[15] *Покровский Н*. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. — С. 26.
[16] La Gerusalemme celeste. Immagini della Gerusalemme celesle dal III al XIV secolo. Catalogo della mostra / A cura di M. L. Gatti Perer. — Milano: Università cattolica del Sacro Cuore, 1983. — 299 p.
[17] *Kleinbauer E.* The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki // Viator. 1972, №3. — P. 27–108.
[18] *Colli A.* L'affresco della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica // Arte Lombarda. 1981, №58/59. — P. 7–20.

Вера Смирнова

ИДЕАЛЬНЫЕ И РЕАЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ АЛЬФОНСА МУХИ
К 80-летию со дня смерти художника

Имя прославленного чешского художника Альфонса Мухи (1860–1939) долгое время было в забвении: когда Чехия находилась в немецкой оккупации, его работы, как патриота и националиста, оказались под запретом, а после освобождения, когда в Чехословакии установился коммунистический режим, произведения мастера провозгласили декадентскими и снова запретили. Только после «бархатной» революции 1989 года, после падения коммунистического строя, начал возрождаться интерес к творчеству художника. Так кончились пятьдесят лет опалы…

А между тем Альфонс Муха — гордость чешской культуры и один из талантливейших представителей модерна. Наиболее известные его работы — рекламные плакаты, театральные афиши и портреты прекрасных женщин.

Идеальные женщины художника принесли ему мировую славу, а реальные, как будет рассказано дальше, дарили тепло, поддерживали и вдохновляли…

Альфонс Муха был истинным сыном своего времени, девятнадцатого века, и до самого конца жизни оставался выразителем духа этой эпохи как в своих взглядах, так и в творчестве.

Ему удалось найти стиль, отобразивший особенности современной ему жизни, который так и назвали в честь художника — «стилем Мухи».

Альфонс Мария Муха родился 24 июля 1860 года в небольшом старинном моравском городке Иванчице неподалеку от Брно.

Его отец, Анджей Муха, портной по профессии, был из семьи потомственных виноградарей. Анджей Муха вышел на пенсию мелким служащим уездного суда.

В 1859 году он в возрасте тридцати пяти лет, уже будучи вдовцом и отцом нескольких детей, женился во второй раз. Его избранницей стала 37-летняя Амалия Мале, дочь богатого моравского мельника. От этого брака родились трое детей — Альфонс, Анна и Андела. Мать умерла рано, и отец, овдовевший во второй раз, стал воспитывать всех детей самостоятельно и в результате сделал их образованными людьми.

Альфонс до семнадцати лет учился в Славянской гимназии в Брно, после чего отец написал в Пражскую Академию художеств письмо с просьбой принять туда сына, отправив при этом для ознакомления его рисунки. Но рисунки вернули обратно с припиской профессора Лготы об «абсолютном отсутствии таланта у их автора».

Пришлось Альфонсу для заработка устроиться писарем в городской суд, но мечту о карьере художника он не оставил. Юноша всегда хотел заниматься творческой работой, — быть актером, музыкантом или художни-

ком, рутинная жизнь ему претила. Стремясь войти в театральный мир, Муха оформляет афиши и играет на скрипке, а с девятнадцати лет начинает делать декорации и писать на заказ портреты состоятельных горожан, а также иногда расписывать стены их особняков.

В частности, он оформлял интерьеры замка графа Куэн-Белласси, после чего тот, оценив талант и трудолюбие юного художника, становится его покровителем. Благодаря графу Муха получает образование в Мюнхенской академии изящных искусств, а потом, проучившись два года, едет в Париж для поступления в академию Жюлиана. Для дополнительного заработка он делает иллюстрации для газеты «Фигаро иллюстре», а также для других периодических изданий.

В Париже Муха знакомится с некоторыми в то время еще непризнанными художниками — с Полем Гогеном и Винсентом Ван Гогом, и живет интересами богемы, но…через два года граф Куэн-Белласси сообщает своему протеже, что из-за собственных финансовых трудностей больше не может оказывать ему материальную поддержку, так что Муха остается без средств к существованию и с незаконченным художественным образованием.

Он не растерялся и стал делать плакаты и афиши, живя на скромные доходы. Трудился молодой человек и в области книжной графики, где самым крупным заказом стало иллюстрирование многотомной «Истории Германии» (1892).

Так продолжалось пять лет, однако фортуна улыбнулась, и в искусстве театральной афиши Муха все-таки добился известности. Произошло это благодаря случайному знакомству со знаменитой Сарой Бернар.

А. Муха в 1895 году попал в поле зрения актрисы после рекомендации владельца частной парижской типографии, которая получила заказ сделать афишу к спектаклю «Жисмонда» по пьесе Викторьена Сарду в театре «Ренессанс». Художник, посмотрев спектакль с участием великой актрисы, пришел в такой восторг, что с энтузиазмом принялся за работу, выполнив ее быстро и качественно.

Муха изобразил не реальную женщину, которой к тому времени уже исполнилось сорок девять лет, а ее сценический образ — молодую рыжеволосую красавицу с величественной осанкой и чарующим лицом.

Госпожа Бернар показана в полный рост, а вертикальный формат афиши только подчеркивает стройность и статность ее фигуры. Стиль Мухи, при использовании лучших выразительных средств Ар Нуво, был как раз таким, чтобы подчеркнуть красоту и величие актрисы. Парижане пришли в восторг и срывали афиши со стен, так что Сара Бернар была вынуждена заказать дополнительный тираж, а молодому художнику отныне стала поручать выполнение афиш ко всем спектаклям с ее участием. Более того, ему заказывали по ее просьбе витражи, декоративные панно, эскизы костюмов и украшений. Благодаря ней Муха становится главным декоратором театра.

К его лучшим работам можно отнести «Даму с камелиями» (1896), «Лорензаччо» (1896), «Медею» (1898) и «Гамлета» (1899). В афишах к этим спектаклям мастер использовал одни и те же приемы: вертикальный формат, изображение фигур в длинных одеждах и в полный рост, и они стоят на фоне обрамляющей арки.

В результате к А. Мухе приходит долгожданная известность. Он теперь может позволить себе снять удобную мастерскую и обзавестись светскими знакомствами.

В 1895 году Муха присоединяется к символистам «Салона ста», которые ставили своей целью популяризацию искусства среди простых людей. Муха создал афишу к двадцатой выставке Салона (1896). На ней — выразительный образ молодой обнаженной женщины в задумчивой позе с пером и кистью в руке. Как и во всех работах художника, каскад волос героини прихотливо обрамляет тело, создавая неподражаемый узор, что очень характерно для Ар Нуво. Творение мастера стало пользоваться таким успехом, что его попросили повторить, но уже без рекламного текста. На левом плече красавицы изображена шестиконечная звезда, один из масонских символов. Это не случайно: Альфонс Муха был масоном и к концу жизни получил 33-й градус на иерархической лестнице братства.

Художник в основном работал в технике литографии. Он создал свой стиль, сразу всеми узнаваемый; его героини — чарующие рафинированные красавицы славянского типа с нежными лицами, изумительной кожей и роскошными волосами.

Эти неповторимые образы полны грации и женственности. Художник писал их не с одной натуры, а с нескольких: сначала фотографировал натурщиц, а потом создавал собирательный тип, применяя в нем все самое совершенное, что подсмотрел у самых разных реальных девушек.

В результате были сделаны целые циклы декоративных панно, где Муха сравнивал разных красавиц с явлениями природы, цветами, растениями, видами искусства, драгоценными камнями и душевными состояниями…

Так возник «стиль Мухи», принесший ему широкую известность на все времена. Женщина, как считал художник, является земным воплощением истинной красоты, прекраснее нее нет ничего.

Следует вспомнить хотя бы некоторые работы мастера.

В 1896 году Муха создал серию декоративных панно «Времена года», где разные типы женской красоты сравниваются с изменчивыми ликами природы. Наиболее очаровательной является «Весна»: златокудрая красавица в окружении цветущих деревьев. Не менее прелестно и томное Лето на фоне голубого неба, и резвая Осень с виноградом в руке, а укутанная в покрывало Зима пытается согреть замерзающую птичку.

Много фантазии и изобретательности в варьировании лиц и поз молодых девушек вложено в циклы «Цветы» (1898) и «Фрукты»(1899).

В 1898 году появилась серия «Искусства», где в облике девушек даны аллегории Поэзии, Музыки, Танца и Живописи.

В 1899 году вышла серия панно «Драгоценные камни», где женская красота соперничает с самыми разными камнями.

В том же 1899 году появился цикл панно «Времена суток».

Последней серией декоративных панно является «Луна и звезды» (1902), здесь образами прекрасных девушек художник отображает свое восхищение мирозданием.

Юные девушки и молодые женщины в работах Мухи — это воплощения его мечтаний. Они всегда загадочны и сказочно прекрасны. При этом художник, как уже упоминалось, отдает предпочтение одному типу — славянкам, которые его неизменно вдохновляли. Такова его самая знаменитая литография «Грезы» (1899), где изображенная девушка так чиста и прекрасна, что навевает только возвышенные мысли и сравнения.

Женские образы Мухи принесли ему заслуженную славу… Ну, а как сложилась его личная жизнь? Встретил ли он девушку, достойную прославления? Каковы были реальные привязанности мастера?

По воспоминаниям современников, Муха был робок с женщинами, хотя и нравился им. Ходили слухи о его влюбленности в Сару Бернар, но это так и осталось неподтвержденным, ведь актриса была намного старше художника, и их связывали хоть и теплые, но чисто деловые отношения.

Не Сара Бернар, а Берта де Лаванд занимала его мысли. Они были вместе в течение нескольких лет, но так и не узаконили свои отношения. О ней известно только то, что одно время она работала гувернанткой в России. Сохранился портрет Берты де Лаванд, написанный художником в 1896 году. Молодая женщина лет двадцати пяти сидит в удобном кресле викторианского стиля и читает книгу. У нее спокойное, сосредоточенное на чтении лицо с умиротворенным выражением. Этот портрет впервые появился в специальном выпуске «La Plume» с подзаголовком «Иллюстрации к *"Le Monde Moderne"*.

Был ли Муха счастлив с Бертой? Сейчас трудно сказать, но в 1904 году он внезапно увлекается молодой чешкой по имени Мария, и она становится его Музой до конца жизни.

Марушка Хитилова была моложе Альфонса Мухи на 22 года, она получила хорошее образование и происходила из обеспеченной чешской буржуазной семьи. Девушка общалась со многими пражскими знаменитостями, была в курсе музыкальных, литературных и театральных новинок. Мечтая поступить в академию Жюлиана, она заручилась поддержкой своего дядя, известного искусствоведа Пражского университета.

В год знакомства с ней Муха был в зените славы. Это, вероятно, показалось лестным для Марии, и они стали часто встречаться, так что их взаимная привязанность только крепла. Из сохранившихся писем очевидно, что Муха делился с ней своими планами: он стал тяготиться призвани-

ем художника-декоратора и мечтал о настоящем, большом искусстве, способном воплотить его мысли о панславизме, — объединении всех славян, имеющих общие этнические и культурные корни.

Муха задумал серию работ «Славянская эпопея». Мария, которая в 1906 году стала его женой, полностью разделяла эти мечты и надежды.

Муха часто рассказывал Марушке о своих визитах к баронессе Ротшильд, которая советовала ему поехать в США, где художника хорошо знали и горячо любили, и обещала дать рекомендательные письма ко многим влиятельным и богатым людям Нью-Йорка. Так Муха в конце концов и поступил, но он никак не ожидал, что его прибытие в Америку станет громким событием: художника приветствовали собственным портретом в полный рост и надписью: «Соединенные штаты посетил величайший художник-декоратор всех времен!» А ведь он поехал в Америку с одной целью — заработать необходимые для «Славянской эпопеи» деньги, рисуя портреты знатных дам.

Все сложилось не совсем так, как он хотел: портреты богатых дам давались ему ценой кропотливого труда, и работа не приносила удовлетворения.

В результате для свадьбы с Марушкой у него оказалось меньше денег, чем он ожидал, так что пришлось опять брать заказы на декоративные работы, — чего он хотел избежать, — делать рекламные плакаты и театральные афиши. Единственным значительным заказам стали громадные живописные полотна для Немецкого театра в Нью-Йорке.

Баронесса Ротшильд была уверена, что супружеская жизнь помешает творчеству художника, и когда узнала, что Муха собирается жениться, восприняла это с гневом.

Церемония состоялась 10 июля 1906 года в скромной монастырской часовне около Праги. Молодожены провели шесть недель в маленькой богемской деревне. Это было не совсем то, о чем когда-то мечтала Мария, но она страстно любила мужа и во всем ему доверяла.

Муха был наконец-то счастлив: он перестал писать идеальных прелестниц, зато любимая жена стала его опорой, единомышленницей, воплощением всех земных желаний.

В том же 1906 году семья снова поехала в США, где Муха много работал как художник и преподавал в Художественном институте Чикаго.

В 1909 году у них родилась дочь Ярослава, и они вернулись в Прагу. Муха еще дважды ездил в Америку на заработки, но в конце концов обосновался на родине.

Сохранились прекрасные портреты членов его семьи: «Портрет Марушки» (1905) и «Ярослава и Иржи, дети художника» (1919).

Мастер осуществил свою мечту — создал цикл «Славянская эпопея» и подарил его родной Праге, но работа была встречена холодно, а националистические взгляды художника мало кто понял и разделил.

Как живописец Муха так и не достиг той славы, какой пользовался как мастер декоративных работ. Он и поныне в основном известен как представитель модерна рубежа XIX–XX веков, то есть благодаря своему таланту художника-декоратора.

В 1936 году в Париже состоялась ретроспективная выставка работ Альфонса Мухи, но его искусство уже не отвечало требованиям времени, на смену пришли другие стили и другие мастера. Наступил новый век, мир стоял на грани больших потрясений, и в нем не нашлось места для рафинированного искусства Мухи, его идеальных и реальных образов.

Весной 1939 года Прагу захватили фашисты, А. Муха, как известный националист и масон, был брошен в тюрьму. Он умер 14 июля 1939 года, немного не дожив до своего семидесятилетия.

Во время коммунистического режима творчество Мухи считалось декадентским и было под запретом. Его заново открыли лишь 50 лет спустя. Сын Иржи написал книгу об отце и много способствовал возрождению интереса к этому замечательному художнику. Так что в наше время бессмертные образы Мухи живут и снова радуют глаз.

Ольга Кривдина
Борис Тычинин

СКУЛЬПТУРА ТАРРАГОНЫ

Уникальные архитектурные памятники и скульптура римского времени и эпохи Средневековья, включенные ЮНЕСКО в список мирового наследия человечества, привлекают в Таррагону туристов со всего света. В 100 км к югу от Барселоны, в самом центре живописного побережья Коста-Дорада, находится этот небольшой город — центр одноименной каталонской провинции. Римские легионы под командованием Гнея Корнелия Сципиона изгнали карфагенян из лагеря, находившегося на месте нынешней Таррагоны. Один из соратников Сципиона — Публий Корнелий Таррако в 218 году до нашей эры основал здесь колонию Таррако, о чем писал Плиний: «Колония Таррако — творение Сципиона». Город увеличивался и стал центром одноименной римской провинции. Во время гражданских войн в 40-х годах I века до нашей эры население Таррако поддержало Цезаря, который отблагодарил жителей Таррако — сделал их город главным в учрежденном им Союзе испанских городов.

Прекрасные образцы архитектуры и скульптуры созданы в Таррако при преемнике Цезаря — императоре Августе, который обосновавшись здесь, учредил свою резиденцию. «В I веке н. э., с приходом династии Флавиев, город пережил наивысший расцвет: император Веспасиан возвел Форум провинции, Домициан построил цирк, а в II веке н. э. к ним прибавился амфитеатр», — писал Карлес Маркес в издании «Таррагона достояние человечества», вышедшем в свет в 2011 году в Барселоне. Скульптура, выявленная в результате раскопок, представлена в Национальном археологическом музее города Таррагоны, сформированном в середине XIX века. С 1960 года экспозиция музея развернута в специально построенном здании рядом с древнеримской Стеной. Значительную художественную ценность имеют статуи и бюсты римских императоров Адриана, Марка Аврелия и Траяна, исключительно продумано и изящно представленные в залах музея.

Уже в IV веке завоеванная вестготами Таррагона стала крупным христианским центром. К началу XI века эта территория находилась между христианским и мусульманским мирами. В XI–XII веках город упоминается арабскими писателями: «Древние его памятники стоят, не тронутые разрушением. Многие его стены высятся, не поддавшись гибели. Ни в одном городе нет столько тесаного мрамора. Стены его сложены из белого и черного мрамора, подобно какому не сыскать». Эти описания приводит Ж. М. Рекасенс в «Истории Таррагоны». Принято считать, что норманнский рыцарь Роберт Борде отвоевывает у мусульман Таррагону и в 1129 году получает в свое владение от епископа Барселоны Олегера, пожаловавшего ему титул Принца Тар-

рагонского. Новый расцвет Таррагоны в период Средневековья приходится на вторую половину XIII и XIV век.

Кафедральный собор был возведен на месте древнеримских культовых сооружений, храма Юпитера, вестготской церкви и романского храма XII века. Строительство собора начато в 1171 году и прекращено в середине XIV века из-за вспыхнувшей эпидемии чумы, погубившей значительную часть населения. Архитекторами собора являлись Раймон де Мила, мастер Бертомеу и Гильем Клерге. В основании собор имеет форму латинского креста, три нефа, к боковым нефам в XV–XVII веках был пристроен ряд часовен, что усложнило и запутало логику планировки собора. Таким образом, в одном храме соединились раннехристианские реликвии, например, саркофаг IV века, романские стены и портики, готические арки и окно-роза на фасаде, оформленном рельефом с изображением Страшного суда и фигурами апостолов и пророков, а в центре на колонне установлена статуя Богоматери с младенцем.

Великолепный готический главный алтарь посвящен святой Текле, покровительнице Таррагоны. Барельефы, вырезанные из алебастра, расписанные и позолоченные изображают эпизоды из жития и страдания этой святой. Поражает виртуозность мастерства скульптора Пере Жоана (Pere Joan), создавшего этот шедевр в 1426–1434 годах. С правой стороны от алтаря размещен мраморный саркофаг инфанта Дона Хуана Арагонского — сына короля Жауме (Хайме) II. Эта лежащая фигура выполнена в традициях готической пластики и относится к 1337 году.

В соборе находится значительная коллекция римского, греческого, византийского, каталонского, итальянского и французского искусства (иконы, церковная утварь, священные мощи в реликвариях и покровы). В изумительном внутреннем дворике, окруженном романской галереей, цветут и плодоносят апельсиновые и мандариновые деревья, бьет фонтан, а в небольших бассейнах плавают золотые рыбки, живут черепахи и цветут лилии, а над всем этим возвышаются мощные кипарис и магнолия, благоухают розы. Видимо таким в эпоху средневековья мог представляться райский сад.

Близко со спуском к Средиземному морю установлен памятник арагонскому адмиралу Рожеру де Льюриа (Руджеро ди Лауриа; араг. *Rocher de Lauria,* кат. *Roger de Llúria*; около 1245 – 17 января 1305). Он принял важное участие в событиях Сицилийской Вечери, Крестового похода против Педро III и борьбы за Сицилию между братьями Альфонсом Арагонским и Хайме Сицилийским. Памятник представляет фигуру адмирала в резком повороте, статуя развернута лицом к городу и установлена на высоком мощном мраморном постаменте. Бронзовую статую создал итальянский скульптор Феликс Феррера, постамент выполнил каталонец Рамон Салас. Отметим, что масштабность монумента была нарушена: постамент настолько велик, что мешает восприятию статуи, поднятой на значитель-

ную высоту. Открытие памятника состоялось в 1889 году, и было важным событием для жителей Таррагоны.

Значительным монументальным произведением Таррагоны является памятник героям 1811 года. Другое, не официальное название скульптурной группы «Обнаженные». Автор этого монумента каталонский скульптор Хулио Антонио (1889–1919). Он изобразил каталонских героев обнаженными, и композиция вызвала в свое время ожесточенную полемику в таррагонском обществе, и памятник, отлитый из бронзы в Мадриде, был открыт в 1931 году, лишь через 12 лет после смерти его автора. Памятник установлен в честь таррагонцев, которые сражались с наполеоновскими войсками в 1811 году, когда Таррагона подверглась тяжелейшей осаде и мародерству французов во время Испано-французской войны (к началу 1812 года наполеоновскими силами была оккупирована уже вся Каталония; Франция потерпела поражение лишь в 1814 году). Символическая композиция изображает мать Таррагону, которая прощается с двумя своими сыновьями, героями войны с французами. Как сказал писатель Ж. А. Бащерас: «Таррагона воплощена в пластическом образе высокой художественной ценности, чем не каждый город может похвастать». Решение скульптурной группы рассчитано на круговой обход и с каждого нового ракурса помогает усилению ее восприятия. В стилистическом воплощении ощущается близость к произведениям Бурделя, здесь мощь и выразительность граничат со сдержанностью и гармонией скульптурного образа.

В 1999 году в Таррогане появился еще один бронзовый многофигурный памятник, изображающий акробатов «Кастельерс» — это высокая пирамида из мужчин, держащих наверху мальчика. Автор композиции — скульптор Франсеска Англес. Традиция построения акробатических пирамид «кастельс» появилась в конце XVIII – начале XIX века и их сложность оценивается по количеству человек, образующих каждый ярус и по общему количеству ярусов.

Упомянем одну из скульптур, появившуюся в 1995 году на бульваре — Рамбла Нова — это бронзовый «Дед Виргилий» — издатель газет и таррагонский краевед, изображенный сидящим на скамье, он опирается на трость и как бы наблюдает за прохожими. Автор скульптуры Жузеп Агусти (*Josep Agustí*, 1956–1995) — создал жанрово-портретное произведение, естественно вписавшееся в городскую среду и полюбившееся зрителям.

Скульптура разных веков сосуществует в Таррагоне, активно входя в облик города, создавая его индивидуальность и неповторимость, выявляя исключительно национальную окраску, подчеркивая оригинальность и своеобразие каталонцев.

Чжан Биюнь

ЖЕНЩИНЫ МУХИ

Альфонс Муха — его считают одним из самых известных художников стиля модерн. Иногда даже стиль модерн — ар нуво во Франции называли стилем Мухи.

"Les Femmes Muchas" («ле фам Мюша», «Женщины Мухи») — женщины конца девятнадцатого века чувственные, томные, эфемерные, соблазнительные и в тоже время недоступные, в окружении сложного сплетение, цветов, узоров, украшений, складок одежды, локонов. Везде, где мы их видим — композиция безупречна, совершенство линий и гармония цвета: неуловимое движение, небрежная поза, изящный жест схвачены с поразительной точностью.

Несмотря на то, что сам художник главным делом своей жизни считал «Славянскую эпопею» (1910–1928), серию из двадцати полотен большого размера, в историю изобразительного искусства он вошел именно благодаря женщинам, женским образам, созданным на рубеже XIX–XX веков.

Альфонс Муха родился 24 июля 1860г. в Иванчице, в Моравии. В Брно получил начальное художественное образование. С 1881 занимался декоративным оформлением интерьеров. В 1885 г. поступил в Мюнхенскую Академию Художеств, был зачислен на третий курс. В 1879 году Муха был замечен и приглашен в Вену в художественные мастерские Каутский-Бриоши-Бургхардт, в качестве художника театральных декораций. После пожара в «Рингтеатре» в 1881 году, который привел к гибели около 500 человек и уничтожил мастерскую Мухи, декораторская фирма, на которую он работал, потерпела крах. Сам Муха был настолько потрясен, что покинул Вену и переехал в небольшой моравский городок Микулов (Никольсбург). В это время он работал над украшением родового замка графа Карла Куэна-Белласси, а затем и его парадного дворца Эммахоф (названного в честь Эммы — жены графа) в моравском городе Грушовани. Вскоре художник совершил, вместе с супругами Куэн-Белласси, путешествие в Северную Италию и в австрийский Тироль. Там Альфонс Муха расписывал стены замка, принадлежавшего брату Куэн-Белласси. Восхищенный талантом юного художника, граф согласился оплатить расходы по его учебе в Мюнхенской академии изящных искусств, где Муха вскоре возглавил Ассоциацию Славянских художников.

В 1887–1922 жил и работал в основном в Париже. Свой творческий путь в Париже он начинал как декоратор, художник афиш и пригласительных билетов. Не отказывался и от росписи стен и потолков в богатых домах, ради заработка он иллюстрировал модные журналы и другие периодические издания. Рубеж XIX–XX веков — это время стиля модерн, или арт-нуво.

Поклонение красоте охватило Европу с начала 1880-х, и только первая мировая война вернула к прозе жизни любителей прекрасного. Разру-

шались академические нормы и правила. Становились модным восточные мотивы. Художники отказывались от прямых линий. На картинах цвели причудливые, порой экзотические цветы, порхали бабочки, птички, стрекозы. Создатели ар-нуво верили в возможность достижения гармонии с природой. Они противопоставляли простоту и умеренность роскоши викторианской эпохи. Они творили ради гармонизации отношений между людьми. Теперь красота представлялась не чем-то отвлеченным, красота стала синонимом простоты и истины.[1]

В 1892-м к художнику приходит первый успех. Он выполняет заказ на оформление многотомного труда «Сцены и эпизоды из истории Германии» Шарля Сейньобоса. Работа над оформлением, обращение к великим людям и событиям не только германского, но и общеевропейского прошлого обогатила его ценным опытом, который впоследствии пригодился художнику при работе над своим эпохальным творением — «Славянской эпопеей».

А спустя два года в его судьбе и творчестве происходит решающий поворот. Судьба сталкивает его с женщиной, полностью изменившей его жизнь.

Во время рождественских праздников 1894 года Мухе предложили срочный заказ на создание афиши для спектакля «Жисмонда» с Сарой Бернар в главной роли. Утром нового года Париж был изумлен нестандартно крупным форматом афиши и ее блистательным графическим исполнением.

Муха изобразил актрису, на необычном по форме плакате — длинном и узком, что подчеркнуло ее величественную осанку. Художник украсил ее длинные распущенные волосы венком из цветов. В руке она держит пальмовую ветвь. Взгляду актрисы художник придал томность, создав общее настроение нежности и неги. Ничего подобного до Мухи никто не делал. До «Жисмонды» у Сары Бернар был всего один достойный внимания плакат, выполненный швейцарским декоратором Грассетом — «Жанна д'Арк». Но плакат «Жисмонда» был гораздо интереснее.

К моменту создания афиши в 1895г. Саре Бернар уже было 50 лет. Но по-прежнему она была королевой сцены. Актриса была расточительна, содержала огромный штат актеров, поэтов, музыкантов, художников, портных, парикмахеров и слуг. Она была эксцентрична и эпатажна. Так, например, ее фотографировали заучивающей роли, лежа в гробу. В это время Сара Бернар была иконой стиля, эротики и декаданса.

Получив афишу, Сара Бернар заключает с Альфонсом Мухой шестилетний эксклюзивный контракт. С этого момента художник имеет право создавать театральные афиши только для нее, он обязуется также работать в ее театре «Renaissance» над декорациями и оформлением ее пьес. За свои услуги художник получает ежемесячно 3000 франков — это очень большая сумма в те времена, кроме того, Бернар платит Мухе 1500 франков за каждую новую афишу. Для обеих сторон заключено выгодное соглашение.

Несмотря на склонность к расточительству, Сара Бернар обладает острым деловым чутьем. Она понимает, что «Жисмонда» представляет со-

бой не только художественную ценность. По ночам парижане ножами срезают со стен наклеенные афиши. Иржи Муха, сын и биограф художника, сосчитал, что их продажа принесла не менее 130 000 франков.

Для Сары Бернар Муха — еще одна сенсация вокруг ее личности и желанный источник доходов. Муха благодаря актрисе становится не только обеспеченным, но и признанным художником. За шесть лет созданы восемь афиш для театра Сары Бернар, семь из которых становятся самыми удачными работами, по которым узнается Муха по сей день: за «Жисмондой» следуют театральные афиши «Дама с камелиями» (1896 г.), «Лоренцаччо» (1896 г.), «Самаритянка» (1897 г.), «Медея» (1898 г.), «Гамлет» (1899 г.) и «Тоска» (1899 г.).

Создавая первую театральную афишу, Муха нашел изобразительный прием, который затем неоднократно использовал в своих работах. В концентрированной форме уже в «Жисмонде» содержатся извилистые длинные линии, сливающиеся в декоративный орнамент, волосы, обрамляющие лицо, как нимб, и затем прихотливо изогнутыми отдельными прядями завивающиеся кольцами в арабески, динамика, возникающая из поворота фигур.

Один из поклонников актрисы так высказывался о Саре Бернар: «во всех ее движениях заложено что-то от спирали. Она садится спиралеобразным движением, ее наряд плотно облегает ее узкой спиралью, а затем образует шлейф на полу, который снова образует спираль, встречное движение этой спирали вновь образуют ее корпус и голову». Как ни одному художнику до него, Мухе удалось передать это ее движение, которое потом будет повторяться, и повторяться в других его работах. Если бы «женщины Мухи» могли двигаться, то они двигались бы также как некогда Сара Бернар.

В обществе ходили слухи о романе уже немолодой актрисы и 34-летнего «Мюша́», как называли его на французский манер, но это были лишь слухи, не имеющие под собой реальных оснований.

Образы Сары, запечатленные Мухой на плакатах, в большинстве своем исполнялись художником по фотографиям.

Не умаляя таланта мастерства художника, раскроем секрет — Муха был увлечен фотографией. И фотография была настоящим подспорьем в его работе. Возможность приобрести собственную хорошую фотокамеру появилась у Мухи уже после выполнения заказа «Сцены и эпизоды из истории Германии» Шарля Сейньобоса.

«Врагом изобразительных искусств», — в то время называли многие живописцы новое модное изобретение — фотоаппарат. Но все же некоторые художники увидели в фотокамере не конкурента в запечатлении реальности, а помощника. Фотографии служили материалом для изучения анатомии человека, при помощи фотографий составлялись многофигурные композиции, моделировались складки драпировок. На фотографиях фиксировали необычные ракурсы, переменчивое освещение, мимику. Фотографию можно было на время отложить и снова обратиться к ней в нужный момент. Иметь дело

с натурщиками было гораздо сложней — с ними приходилось договариваться, согласовывая время позирования, и платить за каждый час. С середины XIX века с фотографией экспериментировали многие художники. Использовали фото при создании картин Дега и Делакруа, Ван Гог и Гоген, Сезанн, Борисов-Мусатов и другие».

Старинные фотокамеры требовали продолжительной экспозиции кадра, и порой съемка превращалась в довольно изнурительный процесс, как для фотографа, так и для моделей, вынужденных подолгу застывать в неестественных позах. Тем не менее, многие кадры, сделанные Мухой, лишены салонной статичности и поражают своей непосредственностью. Муха сам проявлял негативы, никогда не увеличивал изображения. На многих снимках мы видим сетчатую разметку, сделанную карандашом для перевода изображений в крупный формат.

Фотоархив Мухи насчитывает свыше полутора тысяч снимков. Нередко во время фотографии, Муха закрывал лица моделей платком, чтобы их несовершенство не разрушало идеальный придуманный им образ. Художник каталогизировал снимки моделей, сопровождал их комментариями, таким как: «Мадемуазель Жизель — очень хороша, блондинка, крепкого телосложения, для меню из Ниццы»; «Мадемуазель Ляуде — худая, невысокая, для пастелей Шампенуа»; «Берта Лаверн — хороша, хороша в обнаженном виде, брюнетка, хороша сзади»; «Мадам де Невер — молодая, стройная, красивое обнаженное тело, маленькая грудь, спина, бедра красивы, ноги тоже».

Муха создавал серии фотографий для того, чтобы потом создавать серии картин. Так во время его пребывания в Париже были созданы циклы декоративных панно.

Первый цикл декоративных панно «Четыре времени года» был создан в 1896 г. Затем появились Утро, День, Вечер, Ночь — в очертаниях готических стрельчатых арок, подобно святым со средневековых витражей. Потом появляются серии: «Цветы», «Искусство», «Время суток», «Драгоценные камни», «Луна и звезды».

С учетом всех вариантов всего было создано почти пятьдесят серий на эту тему. Самыми популярными и узнаваемыми до сих пор считаются: «Четыре искусства», «Четыре времени суток», «Луна и звезды», «Четыре драгоценных камня» и «Четыре цветка».

Все эти панно имеют вытянутую форму — они узкие и высокие. Роскошные, чувственные и томные «женщины Мухи» тиражировались моментально. Панно печатают как в дешевых вариантах, так и в дорогих, используя последнее слово полиграфической техники тысячными тиражами в плакатах, открытках, игральных картах. Кабинеты светских эстетов, залы лучших ресторанов, дамские будуары украшали шелковые панно, календари и эстампы. Они задуманы как настенные украшения, как массовое искусство для каждого, которое «будет прекрасно смотреться и в прихожей, и на лестничной клетке».

Сам Альфонс Муха отмечал: «Я был рад, что делал искусство не для закрытых салонов, а мог делать искусство для народа. Оно было дешевым, его каждый мог себе купить, и оно попадало как в семьи имущих, так и в семьи неимущих».[2]

Панно Мухи идут нарасхват, около 150 мотивов печатаются на почтовых открытках, введенных во Франции как средство корреспонденции в 1873 году, и эти открытки разносят «стиль Мухи» по всему миру.

В 1898–1899 годах Альфонс Муха работал над обложками и иллюстрациями для парижского журнала «Кокорико» ("Cocorico"). На его страницах был напечатан выполненный карандашом и гуашью цикл «12 месяцев — изображения женских фигур, иногда обнаженных, а также изящных дамских головок. Это своеобразный гимн женской красоты. Женщины на его литографиях привлекательны и, как сказали бы сейчас, сексуальны. Рональ Ф. Липп писал «В центре его творений всегда находится женщина. Она гипнотизирует нас некоторой отрешенностью, притягивает безмолвными обещаниями; она пленительна, возвышена и эротична. Ее взгляд затуманен, будто она только что появилась, неожиданно очнулась и находится между любовной грезой и неясными воспоминаниями о каком-то другом мире. Ее очарование зачастую подчеркнуто локонами, спадающими до плеч или вьющимися вокруг прелестного лица».[3]

Муха пробовал себя не только в живописи и рисунке. Он также занимался скульптурой. Одна из самых знаменитых скульптур Мухи называется «Природа».

Декоративный бюст из бронзы, серебра и золота был создан в 1899 году для Всемирной выставки, проходившей в Париже в 1900 году, и по праву считается шедевром скульптуры конца XIX – начала XX века. Великолепные золотые локоны, спадающие на обнаженную грудь молодой женщины, и обвивающие торс, придают скульптуре что-то мистическое, подчеркивая тонкую связь женщины с природой. Говорили, что художник, создавая свою «Природу», использовал образ Сары Бернар или Клео де Мерод, но, скорее всего, это просто слухи. Кем бы ни была загадочная женщина, вдохновившая Муху, пусть даже плодом его собственного воображения, она притягивает взгляд и очаровывает, как роковая женщина.

В 1896 году художник создает первые рекламные плакаты: ему их заказывают фирмы, использующие магическую силу имени Альфонса Мухи с тем, чтобы представить свою продукцию в наилучшем свете. Первый рекламный плакат Мухи для изготовителя папиросной бумаги "Job" созданный в 1896 г. считается одной из самых удачных композиций, созданных им Мухой все время.

Производители кондитерских изделий "Lefevre-Utile", "Nestle" и "Masson", духов "Rodo", производители шампанских вин "Champagne Ruinart" и "Benedictine", общество железных дорог Париж — Лион — Мар-

сель — список заказчиков рекламы у Мухи состоит из известных компаний конца XIX века и отражает почти весь ассортимент товаров 1900-х годов.

Распустив волосы декоративно закрученными кольцами, с наслаждением курящая дама позирует для рекламы папиросной бумаги; возбужденная после стремительной поездки девушка на рекламе "Cycles Perfecta", как и более солидная дама, доверяющая кузнечных дел мастеров "Waverley", зазывают покупателей приобрести недавно изобретенные цепные велосипеды; пышущая здоровьем красотка с ячменным венком праздника урожая восхваляет качество пива союза пивоварен "Bieres de la Meuse"; на рекламе "Vin des Incas" мифическая сила содержащего кокаин тоника воскрешает сцену индейского жертвоприношения. Стилистически плакаты мало отличаются от панно, поэтому и их продают коллекционерам.

«Мы не знаем, — пишет в 1897 году художественный критик Поль Жорж, — что достойно большей похвалы — мастерски исполненная композиция фигур или изобразительная сила. Эти произведения излучают особую поэзию мира, где вещи одновременно возвышенны и просты, далеки от банальности будней».[4]

Словно спрятанная в янтаре, мерцает в «стиле Мухи» и в элегантности его женских образов алхимическая универсальная формула хорошего вкуса: очевидная для каждого, но непостижимая и загадочная, она погружает весь мир в свой особенный блеск.

В начале двадцатого века в жизни художника началась новая глава, появилась еще одна женщина — Марушка.

С Хитиловой художник познакомился в 1903 году — сама Мария Хитилова устроила их встречу. Она была чешкой, закончила среднюю художественную школу в Праге и в двадцать один год уехала в Париж. Она жила во французской семье, помогала по хозяйству и заботилась о детях. Впервые Мария увидела Муху в пражском Национальном театре и сразу же влюбилась в него, хотя годилась художнику в дочери. Она была младше его на двадцать два года. Девушка попросила своего дядю, историка искусств, представить ее Мухе как соотечественницу и начинающую художницу. И вскоре художник пригласил Марию в свою мастерскую… и стал называть ее Марушкой. Он начал писать ей нежные письма:

«Мой ангел, как я благодарен тебе за твое письмо… В мою душу пришла весна, распустились цветы… Я так счастлив, что готов разрыдаться, петь, обнимать мир».[5]

В письмах Альфонс признавался Марушке, что до нее был влюблен лишь однажды, когда ему было шестнадцать лет. «Той девушке было пятнадцать, видимо, это ее звали Ярославой. Она умерла — туберкулез уносил в конце девятнадцатого века немало жизней.» Ее смерть для тонкой и чувствительной натуры Мухи стала трагедией. С той поры Муха, как сам пишет, всю свою горячую любовь обратил к родине и народу нашему. «Люблю их, как свою возлюбленную...»

Всех, кто был у него до Хитиловой, Муха называл «чужими женщинами», которые доставляли ему только муки. А он так мечтал «все годы изгнания о сердце чешском, о чешской девушке».

После женитьбы на Марушке в 1906 году художник все меньше рисует полубогинь. Мария Хитилова стала постоянной натурщицей Мухи, и на многих картинах легко угадываются ее черты. В их браке родились две дочери, которые, когда выросли, тоже стали моделями многих картин художника. Рыжеволосые славянки-красавицы на картинах Альфонса Мухи — это образы жены художника и его дочерей: все три обладали этим типом внешности.

После женитьбы вскоре Муха с семьей переехал в Прагу. В Праге он приступил к созданию «Славянской эпопеи», разработал эскиз витража собора Святого Вита и продолжал писать женские портреты — портреты жены и дочерей.

Муха умер в 1939 году от пневмонии. Причиной болезни послужили арест и допросы в оккупированной фашистами Праге: славянофильство живописца было столь известно, что его даже включили в именные списки врагов рейха. Марушка оставалась с мужем до его смерти. Она пережила супруга на двадцать лет.

Альфонс Муха не был самым необычным художником периода модерна. Он был самым характерным художником этого периода, и именно в этом и заключается его уникальность.

Он уловил самую суть нового искусства и дополнил его своими неповторимыми чертами — это и стало причиной его популярности. Творчество Мухи — образцовый модерн, т.н. азбука стиля.

«Стиль Мухи» — это синоним ар-нуво с его мягкими естественными линиями.

Как отмечал Владимир Рунге: «в модерне смешались стили Античности и Средневековья, Европы и Востока, христианства и язычества. Природные формы, перевоплощенные фантазией художников, деформировались, вытягивались в бесконечные вибрирующие линии и фантастические цветы и листья. Асимметрия и экзотика, парадоксальность и иррационализм — кредо модерна. Муха довел это разнообразие и утонченность форм до абсолюта. В его орнаментах переплетаются все мыслимые представители флоры и фауны — от полевых цветов до морских животных.[6]

На рубеже веков Альфонса Муху стали считать мастером, мэтром. В 1901 году выходит его книга «Декоративная документация». Это наглядное пособие для художников, в котором собраны орнаментальные узоры, шрифты, рисунки мебели, различной утвари, столовых приборов, ювелирных украшений, часов.

Многие художественные работы Мухи впоследствии были исполнены в различных материалах. Так, например, украшения с портретами Сары Бернар.

Как мы уже отметили выше, все работы художника отличаются своеобразным, неповторимым стилем — стилем Мухи. Его фирменный знак —

прекрасная по-девически грациозной фигура женщины, гармонично вписанная в орнаментальную систему из цветов, листьев, символов и арабесок. Несмотря на то, что каждая эпоха создает свои, новые формы женского идеала открытая чувственность работ Мухи до сих пор завораживает зрителей. Многие изобразительные элементы его работ заимствуют современные дизайнеры, иллюстраторы и художники рекламы. Муха вносил в повседневную, бытовую жизнь красоту, заставлял по-новому посмотреть на второстепенное искусство плакатов, афиш и оформление разнообразных товаров.

Художник создавал не только настоящие картины и красивые образы, но и делал произведениями искусства простые вещи, окружающие нас.

Все, к чему прикасалась рука чешского художника, будь то плакаты, журнальные иллюстрации, реклама или даже упаковки с детским питанием, — превращалось в гимн женской красоте.

«Женщин Мух» по сей день можно увидеть не только в выставочных залах, но и на фарфоровых чашки, шелковых платках, ювелирных украшениях. Все эти женщины красивы неземной красотой, они как будто парят в облаках и о существовании мирской суеты даже не предполагают. Его женщина — полубогиня. Рональ Ф. Липп писал: о ней «Эта смесь моравской крестьянки, Венеры и Мадонны гипнотизирует нас. Олицетворение божественной одухотворенности, его идеальная женщина купается в свете, живет между вечным и смертным. Она, созданная искусством художника, превращается в носителя божественного послания, дающего надежду сердцу человека. Ее присутствие постоянно даже в самых духовных работах Мухи».[7]

Женщины Мухи обитают если не в самом раю, то где-то рядом. Они плетут венки из цветов, беседуют с птицами, сочиняют стихи, поют, музицируют или просто мечтают… По сути, Муха сделал то, что не удавалось до него никому другому. Он превратил изящное, холодное очарование les femmes fatales в удивительное мягкое обаяние, но при этом «женщины Мухи» не перестали быть прекрасными.

Примечания

[1] Харди Уильям. Путеводитель по стилю Арт Нуво. — М.: Радуга, 1999.
[2] Ульмер Р. Альфонс Муха. — М.: Арт-родник, 2002.
[3] Ульмер Р. Альфонс Муха. — М.: Арт-родник, 2002.
[4] *Рунге В. Ф.* История дизайна, науки и техники. Учебное пособие. — М.: Архитектура-С, 2006.
[5] Альфонс Муха. Под ред. Сары Муха. Пер. с англ. — М.: Магма, 2006.
[6] Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. Учебное пособие. — М.: Архитектура-С, 2006.
[7] Ульмер Р. Альфонс Муха. — М.: Арт-родник, 2002.

Ольга Кривдина

ПО ПОВОДУ ИЗДАНИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ КАМЕНСКИХ

«Все, что происходит на свете, меня очень интересует»
Ф. Ф. Каменский

Фёдор Фёдорович Каменский — гордость скульптурного мира в России, автор изумительных статуй «Молодой скульптор» и «Первый шаг», собственноручно высеченных им в Италии из каррарского мрамора. Его творчество ярко вписывается в процесс развития европейского искусства середины и второй половины XIX века. Художественное образование, полученное в скульптурном классе Императорской Академии художеств, усовершенствование мастерства скульптора в Италии, позволили Каменскому достичь высочайшего уровня профессионализма и занять одно из достойных мест в истории русского искусства.

Мраморные статуи Каменского «Молодой скульптор» и «Первый шаг» в числе первых произведений поступили в 1897 году из Эрмитажа, где они были в числе лучших произведений русской скульптуры, в Русский музей императора Александра III и сразу же были включены в экспозицию. В том же году портрет Ф. А. Бруни был передан из Академии художеств, откуда позднее, в 1932 году поступила статуя «Вдова с ребенком». Каменский являлся ведущим скульптором реалистического направления в России в 1860 – начале 1870-х годов, о чем одним из первых писал знаменитый художественный критик В. В. Стасов, указывая, что именно Каменский сделал «первый шаг вперед и в сторону»[1] реализма. Автор фундаментального труда о русской скульптуре Н. Н. Врангель называл его — «яркий представитель идейных скульпторов»[2] и раздел «Идейный реализм» в своей книге «История скульптуры» начал с описания именно произведений Каменского. Однако творчество этого ваятеля занимает особое место не только в истории русского, но и американского искусства, имя Каменского внесено в Словарь американских скульпторов (Dictionary of American Sculptors)[3]. И это закономерно, так как с 1873 по 1913 год Каменский жил в Америке во Флориде. Американская пресса называла его «пионер Клируотера — американский гражданин — русский скульптор Ф. Ф. Каменский»[4].

В 2018 году благодаря инициативе потомка скульптора Фёдора Михайловича Каменского была подготовлена книга, представляющая собой уникальное издание документальных материалов, главным образом, писем Ф. Ф. Каменскому и самого скульптора. Прекрасным разделом является публикация выполненных Ф. Ф. Каменским рисунков. Подобный труд с поэтичным названием «Голоса ушедшей России» впервые знакомит с уникальными материалами, представляющими данные о родословной Ка-

менских, об эпохе и среде, в которой формировались и трудились представители этой славной фамилии.

Ф. М. Каменский совместно с С. А. Ивановым подготовили выход в свет исключительно ценного издания. Несомненно, публикация писем и документов из личного архива Ф. М. Каменского и писем скульптора, хранящихся в архиве Русского музея (предоставлены для публикации О. А. Кривдиной), будет интересна для специалистов — историков искусства, а также — широкому кругу читателей.

Издание книги эпистолярного наследия побудило вновь обратиться к биографии Ф. Ф. Каменского, обращая особое внимание на его петербургский период (1836–1873) и фрагментарно представить американский (1873–1913).

Фёдор Фёдорович Каменский является признанным мастером реалистического направления русской пластической школы. Он разделял взгляды наиболее прогрессивных и смелых деятелей культуры 1860-х годов. Судьба скульптора сложилась необычно: расцвет творчества связан с Россией, здесь, на Родине, находятся самые знаменитые его статуи. Исключительно плодотворными оказались для стипендиата Академии художеств годы, проведенные в Италии. Большая же часть жизни прошла в Америке, во Флориде, где он старался совмещать профессиональные занятия с фермерской жизнью.

Здесь приведены те архивные материалы, которые добавляют яркие штрихи к биографии Каменского, а также внимание обращено на ряд его рисунков из коллекции Государственного Русского музея (часть из которых включена в книгу «Голоса ушедшей России»).

21 августа (2 сентября) 1836 года в пригороде Петербурга — Лесное[5], в семье Каменских родился сын Фёдор. Изображение дома, в котором он появился на свет, сохранилось на одном из карандашных набросков, сделанных молодым художником в 1850-е годы. Тогда же выполнены портретные зарисовки ближайших родственников — сестер, братьев, деда и отца — Ф. А. Каменского[6]. Эти портреты опубликованы в изданной в 2018 году книге.

По отцовской линии скульптор Ф. Ф. Каменский происходит от известной в России немецкой династии Бергов, а по материнской — принадлежит к потомкам рода Вольфов. Отец Каменского — Фёдор Александрович (1802–1858) — генерал-майор, являлся директором Лесного и Межевого института в Петербурге. Его отец — Александр Каменский и мать — Шарлота Берг (1771–1803), умершая при рождении сына. Фёдор Александрович воспитывался в семье Бергов, у братьев своей матери. Его воспитателем был Григорий Максимович Берг (1765–1838) — генерал-лейтенант, участник русско-шведской войны 1788–1790 гг. и кампании 1805 года. В 1812 году он командовал 5-й пехотной дивизией в корпусе Витгенштейна[7]. Бургард (Бурхард) Максимович (1758–1838), генерал-майор, участник штурма Измаила, экспедиции в Голландию 1799 года, кампаний 1806–1807 годов и русско-шведской войны 1808–1809 годов[8]. Их живописные портреты, написанные

Джорджем Доу, экспонируются в Военной галерее Зимнего дворца[9]. Портрет деда скульптора — Ариста (Эрнста) Вольфа, выполненный в 1850-е годы, сохранился в альбоме рисунков Ф. Ф. Каменского (собрание ГРМ). Имеются в альбоме и карандашные портреты матери — Аделаиды Аристовны Каменской, урожденной Вольф, и отца — Фёдора Александровича Каменского.

С 1852 года Фёдор начал заниматься в Петербургской Академии художеств[10]. Многочисленные рисунки наглядно показывают, как трудолюбив и талантлив был юноша. О том, что средства в семье Каменских были ограничены узнаем из прошения «отставного генерал-майора Каменского ее императорскому Высочеству Президенту о назначении какого-либо содержания сыну его Фёдору, который обучается в Академии скульптурному художеству, дабы он мог беспрепятственно окончить академический курс»[11]. 28 июля 1855 года, по единогласному мнению членов Академии, было решено, что «ученик Каменский, судя по его способностям и опытам занятий, которые представляет на экзамены, обещает успехи и заслуживает пособия»[12]. В феврале 1859 года профессор скульптуры Н. С. Пименов просил о назначении содержания ученику Ф. Каменскому «по уважению отличных успехов и по бедному состоянию». В ответ на его просьбу было определено «производить в пособие на содержание в течение сего года»[13].

Процесс обучения проходил успешно, в 1857 году молодой скульптор получил две серебряные медали (второго и первого достоинства) за лепку с натуры и серебряную медаль второго достоинства за барельеф «Ахиллес влачит тело Гектора». В июне 1856 года им сделаны два подготовительных рисунка, дающих представление о несохранившемся барельефе и о поисках наиболее выразительной компоновки фигур.

Во время летних каникул 1858 года художник побывал в Ревеле. Впечатления от путешествия он зарисовал в путевом альбоме. Туда вошли сюжет очертаний Ревеля, возвышающегося над водной гладью, вид на башню и церковь Олевисте, портрет мужчины, стоящего за штурвалом. Собранные воедино рисунки Каменского, хранящиеся в Русском музее, многочисленны и разнообразны по технике исполнения и по тематике. Здесь есть наброски с натуры, рисунки с гипсов, учебные композиции на заданные темы, портреты родственников, знакомых, студентов, позирующих в костюмах исторических персонажей, фигуры этнографического характера, зарисовки животных. Одни из них выполнены углем и мелом, другие — карандашом. Часть сделана контурной линией; другие работы отличаются тщательностью и детальностью исполнения; встречаются листы с применением тонировки. Некоторые имеют подписи: «Ученикъ г-на профессора Н. С. Пименова. Каменскій». Большинство листов датируется периодом 1856–1863 годов[14].

К 1856 и 1858 годам относятся академические рисунки, представляющие задрапированные мужские и женские фигуры. Религиозной экзальтацией выделяется лист с изображением женской фигуры, которую

можно воспринимать как образ возносящейся Марии или это, возможно, «Возносящаяся душа».

Многочисленные натурные рисунки мужских и женских фигур в костюмах различных народностей Кавказа, Турции, Молдавии, Венгрии, Украины Каменский создал в 1858 и 1860 годах. Часто скульптору позировали переодетые братья и друзья по Академии: в костюме Мефистофеля — Г. Г. Мясоедов, монах-паломник — М. П. Клодт, в чалме, с кальяном в руке — брат Каменского, Николай. Художника интересовали этнографические особенности одежды, предметов, деталей. Он стремился передать выразительные движения, характерные позы и жесты. Учебные рисунки исполнены преимущественно на религиозные и мифологические сюжеты: «Поклонение пастухов», «Слепой Велизарий», «Ахиллес влачит тело Гектора», «Сократ, выпивающий яд». Таким образом, имеется возможность составить представление не только о темах, над которыми трудился один из питомцев Пименова, но и последовательно проследить уровень его профессионального роста. Эти годы отмечены исключительно строгим отношением Каменского к себе и своему делу. Академическая школа являлась упорным, настойчивым, сосредоточенным трудом в достижении мастерства.

В 1858 году ученики скульптурного класса Ф. Каменский, Н. Лаверецкий, М. Румянцев для получения золотых медалей второго достоинства работали над программой «Цинциннат принимает римских послов». Подготовительные рисунки сделаны Каменским в июне 1858 года. Решение композиции, найденное в рисунке, с незначительными изменениями нашло воплощение в гипсовом рельефе (находится в НИМ при РАХ)[15]. Малоизвестный и редко встречающийся в изобразительном искусстве сюжет взят из жизнеописания римского политического деятеля Люция Квинция Цинцинната. «В 458 году, в виду опасности, угрожавшей Риму от сабинян, Цинциннат был назначен диктатором: послы, явившиеся к нему с известием об этом... застали его в его поместье за Тибром на поле за земледельческой работою»[16]. За барельеф Каменский был награжден в 1859 году золотой медалью второго достоинства, дававшей право конкурировать на большую золотую медаль.

Эскиз композиции «Возвращение Регула из Рима в Карфаген» Каменский выполнил в июне того же года, как указано в подписи на карандашном рисунке. Академический Совет выбрал для темы на большую золотую медаль эпизод из жизни римского политического деятеля Регула, в котором раскрывался подвиг его самопожертвования. В битве при Тунисе победу над римлянами одержали карфагеняне. Регул и пятьсот римлян попали в плен и пять лет находились в Карфагене. В 250 году, потерпев поражение при Панорме, карфагеняне отправили Регула со своими послами в Рим, чтобы склонить римлян к заключению мира. Регул обратился к римлянам с речью и призвал их не заключать мира и не обмениваться пленными. Сенат, чтобы спасти Регула, соглашался на мирный договор, но

Регул объявил, что тогда он примет яд. Вернувшийся в Карфаген Регул был предан мученической смерти[17].

В рисунке скульптор представил Регула в позе оратора, обращающегося к римскому народу, перед тем как отплыть на корабле обратно в Карфаген. Скульптурная композиция «Возвращение Регула из Рима в Карфаген» не сохранилась, как и другие ученические рельефы Каменского. Рисунки из собрания Русского музея являются важным свидетельством о них.

В 1860 году Академический Совет рассматривал скульптурные программы, выполненные Ф. Каменским и Н. Лаверецким. За композиции «Возвращение Регула из Рима в Карфаген» оба художника были удостоены золотых медалей первого достоинства и звания классных художников первой степени. Каменский и Лаверецкий остались в Петербурге до 1863 года в качестве пенсионеров. Лаверецкий принял участие в работе над памятником «Тысячелетие России». По сведениям В. В. Стасова Каменский тоже привлекался к этим работам[18].

В «Альбоме» рисунков особое внимание обращают на себя автопортреты художника, приятного и обаятельного юноши с пристальным, проницательным взглядом. Один из биографов художника — В. К. Станюкович отмечал определенную экстравагантность молодого Каменского, который «одевался в своеобразный, нарочито русский костюм, вместо пальто носил армяк, подвязанный кушаком, за который были заткнуты огромные рукавицы. Этот костюм поражал на улице не только во Флоренции, но и в Петербурге»[19]. Скульптор обладал целеустремленным и необычайно решительным характером, «способностью мгновенно увлекаться и приводить в исполнение принятое решение»[20].

В 1861 году Каменский представил в Академию художеств эскиз фигуры «Маленького скульптора» и просил о выдаче ему пособия для исполнения статуи. Эскиз получил одобрение, и скульптору выделили 200 рублей серебром. Следующий год в его творчестве отмечен появлением двух значительных произведений — бюстов Ф. А. Бруни и Т. Г. Шевченко.

Статуя, получившая название «Молодой скульптор», выполнена под руководством Н. С. Пименова и продолжает традицию русских скульпторов, обращавшихся к детским образам. В мае 1863 года по высочайшему повелению Каменскому поручили исполнить статую из мрамора и предоставили пенсионерскую поездку в Италию. Из его отчета в Совет Императорской Академии художеств известно, что во время путешествия по Европе около двух недель он провел в Берлине, несколько дней в Дрездене и Мюнхене, видел Прагу, Регенцбург, Аугсбург, Швейцарию, пробыл три недели в Париже и занимался в Лувре. Местом жительства избрал для себя Каррару для «основательного знания производства скульптурных работ из мрамора»[21].

В 1866 году были завершены работы над мраморной статуей «Молодой скульптор». В этот же год вылеплена из глины «Вдова». Из Флоренции мраморную статую и фотографии с работы «Вдова» Каменский привез в Пе-

тербург, и они заслужили одобрение Академического Совета. В 1867 году скульптура «Вдова» экспонировалась на всемирной выставке в Париже, а в 1868 году Каменский показал ее на выставке в Академии художеств и был удостоен звания академика. Особо отметим, что именно эти произведения высоко оценивал В. В. Стасов, уделив им значительное внимание в своей статье «Двадцать пять лет русского искусства. Наша скульптура»[22].

В 1870 году на академическую выставку скульптор представил группу «Первый шаг, или Мать, учащая своего ребенка ходить». Александр II заказал это произведение в мраморе. Для создания работы Каменский получил распоряжение отбыть на три года за границу. Он обосновался во Флоренции, где в то время жили многие русские художники. Они собирались в доме Н. Н. Ге и оживленно обсуждали вопросы искусства и политики. Там Каменский встретил А. И. Герцена, который оказал серьезное влияние на его взгляды и социальную позицию. Н. Н. Ге высоко ценил индивидуальность Каменского и дружил с его братом — М. Ф. Каменским. Встретившиеся во Флоренции русские художники «были во всех мнениях своих совершенно противоположны по натурам: Ге — умеренный либерал, Каменский — пламенный прогрессист; третий их товарищ — скульптор Забелло — упорный поборник и защитник всего существующего. Понятно, какие должны были происходить у них оживленные, иногда ярые споры»[23].

В октябре 1872 года в залах Академии художеств с большим успехом экспонировались новые произведения скульптора. Еще до отъезда в Италию Каменский, не получивший звания профессора, подал в Совет Академии прошение о снятии с него всех ранее данных ему степеней. К этой обиде на Академию вскоре прибавились и другие.

В качестве экспонента на I выставку Товарищества передвижных художественных выставок он предоставил гипсовую статую «По грибы». Сохранилось отправленное в правление Общества следующее письмо: «Считая оценку моей статуи «Грибница» в 15 рублей совершенно ни с чем не сообразной и в ущерб моим интересам, я возвращаю в правление Общества те 2 рубля 50 копеек, которые мне были выданы в виде дивидента, пропорционального стоимости моей статуи со сбора за прошлые выставки, и при этом замечу, что я выставлял не работу формовщика, а художественное произведение»[24]. Обратим внимание на дату — 15 марта 1873 года. Письмо написано незадолго до отъезда Каменского из России.

Конфликт с правлением Академии художеств, отказ в присуждении звания профессора, разрыв отношений с Товариществом передвижников, денежные убытки, понесенные при выполнении для Александра II статуи «Первый шаг», смерть жены скульптора — Екатерины Есимонтовской, послужившей прообразом для статуй «Вдова» и «Первый шаг», — все это побудило Каменского вместе с маленькой дочерью Софьей в 1873 году отправиться в Америку.

Он обосновался в штате Канзас в одной из трудовых коммун, что было обусловлено его политическими взглядами и верой в социалистические идеи. Сформировавшийся в 1860-е годы, Каменский верил в торжество разума, справедливость, прогресс; был убежден, что движение социалистов может принести всеобщую пользу, и являлся ярым противником самодержавия.

Каменский старался совмещать жизнь фермера с занятием скульптурой. Для здания муниципалитета штата Канзас моделировал декоративное оформление фронтонов, создал аллегорическую композицию проекта фонтана для Нью-Йорка, для города Тампа выполнил группу «Амур». Скульптор работал над колоссальными декоративными фигурами из цемента для Всемирной выставки 1893 года в Чикаго, являлся комиссаром русского художественного отдела этой выставки.

Эскиз группы «Мир», созданный в 1908 году, известен по фотографиям и подробному описанию, сделанному самим скульптором: Каменский объяснял, что группа «Мир» «рисует», как «люди постепенно освободились от грубости и невежества и достигли человеческого достоинства и сравнительно высокого совершенства»[25]. Художник оценивал эскиз как «несколько сложный» и считал необходимым для его восприятия дополнительное объяснение. Скульптурная группа представляет семью на пашне в момент отдыха[26]. На плуге сидит женщина, держащая на коленях младенца. Рядом стоит мужчина, в руке его платок, по замыслу художника обозначающий символ мира. Рядом с плугом, с одной стороны — корзина с продуктами, с другой — сломанная императорская корона. Библия и частично запаханная папская тиара. В основу замысла произведения положена идея всеобъемлющего отражения истории развития мирового прогресса. Это нашло воплощение в рельефах и надписях постамента. Изображены египетские пирамиды, греческий храм, финикийские корабли, европейские поезда. Надписи в верхней части постамента увековечивают имена Колумба, Коперника, Кромвеля, Гуттенберга, Вольтера, Гумбольдта и Дарвина. Выделены две даты: 1792 — год великой французской революции и 1812 — год победы России над Наполеоном. Сложное назидательное значение диссонирует с простотой обыденности сюжета. Этот подход Каменский пытался претворить еще в статуе «Первый шаг», где резные рельефы деревянного постамента повествуют о первых шагах России по пути прогресса. Скульптор стремился совместить сложные гражданские идеи высокого социального звучания с бытовым жанром. Женская фигура эскиза «Мир» повторяет статую «Вдовы», а мужчине приданы портретные черты самого скульптора. Этот эскиз — одна из последних работ Каменского (не сохранилась).

В Америке художник женился на уроженке Швейцарии Эмилии Майер, воспитал сына и трех дочерей. В 1881 году семья Каменских переехала из Канзаса в штат Флорида и поселилась в Клируотере, на берегу Мексиканского залива. Построенный Каменским дом стал в этой местности первым сооружением городского типа. Брат скульптора сообщил его ближайшему

другу П. И. Попову, что Фёдор Фёдорович умер 13 августа 1913 года, окруженный своими детьми. Он похоронен в Клируотере рядом с могилой жены. 10 октября 1913 года газета «Вечернее время» известила читателей, что «пионер Клируотера — американский гражданин — русский скульптор Ф. Ф. Каменский скончался»[27].

Примечания

[1] Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. — Т. 2. — М., 1952. — С. 485.
[2] Врангель Н. Н. История скульптуры. — Т. V. История русского искусства под ред. И. Грабаря. — М., 1911. — С. 361.
[3] Dictionary of American Sculptors. «18th Century to the Present». Edited by Glenn B. Opitz. Published By Apollo. Poughkeepsie, NY, 1984. — P. 209.
[4] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Дело 9 –К. — Личное дело Ф. Ф. Каменского.
[5] Год рождения Ф. Ф. Каменского варьируется в литературе: в одних источниках — 1836, в других — 1838. Письмо скульптора его другу П. И. Попову позволяет считать годом рождения 1836 год. ОР ГРМ. Ф. 8. ед. хр. 1. Л. 10. 1836 год называл и брат Каменского М. Ф. Каменский (ОР ГРМ. Ф. 8. Ед. хр. 3. Л. 1). Об уточнении года рождения см. в девятой главе этой книги.
[6] Существует разночтение по поводу должности, которую занимал отец Ф. Ф. Каменского в Лесном институте. Потомок Каменских — А. А. Ткаченко указывает, что он являлся генерал-майором и служил заместителем по строевой части директора Лесного и межевого института, о чем он пишет в статье «Судьба дворянина», опубликованной в «Дворянском вестнике», 1999, № 8–9.
[7] Глинка В.М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1974. С. 165; Английская живопись. Государственный Эрмитаж. Каталог. Сост. А. Е. Кроль. Л., 1969. С. 39.
[8] Глинка В.М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1974. С. 165; Английская живопись. Государственный Эрмитаж. Каталог. Сост. А. Е. Кроль. Л., 1969. С. 39.
[9] На портрете Г. М. Берга, написанном с натуры в 1823 г., имеется подпись: Painted from nature by Geo: Dawe R.A. 1823. Портрет Б. М. Берга не имеет подписи и даты выполнения.
[10] Справка о поступлении Каменского в ИАХ в 1852 году. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 9–К.
[11] Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств. Сост. П. Н. Петров. СПб. — Ч. III, 1866. — С. 241.
[12] Там же. С 241.
[13] Там же. С. 324.
[14] Альбом рисунков Ф. Ф. Каменского хранится в ГРМ. В альбоме — 288 работ, собранных самим художником перед его отъездом пенсионером Академии художеств в Италию. Альбом подарен Русскому музею в 1916 году М. Ф. Каменским — братом скульптора.
[15] Повторение рельефа «Цинциннат принимает римских послов» включено в скульптурный фриз зала № 15 ГРМ. Ряд авторов ошибочно указывали, что этот рельеф выполнен на тему «Возвращение Регула из Рима в Карфаген».
[16] Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. — Т. XXXVIII. — СПб., 1903. — С. 211.
[17] Там же. Т. XXVI. — СПб., 1899. — С. 464.
[18] Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша скульптура // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. — Т. II. — М.: Искусство, 1952. — С. 485.
[19] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 90. Л. 5.
[20] Там же. Л. 5.
[21] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 9–К.

[22] Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша скульптура // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. — Т. II. — М., «Искусство», 1952. С. 485–487.
[23] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 90. Л. 8.
[24] В кн.: Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы. М., 1987. Кн. 2. С. 542.
[25] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 90. Л. 20.
[26] Близкую по настроению и чувствам сценку описал Х. К. Андерсен в истории «Талисман»: «…к пастуху идет женщина с грудным младенцем, другого ребенка, мальчика, она ведет за руку. Как только пастух заметил женщину, он пошел к ней навстречу, поздоровался, взял малютку и стал целовать и ласкать его… Меж тем жена пастуха достала глиняный горшок, который принесла с собой, и сказала: — Иди-ка, отец, поешь. Муж сел на землю и принялся за еду, но первый кусок он отдал малютке, а второй разделил с мальчиком и собакой». См.: Андерсен Х. К. Полное собрание сказок и историй в 3 томах. — Т. 3. — М., 2006. — С. 347.
[27] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 9–К.

Вера Смирнова

ВЕЛИКИЙ ПОРТРЕТИСТ
К 250-летию Томаса Лоуренса

Томас Лоуренс — один из самых видных мастеров портрета поколения английских художников после Дж. Рейнолдса и Т. Гейнсборо, последователь Ван Дейка. Он рано добился признания и в 1792 году, после смерти Рейнолдса, в возрасте 22 лет был назначен на пост Первого Королевского живописца.

Лоуренс был одним из выдающихся английских портретистов своей эпохи. В последнее время, в частности, после персональной выставки в Национальной галерее в 1979 году, его признали великим мастером не только своей страны, но и Европы, особенно в контексте романтического движения того периода.

Живописная техника Лоуренса и скорость, с которой он писал, принесли ему огромное общественное признание, что не повлияло ни на его самооценку, ни на самобытность его работ.

Родился будущий художник 13 апреля 1769 года в Бристоле в многодетной семье, насчитывающей 16 детей, из которых выжило всего пятеро.

Очаровательный ребенок, он был одним из самых младших в семье. Его раннее детство прошло под опекой отца, человека ленивого и неудачливого, который с 1772 года был хозяином передвижной гостиницы. Она пользовалась популярностью у путешественников, приезжавших на фешенебельный курорт Бат.

Мальчик развлекал постояльцев гостиницы, во-первых, декламируя стихи, а во-вторых, — рисуя карандашные портреты. Например, его портреты «Ллойд Кеньон» и «Мэри Кеньон» были сделаны, когда Томасу исполнилось всего десять лет.

Постоялица гостиницы Фани Берней (1752–1840) вспоминала, что десятилетний мальчик был «не только гордостью семьи, но и того времени благодаря своему удивительному дару рисовальщика».

Частые перемещения помешали Лоуренсу получить не только систематическое, но и вообще какое-то образование. С детства он был самоучкой.

Многие великие художники имели в чем-то опору. Опорой Лоуренса стала церковь. Его дед по материнской линии был приходским священником, а дед по отцовской линии — членом церковного совета Королевского колледжа в Кембридже.

Загадка сложного и скрытного характера Лоуренса связана с его родней. Брак его родителей был по меньшей мере странным союзом двух совершенно разных людей: вульгарный, неуравновешенный и экстравагантный отец и благовоспитанная, осмотрительная и чуткая мать. Тем не менее родители между собой хорошо ладили, а дети унаследовали от них миловидность.

Однако способности и трудолюбие Томаса не спасли семью от несчастья, которое разразилось в 1779 году, когда отец обанкротился. Чтобы поправить положение, тот решил взять сына сначала в Оксфорд, а потом в Веймауф, где зарабатывал деньги на его таланте.

Что касается образования, то только два года мальчик в возрасте от 6 до 8 лет имел возможность ходить в школу, это было еще в Бристоле. Позднее он все постигал сам, даже немного овладел французским и латинским языками. А вот его знакомство с искусством в детстве было совершенно ничтожным.

Только после переезда семьи в Бат Лоуренс получил возможность пользоваться советами живописца Уильяма Хоара, в результате чего подросток стал делать портреты пастелью. Технике масляной живописи его обучили художники-пейзажисты из Бата Томас Баркер и Чарльз Спекмен.

Лоуренс оказался главным источником дохода для своей семьи. Известен тот факт, что Хоар предложил послать мальчика в Рим вместе со своим сыном для изучения искусства Италии, но отец Томаса отказался. Зато именно в это время Лоуренс познакомился с работами Рубенса, Ван Дейка и офортами старых мастеров, доступных в художественных коллекциях Бата.

Результатом этого знакомства стала его картина «Христос, несущий крест» (1786), а также карандашная копия «Преображения» Рафаэля, за которую в 1784 году он получил ценный подарок от общества поощрения искусств.

В 1787 году Лоуренс вместе с семьей приехал в Лондон. Он потратил три месяца на обучение масляной живописи в школе Королевской Академии, рисуя в основном антики и классические постановки.

Отец привел его в мастерскую сэра Джошуа Рейнолдса, который одобрил работы молодого художника, но посоветовал перестать копировать старых мастеров и заняться изучением природы. Томас получил разрешение посещать мастерскую Рейнолдса, где он мог совершенствовать свое мастерство. Тот даже пророчески предсказал, что Лоуренс закончит то, «что я не успел достигнуть». С тех пор молодой художник перестал работать пастелью и перешел на живопись маслом. Он решил, как Рейнолдс, стать портретистом.

Его первой работой маслом в полный рост стал «Портрет леди Кремон», который появился в 1789 году. С его удивительным сопоставлением переднего плана, колонны и удаленного пейзажа слева, «Леди Кремон» имеет характерную структуру типичных портретов Лоуренса. В том же 1789 году Лоуренс впервые выставил свои работы в Академии, сразу понравился публике и снискал благосклонность королевского двора.

Благодаря этому молодой художник в 1790 году был приглашен в Виндзор для портретирования королевы.

«Портрет королевы Шарлотты», жены Георга III был написан наподобие портрета леди Кремон, но между ними есть и различие: оба словно

принадлежат разным эпохам. «Леди Кремон» своей чопорностью и официальностью создана в манере 18 века, а «Королева Шарлотта», которая сидит около окна с видом на Виндзорский парк и Итон — совершенством исполнения, свежестью и живостью, — 19 века. Их композиции, однако, схожи. И хотя эта работа художника не понравилась королевской семье и осталась в мастерской до самой его смерти, она была послана в 1790 году на выставку в Королевскую Академию вместе с маленькой картиной «Принцесса Амелия».

В то время Лоуренсу был всего 21 год, а он уже считался лидирующим портретистом. Это положение художник занимал до конца жизни, который наступил через 40 лет.

В 1792 году мастер подтвердил свою репутацию, создав «Портрет Георга III». В том же самом году, когда был написан портрет королевы Шарлотты, Лоуренс создал свой самый знаменитый портрет, несомненный шедевр, — актрисы Элизабет Фаррен, впоследствии графини Дерби (1790).

Она стоит на открытом воздухе, где нет никаких колонн и занавесей, одета в роскошное кремовое платье, отороченное мехом. Ее голова слегка повернута в сторону зрителей, одной рукой молодая женщина придерживает воротник, а в другой держит перчатки и муфту. Из-под юбки виден кончик изящной туфельки.

Благодаря всем этим деталям Лоуренс добился эффекта удивительной естественности. Портрет поражает своей свежестью и непосредственностью, в нем одновременно видна утонченность образа и индивидуальность модели.

Портреты Лоуренса в полный рост, написанные в 1790-е годы, — это творения уже во вполне романтическом духе, который постепенно завоевывал лидирующие позиции в искусстве того времени.

В 1791 году мастер был избран ассоциированным членом Королевской Академии, хотя еще не достиг положенного возраста, а в 1794 году он стал действительным членом Академии.

В полотнах художника пейзажи играют не последнюю роль: они дополняют создаваемый образ. Так, например, в портрете «Джон, Лорд Мантстюард» (1795) зловещий закат и необычно низкие облака являются фоном для вида на Эскориал, а в картине «Сараб Моултон Баретт» (1795), наоборот, мягкие облака, кажется, уносят вдаль юную девушку в розовом одеянии, которая стоит на фоне распахнутого окна. В картине «Артур Атерлей» (1792) мальчик написан на фоне лирического пейзажа, и его юность удивительно гармонирует с природой.

В это время главным соперником Лоуренса до 1810 года был Джон Хоппнер, старше него на 11 лет. Но тот, часто побеждаемый Лоуренсом, просто уклонялся от участия в сравнении.

С начала 19 века портретное искусство Лоуренса достигает расцвета. Для осуществления задуманного ему уже требовались ассистенты. Многие портреты были начаты, а потом отставлены в сторону из-за капризов за-

казчика. Это сказывалось на благосостоянии мастера, который подчас испытывал реальные финансовые трудности, возникавшие иногда из-за его страсти к коллекционированию, а порой из-за щедрости по отношению к собственной семье. Так, например, в 1807 году Лоуренс был близок к разорению, и нехватка денег досаждала ему до конца жизни.

Среди портретов 1800-х годов несколько поясных изображений политических знаменитостей и общественных деятелей, например: «Второй виконт Мельбурн» (1805), и «Первый виконт Мелвилл» (1810), а также «Сэр Джон Моор» (1800–04). Лоуренс при создании мужских портретов использовал один и тот же прием: сажал портретируемого на темном фоне так, чтобы свет падал на лицо. Отсюда ясность линий и впечатление силы и интеллигентности.

Такой же прием художник часто употреблял и при изображении пожилых женщин; однако, девушек и детей, наоборот, обрисовывал мягкими линиями, поэтому в них меньше характерного и индивидуального. Исключением является «Миссис Маквир и ее сын», где по кругу даны мать, сын и их любимая собака.

Можно вспомнить и картину «Уильям и Якоб Паттисон» (1811). Это прихотливая композиция с двумя мальчиками-братьями и их осликом. Здесь легко прослеживается влияние стиля Рейнолдса.

Замечательным исключением является портрет «Миссис Волфф» (1815), близкого друга художника.

Когда Лоуренс был в Бате, он удовлетворил свою страсть к театру, выполнив много портретов актеров и актрис. Так, например, несколько раз изображал Сару Сиддонс (1790). При написании портретов великой актрисы Лоуренс невольно проводил параллель с работами Рейнолдса, такой, например, как «Миссис Сиддонс в образе Музы Трагедии» (1784). При общем одобрении художник объявил, что проиграл это соревнование Рейнолдсу, портрет которого всегда считался шедевром.

Лоуренс стал близким другом актрисы и ее дочерей, двух их которых он тоже изображал в разное время. Первый портрет брата Сиддонс кисти Лоуренса, — Джона Филиппа Кембла, — появился в 1797 году, а потом был создан портрет «Джон Филипп Кембл в роли Кориолана», который имел большой успех у публики и критиков. За ним последовали еще три портрета Кембла, написанные в 1800, 1801 и 1812 годах.

Наполеоновские войны и их последствия стали хорошим стимулом для лучших работ Лоуренса последних лет жизни.

Так, например, он создал три портрета сэра Чарльза Стьюарда, позднее Третьего маркиза Лондондерри. Причем, наиболее эффектным было изображение Стьюарда в униформе гусара (1813). Благодаря Стьюарду Лоуренс имел встречу с Принцем-Регентом, позднее королем Георгом IV. Именно из-за этого художник впоследствии снискал благосклонность королевской семьи, а с 1814 года Принц-Регент стал его самым значимым покровителем.

Первое изображение Принца было показано публике в 1815 году. Наиболее известный его портрет с Орденом Повязки появился в 1818 году, а более интимный, — сидящего короля в домашней одежде, — в 1822 году.

Успех Лоуренса быстро рос. В 1814 году он поехал в Париж, чтобы познакомиться с собранием предметов искусства Лувра, в Париже он также получил заказ на ряд портретов государственных деятелей и военачальников.

В 1818–20 годах художник побывал в Аахене, Вене и Риме.

Самой интересной работой этого времени стал «Портрет Папы Пия VII» (1819). Между Лоуренсом и Папой установились теплые отношения, которые и отражены в живом и полном чувств облике Пия VII. Этот портрет по праву считается одним из самых удачных творений художника.

К этому времени умер президент Королевской Академии художеств Б. Уэст, и на его место избрали Лоуренса. А в 1815 году художник получил дворянское звание.

Лоуренс всегда считался влиятельным советчиком в вопросах приобретения произведений искусств для музеев страны. Благодаря нему значительно пополнились многими шедеврами коллекции Британского музея и Национальной галереи в Лондоне. Кстати, Лоуренс был одним из основателей этой галереи.

Будучи таким влиятельным человеком, Лоуренс не переставал много работать и был очень плодовитым творцом. Так, например, с 1789 года до конца жизни им было выставлено в Академии 311 полотен.

К поздним годам творчества художника относятся и его прекрасные детские портреты.

Например, — «Эмили и Лаура-Анна Калмади» (1824). Это живое изображение двух очаровательных маленьких девочек. Оно никого не может оставить равнодушным.

«Мисс Муррей» (1826) — портрет юного существа в виде Флоры, которая несет в своем фартуке весенние цветы.

Хорошо известно и полотно «Чарльз Уильям Лэмбтон» (1825). Этот персонаж сидит, скрестив ноги, в красном бархатном костюме на фоне залитого лунным светом моря. Картину иногда называют «Красным мальчиком» в противовес «Голубому мальчику» Гейнсборо (1770). У Лоуренса поза ребенка более раскованная, но изображение дано с такой же подкупающей чувствительностью.

Лоуренс внес большой и неоценимый вклад в развитие традиций парадного портрета не только в Англии, но и во все Европе. Безусловно, по сравнению с предшественниками, он привнес новые качества, свойственные его таланту и романтической эпохе, в которую жил.

Художник изображал людей очень живо и непосредственно, сохраняя портретное сходство, но придавая персонажам известное изящество. Его портреты очень техничны, но полны и психологизма. Мастер неподражаемо передавал фактуру материалов, — тканей, меха, атласа и предметы обстановки.

В поздних работах виртуозность его техники преобладает над психологизмом: художник постепенно превращался в салонного портретиста. Но и среди последних работ были первоклассные полотна: «Портрет принцессы Уэльской» (1801), «Миссис Дженс Вольф» (1803–1815) и другие.

Томас Лоуренс был замечательным рисовальщиком. В течение всей жизни он делал портреты карандашом, мелом или пастелью не только ради заработка, но в основном для собственного удовольствия. Его восхищение великими рисовальщиками прошлого только стимулировало эту работу.

Особенность манеры Лоуренса заключалась в его живом и одновременно драматическом стиле. Он имел замечательный дар наполнять персонажи жизнью и чувствительностью, поэтому они очень правдоподобны.

По сравнению со стилем художников предыдущих поколений, у Лоуренса краски более жидкие и сверкающие, в его работах много реминисценций манеры Рубенса и Ван Дейка с их многообразием цвета.

Художник сам тщательно выбирал краски и материалы, чем отличался, например, от Рейнолдса, который поручал такие вещи своим ассистентам.

Глядя на творения мастера, можно подумать, что он их делал легко, но это потому, что художник всегда хотел достичь совершенства. Как говорил сэр Роберт Пил, «впечатление легкости не недостижимо».

Лоуренс был человеком замечательной доброты и обаяния. Его терпимость к собственной семье и их домогательствам трудно понять. Все время общаясь с аристократией, он, однако, был начисто лишен самомнения. Прекрасно зная людей и их слабости, мастер достигал взаимопонимания даже с самыми трудными и капризными моделями.

Однако по-настоящему Лоуренс дружил с немногими коллегами по ремеслу и их семьями, а также с теми из своих покровителей, которых знал давно. Среди его друзей были: Джон Юлиус Ангерстайн, Джон Аллнатт и сэр Фрэнсис Баринг. Сохранились портреты карандашом и маслом Ангерстайна и членов его семьи. Это наиболее душевные и очаровательные полотна художника.

Привлекательность Лоуренса как человека не была не замечена женщинами, но он так и не женился и избегал близкого с ними общения. Лоуренс был всецело предан своему искусству и никогда не имел досуга, однако все же находил время для обучения своих ассистентов.

Смерть Лоуренса наступила совершенно неожиданно. Он умер 7 января 1830 года в Лондоне, и был торжественно похоронен в соборе Святого Павла.

Несмотря на международное признание, Лоуренс не оставил последователей.

В течение 20 века художник был надолго забыт, но сейчас наступило время, чтобы вспомнить о нем и отдать дань уважения его великому таланту.

Юлия Гутарёва

ОБРАЗ СОСНЫ В КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Лишь ветер в соснах шумит,
Иного не слышат уши…[1]

Растительный мир Дальнего Востока представляет собой уникальное явление в своем природном разнообразии. Отдельные представители растительного мира пронизывают мифологию и древние верования, где в символике растений «закодирована» информация о морально-нравственных критериях, принятых в данном языковом социуме. В национальном сознании народов Дальневосточного региона они являются хранителями вековых традиций, повлиявших на установление определенной системы символов и эталонов, играющих важную роль в картинах мира.

Одним из подобных, глубоко значимых образов в искусстве Дальнего Востока является образ сосны. В корейской культуре сосна — вечнозеленое хвойное дерево, не требовательное к почве и растущее почти на всей территории гористого Корейского полуострова, занимает особое место. Корейцы рождаются на земле, покрытой густыми лесами сосен, поздравляют своих новорожденных, размещая сосновые ветки на дверях. Также используют хвою, кору и пыльцу сосны в качестве специальных ингредиентов для праздничных блюд. С древности в живописи используются палочки из сосны и тушь из сосновой сажи, особо необходимой для прорисовки мелких деталей.

Но важное место для корейского народа сосна приобрела не только за ее полезность и практическую ценность. Сосна, как образ и символ, имеющая особое значение для корейской культуры, прочно закрепилась в сознании и привычках корейцев от колыбели до могилы. Растущая в экстремальных условиях, на отвесных горах, лишенных почвы, где корни растворяют горную породу, и добывают питательные вещества буквально из камня, горная сосна — одно из самых долгоживущих деревьев в мире, возраст которых может достигать несколько сотен лет. Морозной зимой в лютый холод и стужу, и под дождем или бурей сосна, неизменно сохраняя свою вечнозеленость и гордый вид, прекрасно гармонирует с природой. Сосны дополняют скалы, создавая совершенный корейский горный пейзаж с деревьями. Вдохновляясь величественным обликом сосны, корейцы издревле воспевали ее такие качества как стойкость, неизменность, красоту, крепость и силу. Необычная любовь корейцев к сосне объясняется тем, что ее биологические характеры совпадают с гордым духом и стойкой волей корейцев, которые много страдали на протяжении своей истории. В государстве с полной потрясениями историей именно сосна, растущая в суровых природных условиях, становится символом несгибаемой воли и мужественности духа корейской нации.

С течением истории это вечнозеленое и особо жизнестойкое растение, приобретает значение национального дерева Кореи. Многие корей-

ские традиции тесно связаны именно с ней. Если искать глубинные корни подобного почитания и сакрализации дерева, то необходимо обратиться к архаичным обрядам, связанным с «мировым деревом», образ которого в корейском шаманизме нес в себе ранние космогонические представления и являлся символическим отражением вселенной.[2]

Культ деревьев был широко распространен по всей Корее вплоть до начала XX столетия, а поклонение священным старым деревьям (*сучон*) в отдельных местностях дошло до наших дней. Что касается сосны, то она, как и кипарис стала особым сакральным предметом в корейской культуре.

В изобразительном искусстве образ дерева присутствует уже в первых веках нашей эры в погребальной фресковой живописи гробниц Когурё. Согласно историческим записям высокий уровень живописного мастерства в изображении сосны достигается в период Трех государств (с I века до н. э. по VII век н. э.). Так в *«Самгук саги»* («Исторические записи периода Трех государств Кореи: Когурё, Пэкче и Силла») упоминается художник Соль Го, который расписал стены храма Хваннёнса, и запечатленная им на стене сосна была настолько реалистична, что, по преданию, птицы, собравшиеся сесть на ее ветвь, упали на стену. Редкие памятники изобразительного искусства следующих эпох с изображением сосны дошли до нас в сохранившихся керамических сосудах.

В Корее, как и в других странах Дальнего Востока, во многом благодаря философско-эстетическим идеям сложилась универсальная система символов, являющаяся «самой устойчивой космогонической системой»[3], которая во многом, повлияла на сложение живописного образа сосны и построение пространства в пейзажной живописи.

В учении даосизме, возникшего в результате синтеза собственно классической натурфилософии с народными верованиями, многое переплелось с древнейшими космогоническими представлениями корейцев. В результате влияния натурфилософии на образную систему корейского художественного творчества сформировался дуальный взгляд, закрепленный образным видом, передающий «Женское» космическое начало *ым (инь)* — вода и «Мужское» *ян* — горы или деревья, в данном случае сосна, олицетворяющие космическую вертикаль, твердость мира и вечность природы. Эти главные природные реалии, осмысленные корейцами в древних верованиях и мифологических представлениях, обогащенные множеством персонажей, связанных с идеей бессмертия, породили основополагающие символы и художественные образы в корейском искусстве, где одним из главных оказалась сосна. Являясь «символом вечности», как вечнозеленое дерево, считалось, что сосна хранит много животворящих элементов *ян*, которые обеспечивают сохранение жизни. С ней связан комплекс представлений о вечном, неизменном как свойстве мира, так и человека.

Как отмечает известный знаток традиционной корейской поэзии М. И. Никитина, главными элементами пейзажа, наряду с луной, водой, горой

становится дерево, и часто хвойное. Человек, его жизнь осмысливаются в растительных образах. Обнажается проблема нравственной ценности личности как проблема преодоления смерти, выраженная в бессмертной сущности хвойного дерева, с которым соотносится нравственно безупречный человек, что отчетливо формулируется в корейской культуре.

Подтверждением этому выступают поэтические строки У Тхака (Ёктона).

В одной руке сжимаю посох свой
В другой — держу сосны колючей ветку.
От старости докучной отбиваюсь
Отмахиваюсь я от седины…[4]

Исключительно важную роль сосна играет в «моделировании пространства» [5] и создании возвышенно-одухотворенной среды, как в поэзии, так и в пейзажном искусстве, типичная форма которого в живописи в виде свитков формируется в эпоху Корё (к IX в. — 1392) под влиянием китайской живописной традиции. А с приходом новой династии Ли (И) и образованием государства Чосон в конце XIV века пейзажный жанр *сансухва* «горы и воды» приобретает поистине универсальную значимость, превращаясь «в средство утонченного духовного общения, способ передачи мысли, символических благопожеланий», где образ сосны занимает свое устойчивое место.

Официальное государственное учреждение живописи *Тохвасо* способствовало развитию светской корейской живописи, основу которого составили императивы, теоретически обоснованные идеями конфуцианства, где произведения искусства служили для «воспитания личности в духе морально-этических ценностей. Получив статус придворной религии, и максимально укрепив общественный авторитет художественного творчества, конфуцианство в Корее, превратило его в обязательное для членов социальной и интеллектуальной элиты страны занятие.

Большую популярность в эпоху Чосон (1392–1910) раннего и среднего периодов приобретают пейзажи, созданные на мотив поэтических произведений и идеализированных изображений природы разных времен года, где сосна является неотъемлемым элементом в создании идеального ландшафта.

Образцом стиля выступает творчество известного придворного художника XV века Ан Гёна. В основе пейзажной корейской живописи того периода и сформировавшейся под влиянием данного мастера школы *Ан Гён па* лежат принципы строгой идеализации, подкрепленные четкими градациями пространственных решений, где все природные явления, включая изображение сосны, подчинены определенному порядку *ли (и)*. Воспроизводя конфуцианские идеалы устройства природы, сосна дополняет величественное зрелище горных массивов, привнося в строго-идеальный пейзажный строй произведения монументальность, обогащая его эпическим началом и патетическим характером.

Символика образа сосны оказывается чрезвычайно многогранной. Олицетворяя конфуцианскую сдержанность и стойкость, горная сосна выражает и даосский идеал «пользы бесполезного», то есть изогнутого, сучковатого и непригодного для поделок дерева. Особой значимостью в корейской культуре обладают старые, острые по форме и сучковатые деревья, имеющие необычный аномальный вид. Подобное, стоящее на грани высшей духовности, в сознании корейцев связано, прежде всего, с одиноко стоящей сосной.

Стоит отметить, что, пожалуй, ни одному дереву на протяжении многих веков не было посвящено столько произведений искусства. Гордая, высокая сосна с трепещущимися ветвями, стоящая на вершине скалы; являющаяся знаком высших устремлений и бессмертия духа, по праву занимает одно из ведущих мест в национальной символике древней и сегодняшней Кореи.

Помимо монументальных пейзажей с грандиозными горными ландшафтами в этот период в корейской живописи появляются произведения иного плана, где одиноко стоящая сосна выступает главным акцентом в свитке.

Характерным примером пейзажа такого вида является известный свиток XVI века *«Сонхабовольдо»* («Прогулка в лунном свете под сосной») И (Ли) Санчжва, где автору с помощью сосны: склоненной, но стоящей на ветру изогнутой, но крепкой, удается передать особое настроение, проникнутое тревожностью ночной природы. Острохарактерным образом этого дерева мастер стремится раскрыть замысел произведения, отображающий отрешенное одиночество затерявшегося в этой безбрежности человека.

Произведения, отличающиеся глубокой эмоциональностью и передачей внутреннего состояния, нежели просто изображающие внешние детали ландшафта, характерны для творчества корейских художников «интеллектуалов» *(мунин хвага)*. Возникнув в период ранний Чосон под влиянием традиций китайской живописи *вэньжэньхуа* художественное направление *мунинхва*, представляло живопись для свободного выражения души и изначально позиционировалась как противоположность творческому методу художников-профессионалов *(чигоб хвага, хвавон)*, для которых живопись была лишь ремеслом.[6] Традиционным для мастеров *мунин* стало обращение к жанру «четырех совершенных» *(сакунча):* цветущая слива, орхидея, бамбук и хризантема. Каждое из этих растений является классическим воплощением в живописи символической трактовки нравственной чистоты и утонченности человека благородного.

Цветущая поздней осенью хризантема, противостоящая осенним заморозкам, символизирует непреклонность и благородное поведение мудрого человека. Отдельно выделяется ее символика как знака поэтического вдохновения и внутренней раскрепощенности художника.

Орхидея несет в себе проявление женского очарования, излучение грации и благоухания. Она также является олицетворением исключительных внутренних качеств человека, в том числе и конфуцианской благородной личности.

Сливовое дерево *мэхва* — яркий и многосторонний традиционный символ не только красоты и нежности, но невероятной стойкости и выносливости, так как расцветает, когда еще морозно и лежит снег.

Общая символика бамбука тоже проистекает из его природных особенностей и отчасти дублирует собой символику вечнозеленого дерева, олицетворяя силу и мужественность, прямоту и одновременно гибкость и подвижность. Сосна тесно перекликается с «четырьмя совершенными», символизирующими настоящего благородного мужа способного преодолеть любые жизненные проблемы и невзгоды. Сосне, как бамбуку и сливовому дереву *мэхва*, удается не сломаться под грузом навалившихся снегов, выдержать даже самые жестокие испытания морозом, сохранив изначальную прямоту и внутреннюю наполненность. Эти растения, характеризующие долголетие, стойкость и силу духа, получили название "три друга холодной зимы" и нашли отражение в поэтическом и живописном творчестве.

Образ сосны, отличающийся духовной содержательностью и глубиной идеи, начинает играть одну из ключевых ролей в истории корейской живописи эпохи Чосон и нашего времени. Высоким образцом олицетворения образа сосны с истинно благородной личностью как в конфуцианском, так и в даосском ее понимании: человека, обладающего внутренней стойкостью, неподвластного внешним невзгодам и отстраненного от «суетной толпы», является свиток *«Сольсондо»* («Сосны в снегу»), принадлежащий кисти художника Ли (И) Инсана (псевдоним Нынхогван, 1710–1760). Произведение повествует о неустрашимом духе ученого, глубину духа которого можно измерить только внутренним взглядом разума, используя в полной мере символизм созданных им образов деревьев, а, не рассматривая одно лишь мастерство владению кистью.

На данном свитке пара сосен поднимается из расщелины в пустой горной породе. На первый план вынесено прямое дерево, ствол которого резко контрастирует с изгибающимся деревом на заднем плане. Этим подчеркивается величие, сила, но одновременно и жесткость, возникающие от намеренного замысла художника в создании четкой параллельности дерева к вертикальным краям свитка. Крона сосны, невидимая за пределами верхнего края произведения, должна выдерживать огромную нагрузку от снега в это время года, но дерево стоит вертикально и смело противостоит штурму снега всем своим телом. Именно таким был характер самого художника. Его псевдоним *Нынхогван* буквально означает «дом человека с умом таким же чистым как лед».

Надо отметить, что личная биография автора тесно переплетается с глубоким символизмом, заключенным в образах сосен. Принадлежа к известному роду, он был стеснен обстоятельствами, которые накладывали ряд ограничений на возможность карьеры в правительственной службе. Но будучи низкого ранга, он игнорировал приказы начальства, никогда не ставил под угрозу свое чувство справедливости, не следовал публичным тенденциям, по-

лагаясь исключительно на свое собственное восприятие того, что было нравственно правильным. Прямая, вертикально растущая сосна на полотне — символ непоколебимого характера ученого мужа, присущего самому Ли Инсану, который возвысил силу символизма и эффективно использовал его с превосходным художественным мастерством в данном произведении.

Место Ли Инсана в истории Кореи также очевидно, как прямая сосна, изображенная на его полотне. Благодаря бесплодной почве, на которой стоит дерево, у него должны быть особенно крепкие и глубокие корни, чтобы выжить. Как отмечает исследователь из Республики Корея Пак Ёнде[7] при взгляде на эту непоколебимую сосну, ощущается особая аура этого дерева, дрожащего от порывов пронизывающего ветра, но которые только укрепляют его. Таков был характер и самого мастера свитка: вступив в противоречие с начальством, в возрасте сорока трех лет Ли оставил государственную должность навсегда. Он был так беден, что друзьям пришлось купить ему маленький дом на склоне горы, где ветер все время продувал насквозь ветхую соломенную хижину. Худощавому и высокорослому Ли Инсану приходилось сгибаться всякий раз, когда он переступал ее порог. Однако он не сломился и вел необыкновенный образ жизни до самой смерти — каждую свободную минуту он посвящал чтению, поэзии, каллиграфии и живописи, наблюдая за окружающим миром из своего добровольного затворничества.

Как подчеркивает исследователь А. Ф. Троцевич, настроения «ухода», «уединения» всегда присутствовали в корейской культуре. Они идут из глубин традиции, когда владеющий даром слова, должен был (хотя бы на время) порвать социальные связи и остаться наедине с природой, слиться с ней, как одна из естественных ее частиц, чтобы силой слова или кисти воздействовать на мир — сохранить, или восстановить гармонию. Это древнее представление о поэте-шамане было в дальнейшем трансформировано в «интеллектуальное движение» несогласных с политикой властей или притесненных царским двором, которые в знак протеста отказались от службы и искали уединения на лоне природы.[8]

Олицетворяя истинно благородную личность, «непосредственно в даосской образности сосна представляет метафора отшельнического уединения».[9] Таким образом, сосна подает пример всем отшельникам, лишенных всех жизненных благ, но наполненных внутренней гармонией. В живописи, выступая растением бессмертия — символом и пожеланием долголетия, сосна дополняла и обогащала своим изображением образ отшельничества. Это в полной мере отображает другое произведение Ли Инсана *«Комсондо»* («*Синсон* с мечом»), где отшельник изображен на первом плане, а на заднем — пара сосновых стволов, имеющая очевидное сходство с изображениями сосен на предыдущем свитке мастера. *Синсон* традиционно изображается с мечом, символом истины, которая могла отличить хорошее от плохого и отстоять справедливость. В данном произ-

ведении лезвие застряло в склоненном дереве, и только черенок виден на полотне. Портретный образ отшельника, синтезированный глубоко символичным образом сосны, достаточно автобиографичен и может рассматриваться как автопортрет художника.

Еще одно произведение данного автора *«Сонхагванпокдо»* («Глядя на водопад под сосной») также является отражением уединенности его зрелой жизни. Старая витая сосна, растущая из трещины в камне, сгибаясь через центральную часть изображения для веера, становится его главным акцентом, вытесняя фигурку одинокого ученого смотрящего на водопад, падающий с невидимых высот, на заднем плане. Пригнутое к земле, но не сломленное дерево призвано манифестовать стойкость духа, а прохладные воды вносить ясность и равновесие в неспокойный ум.

В произведениях подобного плана живописная композиция довольно часто ограничивалась лишь изображением фрагмента сосны или иногда лишь ее веткой, (для символа необязательно целое, достаточно и намека), а фоном служило белое, незаполненное живописью пространство, которое воспринимало каллиграфию надписей в общий живописный строй произведения.

С образом сосны перекликаются образы и других вечнозеленых растений, в первую очередь кипариса, который еще в древних корейских верованиях наделялся особыми свойствами.

«Когда приходят холода, сосна и кипарис блекнут последними» — эта цитата из «Бесед и суждений» Конфуция стала основой известного произведения «*Сехандо*» («Зимний пейзаж») мастера Ким Чонхи (1786—1856), который по праву считается одной из центральных фигур в направлении корейской живописи художников интеллектуалов *мунинхва*.

Включение художником в композиционный строй свитка сосны и кипариса как символов мужества и устойчивости перед гнетом бедствий и потрясений, происходит не случайно, и обнажает проблему нравственной позиции человека. Время создания произведения (1844 г.) совпадает с годами изгнания автора на остров Чэчудо у южных берегов Корейского полуострова. Этот период стал тяжелым испытанием для Кима, который долгое время занимал пост придворного министра, но вследствие заговора оказался лишенным всего, сослан в ссылку, был ограничен «жилищем не больше, чем чашка риса» и страдал многими заболеваниями от своего нищего существования. Несколько его родственников умерли в большой скорби, но смерть жены подействовала на него более всего. Создав через год после ее смерти этот пейзаж, Ким воплотил в нем не только свое сожаление и горечь утрат, но прежде всего стойкость духа, присущего устоям конфуцианским праотцам.

Поэтому сюжет этого произведения гораздо более глубокий, чем простое пейзажное изображение уединенного павильона с редкими деревьями.

Пустынность и чистота зимнего дня выражают внутреннюю погруженность художника в свой внутренний мир, выдавая глубокие раздумья

и всеобщее чувство опустошенности во время его долголетней ссылки. Довольно символичным является момент противопоставления старого дерева с редкой зеленью молодых и вечнозеленых. Несмотря на муки изгнания, «опору и силы вдохновения Ким черпает, осознавая надежность своих последователей в лице молодого поколения благородных личностей».[10] На образ хвойного дерева накладывается конфуцианская традиция, в которой со времен Конфуция сосна ассоциировалась с преданными подданными.

Ощущение недосказанности и незавершенности в произведении были достигнуты сознательными усилиями мастера, где он избегает проявления технического мастерства в изображении глубоко символичных растений и представляет непритязательную внешнюю форму, концентрируя тем самым внутреннюю сущность идеи, что является основным в живописи художников интеллектуалов.

Однако было бы неверным рассматривать образ сосны в корейской традиционной живописи лишь как выступающим классическим воплощением образной символической трактовки философско-эстетических идей и отображением внутреннего духовного состояния автора. К началу XVIII века, когда в корейском искусстве происходит становление нового пейзажного направления *чингён сансухва* («истинный пейзаж» или «пейзаж реального вида») утверждается новый образ сосны, обогащенный натурными впечатлениями. Формирование нового типа пейзажа было обусловлено необходимостью составления карт и памятных записей *ыйгве* после вражеских нашествий. Это потребовало привлечения к этой работе придворных художников, которые, запечатлевая определенное историческое событие, развивали свое реалистическое видение, способствующее вытеснению идеалистической тематики и становлению национального характера пейзажа, где сосны уже стали играть роль узнаваемого элемента в национальном ландшафте.

Знаменательно, что в творчестве знаменитого художника Чон Сона (псевдоним Кёмчэ, 1676–1759), основателя пейзажной живописи «реального вида», группа сосен, придающая его пейзажам национально окрашенный колорит, занимает особое место, и небезосновательно была названа исследователями особым «опознавательным знаком»[11] в художественном почерке великого мастера. Работы Чон Сона, посвященные известным местностям Корейского полуострова, где сосны играют одну из ключевых ролей, в создании истинно корейского пейзажа, придании ему национального колорита, являются отражением его чувств и пристальных наблюдений за природой родной страны.

В этом отношении примечателен его пейзаж «*Хваганбекчон»* (1747 г.) из собрания музея Кансон, изображающий сосновый лес в Хвагане (ныне Кимхва). Это место, где состоялось битва корейцев с захватнической армией манчжуров. Произведение выдает не только живой интерес художника к особенностям корейского ландшафта, где корейская природа с ее выразительными корейскими соснами отразилась во всей ее характерной красоте, но и его

глубокое патриотическое чувство любви к родной земле. Вдохновляясь видом сосен Чон Сона, многие поэты оставили памятные строки, посвященные их философским размышлениям об истории Кореи, ее нелегкой судьбе:

Это ли просто сосны или корейские сосны,
Растущие плотным строем в лесу?
Гуляя в чаще их,
Думы потоком о прежних событиях
Заполнили душу мою….
Самён.[12]

«Корейская тематика», прочно утвердившаяся в живописи Чон Сона, стала примером для многочисленных подражаний у его современников и художников следующих поколений, оказав колоссальное влияние на развитие эстетических вкусов своего и будущего времени. Возникла школа последователей Чон Сона, в творчестве которых художественный образ сосен, как деревьев, отображающих национальное ландшафтное пространство, получил свое дальнейшее развитие, возвысив корейскую пейзажную живопись и придав ей национальное звучание.

Важное смысловое значение образ сосны приобретает также в примитивной живописи *минхва* («народная картина»), ставшей отображением корейского фольклора эпохи Поздний Чосон. К началу XIX века, когда в корейском обществе интерес к простонародной жизни значительно активизируется, образ сосны как дерева выражающего глубинные связи с народной традицией и древними верованиями становится одним из центральных. Из-за трудности народных масс в восприятии сложной живописи, получают развитие темы близкие простому народу, и традиционные темы классической живописи, но представленные на сниженном уровне массовой «бытовой» живописи с присущими ей чертами примитива. [13] Главные художественные особенности народной корейской живописи составляют декоративность и символичность, с элементами подражания по сюжету, форме и стилю произведениям профессиональных придворных художников. При изображении животных и растений, в частности сосны утрачивается реализм в пользу наполнения образа особым символическим смыслом.

Так, в народных картинах, которые отличались от классической живописи мистическим характером, переплетались элементы первобытной религии и народных обычаев и символический образ сосны играет в них важную роль, неся в себе элементы заклинания против бедствий, несчастий. Большое распространение получили символические картинки-обереги с изображением тигра и сороки рядом с сосной, как — пожелание крепкого здоровья, которое воплощает тигр, который к тому же является и посланцем помогающих людям горных божеств, и хороших новостей, воплощаемых сорокой у сосны, несущей долголетие. Особое место среди живописи *минхва* занимали новогодние благопожелательные картинки *сехва*, которые широко распространены и сего-

дня. На картинах под названием «десять символов долголетия» (*сип чансэндо*) изображение сосны как одного из символов соседствует с изображением солнца, облаков, гор, скал, воды, журавлей, оленей, черепах и грибов бессмертия и вечной молодости (*пуллочхо)*.

Удивительная жизнестойкость данного образа как устойчивой формы выражения художественных идей демонстрирует особую силу традиции, его поддерживающей, и вызывает особый интерес в условиях современности, когда нередко утрачиваются значимые образы и появляются новые. Пережив в XX веке мощное влияние иностранной культуры и искусства, трагедию разделения Корейского полуострова на две страны, художественный образ сосны не потерял своей актуальности, но наоборот выступает хранителем культурных традиций и рассматривается как обращение к национальным истокам. Он органично преломляется в творчестве современных художников Республики Корея и КНДР, обогащаясь гранями его нового понимания, созвучными как личным идеям авторов художественных творений, так и социальным проблемам нового времени, присущим каждому из государств.

В современном изобразительном искусстве КНДР, прослеживаются не только идеи социалистических идеалов, но и глубокая связь с корейским эстетическим наследием, где образ сосны занимает немаловажное место. Изображение сосны присутствует как в национальной традиционной живописи тушью и минеральными красками *чосонхва*, так и в живописных произведениях *юхва*, выполненных северокорейскими художниками маслом в западноевропейской технике, сложившейся на основе советской живописной школы.

В модернизированное современными течениями и технологиями искусство Республики Кореи образ сосны интегрировал и обогатился новыми формами. Современные мастера РК обращаются к нему, используя современные технологии и материалы, создавая инсталляции и органично включая его в общественную и природную среду. На фоне утрачивания в обществе традиционных ценностей под влиянием мощных процессов модернизации и глобализации в РК каноничный образ сосны приобретает новое значение как важный элемент в визуальной системе, необходимый для сохранения культурной традиции и национального характера. В условиях современности стал очевиден интерес живописцев к своим собственным корням. В полной мере используя материалы и технологии западной живописи, они стремятся внести в свои картины национальные мотивы.

Таким образом, рассмотренный художественный образ сосны в корейском изобразительном искусстве является сложным и многослойным явлением. В образе сосны воплотились древние мировоззренческие концепции, которые, сплетаясь с национально-самобытными воззрениями, образовали сложный синкретический комплекс идей, определивший особенность художественного образа сосны и его важное место в корейской живописи вплоть до наших дней.

Тесно связанный с нравственно-этическими принципами философских учений и нерасторжимостью с природной средой, он вмещает в себя как национально окрашенные составляющие, характеризующееся патриотизмом, любовью к родине, так и интегрирующие общие ценности, подобные мужеству, силе, стойкости духа, красоте, долголетию.

Различаясь в технике и материалах исполнения, произведения, где образ сосны является центральным, отображают общие, национально-окрашенные установки, которые образуя достаточно цельную систему эстетических взглядов, представляют собой художественное явление, занимающее важное место в корейском искусстве.

Примечания

[1] Строки из стихотворения «Монаху-отшельнику из долины можжевельников» о знаменитом корейском поэте Чхве Чхивоне (IX в.), который получил образование в Китае, но по приезду на родину оказался невостребованным и поселился в горах. Из сборника «Дополнения к собранию «от скуки»» Чхве Ча (XIII век). Необходимо также отметить, что «ветер в соснах» — это название мелодии, исполняемой на *комунго* (корейский шестиструнный щипковой музыкальный инструмент), которая стала для корейцев символом самого чистого в природе звука.

[2]Марков, В. М. Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России / В. М. Марков. — Владивосток: ДВГУ, 1999. — С. 76–77.

[3] Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. — М.: Искусство, 1975. — С. 24

[4]Осенние клёны. Антология корейской поэзии VIII–XIX столетий в русских поэтических переводах / Сост. Л. Р. Концевич; вступ. статьи, подстрочные переводы со старокорейского и коммент. М. И. Никитиной и Л. Р. Концевича; поэтич. пер. А. А. Ахматовой, А. Л. Жовтиса, Е. Витковского. — СПб.: Гиперион, 2012. — С. 51.

[5]Никитина, М. И. Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре сиджо / М. И. Никитина. — СПб: Петербургское востоковедение, 1994.

[6] Ю. Гутарёва. Корейская пейзажная живопись. — СПб.: Принтол, 2016. — 80 с.: ил.

[7]Пак Ёндэ. *Урига чонмаль арая халь ури кырим бэк качи* (То, что мы действительно должны знать. Сто наших картин.) — Сеул: Хёнамса, 2002. — С. 238–242.

[8] Истории, записанные на горе Золотая Черепаха. Корейские рассказы и повести XV–XIX вв. / пер. с кит. и кор. Д. Воскресенского, Г. Рачкова, А. Ревина, В. Сорокина, А. Троцевич и др. — СПб.: Гиперион, 2001. — С. 6.

[9]Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. — СПб.: Лань, 2004. — С. 375.

[10]Arts of Korea: catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art / Yang-mo Chŏng, Judith G. Smith. — Metropolitan Museum of Art, 1998. — P. 74

[11] Киреева, Л. И. Magnum opus Кёмчже Чон сона / Л. И. Киреева // Вестник Центра корейского языка и культуры. — 2012. — Выпуск 12. — С. 205–209.

[12] Ch`oe Wan-su. Korean True-View Landscape: Paintings by Chong Son (1676–1759) / Wan-su Ch`oe. L.: Saffron, 2005. — P. 322.

[13]Елисеева, И. А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции / И. А. Елисеева. — М.: Государственный музей Востока, 2010. — С. 90.

IV

Алексей Парыгин

ПОСТУРБАНИЗМ КАК КОНЦЕПЦИЯ БУДУЩЕГО

Исходной точкой формирования основных составляющих проекта «постурбанизм» стал 2010 год. Последующие годы, идея развивалась, мутировала, обрастала артефактами и историей, документацией событий и собственной мифологией.

Манифест постурбанизма: художники, забудьте про своих тупых и жадных дилеров и галереи. Пусть эти напыщенные бараны идут к черту! Перестаньте заниматься украшательством. То, что сегодня называют искусством — виртуальный кибер-синтетический монстр, полуразложившийся труп которого, продолжают трепать голодные до наживы торговцы.

Искусство, как и вся современная культура давно утратило четкие ценностные критерии, смысл и цель движения. Одна из основных проблем современного социума, почти полная потеря способности к самопознанию и самоидентификации. Цивилизация деградирует. Агония еще продолжается, поддерживая иллюзию жизни, но существо вопроса от этого не меняется. Перманентный экономический и социальный кризис — это, в первую очередь, кризис сознания. В недалеком будущем доминанта прямолинейного рационального мышления неизбежно приведет к полному самоуничтожению человечества.

Единственный путь к спасению — это идеи и философия постурбанизма. Естественная среда, которая окружает нас везде, станет вашим домом и мастерской, вашим экспозиционным пространством и вашим музеем. Постурбанизм — это иное сознание, иные цели. Постурбанизм — это жизнь вне современной цивилизации, жизнь после цивилизации.

Обращаясь к сегодняшнему дню, постурбанизм, как нео-футуристический проект, говорит о возможном будущем современной цивилизации, перспективах и формах существования человека в урбанистической и природной среде.

Древнейшие артефакты свидетельствуют — люди архаичных культур стремились к органичному сосуществованию с внешним миром, к симбиозу, даже к растворению в нем. Не только не стремясь подавить или подчинить себе дикую природу, но считая интеграцию за великое благо.

Постурбанизм — проект, отрицающий стилизаторство и прямую постмодернистскую цитатность, построен на сущностном проникновении в язык протоискусства, как формы коммуникации — является авторским размышлением над вопросом вариативности будущего.

Рассматривая современное информационное общество сквозь призму архаичных культур, постурбанизм тестирует перспективные возможности носителей цифрового сознания к дальнейшему развитию и самовоспроизводству.

Средствами искусства, постурбанизм исследует и анализирует возможный вариант перехода от урбанистического упорядоченного хаоса жизни в мегаполисах к интегрированию и ассимиляции человека в природной среде.

С одной стороны, постурбанизм обращается к основам языка протоискусства (впрочем, без каких-либо заимствований), как к максимально адекватному инструменту работы. С другой стороны, входит в резонансный диалог-конфликт с шаблонами современного социума, с его идеологиями, идеалами и мифологией, демонстрируя возможный вариант жизни после смерти искусства, продолжая тему, начатую моим проектом «Искусство это бизнес» (2000–2015 гг.).

На конец 2018 года материальная часть проекта включает в себя, как традиционные виды искусства (книга художника, графика, живопись, скульптура), трехмерные объекты, сделанные из органических материалов (дерево, метал, камень), так и пограничные формы (боди-арт, перформанс, видео-арт, ленд-арт).

Деревянные объекты составляют два основных объема — «Маски» и «Знаки». Маски создавались как главный элемент ритуальных перформансов («Огонь», «Вода», «Земля» и других) проходивших в ряде стран (Россия, Польша, Финляндия, Хорватия, Черногория, Тунис и др.). Маска в данном случае выполняет привычную для себя функцию, становясь центральным элементом ритуала. В этот момент человек с маской является своеобразным инструментом оппозиции культура-природа. В этом проекте, я как художник, инсталлирую себя в природные или городские ландшафты, на крыши домов и в вагоны метро, на каменную гряду берега Адриатического моря, или в карельский сосновый лес, выступая в роли самозначимого объекта искусства. Всего за семь лет работы над проектом отснято около 500 сюжетов фото и видео-документации.

Знаки-тотемы создавались как самодостаточные скульптурные вещи, как модули передвижных инсталляций в различных средах. Цветовая структура и линиатура композиции в большой мере является импровизацией на заданную пластическую тему. (По данной причине мной никогда не создаются детальные подготовительные эскизы). Это относится как к работе с формой досок (пропорция и характер выборки), так и к работе с орнаментом. Первая линия рождается в процессе перформанса — взаимодействия с изобразительной плоскостью. Текстура, форма и пропорции поверхности обуславливает дальнейшее развитие мотива, динамику и характер движения кисти. Так появ-

ляются ломаные линии, зигзаги, окружности и точки. Условно их ритмы и строй можно обозначить, как заимствованные у природы, ассоциативно напоминающие упорядочено-хаотичные ходы жуков-древоточцев на поверхности подгнивших стволов.

При обработке материала использовалась горельефная техника резьбы по дереву.

Наталья Дружинкина

К ВОПРОСУ О СОВЕТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ

«Да, вождям импонировали «классические формы». Но ими двигала не столько любовь к величавой красоте прошлого, сколько намерение извлечь из прошлого пропагандистский урок. История нужна была как хранилище «положительных примеров», полезных для влияния на массы. Тем самым обозначилась перспектива неизбежности радикального переписывания истории в советском контексте. Канонизированное властью прошлое оставляло место в своем пространстве только для признаваемых властью авторитетов. Еще лучше — для тех из них, кто как бы предвосхищал политический образ современных вождей»[1], — справедливо писал А. И. Морозов.

Историческая картина «заполыхала», если можно так выразиться, заалела и запестрила знаменами, съездами, маевками, рабочими собраниями, стройками века, колхозными движениями, передовиками производства, военными действиями в защиту советской власти и другими «красными» темами (красивыми как никогда в угоду правящей партии), где обнажилась руководящая роль партии и вождей, сменяющих друг друга секретарей ЦК. Безусловно, есть здесь партийность, как верноподданность одной линии развития общества, страны, идеологии. Присутствует и народность как масса, стихия — приверженность к хоровым композициям, выверенных взглядом тонких знатоков и ценителей передвижников и классического искусства. Вот только вместо широкого показа народной жизни и национальных костюмов — чаще всего, присутствует однобокое веселье и удалые завоевания социализма, а вместо характеров, проявленных индивидуальных натур — стереотипы, иллюстративно повторяющиеся картинки, словно застывших в академических позах людей, словно изображающих из себя строителей коммунизма, но ничего не выражающих при этом. Почему так? От того, что шаблон или от того, что не верилось до конца и смутно представлялось это светлое будущее — этот рай на земле? Очевидно поэтому. А еще от скованности и боязни, что не так, что покарают, ведь зорко следят…

Или это стремление к типизации оборачивалось порой штампом и трафаретом. Не всегда, конечно… Талантливый мастер умел обходить препоны.

Но в целом, историческая картина жила, есть и будет в СССР, в России, потому что традиции велики, далеки и глубоки и никакая державная власть не способна усмирить, подавить внутреннюю силу истинного художника-творца к выявлению исторической правды народной жизни. В этом значение исторической живописи, которое мы обнаруживаем в лучших полотнах отечественных художников, творивших в СССР и думавших о человеке, о судьбах страны и мира.

Сегодня исследователи анализируют соцреализм как историко-культурный феномен в разных видах искусства и формах общественного со-

знания, касаются ситуации непосредственно предшествовавшей сложению стиля, изучают как «эстетический арсенал метода» в категориях соцреалистической критики (идейность, классовость, партийность и др.), так и «дискурсивный арсенал», имея в виду соцреалистический текст и дискурс, а также «художественный арсенал» метода — мотивы, образы, жанры.

Следуя некой логике подсознания, мифологема «светлого пути» рождает в искусстве и соответствующего героя. Представляя себе молодых работниц, юношей-рабочих, красноармейцев и студентов-«вузовцев», как тогда говорили, трудно не удивляться одномерности этих образов. Припомним хрестоматийные холсты А. Дейнеки, А. Самохвалова, Г. Ряжского, Ф. Антонова. Индивидуально-портретное начало далеко оттеснено в них особым «каноном». — справедливо писал А. И. Морозов, — … народ как проблема, как тема художественного истолкования «снимается» путем изображения вождя-патриарха, «отца народа» (народов), которое самодостаточно воплощает в себе типические черты массы простых людей, равно как и их душевные устремления»[2].

Например, изображения партийных деятелей советской эпохи отличаются внешней помпезностью, пафосностью (порой наигранной), иерархичностью в системе партийной номенклатуры, завышением роли портретируемого (модели) в исторических событиях (как правило), да и сами события и личности, их творящие, склонны героизироваться до неузнаваемости, что становится трудно различить, кто перед Вами: смертный человек или божество, вершитель судеб социалистического мира (свидетельством тому портреты Сталина, прежде всего).

Идеологическая канва, рассчитанная на героизацию, титаномахию, гигантоманию приводит к появлению целого пласта советской мифологии, со своим пантеоном, таким, что простому человеку просто не дотянуться до них ни физически, ни интеллектуально. «Внедосягаемость» создаваемая в портрете приводит к «всегосподству», всеядности и вседогматизму, безгреховности персонажей небожителей. Об этом можно много писать, приводя конкретные примеры всенародного обожания и любви масс к вождям.

В профессиональном плане в данных портретах — всегда высокий уровень передвижнической реалистической трактовки модели, направленный на достижение, создание комплиментарного портретного образа — наследуя все виды жанра: от портрета лица до композиционного портрета.

Это и славная, и трагическая одновременно, страница нашего искусства.

Примечания

[1] Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. [Текст] — М.: Издательство «ГАЛАРТ», 1995. — С. 53.

[2] Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. [Текст] — М.: Издательство «ГАЛАРТ», 1995. — С. 98, 119.

Наталья Дружинкина

РЕНЕССАНСНЫЕ ОСНОВЫ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ. ПРОБЛЕМА ПОИСКА ИДЕАЛА

Специфика портретной живописи в России определялась усвоением западноевропейских влияний и образцов, — с одной стороны, а с другой — поисками национального варианта жанрового своеобразия портрета и портрета-картины, сопряженного с поисками героя своего времени, идеала. Образно-стилистические закономерности, поиски живописной выразительности во многом сводились к обретению и усовершенствованию известных с эпохи Возрождения (главным образом, Италии) композиционных схем и приемов трактовки модели в пространстве Ренессансный антропоцентризм помогает художникам приблизиться к человеку и, одновременно, увидеть в нем образ Божий. Мастера берут за основу возрожденческий тип портрета: изображение полуфигуры на нейтральном фоне в центре вертикальной плоскости. Как правило, фон темнее портретного изображения, которое освещено из невидимого источника. Такая схема позволяет сосредоточить внимание целиком на облике человека, углубить психологическую задачу. Они неустанно учатся рафаэлевской ясности образов, леонардовской естественности выражения. Причем, в России, как и в Европе, получают распространение определенные виды портрета: парадный, камерный, композиционный. Модель берется то в фас, то в трех четвертном повороте, то в профиль, то полный рост, то поколенно, то погрудно, то оплечно. Оттачиваются известные схемы ренессансного портрета. В последующих вариантах романтического и реалистического портрета жанр развивается на твердых принципах классицистического построения портрета. Особенность портретного жанра заключается в том, что художники не склонны были отходить от принципа тождества модели и изображения, пренебрегая портретным сходством с персонажем. Это касается всех типов портрета (детских, женских, групповых и др.). изучение пластической анатомии, свойств воздушной и линейной перспективы, пластических возможностей живописных материалов позволило добиться русской художественной школе желаемых результатов и встать в один ряд с ведущими европейскими живописными школами. Поиски национального идеала привели портретный жанр к подлинному расцвету в XIX веке. Кипренский, Брюллов, Тропинин в начале XIX в., Крамской, Репин, Серов — во второй половине — конце XIX вв. — вершины достижений портретного искусства и мастерства русской реалистической школы живописи. Происходит постепенное нарастание и углубление портретных характеристик изображенных персонажей: индивидуальных, социальных, психологических, профессиональных, ноэматических. Портрет-тип трактуется широко и последовательно в русле условий его породивших — в этом органичное развитие ренессансных основ антропоцентризма в русском портрете нового и новейшего времени, сопряженного с поисками

нравственного идеала современности, выразителя духа времени. В портретах закрепляются фигуры то народовольцев, то интеллигенции, то дам из благородного сословия, то великих князей и царей, то простонародья — поистине история России в лицах. Внутренний стержень портретной живописи в русском искусстве нового времени — гуманизм и вера в прогрессивное развитие человечества, в просветительские идеи и идеалы.

V

Вера Соловьёва

ПИСАТЕЛИ-ХУДОЖНИКИ

Да здравствует раздвоение личности —
кратчайший путь к душевному равновесию!
Макс Фрай

Любой человек интересен по сути своей, уникален, многогранен, полон творческого и энергетического потенциала. Но реализация этого потенциала требует затрат физических сил, времени. Это неизбежно… Каждый человек сам определяет в своей жизни, что для него приоритетно: заниматься самореализацией, созидать что-либо, и значит тратить себя, либо «плыть по течению», жить малоподвижно и тем самым экономить свои ресурсы. И то, и другое имеет право на существование.

Писатели профессионально работают со словом. Это — их стезя. Слово — их рабочий инструмент. Результат труда — набор слов, фраз. Набор осмысленный, одухотворенный и сотворенный; более того, заставляющий читателя сопереживать, страдать, радоваться, размышлять; соглашаться или нет, получать от чтения удовольствие или отвращение. Но есть литераторы: писатели, поэты, переводчики, критики — которые мыслят свое взаимодействие с миром не только языком слов. Эти люди хотят создавать еще и видимые, визуальные образы. Встреча с такими людьми состоялась в рамках XIII Санкт-Петербургского Международного Книжного салона в мае 2018 года. Выставка картин «Писатели-художники. Мир глазами писателей» была организована Союзом писателей Санкт-Петербурга и прошла в Доме дружбы народов Ленинградской области. Ясно, что мероприятие такого масштаба, как «Книжный салон», Праздник Книги, уникально само по себе, но художественная выставка работ писателей интриговала не менее. Открывался шанс ознакомиться с неожиданной гранью творчества питерских литераторов: согласитесь — интересно, когда детективщик рисует натюрморты или поэт — картины о войне. Мы привыкли к определенному самовыражению личности, к моно-таланту, а здесь — неожиданное, новое направление приложения творческой фантазии, энергии.

На выставке были представлены работы в разных художественных жанрах: пейзажная живопись, портрет, плакат, графика, книжная иллю-

страция; представлен и авангард, и концептуалисты, и утонченные романтики. Писатели лихо экспериментируют акварелью, пастелью, масляными и акриловыми красками, тушью, даже фломастерами.

Два десятка авторов! Сразу следует отметить, что помимо составляющих элементов мысле-образа творческой личности, в данном случае — писателей, имеется особая драматургия не только литературного, но и живописного произведения. Поскольку наша память способна акцентировать что-либо и подвергаться монтажу (как в кинопроизводстве), то результат художественного творчества зависит от направления осознания автором конкретного факта или явления. Иной раз в исторических событиях случается, что по истечении времени побежденные объявляют себя победителями, а свидетели — активными участниками событий. Объективного описания истории не бывает. Ее интерпретируют всего лишь люди, и то на свой лад — насколько хватает информации, способностей, жизненного опыта.

Люди — талантливые либо не очень, утопические или позитивные сотворцы, могут быть и политизированные разрушители. Человек своим мироощущением создает индивидуальный слой мира, некую «отдельную» реальность. В целом картина индивидуальной реальности зависит от того, как человек настроен по отношению к тому, что его окружает, в чем он убежден, во что верит или не верит. Так что персональная «точка зрения», особенно на художественной выставке, всегда имеет право на существование, хотя бы как предлог к размышлению, и никоим образом не претендует на академическую оценку работ. Факты остаются, меняется лишь контекст. Поэтому данное мероприятие — выставка картин литераторов — является поводом для размышлений и анализа существования талантливого человека в самобытном этнокультурном пространстве Северной столицы.

Диалог автора со зрителем-читателем, их взаимная «слышимость» уникальны, своеобразны, загадочны… Считается, что удачной картиной может быть та, в которой есть Тайна. Иначе будет утеряна многозначность восприятия, возможность интерпретации зрителем. В таком контексте очень интересно рассматривать и анализировать живописные работы литераторов, многие из которых по первой профессии часто далеки от писательского ремесла. И это еще более интригует. Известна шутка, что корабль «Титаник» построили высочайшие профессионалы-судостроители, да и капитан был опытный, а ковчег соорудил любитель Ной (правда, руководимый Свыше).

По-моему, приходя на чужие выставки, надо оставлять за порогом тщеславие и зависть, тогда начинаешь многое понимать и чувствовать. Рассмотрим игру цвета и фантазий в работах некоторых литераторов — участников выставки «Писатели-художники. Мир глазами писателей». Выбор примеров случаен: просто кто запомнился или ранее был знаком автору статьи; к сожалению, буклета данного мероприятия не было.

Павел Евгеньевич Алексеев, председатель секции прозы Союза писателей Санкт-Петербурга, писатель, фотохудожник, общественный деятель,

представил на выставке две работы: «Нептун» и «Она всматривается в нас». Анализируя живописные произведения Павла, приходишь к выводу, что предметная живопись, всегда замыкающаяся на определенном сюжете, в данном случае превращается в метафизику энергетических всплесков в цветоформе. Отмечу, что Алексеев является организатором не только живописных писательских выставок, но и фотографических — «Писатели фотографируют». Поэтому можно вспомнить и выставочные фотокартины Павла с сюрреалистическим флером: «Голова. Петергоф», «Писатель. Автопортрет», «Выстрел». На данном примере можно увидеть, как рождается особый язык передачи информации, язык эстетический, своего рода экологический, неявный, скрытый. Новая философия Алексеева как визуалиста приближается к основам импрессионизма. Всегда существуют границы между произведениями-однодневками и работами классическими, вневременными. Оригинальность и сложная цветовая гамма работ Павла привлекают внимание зрителя, запоминается.

Инженер-архитектор **Евгений Игоревич Антипов** — художник-портретист, литератор, известен своими оригинальными пейзажами исторических мест как Санкт-Петербурга (например, «Марсово поле»), так и Сербии, которую часто посещает, являясь президентом Российско-сербского общества дружбы. Работы выполнены тщательно, профессионально. В некоторых картинах, особенно портретах, Евгений использует колористику, близкую к сепии, и прием «сфумато». Так в живописи называют смягчение очертаний фигур и предметов, что придает особую воздушность. Проведя ряд искусствоведческих исследований, о чем опубликовано в статье сборника «Петербургские искусствоведческие тетради» (№13, 2008), я считаю, что высочайшее мастерство техники сфумато продемонстрировал Леонардо да Винчи в «Джоконде», соединив в одном образе два портрета: мужской (слева) и женский (справа). В результате человечество получило идеальный образ гармонии, философии, единства любви инь-ян.

Проанализировав работы Антипова, можно прийти к выводу, что авторский взгляд на мир, человеческая позиция мастера указывает зрителю: каждый предмет материального мира наделен собственной душой. И это в*и*дение важнее, чем точная цветовая и тональная фиксация натуры. Культура и знания автора всегда, так или иначе, проявляются в его произведениях. И, думаю, без интереса к философии Достоевского, живописи Ван-Гога, музыке Моцарта художественные работы Евгения Антипова не производили бы такого потрясающего впечатления.

Журналист, писатель, художник **Ирина Викторовна Дудина** знаменита авторством лоскутных «политических ковриков». В композиции Ирины основное содержание — энергетическое, чувственное, вызывающее в подсознании определенные ассоциации. Беспредметное — оно выражает энергетические потоки через цветоформы, их возможное и невозможное соединение. Цвет, независимо от того, что он изображает, имеет свое, энергетически-духовное, эмоциональное содержание. Имеется целая область

искусств и науки: психология цвета и форм, ее влияния на нас. Такое искусство не воспроизводит «мир как есть», а создает символические, непредметные образы, т. е. непосредственно через особый изобразительный шифр-язык. Петербуржцам известны работы Ирины, такие, как квилты «Национал-эрос», фотографии и видеоарт «Возвращение маскаронов», серия «Ситцевая политика», коврики «Нам нужен сеятель очей» и другие.

Оценена и осознана обществом значимость писателей, поэтов, их способность объединять людей словом. Но мощь отклика народных масс может быть, как созидательная, так и разрушительная; поэтому на носителей дара владения словом возлагается большая ответственность. Все находится «на острие бритвы» — радости и печали, любовь и ненависть, катарсис возрождения через горе и трагедию. Из века в век эмоции человека изменились мало, да и проявления тоже. Поэтому особенно ценно: участники выставки «Писатели-художники» настраивают зрителя на позитив.

Инженер, дизайнер, филолог **Орест Рейнгольдович Ницман** продемонстрировал на выставке два прекрасных пейзажных полотна. Как всегда, Орест в своих творческих изысканиях работает тщательно, с подробной демонстрацией и описанием предмета. Интересно, что несколько лет назад автор данной статьи присутствовала на презентации книги «Любовь и музыка» Ореста Ницмана. Встреча проходила в конференц-зале Русско-немецкого культурного центра при Петрикирхе (Невский пр., 22–24). Автор книги рассказывал о тронувшей его душу истории нежных чувств Роберта и Клары Шуман. Было познавательно и интересно. Наше знание прошлого, всемирной или отечественной истории, или даже просто нашей собственной жизни меняется со временем, и факты очень важны, хотя не абсолютны. Они интерпретируются самим автором. Ницман написал много книг, но «Любовь и музыка», как и живописные пейзажи, вызывают у читателей и зрителей особое чувство: словно на израненное человеческое сердце возливают целебный душевный бальзам. Это — нежность. Тогда опечаленному человеку возвращаются силы жить, действовать, любить. Жаль, что мы часто забываем сказать своим родным, близким, друзьям это слово. Забывается понятие. Нежность — это особое состояние души, очень трудно передаваемое словами. Нежность — это шепот сердца. Спасибо Оресту за напоминание об этом чувстве, как своими книгами, так и живописью.

Андрей Владимирович Кивинов (Пименов), писатель, сценарист, основоположник серии «Улицы разбитых фонарей», представил на выставке «Писатели-художники» две достойные упоминания работы маслом в стиле старых фламандцев. Спокойные, объемные, красочные и просто красивые, передают простые человеческие эмоции и, в первую очередь, эмоции автора. Отраженные в натюрморте, они возвращаются к личности, тон за полутоном, блик за отблеском, раскрывая всю ретроспективу чувств. Словно автор видит искусство как способ изучения окружающего мира. Что происходит с человеком на стыке внутреннего и внешнего со-

стояния? Тянет ли его к позитивной стороне жизни, к красоте предметов или к социальным и глобальным трагедиям? Может быть, возникает неизбывная тоска по прошлому, безгрешному и идеальному?

Хотя были ли на нашей планете когда-либо стабильность и счастливое существование рода человеческого, даже для избранных? Да и вообще, что означают понятия «избранные», «элита общества»? Думаю, это не родовая аристократия и не привилегированные слои, которые могут в своих особняках развесить по стенам картины старинных мастеров. Избранные люди — та часть общества, которая обладает особым талантом, чутьем художественным, интуицией, честными помыслами, бескорыстием. И не столь важно, как это выражается — музыкальными звуками, прозой, поэмой или картиной. Пусть зритель любуется гармонией, насыщенностью красок и пропорциями натюрмортов писателя Андрея Кивинова…

Геолог-палеонтолог **Сюзанна Кулешова**, литератор, драматург, представила две графические цветные картинки: «Целлокант», «Целлокантик». Рыбы — не рыбы, зверь — не зверь. Кто-то древний, вроде как знакомый… Формат работы — небольшой, А4; использованы акварель, тушь. Забавная, фантазийная иллюстрация положению, что гармония проверяется алгеброй, но в данном случае большее значение имеет художественная интуиция — некая неучтенная составляющая таланта. Автор прибегает к любопытной смеси из приемов академической художественной школы, импрессионизма и футуризма, в которую входят реалистичный предмет, тяга к цвету и свету, авангардные мотивы. Интересно, но чем дольше смотришь на картинки Кулешовой, тем отчетливее начинаешь в подсознании слышать музыкальную тему. Работы звучат, они проявляют созвучия, далеко не классические и мелодичные, а что-то от Шнитке, Каравайчука. Видеть, слышать, настраиваться, как антенна, на получение звуковой составляющей картинок-фантасмагорий Сюзанны Кулешовой, — задача зрителя. Это песни моря, леса, тотемных животных и говорящих деревьев. Старинные и вечные сюжеты соприкасаются с современным музыкальным и художественным прочтением.

Валерий Андреевич Мишин — художник, график, поэт, занимается станковой и книжной графикой, живописью, искусством объекта, инсталляцией и скульптурой. Следуя традициям модернизма, искусства первой половины XX века, Мишин создал и продекларировал художественный метод, который назвал «РеРеализм» или «Остаточный реализм» (Re Re — Residual Realism). Он делает оттиски с реальных предметов, растений, рыб, и создает разнообразные композиции, переводя эти предметы в плоскость бумажного листа. Это очень интересно. По словам автора, это «*метод, где художник работает не от общего к частному, замысла и построений — к деталям, а от деталей, порой неожиданно возникающих, к целому*». Отличительной чертой техники автора является сюрреалистическая изысканность, оригинальное колористическое восприятие реальности. Пластика форм в его полотнах возникает в результате тщательного анализа жизни

цвета в среде, наполненной светом и воздухом. Смотря на картины, зритель погружается в ту или иную атмосферу, задерживается в ней, получая возможность ощутить особое настроение, волнующее, забытое, что-то языческое, гармоничное с природой.

Инженер-геолог **Дмитрий Конрадт**, фотохудожник, литератор, известен особым направлением в фотоискусстве, в данной выставке не представил своих снимков, но одновременно с экспозицией «Писатели-художники», в выставочном зале Санкт-Петербургской капеллы была устроена персональная фотовыставка Конрадта. Учитывая, что работы признанного мастера — это явление в культурной жизни города, считаю необходимым упомянуть «Свет и цвет в городской среде». Именно так звучит основная тема фотокартин Дмитрия. Многие отмечают «музыкальность» работ, наличие эстетической чувственности. Ажур зимней ветки березы с каплями растаявшего снега на фоне освещенного окна, где тепло, уютно, где тебя ждут. Изогнутая ветвь ивы на фоне кирпичной стены — как интерпретация японской темы: икебана или ивушка плакучая… Золотой осенний камыш с серебряными метелками, подсвеченными солнцем… Зимний питерский двор, украшенный снегом, спокойный, стабильный, вечный… И очень знакомый и родной.

«У каждого есть такие места, забыть о которых невозможно, хотя бы потому, что там воздух помнит твое счастливое дыхание», — писал Эрих Мария Ремарк. Своими работами Дмитрий Конрадт показывает зрителю, что графика города, пространство, лица могут решаться средствами черно-белой фотографии. Но если фотограф «увидел» Цвет, почувствовал его энергетику, то надо им «поиграть» и зафиксировать на аппарате. Главное — сейчас, не откладывая на завтра: кадр переснять невозможно, если нет нужного состояния. Снимок — это не документ, а сумма впечатлений. Импрессия…

Практически все авторы работ выставки «Писатели-художники» передают человеческие эмоции и состояния, на которые мы часто не обращаем внимания в суете будней. Авторы показывают зрителю способ, чтобы отвлечься от текучки, бытовых хлопот; задуматься о себе, о положении дел; как во внутреннем мире, так и о собственном месте в мире окружающем.

Поскольку художники — из среды писателей питерских, то все городские пейзажи, натюрморты, портреты и даже автопортреты пронизаны любовью к Санкт-Петербургу, они надежно скрепляют разрозненные невские берега друг с другом, превращая мозаичные частички в большое цельное произведение, в Действо Искусства.

Творческие союзы писателей — часть общества, которая обладает особым художественным чутьем, интуицией. Основная задача творческого человека — поиск комбинаций, которые открывают возможность творения, открывают пути к свободе мысли и созидания. И снова возвращаемся к идее, что самое ценное — Человек, Индивидуальность, Личность, которая имеет свое мнение, не зависимое от амбиций власть имущих и политики.

Закончу статью словами Федора Михайловича Достоевского; он написал их в 1873 году в «Дневнике писателя»: *«Люди, люди — это самое главное. Люди дороже даже денег. Людей ни на каком рынке не купишь и никакими деньгами, потому что они не продаются и не покупаются, только веками выделываются; ну а на века надо время, годков этак двадцать пять или тридцать, даже и у нас, где века давно уже ничего не стоят. Человек идеи и науки самостоятельный, человек самостоятельно деловой образуется лишь долгою самостоятельною жизнию нации, вековым многострадальным трудом ее — одним словом, образуется всею исторической жизнью страны».*

Ольга Кошкина

О ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ»: ХУДОЖНИК И СЛОВО

«Эрмитажная школа живописи» (Творческое объединение «Эрмитаж», группа «Эрмитаж») — неофициальный союз студентов и выпускников художественных училищ и институтов, возникший в конце 1960-х под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988). Его идейный вдохновитель и основатель — художник, философ, педагог — Длугач в начале 1930-х был слушателем ИнЖСА. Преподававший там К. С. Петров-Водкин оказал решающее влияние не только на становление творческой карьеры начинающего живописца, но и на весь дальнейший художнический путь: стезя, начатая Длугачем в Государственном Эрмитаже с середины 1950-х с копирования работ великих художников прошлого, через три поколения его последователей выкристаллизовалась в самобытную теорию аналитической интерпретации. Ученики, объединившиеся впоследствии в «Эрмитажную школу живописи», была консолидированы чувством неудовлетворенности полученного образования и возможностями созидательной реализации. Бескомпромиссное желание восстановления разорванных связей художественно-исторического процесса и регенерации традиций старых мастеров примиряло с осознанием тернистого пути «вечного ученичества» у Длугача.

Идейную платформу школы сформировали выработанные Длугачем оригинальные принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений методом геометрический логистики: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины»[1]. Долголетний опыт копирования в Эрмитаже позволил углубленно изучить живописно-пластическую целостность мирового наследия. Целью участников «эрмитажной школы» стало, по словам С. М. Даниэля, обозначение проблемы «скрытой геометрии»: состояния, когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершенную форму[2].

Практический опыт музейных занятий с Длугачемставил перед собою цель «…"открыть глаза" путем копирования великих картин Эрмитажа… ради геометризированного прозрения»[3], — так А. П. Зайцев, один из первых учеников мастера, сформулировал суть художнического опыта.

Сотворчество с наставником проходило в главном музее страны в рамках объединения, первоначально носившего характер, близкий к школе легендарного П. П. Чистякова. В разные годы к ТО «Эрмитаж» имели непосредственное отношение А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Я. Я. Лаврентьев, А. М. Даниэль, С. М. Даниэль, А. А. Бакун, М. Е. Тумин, Ю. А. Гусев, В. Н. Обатнин, В. К. Кагарлицкий, Б. Ф. Головачев, В. И. Кочубеев, П. И. Кочубеева, В. К. Соколова-Зайцева, Г. А. Матюхин, А. А. Симонов, А. М. Рох-

лин, Р. Ш. Амамедов, В. В. Крайнов, В. Б. Наумчик, А. М. Некрасов, А. В. Кондратьев, Т. Е. Гудова, А. К. Фумелли, В. И. Филимонов, Н. Н. Сапрыкина, Л. С. Нейфах и другие. Справедливо будет сказать, что А. П. Зайцев был опорным звеном этого «многолетнего коллективного ученичества»[4].

Творчество профессора кафедры рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица Александра Павловича Зайцева (р. 1937) многопланово, мощно, глубоко. Его художественное наследие уже занимает, по мнению искусствоведа Н. И. Благодатова, в пространстве русского искусства «неоспоримо важное место, обозначив особую ветвь экспрессионизма в сочетании неодолимых страстей бессознательного и устремленности к божественной гармонии чисел»[5].

Зайцев — не просто представитель «эрмитажной школы», он — мощный движитель доминанты живописно-пластических построений. Скрупулезная школа копирования, словно по миллиметру, воспитала Зайцева как художника. Став мастером, почувствовав потребность усовершенствования, он привносит в это направление новые идеи. Фиксация основ обучения потребовала пробуждения публицистических способностей, а перевод художнического мировоззрения в словесное русло — проявления литературных задатков.

Вся предыдущая напряженная работа Зайцева зародила мысль о «возможности рассматривать произведения искусства в динамике саморазвития и роста как аналог природных форм и форм сознания»[6]. Перед художником встала задача создания синтетического произведения — нового, необычного для себя формата, где репродукции графики и живописи и оригинальная текстовая часть будут соединены вместе на листе бумаге. Естественный выход — издание книги.

Книг было несколько: сам мастер называет их «маленькими книжечками о живописи, жизни и любви», которыми «замкнул ход своих мыслей»: «Письма к молодому другу», «Об оном», «Кочевье», «Любовные парадоксы», «Рыцарские доспехи». Это — малотиражные, небольшого размера (в основном, 18 × 12 см), отпечатанные, за редким исключением — «Письма к молодому другу» — бумага GalerieArtSilk, на недорогой бумаге издания с авторскими иллюстрациями. Не являясь livredeluxe («роскошной книгой»), они по сути livred’artiste — «книга художника» — особенный, индивидуальный творческий метод, где автор, используя книгу как форму и инструмент, достигает полного самовыражения. Автор–художник — выступает творцом самостоятельного вида художественного мастерства: книги, в которой текст становится одной из составляющих художественного образа.

«Маленькие книжки» Зайцева отличаются от «классической» livred’artiste: здесь текст не только служит источником вдохновения, а сам является первоосновой авторского высказывания, становясь, впоследствии,

в художественном наборе текста непосредственным соучастником визуального посыла.

Литературный дебют Зайцева — «Письма к молодому другу» (1997), посвящен памяти Длугача. На форзаце размещен фотопортрет автора, выполненный французским фотохудожником Винсентом Линье в 1994. Содержание — шесть писем как размышления об искусстве. Автор иронизирует — «пифагорийствую», фиксируя свои композиционно и конструктивно-пластические соображения, суммирует пространственно-временные впечатления, а также демонстрирует первые опыты рубленной прозы, встраивая их в сравнительный разбораналитического метода изучения работ старых мастеров.Текст сопровождается иллюстрациями: 4 графических, 2 живописных работы и одна шелкография, все — в черно-белом изображении.

Надо отметить, что именно здесь появляется первая работа Зайцева — «Молящийся», где автор активно вводит текст в полотно визуального изображения. «Те сверх постижения, которые существуют, и которые миновать — жизнь погубят свою» — такой текст, сложенный в четыре неполные строки, формирует мощную каменную плиту (неровные буквы-выступы, слова как прожилки, дважды обведенная крупная первая строка и дважды же подчеркнутая линиями, скользящими по поверхности монолита), расположенную в верхнем правом углу формата. Этот камень наползает, скругляет спину стоящего на коленях монаха. Камень как крест Христа на тициановском полотне из коллекции Эрмитажа. Но преклонных лет молящийся у Зайцева не склонен и не сломлен. Он сам — сущая Вера, решеная графически: мощная, не единожды прочерченная вертикаль, начинающаяся от плеча, через предплечье левой руки, складками повисшей одежды упирается в основание — все, стоп, не сдвинуть. Несокрушимость. Несокрушенность. Слова, образующие строки, и строки, формирующие каменный массив, активно вступают во взаимодействие с визуальным изображением, — вот новое художественное пространство, к созданию которого стремится Зайцев.

Ретроспективой беллетристического творчества Зайцева стал выпуск книги «Графика и литература. ЦЭЮЯ» в 2010, вобравшей в себя как тексты, вошедшие в предыдущие издания, так и опубликованные впервые. Книга снабжена обширным иллюстративным материалом: репродукции работ художника выступают твердыми камнями, прошивающимикристаллической решеткойвизуальное пространство книги, –аналитические интерпретации полотен Рубенса, Веронезе, Рейсдаля, Луис де Моралеса, Хуана Пантохи де ла Крус.

Это издание можно было бы назвать полновесным отражением творчества художника, но его талант живописца здесь притушен: многочисленные изображения даны в монохромном, черно-белом изображении. Самоиздание вышло на редкость целостным, емким, весомым. Матово-белая мелованная бумага сохраняет тепло картин и рисунков художника. Текст, стремящийся к передачи не фантома, но сути, набран всепроникающими внутренними ли-

ниями, создающими тайные конструктивные и пластические связи. В результате такого «проникновения», сплава резких остроконечных пронзительных строк и сложной, органически-красноречивой, напряженной линии рисунка, рождаются новые формы как невидимые скрижали, отражающие заложенную сущность произведения.

АКАДЕМИЯ
Промерзший град
краями ржавых крыш луну и звезды исцарапав
катился колесом в извечной колее вселенского полета
от точки А до Е

неотвратимо возвращаясь к свету —
так заплясало солнышко в Неве

порозовело яблоко Ньютона
сгорая от волненья розовой щекой
прошив в ресницы людям бисер золотой
и лужи глаз влюбленных
пронизав ручьями смеха и слезами
и отраженьем задумчивых зеркал
поплыли ночи белые через мостов оскал
и над серебряным ларцом –
Растрелли царственным дворцом
о
Эрмитаж
дрожащий в водах как мираж.[7]

КОПИРОВАНИЕ
Анфилада залов
Мрамор
Античные скульптуры
Тяжелая дверь в архивную часть музея
Трудно медленно образует щель
Еще усилие
Огромный колодец лестницы
Где-то высоко свет из стеклянного потолка
Тускло.[8]

Это авторская живопись, читающая невидимое.
Здесь
Во мраке
На самом дне Эрмитажа
В холоде трагедийном
Кто-то святые полотна взглядом целовал
Живописью молился.[9]

И грусти ямы,
И ползущий волнами холод вод,
Как наконечники стрел линий тайных
Фигуры человеческие, Божьей теплотою тлеющие,
По отмелям бредущие в море,
Все глубже, глубже, в старость, в смерть —
И никто не возвращается.
Никто.
Паруса лодок, кораблей,
Свечами к облакам линий струи возносящие,
Как некие окончания духовные,
Мерцают.
О, единство природы —
От небесной голубизны
К стариковой облаков морщине.
Сомнений гамлетовых о жизни и смерти
Созерцающему уму
Откровение.[10]

Башку снесло у мраморной скульптуры,
но торса канделябр пылает светом вспять.
И выпуклость груди своею мощью ослепляет,
под ней насмешка плоти тает способностью зачать.
И нам не пренебречь обрубком под крутым обвалом плеч.
Мерцая шкурою звериной, нас изумляет этот вековой излом,
И оглушает голос Зевса в нем — «ОБЯЗАН ЖИТЬ ТЫ ПО-ДРУГОМУ».
Жорж Брак
клопам моих глаз
дай напиться
кровью твоих фиолетовых клякс
абсурдом рисунка позволь изумиться
глазниц черными дырами
таращусь кривым черепом
в кубическом натюрморте.[11]

Зайцев — член Российского межрегионального Союза писателей. И все же в первую очередь — художник, чье живописное творчество служило источником для индивидуального поэтического высказывания. К примеру, выставка в Елагиноостровском дворце-музее в 1981подвигла тогда еще молодого искусствоведа А. В. Степанова к эмоционально-поэтическому изложению. Он присутствовал на круглом столе, посвященном обсуждению выставки, и выступил с яркой речью. А позже, по воспоминанию художника, пришел в гости и принес стихи:

«Перед картинами Зайцева
Сначала только призраки теснятся
В таинственном холодном полумраке,
В прозрачной толще полузабытья,
Где все стать может всем или ничем…»[12]

Ныне историк искусства, кандидат искусствоведения Степанов утверждает: «…произведение искусства — это отнюдь не контейнер с упакованным в нем определенным содержанием, а особым образом устроенная вещь, которая запускает в нас процесс порождения содержаний. …Содержания, которые мы порождаем под воздействием художественной формы, — это наши переживания и мысли…Качества содержаний зависят не только от свойств художественной формы, но и от качеств личностей. Ибо личность может быть более или менее благодатной восприемницей воздействия художественных форм… Художественная форма — это действительность, существующая отдельно от замысла и воздействующая на него»[13].

Вадим Иванович Филимонов (р. 1947) — художник, фотограф, писатель. Его обучение в Ленинградском художественном училище им. В. А. Серова было долгим: на втором курсе художник был исключен за «формализм», позднее восстановлен, и лишь в 1968 диплом был получен. В начале 1970-х Филимонов знакомится с художниками-нонконформистами, будущими участниками «газаневской культуры», а также с литераторами этого круга поэтом и критиком К. К. Кузьминским (1940 г. р.), прозаиком Ю. Н. Вознесенской (1940 г. р.).

Работы Филимонова представлялись на квартирных выставках, выставках в Гавани (зима 1972–1973) и в ДК им. Газа (1974). Участие в несанкционированной акции «на открытом воздухе» (1975) привело к недопуску работ на легендарную выставку в ДК «Невский» (сентябрь 1975). В том же году художник участвует в событиях на Беляевском поле в годовщину «Бульдозерной» выставки, а также в политической акции на площади Декабристов в честь 150-летия восстания декабристов. Неоднократные аресты и идеологический прессинг создали среду для эмиграции. В настоящее время художник проживает в Германии.

Творчество Филимонова востребовано: его «беспокойный многообразный созидательный мир… включает в себя живопись, графику, фотографию, коллаж, но особенно — самого Филимонова, с его многообразными интересами, с его увлечением религиями, философией, астрофизикой, мистикой, но также — политикой и литературой»[14]. Художник написал откровенные до обнаженности, искрящиеся, легкие, в темпе pasgalop — скользящие, словно стелящиеся, непрерывно пекущие во времени, — воспоминания-жизнеописание «Нецензурная биография. Мемуары».

Так художник вспоминает начало официального творческого пути: «Подал документы и рисунки с акварелями в Ленинградское художествен-

ное училище… Был допущен к экзаменам, успешно сдал их летом 1963 года и был принят на первый курс живописно-педагогического отделения. Экзамен по композиции я чуть не завалил. Написал акварель — фигура со спины, облокотившаяся на парапет, голова опущена вниз, холодный, серый колорит. Это было мое состояние, я исповедовал пессимизм, несмотря на мой холерический темперамент»[15].

И далее, описание конфликта с педагогами училища: «Я работал открытыми цветами — на первом курсе была только акварель, рисунок приближался к постсезанистскому, и черепа, ведра, чучело сороки в учебных постановках гранились твердыми формами. Учеба и личное творчество разделились, дома я делал то, что в училище запрещалось идеологией соцреализма и ограниченностью преподавателей. Учителя были слабоватые и тянули свою серую рутину»[16].

После восстановления в ЛХУ главным своим учителем Филимонов считает А. П. Зайцева: появление в училище этого педагога «было очень важным событием для меня и многих других студентов». В нескольких главах «Нецензурной биографии» отчетливо читается его большой пиетет к наставнику — внимание к мнению и оценке, почтение к методике обучения, описание настоящего студенческого бунта 1967 в аудиториях за право свободы творческого обучения (не дать уволить педагога!), и даже визит к занемогшему учителю в больницу с «солнечными» апельсинами.

Зайцев «учил не только рисовать и писать, но и особому отношению к искусству — глубокому, серьезному, возвышенному»[17]: «Наконец-то я стал учиться у Зайцева и Мосевича[18]… Для меня занятия проходили очень напряженно. Я проникал в тайны живописного и композиционного мастерства. И через тридцать три года я помню многие их замечания… На одном холсте — натурщица, фон зеленый, сложный, в углу Зайцев мазнул пальцем с красным кадмием и связал весь холст воедино. Мосевич показывал вертикали и горизонтали в волосах натурщиков. Учил нас видеть в мягком на вид внутреннюю конструкцию»[19].

Интенсивный, неизгладимый этап становления творческой личности Филимонова — обучение в Эрмитаже под руководством Г. Я. Длугача: «…о некоторых задачах, решаемых в Эрмитаже, все же надо сказать. Я ничего не буду придумывать задним числом, просто процитирую записи, сделанные на обороте рисунков и эскизов:

…7.09.1968 г. Рисунок Рембрандта ван Рейна. Найти существующие нерушимые связи моста и дома с землей, как и в природе дерево связано с землей корнями, и только чуждые, искусственные силы, способны нарушить связь. Понять значение центрального кружочка — головы — для веса моста и дома. / По поводу слов Григория Яковлевича/.

…06.1968 г. Основные линии, это не линии, членящие формат и содержащие в себе предметы, а линии, вызванные движением образов /Другое у Пуссена: большее соответствие геометрического членения с образным со-

держанием/. Христос — центр. Выразить внимание людей и величие Христа. После объяснения Г. Я. Неудачно. Рисунок не узнается, так как опять нет центра — Христа. Линии не выражают центра, не стремятся к нему и не исходят из него. Выразить это. Вместе с тем — достижения в пластике, но не относящиеся в первую очередь к этому рисунку, к этому образу /Рембрандт, рисунок "Христос-младенец, беседующий в храме со старцами"/.

…10.1969 г. Вариант рисунка с Л. Де Моралеса. Г. Я.: "Неудачно, так как нет образа. Формы надбровной дуги раздроблены; вертикали в глазу грубы и не дают образа; лоб велик относительно глаза и давит на него. Может взять больше белого покрывала, чтобы был не Давид Микеланджело, а Богоматерь. Главное, относитесь к этому с любовью и все со временем возьмете /одолеете/".

…12.1969 г. Рисуя античную скульптуру. Г. Я.: "Дать не пропорции, а образ. Более весомую фигуру, голову не вытягивать, а вбить, и в то же время дать ей движение, контрастное торсу".[20]

Поэтические ориентиры Филимонова — Г. Апполинер, В. В. Кандинский, В. Хлебников, Р. М. Рильке, И. А. Бродский, В. Б. Кривулин. Его «поэзия напоминает ОБЭРИУтов, с Хармсом и Введенским в первую голову»[21]: она незамысловата по форме, но точна и рельефна в идее изложения. Утвержденные «эрмитажной школой» в живописи новые методы транскрипции полотен старых мастеров, радикально меняющие традиционные методы копирования, чрезвычайно созвучны декларациям о необходимости обновления методов изображения действительности ОБЭРИУтов. Рассмотрение слова как предмет, а предмета как слова в философии ленинградских писателей позднее прозвучат перекличкойв идеологии Г. Я. Длугача: «Линии-формы — это формы-символы. Они живут в природе и в человеке, и должны быть заложены в композиции»[22]. Филимонов сумел в своей поэзии отразить характер аналитической философии Длугача, впитанной в годы его молодости.

ЭСТАФЕТА
Рисунок лился по краснофигурной
Вазе
Бегущий фавн вечно бежал за
Нимфой
Но время подоспело и графья античного
Рисунка
Прорезала левкас слоновой кости в доске с
Ковчегом
Из глубины смотрел Египет продолговатым
Глазом
И знания передавал о вышнем
Лик лицо личина ковчег покрышка паволока
Грунт-левкас и вечное

Яйцо
Кислятиной пивной квасной иль винной закрепленное
Навек
С пигментами земли ляпис лазурита и золота
Отсвета нетварного сиянья
Бога
Икона в вечности тысячелетья ей не страшны
Пока Ягода голый с револьвером не возник из
Мрака
В предбаннике уставленном иконами
Он целился в
Глаза
Он редко мазал
Пространство между стволом и глазом мясника
Было ничтожно мало по сравнению с иконописным. (2007)

ПО-Я
Поэзия журчит ручьем подземным
То ледяным, то огненным — душеподземным,
Взрывчатым, опасным,
Уж не ручьем журчащим,
А камнепадом отдающим в теле через пятки. (2007)

ПОЧТИ ЭЛЕГИЯ
Летучесть летом наслаждалась
Пролетала сквозь и возвращалась
Эфирная летучесть вещества души
Согрелась летом и резвилась
Кувыркаясь в поднебесье синем
А позабывшись — душа врезалась
В черноту которая сменяет
Синеву так плавно–неизбежно
В высоте безмолвной
Наполненной гармонией беззвучной
Рожденной сферами сознанья
Древних греков славных
С их житием и бытием
С искусством гармоничным
И трагедией рожденной
Горлом перерезанным козленка. (2007)

ОБРАЗЫ
Тополя — Хлебникова
Роза — Рильке
Косой луч солнца и

Желтые обои — Достоевского
Что же у меня?
Крест, упертый в Небо! (2007)

ТВОРЧЕСТВО
Не так не то и не туда
Мы машем кистью и резцом
Карандашом графитным и углем
Умом полуумом безумьем
Так взад-вперед, вперед и взад
Творенья творчески творятся
Иногда живые с громким первым воплем
Все дело вкуса и ума и полоумья
А безумье которое священно
Не будем трогать ни кистью ни пером
Ни стеком ни зубилом с молотком
Ни сангиной с соусом с пастелью
Ни клавиатурой ЭВМ или пером гусиным
Орлиным лебединым журавлиным
Воробьиным павлиньим страусовым
Ни даже пером что Феникс ясный сокол обронил
А пальцем указательным обмокнутым
В кровавую чернильницу
Много не напишешь
Можете проверить провести домашний опыт
Как следственный эксперимент
И крови нацедить не позабудьте.[23] *(2007)*

Сергей Михайлович Даниэль (р. 1949) — известный российский искусствовед, доктор искусствоведения, «известен широкой читательской аудитории, прежде всего, как инициатор и один из авторов масштабного и блестяще реализованного издательского проекта "Новая история искусства"»[24].

Однако многообразие творческих интересов ученого не ограничивается просветительством и разработкой вопросов теории искусства и визуального восприятия: в 2012 Даниэль опубликовал автобиографическую книгу «Музей» с посвящением «Моим учителям». Книга, снабженная рисунками автора периода ученичества в «эрмитажной школе» (1969–1971), — повествование о становлении личности молодого человека, художника, настойчиво ищущего свой путь в сложной среде существования официальной и нонконформистской культурных сред1960–1970-х гг. Действие неразрывно связано с главным музеем — Эрмитажем: «...Как-то раз, задержавшись дольше обычного, когда уже прозвучал звонок, возвещавший о закрытии Музея, и смотрители с повадкой опытных пастухов сгоня-

ли отдельных посетителей к выходу, я последним принес мольберт в подвал, специально отведенный местным начальством для копиистов»[25].

Мемуарный жанр книги и его персонажи, имеющие реальные прообразы, но снабженные условными именами, — прямая отсылка к советской мемуарно-автобиографической прозе 1970-х, думается, в первую очередь к произведению В. Катаева «Алмазный мой венец». Однако, в отличие от широко известной повести Катаева, Даниэль, как ученый-искусствовед не исключает установки на подлинность изложения и присутствие в повести хронологического стержня. В его произведении«Музей» последовательно рассказывается о становлении автобиографического героя, характер которого раскрывается в контакте с персонажами, чьи имена сокрыты, «зашифрованы» под масками-прозвищами: Старик, Циркуль, Акимов, Усов, Кира, брат Ардий, Физик, Лобачевский, Каргер… Отношение автора к этим персонажам, за которыми несложно разглядеть реальных действующих лиц ленинградской культурной сцены того времени (конкретно — членов группы «Эрмитаж»), деликатно и подтверждено большими ли, малыми фактами их жизни.

Важно другое: возможно, Даниэль сумел раскрыть секрет той творческой полифонии, что царила в группе художников-единомышленников, упорно занимающихся в Эрмитаже под руководством Г. Я. Длугача (читай: Старик): «…Старик говорил о необходимости обрести "язык"… Учатся говорить всю жизнь. Это происходит потому, что нет такого обетованного места, где *учат* говорить; в лучшем случае находится такое, где учатся вместе. Всякий говорящий, независимо от возраста, остается ребенком для своего отца-языка. Так ли думал Старик — не знаю. Однако он встал на этот путь, а путь привел его в Музей, где учатся вместе, невзирая на вековые расстояния между учащимися, и по его следам направились не лишенные странностей молодые люди»[26].

Издание «Музея» имело широкий резонанс. В одной из рецензий точно подмечена суть «эрмитажной школы» Длугача: «Именно Старику во многом были обязаны его *великовозрастные подопечные*, к числу которых относится и автор книги, — он буквально вдохнул в них ясное понимание того, что *художественная правда лежит глубже самого натурального изображения предмета*»[27].

Владимир Кимович Кагарлицкий (1939–1993) — ленинградец, окончив в 1962 Горный институт, поступил ив 1968 закончил Таврическое училище, к моменту окончания ставшее ЛХУ им. В. А. Серова. С 1968 — ученик Г. Я. Длугача. С этого года четверть века почти каждый понедельник — Эрмитаж: копии и изучение произведений старых мастеров — Рубенс, Пуссен, Веронезе, Тициан, Рейсдаль, Ван Дейк, Рембрандт. «И по сей день занят изучением старых мастеров в Эрмитаже. Огромное влияние оказал на меня Григорий Яковлевич Длугач, мой учитель, открывший мне

глаза на внутренний пластический смысл картины»[28], — писал Кагарлицкий в автобиографический заметке для американского каталога.

Кагарлицкий преподавал в детской художественной школе № 6. Обладая замечательным педагогическим даром, воспитал многих интересных живописцев. Сфера основных занятий — станковая живопись и графика.

В 1992 году в составе неформального объединения «Эрмитаж» участвовал в выставочном турне по США. Большая часть основных, «программных» произведений, над которыми художник трудился по несколько лет, в рамках подготовки к турне вывезли в США. Часть из них были проданы в галереи и частные собрания, а судьба некоторых до сих пор неизвестна.

К моменту скоропостижной смерти художника в Санкт-Петербурге оставалась лишь малая часть работ. В основном, работы раннего периода, подаренные друзьям или проданные коллекционерам, а также несколько этюдов последнего для Кагарлицкого пленэрного сезона лета 1992 — весны 1993 годов. Вместе с незавершенным холстом «Памяти Длугача» последние пейзажи и портреты остались в мастерской художника.

Посмертная персональная выставка состоялась в феврале 1994 года в Музее городской скульптуры. Там же, осенью 2013, состоялась выставка «Владимир Кагарлицкий. Живопись, графика, аналитические копии полотен старых мастеров»[29].

Кагарлицкий с юности писал стихи. По воспоминаниям его дочери Марии, записывал стихи «между делом, на чем придется… Просто фиксировал то, что выкристаллизовавшись внутри, звучало слишком настойчиво»[30]. При этом Кагарлицкий говорил, что «поэзия как дело жизни — для него один из вероятных, но отвергнутых путей. Выбор был сделан в пользу живописи»[31].

С. М. Даниэль, оценивая следующее стихотворение Кагарлицкого из его позднего творчества как одно из безусловно лучших, отмечает, что основная работа по восстановлению поэтического наследия художника еще впереди[32].

Я не знаю, я совсем не помню
Древний мой Месопотамский шлях!
Что мне он, давно забытый, что мне
Голова верблюда в облаках?
Но под вечер, стоя надо Мстою,
В окруженье елок и осин,
Что-то дикое я тихо вою,
Как в пути взгрустнувший бедуин.
Сердца слов осталось так немного,
Губы стали жесткими как жесть,
Как же мне у смертного порога
Имя Бога ими произнесть?
Праотцы, вы в давней вашей дали,
Гефсиманскую топча траву,
Мне мою судьбу наколдовали

Летний сад, Фонтанку и Неву.
Но чревато небо над Невою,
И уже клубится в облаках
Над моей седою головою
Древний мой, неведомый мне шлях.[33] *(1990)*

Это — лес. А это — воды.
Это — небо с облаками.
Я сижу среди природы,
Сопричастен ей боками.
Сопричастен ей анфасом,
Сопричастен ей спиною,
Только разум всяким часом
Занят мною, только мною.
И пока ступни босые
Топчут травы да цветочки,
С вами я, мои простые,
Но всего лишь — оболочкой.[34] *(май 1993)*

Кагарлицкий дружил с Ильей Иосифовичем Кирзнером (1937–1993) — известным поэтом ленинградского андеграунда 1960–1970-х. Ближайший товарищ часто был первым слушателем и критиком поэтических опытов художника. Ему посвящались стихи:

Кирзнеру
Когда Балтийский ветер, подуя,
Листву срезает, словно нож,
Ты голову свою седую
С достойной важностью несешь.
Но лишь в алеях замаячит
Весны фигура иль мечты,
Как удрученно, чуть не плача,
На грудь седины клонишь ты.
И сердце рвется, но — не рвется,
Собою до краев полно
В сосуд дворового колодца
Души нацежено вино.[35] *(1987)*

Кирзнер и вдохновлял, и творчески объединял «эрмитажное» товарищество художников. В своих воспоминаниях М. Е. Тумин приводит удивительно емкую цитату Кирзнера: «Если не литература, если не поэзия, то и не живопись»[36].

Марк Ефимович Тумин (1946–2013) родился в Ленинграде, в семье, всячески поддерживающей творческие начинания детей: одновременно с учебой в средней школе Марк занимался в музыкальной студии по классу виолонче-

ли — музыка была естественным фоном жизни семейного круга. Начальные этапырисования — художественная студия при Таврическом художественном училище (1960–1962), далее — Городская художественная школа (1963–1964). В 1964 году поступил в ЛХУ им. В. А. Серова, где занимался у А. П. Зайцева (1965–1968). Посещение с 1973 возглавляемого Зайцевым Студенческого научного общества кафедры рисунка в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной оказалось решающим: в 1975 Тумин поступает в училище.

В своем профессиональном становлении сам художник отдавал должное творческому фундаменту, заложенному Зайцевым. В ту пору Тумин принадлежал когорте учеников, «бесхитростных парней в цветении молодости и таланта», одержимых «любовью к искусству и к свободе творчества»[37], и навсегда обрел друзей-соплеменников, жаждущих познания тайны искусства. Окружение наставника сформировало «особенно тесный круг, сосредоточенный вблизи мастера»[38]. Хрупкость творческого союза не прошла проверку временем на пути постижения «единственно» верной техники и технологии «живописания»: векторы движения наставника и ученика разошлись.

И вновь встреча с Г. Я. Длугачем решила участь творческой биографии: для Тумина это было в декабре 1969. Сам художник считал, что масштаб величия Длугача заключен в «исследовательском гении художника, мыслителя и педагога». Он помог ему найти индивидуальный язык изобразительного творчества. Высокая нравственная планка, положенная в основу «эрмитажной школы», не позволяла участникам творческого союза допускать небрежности и халатности в работе, производить откровенную халтуру. Для Тумина честный и открытый взгляд, непримиримый к китчевым проявлениям в любом виде искусства, стал мерилом до последних дней его жизни[39]. Он сам оставался учеником всю сою жизнь — качество, характерное для всех его соратников: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, — такова изначальная направленность эрмитажного опыта»[40]. Копирование старых мастеров в Эрмитаже под руководством Длугача продолжалось до 1985 года.

Как и большинство соратников по группе «Эрмитаж», Тумин всю жизнь вел дневниковые записи. В конце жизни, оборвавшейся несправедливо рано, художник свел личные размышления о пройденном жизненном и творческом пути к нескольким машинописным листам, компиляцией обобщающей близкий и привходящий опыты. При этом автор взыскательно относился к написанному: «К словам отношусь очень ответственно, не могу брать чужого»; «Анализирую язык для себя»; «Язык настолько осязаемо фактурен, что некоторые строчки перечитываю по нескольку раз, упиваясь не столько содержанием, сколько материалом»[41].

Вот выдержки его прямой речи:

«Чем дальше, тем больше убеждаешься тривиальной истине, что все происходящее с человеком давно произошло и описано в Ветхом Завете… Тициан в 90-летнем возрасте признал, что наконец кое-что стал понимать

в живописи. Мне кажется, он говорил о живописи, как о глубоком синтезе понимания мира, не только о технике и технологии…

…В работе [испытываю] бессилие перед линией, которая не способна ни о чем говорить, при этом уже проведена на холсте, на плоскости... Спасает только осознание… *для чего* не получается. Тогда открываются субстанции, при которых начинаешь осязаемо видеть… все: облака, затмения, прояснения, камень, их соотношения веса, — … в холсте, а не на холсте. Холст — связующее. [Проявляется] фактура земли, чернозема с гадостью какой-либо, как у Ахматовой: "Когда б вы знали, из какого сора /Растут стихи, не ведая стыда…". Представляю, что она говорит именно о фактуре.Только у нее — фактура слова, слова одухотворенного. Слова, провоцирующего на внутреннее движение, на внутреннее сознание»[42].

Для себя основную задачу творчества Тумин определял сжато: работа «над формой, создающей пластический образ как явление». Уделяя большое значение терминам, мастер постулировал: «Слово, сюжет, метафора — эта триада является доминантой формирования концепции "образ — формат — модуль"»[43]. Через слово, посредством преподавания, Тумин передавал знания своим многочисленным ученикам. Некоторых смело можно причислять к третьему поколению «эрмитажной школы». Очевидно, Г. Харитоненко — из них.

Георгий Харитоненко (1972–1994) — ученик М. Е. Тумина по Школе композиции. Учеба в ЛХУ им. В. А. Серова, на архитектурном факультете ЛИСИ формировали его личность сильной, неустанно трудящейся, с твердым пониманием своего Пути и постоянства в этом движении. Его учитель вспоминал, что период совмещения занятий в институте и Школе композиции был одновременно и трудным, и интересным временем. Жизнь молодого человека, оборвавшаяся трагически рано, была заполнена творчеством и беспрестанным трудом. Жизнь как путешествие, в котором «много радости для слышащего и видящего, много волнующих и вдохновляющих уяснений-усмотрений, иногда открытий, а иногда и откровений»[44]. Его стремление к самореализации и «самовоплощению» базировалось на двух «действительностях–стихиях: цвете — пятне — линии на плоскости и в слове»:

Иду под небом, свитым в облака,
Чтобы услышать тишину лесную,
Увидеть грусть стволов
И черноту сосновых игл
На бледном небе.
В кустах ольхи запуталось светило,
В него смотрю, не отрывая глаз.[45] *(1991)*

Я ночью шел. И я уже не думал.
Внезапно, осмысленный пустотой,
Остановился город, полный очертаний.
Как часть луны, архитектуры,

как сон, вошедший в неживую плоть,
в растерянности я стоял.[46] *(1991)*

Тумин, стремящийся передать своему ученику углубленное восприятие, повышенную ответственность к применению наличных средств, «воспитание» руки и глаза, вспоминал о Харитоненко: «Чувство взаимопроникаемости средств при построении пространства в объеме и на плоскости делало занятия архитектурой и живописью органичным процессом обогащения пластического видения. Душа, страждущая и ответственная, наполняла этот период удачами, разочарованиями, открытиями в себе возможностей говорить с миром языком творчества»[47]. Наставник отмечал ярко выраженное дарование начинающего живописца: «…осязаемое чувство духовного света и драматизма человеческого бытия и потребность выразить это своим пластическим языком».

Весь день прошел как на ладони.
Я жил на крыше, я писал
воскресные прогулки — мост, канал.
Как голуби ходили люди
под ногами.
Ты зачем-то вниз спустилась,
И я остался наедине с весной.
Небо странно меня утешить
собралось — Солнце вышло,
облака исчезли… Все голубое.
А потом… закат.
Я первый встречу здесь весну
…Потом умру.[48] *(1991)*

Город качается, тускло мерцая
остатками ночи и тени.
Бледные улицы
Белые улицы
В тонком пунктире сирени.
Мглистые стены.
Усталый покой и линии белого неба.
Над серыми тусклыми крышами
Уже различимы черные руки деревьев.
Пристань.
Скоро придет корабль, и я уплыву.[49] *(1991)*

Образы родного города — не только источник вдохновения художника, но место, где проходят «нити его земли». Вот — Летний сад, холст, масло. «Трудное, богатое, тонкое цветовидение; равновесие холодного и теплого; разнообразная ритмическая структура (орнамент) — от едва заметных прикосновений до решительных пятен; согласие замысла-

чувствования с материалом. Большие возможности. Нечаянные удачи», — так описывал работы Харитоненко архитектор Б. Г. Устинов[50].

…Заслоняя рукой свечу от
последних ночных мотыльков,
Ты поймешь, что в Летнем саду
И зимою летняя ночь
И зимою, зимою, зимой…[51] *(1991)*

Как здесь не вспомнить «наколдованный» Кагарлицкому его праотцами Летний сад… Гений места: Сад — территория, ревностно оберегающая неповторимую атмосферу города, восхитительная самодостаточность в материальном пространстве и историческая густота летописи, архитектуры, гармонии.

Завершить это небольшое исследование литературного творчества ряда художников, объединенных страстью чистого видения, выразившегося в «геометризированном прозрении» — сути «эрмитажной школы», — А. П. Зайцева, С. М. Даниэля, В. И. Филимонова, М. Е. Тумина, В. К. Кагарлицкого — хочется цитатой художника, навеки оставшегося молодым, — Г. В. Харитоненко: «…Заполнить холст тонкой поэзией предметов ли, состояний! И при грубом рисунке может родиться тончайшая лирика — цвет»[52]. Живописцы, шедшие путем познания творчества, через сомнения и прозрения сгущали свою духовную, душевную, телесную действительность синтезом слова и пластики. Это наследие не оставляет равнодушным.

Примечания

[1]Даниэль С. М. К истории творческого объединения «Эрмитаж». Интернет-галерея антикварного и современного искусства «Город искусств». 29.11.2015. [Электронный источник] URL: http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/obermitage/.

[2]Даниэль С. М. Группа «Эрмитаж». Интернет-галерея антикварного и современного искусства «Город искусств». 25.12.2015. [Электронный источник] URL: http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/.

[3]Зайцев А. П. Графика и литература. ЦЭЮЯ. — СПб, 2010. — С. 22

[4] Даниэль С. М. К истории творческого объединения «Эрмитаж».

[5]Там же, с. 3.

[6] Даниэль С. М. Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) // Творчество. — 1988. — № 10.

[7] Зайцев А. П. Графика и литература. — С. 23.

[8] Там же, с. 33.

[9] Там же, с. 182.

[10] Там же, с. 171.

[11] Там же, с. 238.

[12] Кошкина О. Ю. История одного неопубликованного стихотворения. К 80-летию А. П. Зайцева // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 48. — СПб, 2018. — С. 233.

[13] Башня и лабиринт. Александр Гербертович Раппапорт. Статьи блога по разным темам // Предрассудки искусствознания (А. Степанов). Режим доступа: http://papardes.blogspot.ru/2012/11/blog-post_8177.html

[14] Лягачев О. Короткое предисловие к «Вадим И. Филимонов. На букву «Ж», стихи и рисунки, сборник # 2, ССИ, Висбаден 2005г.» // Библиотека изобразительных искусств ArtLib.ru. 09.07.2018. [Электронный источник] URL: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=5962&idg=0&sa=1&pid=665.

[15] Филимонов Вадим. Нецензурная автобиография. Гл. 3. Рисунок и живопись // Проза.ру. Литературный портал. 09.07.2018. [Электронный источник] URL: https://www.proza.ru/2010/11/23/1458.

[16] Филимонов Вадим. Нецензурная автобиография. Гл. 4. Дачное // Проза.ру. Литературный портал. 09.07.2018. [Электронный источник] URL: https://www.proza.ru/2010/11/23/1562.

[17] Там же.

[18]*Мосевич Станислав Петрович* (1937 г.р.) — петербургский художник и педагог. В 1963 окончил факультет живописи Института им. И. Е. Репина. Один из первх учеников Г. Я. Длугача. Преподавал в ЛХУ им. В. А. Серова. Ныне — профессор кафедры живописи СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.

[19] Филимонов Вадим. Нецензурная автобиография. Гл. 5. Духовный художник // Проза.ру. Литературный портал. 09.07.2018. [Электронный источник] URL: https://www.proza.ru/2010/11/26/1844.

[20] Там же.

[21] Лягачев О. Короткое предисловие к «Вадим И. Филимонов. На букву «Ж».

[22] Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача // Каталог выставки. СПб, 1998. С. 12.

[23] Филимонов Вадим. Произведения // Стихи.ру. Литературный портал. 09.07.2018. [Электронный источник] URL: http://www.stihi.ru/avtor/supervif.

[24] Акимов С. С. Рецензия на книгу С. М. Даниэля «Статьи разных лет» // Общество. Среда. Развитие. № 3, 2014. С. 182–183.

[25] Даниэль С. М. Музей. СПб, 2012. С. 174.

[26] Там же, с. 133.

[27] Ломоносов А. Г. Заметки по поводу книги Сергея Даниэля «Музей» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Том 15. Выпуск 4. С. 312.

[28]Цитата по: Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски / Сост. С. М. Даниэль. СПб, 1995. С. 7–8.

[29] Владимир Кагарлицкий. Живопись, графика, аналитические копии полотен старых мастеров // Государственный музей городской скульптуры. 12.11.2013. [Электронный источник] URL: http://www.gmgs.ru/expoz/newvblzal/455-2013-11-12-08-20-51.

[30] Кагарлицкий В. К. За пределы формата: стихи и заметки. СПб, 2011. С. 7.

[31] Там же.

[32] Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски. С. 18–20.

[33]Там же, с. 58–59.

[34] Кагарлицкий В. К. За пределы формата. С. 27.

[35] Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски. С. 44.

[36] Кошкина О. Ю. Марк Тумин: прямая речь художника // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 43. СПб, 2017. С. 21.

[37] Александр Зайцев и его круг. Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург–2007». — СПб, 2008. — С. 7.

[38] Там же, с. 3.

[39] Кошкина О. Ю. Пейзаж Марка Тумина: картины деревенской жизни // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 40. — СПб, 2016. — С. 20.
[40] Даниэль С. М. К истории творческого объединения «Эрмитаж».
[41] Кошкина О. Ю. Марк Тумин: прямая речь художника. — С. 21.
[42]Там же, с. 26–27.
[43] Тумин М. Е. «Образ — формат — модуль» как универсальный подход к решению проблем визуальных искусств // Проблемы модернизации высшего образования в коммуникационном обществе. Сборник трудов III межвузовской научно-практической конференции. 11–13 мая 2005, Санкт-Петербург. — СПб, 2005. — С. 206.
[44] Георгий Харитоненко (1972–1994). Живопись, графика, записи. Альбом. — СПб, 1995. — С. 6.
[45] Там же, с. 14.
[46] Там же, с. 18.
[47] Там же, с. 7.
[48] Там же, с. 20.
[49] Там же, с. 28.
[50] Там же, с. 6.
[51] Там же, с. 24.
[52] Там же, с. 12.

Сергей Лебедев

К ИСТОРИИ КАЗАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Поводом для написания этой статьи явились воспоминания моего отца Ивана Александровича Лебедева и его товарищей о годах, проведенных в художественном училище Казани, о сложном и интересном времени.

История города Казани, основанного еще в X веке необычайно богата. Его нередко называют третьей столицей России. Здесь рождались, жили, оставили свой след великие и знаменитые люди. Это воеводы и ссыльные, бунтари и вожди, политики, ученые, музыканты и писатели, художники, поэты и многие другие деятели, которых вынес, воспитал или помнит город Казань.

Древнейший Кремль, «выдыхающий» историю этой земли первого тысячелетия, с высокого холма — трона просматривает далеко видимые земли, где-то там сливающиеся уже неразделимо с небом. А прямо под кремлевским холмом встречаются две реки Волга и Казанка, будто изначально определяя взаимное принятие и дружбу двух культур, конфессий русского и татарского народов.

В 1893 году в Императорской Академии художеств был утвержден устав, по которому среди важных новшеств, в целях развития и распространения искусства в России, в права и обязанности Академии, вменялось содействовать и наблюдать за делом художественного образования, способствовать открытию и поддержанию художественных училищ и школ, утверждать программу преподавания.[1] Это событие, по сути называемое как «реформа 1893 года», положило начало развитию системы художественного образования в отдаленных центрах страны.

В больших городах стали открываться художественные учебные заведения, в которые направлялись преподаватели из Академии художеств. Так, по инициативе ее выпускников[2] и с разрешения Президента Императорской Академии художеств великого князя Владимира Александровича, в 1895 году открылась Казанская художественная школа. В ученики первого набора пришел 14-ти летний Николай Фешин. Сначала школа расположилась на Большой Лядской улице в доме, принадлежащему частной женской гимназии. Именно оттуда выпускник Фешин едет поступать в Петербургскую Академию.

В 1901–1904 годах, на Грузинской улице, архитектор К. Л. Мюфке возводит красивейшее здание в «русском стиле», своим обликом напоминающий терем. Проект школы был утвержден в Академии художеств Санкт-Петербурга академической комиссией, в составе которой были А. Н. Померанцев и Л. Н. Бенуа. За входными дверьми здания все подчинено его назначению. Изящно положенная лестница, приглашающая взойти, просторные классы для утреннего и вечернего рисунка, классы с зеркальными окнами, большие актовый и выставочные залы. Для рассеивания солнечных

лучей в художественных мастерских сделано наклонное освещение. В честь окончания строительства архитектор, строитель школы и один из первых ее директоров К. Л. Мюфке был награжден Святого Станислава 3-й степени.

В 1910 году после пенсионерской поездки по городам Европы в школу возвращается преподавать Н. И. Фешин, ученик мастерской И. Е. Репина. Подход и система работы Репина со студентами были привнесены в Казанскую художественную школу. Сама же Академия с вниманием относилась к своим дальним питомцам, в школе проводились выставки лучшего достижения реалистического искусства. Это были произведения И. Е. Репина, И. И. Шишкина, В. Е. Маковского, А. И. Куинджи, А. А. Рылова и других известных художников присылаемые в дар школе из Петербургской академии художеств и ежегодно пополняющие учебный музей.[3] Воспитанниками школы стали П. М. Дульский, Д. Д. Бурлюк, П. П. Беньков, П. И. Котов, Ф. А. Модоров, А. М. Родченко, А. В. Григорьев, В. К. Тимофеев... В школе работало четыре отделения: живописное, архитектурное, скульптурное, граверное.

После октябрьских событий судьба школы стала складываться трагично. Начались переименования, правка учебных программ и прочие потрясения. В конце 1922 года Фешин навсегда покидает Казань, а в 1923 году с семьей бесповоротно уезжает из страны. Затем новые власти отбирают у школы ее здание... С 1926 года по 2004 год в «тереме» обитают: индустриальный техникум повышенного типа, политехнический институт, институт инженеров коммунального строительства, авиационный институт.

А сама школа, в лице Казанского художественного училища, откроется в 1935 году на тогдашней улице Комлева[4], в бывшем двухэтажном доме помещика Осокина, площадью в шесть раз меньше родного «терема». По совпадению ли, «новый дом» расположен по соседству, в каких-то ста метрах через Лядский садик, от той женской гимназией, где и начиналась история Казанской художественной школы.

Сюда и приехали поступать в 1956 году три сибиряка из Сталинска /сейчас Новокузнецк/: Дмитрий Кондратьев, Иван Лебедев и Николай Бобошко. Почему выбор пал именно на Казанское художественное училище представить можно, училище — одно из самых сильнейших в стране, о котором было довольно известно в художественной среде Сталинска, даже благодаря работе и непосредственному творческому общению здесь известного выпускника школы П. И. Котова, возможно рассказавшему о ее истории и традициях. В училище в то время можно было поступать со школьным средним образованием (семилеткой), а в высшее учебное заведение — только после училища. Профессионального художественного образования в Сибири в эти годы не было.

На то время в Казанском училище действовало два отделения: художественно — педагогическое («живописное») и театрально — декоративное («театральное»). Обучение пятилетнее, по 15 студентов в каждой из двух групп на курсе. Ребята поступили на живопись. Лебедев вспоминал:

«Что меня сразу удивило и успокоило, так это разношерстность по возрасту учащихся — фронтовики, некоторые с увечьями, были за одной партой с вчерашними школьниками. С нас это сняло груз, я-то ладно, а Димка вообще воевал! Коля молодой»[5].

О настроении, о радости волной подхватившей новой жизни, стихии и связанными с тем надеждами, читается в каждом лице на фотоснимках группы. Конечно, все были разные. Среди местных ребят и приехавших из ближних городов троица из Сибири выделялась. Вопрос о проживании и пропитании, особенно первые курсы, дамокловым мечем висел над головами «иноземцев». Помогать им у «далеких близких» возможности не было. «Бог ведает на что и где они жили» –вспоминала однокурсница Валентина Крамская — «Ни у кого не было поддержки из семьи, да и люди они были уже взрослые, самостоятельные...»

«Ряшка, которую наел на Морфлоте — вспоминал Лебедев, — быстро спала. Не настолько уж, но голодали. Стою у мольберта — круги в глазах, вижу вертикаль стала уходить. Быстрей на стул!» Старались подработать после учебы, где только возможно. Лебедева приняли на хлебозавод оформлять стенды, лозунги. После последнего занятия все трое срывались и бегом на завод, через проходную, к конвейеру, обжигаясь есть горячий хлеб. Им разрешали, авторитет был уже заслужен.

В эти годы в училище преподавали учителя художники — старейшие представители Казанской художественной школы: Тимофеев Василий Кириллович, Сперанский Пётр Тихонович, Сокольский Николай Михайлович, Васильева Мария Михайловна. Через десятилетия, в небольших воспоминаниях отца об учебе в училище, эти фамилии он называл с особенным уважением, пиететом.

«Я, ученица Фешина!» — гордо, с особой нотой в голосе, нет, нет да и напомнит учащимся Мария Михайловна. Так, с любовью, о своем учителе вспоминает Алексей Штерн, что сразу представляешь ее образ, золотой нитью связующий многие поколения школы.[6] Выпускница 1923 года, на конкурной выставке того же года, не смотря на новые темы и требования времени, М. М. Васильева выступила с выразительными портретами, написанными в традициях школы Н. И. Фешина.

Николай Михайлович Сокольский после поступления в Казанскую школу был призван в 1919 году в Советскую Армию. Вернувшись и закончив школу, он несколько лет руководил ее графической мастерской. Ему принадлежит прекрасный альбома линогравюр «Казань» /1923/. Мастер станковой, плакатной, газетной, книжной графики в тридцатые годы Николай Михайлович начал работать в живописи, осваивая все ее жанры. В войну он явился инициатором и исполнителем «Окон сатиры» в Казани.

Создатель многих и многих достойных произведений, с 1946 по 1963 годы Сокольский преподает в Казанском художественного училище. Знакомясь с новыми учащимися, он говорил: «Ребята, ничего нет сложного в жи-

вописи. Только надо уметь сочетать теплое с холодным, холодное с теплым. В этом будет заключаться вся борьба вашей жизни.» Студенты особенно выделяли этого педагога среди других и очень его почитали. Отец, говоря о Сокольском, вместе с возвышенной интонацией в голосе, казалось, выше устремлял взор своих глаз.

«Повезло!» — вспоминал Лебедев, — общаться и учиться у Василия Кирилловича Тимофеева. Получив свое первое художественное образование в рисовально-иконописной школе слободы Мстёра Владимирской губернии, Тимофеев юношей был замечен приехавшим туда Н. И. Фешиным. Почувствовав будущего художника, Фешин определяет его судьбу.

В 1908 г. Тимофеев поступает в Казанскую художественную школу и участвует в своих первых выставках. Затем призыв на Первую мировую войну, ранение, и снова учеба. Как педагог Фешин умел раскрывать лучшие дарования своих учеников, особо отмечая Тимофеева. Завершив обучение в 1915 году Василий Кириллович начинает преподавать на отделении живописи, много и увлеченно работает во всех жанрах живописи. Страстный поклонник пленэра. Его живописная манера — мастерски, широким мазком лепить форму, при этом точно дать фактуру предмета: холодный блеск металла, мягкость ткани, хрупкость стекла, эффекты солнечного освещения и многое другое, что развивал в учениках Фешин, который сам в свою очередь это впитывал в мастерской Репина в Академии художеств. Репин считал Фешина одним из самых одаренных своих учеников. Переданный Фешиным драгоценный багаж, несмотря на все перипетии времени, Василий Кириллович художник и педагог, сохранял и отдавал учащимся Казанской школы до конца своей преподавательской работы.

Тимофеев тепло, по-дружески общался с учащимися как к себе равными, по-отечески, рассказывал о художественной жизни разных лет, о Фешине, о замечательных событиях, свидетелем или участником каких он был. Так, в 1914 году в Казань во время своего турне по городам, приехали «основоположники» русского футуризма Владимир Маяковский, Давид Бурлюк и Василий Каменский. Маяковский и Бурлюк на то время обучались в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Прежде, поступив в училище в 1911 году и познакомившись с Бурлюком — тогда уже основателем футуристической группы «Гилея», Маяковский предложил почитать ему стихи якобы своего друга. Выслушав его, Бурлюк сказал: «Так, ведь это Ваши стихи! Вы гениальный поэт!» Так Маяковский примкнул к кругу кубофутуристов.[7]

Колонный зал в здании Дворянского собрания был до отказа набит, в основном студенчеством. Какое-то первое время, когда гастролеры вышли на сцену с расписанными физиономиями и в костюмах по фигуре подчеркнуто меньших размеров, обмениваясь короткими непонятными репликами, публика приняла это за паясничество. В зале начинался гул. Но когда стал читать Маяковский, воцарилась мертвая тишина. Затем выступ-

ление тройки прерывалось несколько раз из-за бурного признания молодежи. После концерта состоялись встречи артистов со студенчеством города. И как свои здесь чувствовали себя учащиеся Казанской художественной школы, лично приглашенные Бурлюком, который учился в школе до отъезда в Москву и на чью поддержку Бурлюк отчасти опирался. Среди них были В. К. Тимофеев и А. М. Родченко, которые провели с Маяковским и компанией все оставшееся время до их отъезда.

Возвратившихся в столицу Маяковского и Бурлюка за эти гастроли сразу отчислят из Московского училища. Покоренный поэзией и новым взглядом в изобразительном искусстве Родченко, не доучившись в Казанской школе, уедет в след за гастролерами в Москву, будет иллюстрировать книги Маяковского, скажет свое слово художника — реформатора, конструктивиста. Василий Кириллович сохранит в себе эти встречи до конца жизни и будет делиться с учащимися школы воспоминаниями, читать им полюбившиеся стихи, передавая прямым проводником энергию и дар поэта.

В 1980 году, по впечатлениям воспоминаний и памяти учителя, Лебедев напишет портрет Маяковского. Мне отчетливо запомнились некоторые этапы этой работы. Отец искал свой образ поэта, мама, работая в библиотеке и вхожая в книжный мир города, разыскивала разные изображения, всевозможные материалы о нем. Помню на всех поверхностях столов, дивана в мастерской были разложены фотографии, иллюстрации, раскрытые журналы, книги. Стоять в найденной позе с папиросой папа привлекал меня.

До времен современной России венцом четырех зданий, образующих полукруг привокзальной площади Новокузнецка, над их крышами, как на щите помещались строки Маяковского из «Рассказа товарища Хренова» посвященного Кузнецкстрою, ставшие девизом города:

Я знаю город будет,
я знаю саду цвесть,
когда такие люди
в стране советской есть!

Эти слова встречали каждого приезжающего в город, а горожане поколениями гордились такому обращению к себе в творчестве поэта. В начале 1990-х нахлынувшие новые власти города убрали эту надпись по причине ветхости конструкций букв...

Преподавание Тимофеева, по сути, являлось продолжением древа педагогических методов П. П. Чистякова, тянущее ростки непосредственно через Репина, затем Фешина, к Тимофееву. Обладая способностью угадать особый язык каждого таланта, раскрыв многих великих русских художников, Чистяков на основе академизма развивал в работе с учениками неисчерпаемые возможности и богатство реалистической школы: «...видеть натуру какой она существует и какой она кажется... соединять, но не смешивать линейное и живописное начало... знать и чувствовать

предмет, не зависимо от того, что хочешь изобразить, будь то скомканный лист бумаги, гипсовый слепок или сложный исторический сюжет...»[8] В работе решающее значение вместе с рисунком Павел Петрович отдавал цвету, как важнейшему средству образной выразительности. А выработанная Чистяковым последовательность этапов: от рисунка, к светотени, затем к цвету, к деталировке — часто наблюдалась в работе Лебедева, хотя он не любил использовать заученные приемы. Он мог начать от пятна или оттолкнуться от давно когда-то сделанного, но отставленного «подмалевка», зацепившись за какую-либо форму или цветовой замес. Иногда стоя у мольберта или этюдника он, шутя повторял афоризмы из учебной поры: «Лиха беда начало!», «Сделаешь раз сто — получится просто!», «...глядеть надо коровьим глазом», «Рисуешь глаз, смотри на ухо!»...

Василий Кириллович мог подолгу разговаривать с учениками, обсуждая проблемы живописи, рассказывал о бурном расцвета искусства рубежа веков, о импрессионизме, символизме, модерне..., показывал художников, работавших в том или ином направлении, стиле. Старейшая библиотека школы, если не зарубежной, но материалами русской живописи располагала. Это были 1956–1957 годы, время больших перемен и двойственность Казанской школы, которой она жила с одной стороны по методическим постулатам Фешина, а с другой — под запретом упоминать в своих стенах его имя как эмигранта — перебежчика, модерниста, сходила на нет. Стали возвращаться имена. А Тимофееву было, что рассказать.

Возможность знакомства с зарубежной живописью с дружеской добротой предоставлял Саша Жарский, однокурсник с театрального отделения, человек необыкновенной судьбы, приведшей его в Казанскую школу. В 1947 году его семья вернулась на родину из Франции, где они жили с 1930 года. Александр родился в Тулузе. Там же его старший брат Петр окончил школу изящных искусств, а по приезду в СССР с отличием закончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной. Второй старший брат Николай, в 1957 году окончил Казанское художественное училище, тоже с отличием, а потом учился на архитектурном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В привезенных Жарскими альбомах можно было видеть всех французских импрессионистов и не только!

Стали изучать анатомию, лекции проходили в Казанском университете. Там же в анатомическом зале проводились занятия по рисунку. Студенты медики «разбирали» тела не востребованных умерших для их изучения, а вместе с ними учащиеся художники рассматривали и зарисовывали все то, что придавало пластику живому человеческому телу. Девушек от этих занятий освободили. Рассказ отца про первое посещение анатомического зала был таким: «Заводят нас в полутемное помещение, заходим неохотно, сзади преподаватель подталкивает. Впереди несколько столов, низко над ними горят лампы. Неуверенными шагами, медленно, отворачиваясь, приближаемся

к ближнему столу, на котором лежит покойник, над ним, белой спиной к нам, студент проворно орудует одной рукой в чреве, другая рука что-то держит у своего лица. Видно сзади как у него, вроде, челюсти ходят. Не по себе. Подошли и оторопь — в одной руке у него пирожок, который он откусывает, а другой с пинцетом, что-то тащит из разрезанной утробы. Сметая замыкающего сзади нас преподавателя, подавляя рвотные приступы, мы ринулись назад к выходу! Потом конечно привыкли».

На втором курсе формируется художественный почерк Лебедева. Он стал выделяться среди сокурсников, иногда подходят наблюдать за его работой даже старшие студенты. Познакомились с Алексеем Аникеёнком, который учился на последнем курсе и был не только самым ярким учащимся на тот момент в школе художником, но и по свойски разбитным, интересным и веселым человеком. К нему тянулись. Сбежавший шестнадцатилетним мальчишкой на фронт, прошедший войну, Леша был легким, открытым с друзьями, и взрывным, принципиальным, всегда тонко чувствовал несправедливость. Он отлично играл на саксофоне, после учебы, зарабатывал этим на танцах, в кинотеатрах, ресторанах, на выступлениях городских джазовых коллективов. Играл с приехавшим оркестром Олега Лундстрема и даже ему было предложение работать в их коллективе. Но он художник.

За несгибаемость в своих человеческих и художнических позициях, на последнем курсе из училища его все-таки выперли, не дав закончить. Но Аникеёнка это не сломило, он уже давно постоянно участвует в выставках, пользуется большой популярностью у неофициальных ценителей живописи и студенческой молодежи Казани. Его работы приобретает известный ученый П. Л. Капица, помогает молодому художнику устраивать выставки в Москве, в Курчатовском институте в Дубне, в Новосибирском Академгородке.

Аникеёнок любил розыгрыши. Отец рассказывал: «Встречаемся мы как-то случайно с ним на улице через какое-то время после того, как его отчислили. Мне жалко его, сочувствую. А он: «Да ты чего, старикашка! Все нормально! Работаю. Вот ты я вижу, что-то затюканный! Есть хочешь? Пойдем в ресторан!» Говорю — Да слушай, у меня ... — Да пойдем, не надо твоих денег! Думаю — Вот здорово, молодец Лешка, действительно все у него нормально! Зашли. Я действительно голодный, а тут и первое, и второе, выпили, поели. Меня разморило, в сон тянет. Уже с ленцой поддерживаю разговор, и он вдруг говорит — Послушай, а денег у меня нет... Меня сразу бросает в пот, вытряхивает из блаженной дремоты. А Лешка — Только, вида не показывай. Спокойно поднимайся и иди будто в туалет, выйдешь, а сам на улицу. Жди меня у такого-то переулка. Я стараясь не показывать волнение вышел и деру. Жду его на условленном месте. Смотрю он летит, подбегает, отдышались... Ну Лешка, спасибо!»

На втором курсе снимали комнату в доме, в котором родился Федор Шаляпин. Отец с подчеркнутой важностью вспоминал этот факт. Хозяева, сдававшие в квартире комнату, были из старой интеллигенции. «Он, бла-

гообразного облика, седой подтянутый старичок, как потом выяснилось в доверительных разговорах, бывший офицер царской кавалерии, георгиевский кавалер — рассказывал отец, меняя голос, будто возвратившись в то время, заговорщически тише, — показывал нам сохраненную им красивую саблю, а его жена вообще из какого-то знатного дворянского рода. Ютились они в маленькой кухоньке, предоставляя нам комнату. Супружеская пара, почти всегда ждала нас к вечеру с самоваром и сушками на столе, всегда застланной скатертью, участливо расспрашивали, что сегодня нового и сами что-нибудь вспоминали из былого.»

После второго курса Иван Лебедева встретил свою музу, ангела и хранителя, единого духом друга Галину. И здесь без предыстории, наполненной событиями, не иначе как судьбоносными, не обойтись. Будто кто прорисовал на листе и направил уйму линий и векторов, чтоб в итоге все встретилось и соединилось в одно русло.

Когда подходила к концу служба на флоте, из дома Ивану пришло известие, что нашелся отец…, то, что он живой и проживает в поселке Лойно Кировской области. Действительность была такова, Александр Андреевич на фронте попал в плен. После освобождения, таким как он — кому не доказано было самовольной сдаче в плен и в пособничестве врагу, все же были определены зоны репатриации. Так Александр Андреевич, погибший для семьи, оказался в Лойно. Стал работать в коневодческом совхозе, можно сказать по исконному занятию своих предков. Обзавелся семьей. Только после 1953 года, решился написать в Сибирь с просьбой его простить, что сильно искалечен ранениями и не вернулся, что бы не быть им в тягость…

Старшая сестра Зоя сразу поехала к своему отцу в Лойно, растроганные известием соседи по дому собрали деньги на дорогу, в то время беда и радость были общими, жили открыто. Добиралась сложно, где как, и приехав в далекий поселок нашла не калеку, а вполне здорового человека, уже с другой семьей. Две маленькие близняшки ползали в доме, потом показались и двое более старших детей. Отец вошедшую в дом девушку не узнал. Ведь прошло столько лет, когда уходил на фронт, она была девчонкой. «Вы по какому делу?», «Здравствуй папа я твоя дочь, не узнаешь?!» Обнялись, расплакались. «Ты прости меня, так получилось..., я к вам приеду.» «Да куда ж ты теперь этих оставишь, мы то уже взрослые...» На следующий день Зоя уехала обратно, в несколько тысяч верст.

Так в семье Лебедева его матерью Клавдией Григорьевной был положен негласный запрет на упоминания о ее муже. Но один раз я его увидел. Когда мне было лет семь, Александр Андреевич приезжал в Новокузнецк, а я в это время на новогодние праздники находился в санатории Садопарковом, в сосновом лесу за городом. И вот рядом с отцом, какой-то улыбающийся человек, высокий, даже выше отца, в легком черном пальто и что сразу отметилось — в сапогах кирзовых и в кепке — непривычно, не по-нашему. Все в валенках

или теплых ботинках, и в ушанках. Отец сразу объявил, что: «Это твой дед, приехал к тебе в гости!» Помню свое любопытство, как внимательно рассматривал украдкой, чтоб не заметил, изучал его. Интересно! Деда у меня тогда еще ни одного не было! Ходили мы по солнечному морозному дню, среди аллей меж высоких деревьев, бросались снежками, пинали ледяшки. Дед то и дело подкидывал меня верх, потирал мне нос, щеки, потом они с папой смеялись, о чем-то говорили, идя плечо к плечу. Как знать мне было тогда, что этому деду обязан я в появлении на свет еще и второй раз, когда судьба привела его в Лойно.

Позже, стараясь понять Александра Андреевича, когда его давно не стало, почему так все случилось, пришел к вероятному объяснению. В начале войны, уже в августе 1941 года Сталиным подписан приказ №270, «Об ответственности военнослужащих за сдачу в плен и оставление врагу оружия», в котором про командиров и политработников попадающих в плен говориться: «...считать злостными дезертирами, семьи которых подлежат аресту как семьи нарушивших присягу и предавших свою Родину дезертиров... ...а семьи сдавшихся в плен красноармейцев лишать государственного пособия и помощи.»[9]

В каком звании воевал Александр Андреевич не известно, но призван он был с должности бригадира участка и если не арест, то государственной поддержки родные могли лишиться, а это прежде всего продовольственные карточки, возможность работать и выживать. Да и как было жить среди людей в то время семье «предателя»? Александр Андреевич, при допросах по освобождению, вероятно, скрыл наличие семьи. Только после смерти Сталина, он объявил о себе, надеясь, что там в Сибири после долгих лет все как-то перемололось и образовалось. Но Клавдия Григорьевна до конца жизни так никого не полюбила и не приняла. Помню, как она хлестко, не без гордости, отрезала: «Да я, с сорок второго года, ноги выше колен не казала!»

И вот, собрав этюдник для работы на каникулах, летом 1958 года, Иван поехал из Казани в Лойно, увидеть отца. Товарищи с курса переживали это событие, одногрупник Анатолий Микрюков вспоминает, как произошла встреча. «Ивану 27 лет, говорит: Отца, хочу увидеть, вот и все... — поехал и разыскал его в Лойно. Дом нашел, стучит, открывает дверь мужик и испуганно смотрит на него. А Иван — Ты не бойся, я твой сын! — достает бутылку водки, пошли на кухню и ее выпили — Да я просто тебя хочу увидеть!»

Они подружились, отец принял его. Вместе ходили на работу в конюшни, Александр Андреевич стал обучать сына ездить верхом, с удовольствием рассматривал зарисовки лошадей, здесь же сделанные Иваном и одобрял выбранное им занятие.

В поселке Лойно была районная библиотека, куда стал приходить нездешний читатель. В читальном зале работала Галина. Она рассказывает:

«Стал приходить молодой человек. по всему видно не местный. Да, я и сама недавно приехала в Лойно по распределению после библиотечного техникума из Кирова. Одет он был очень скромно, не многословный, а та литература, которой он интересовался сразу отличала его от остальных. Как-то раз приходит с царапинами, ссадинами на лице, шее. Спрашиваю: «Что с вами случилось?», а он, уткнувшись сразу в принесенную ему книгу, легко махнул рукой: «Да это так, с лошади упал».

«Так и познакомились. Начало открываться много общего, он тянулся к литературе, а я любила искусство. Встречались после работы, дружили, ходили на реку Каму купаться, помню прятались от дождя под деревом, и я читала ему стихи Вероники Тушновой. Он мне рассказывал о художниках. Ходили в ДК смотреть фильм «Колдунья». Перед его отъездом шли по поселку взявшись за руки, а для того времени это было на грани приличного поведения. На работе мой начальник потом сделал замечание за легкомысленность, но увидев мое возмущение и обиду, все же извинился.»

Как-то в библиотеке, Галине со смехом передали услышанный в поселке разговор двух парней: «Ну, что нового у вас тут в Лойно?», «Да, так ничего, правда девушка одна интересная появилась.», «Чем же интересная то?», «Да, так. Прическа как у Марины Влади.» Спустя время, в феврале 1973 году Галина прокатится с возлюбленным Колдуньи Владимиром Высоцким в одной черной волге. Она будет сидеть впереди, с водителем, а он на заднем сидении. Приехав выступать в Новокузнецк, Высоцкий сначала познакомился в мартеновских цехах Кузнецкого металлургического комбината с производством металла, пообщался со сталеварами. Здесь же попросили его встретиться с корреспондентами, журналистами в редакции газеты «Металлург», которая находилась в одном двухэтажном здании в соседстве с завкомом, парткомом и библиотекой. где работала Галина.

«Заходит в комнату, небольшого роста, простой не выделяющейся внешности, без гитары. Поздоровался, стал говорить... Читал стихи, монолог Хлопуши, запомнилось как при этом ногти пальцев его сцепленных рук, сильно впиваются в кожу... Много рассказывал о театре...

Мне, как библиотекарю парткома комбината один день в неделю выделяли волгу секретаря, которая возила меня в библиотечный коллектор за новыми поступлениями. И так совпало, что после встречи его надо было отвезти в гостиницу, а мне ехать за книгами. Высоцкий сел на заднее сидение, я на переднее. Сначала водитель повез меня, видимо так было по пути, а затем его. По дороге разговаривали, Высоцкий по-свойски посвятил нас в свои ближайшие планы, что по возвращению домой собирается ехать к своей жене Марине Влади в Париж. Мы ему правда тогда не поверили...

На работе была я культоргом и организовала своему коллективу билеты на выступление Высоцкого в Драмтеатр. Столпотворение из стремящихся попасть на концерт на площади перед театром было огромное,

появилась конная милиция, которой никогда раньше в городе не видели. На следующий день вызывает меня первый секретарь нашего парткома и говорит: «Вы что же делаете? Куда людей повели?! Его же после каждой песни на пятнадцать суток сажать надо!» Потом, после отъезда Высоцкого, какой-то местный журналист, фамилию не вспомню, написал в «Советскую Россию» отвратительную статью-кляузу про его состоявшиеся у нас встречи и концерты.

На следующий год Иван снова приехал к отцу. Он много работал, каждое утро рано шел на этюды. Я частенько, зная, где он будет писать, приходила отгонять комаров, чтоб не мешали, сама часто замирала с волнующим холодком, наблюдая за волшебством работы его кисти. Помню очень красиво написал старый деревенский дом, на фоне которого изображена раскидистая рябина. Эту работу затем сразу отобрали в музей училища. Иван рассказывал о Казани, после его отъезда стали писать друг другу. Осенью руководство поселка меня, как руководителя балетной студии, направляет в Киров на повышенные курсы по хореографии. Но вернувшись после курсов, в марте 1959 года, я переезжаю в Казань и устраиваюсь работать в библиотеку Казанского авиационного завода.

Помню Бобошко, Кондратьев и Иван в театре оперы и балета им. Мусы Джалиля изготавливали декорации, щиты, шлемы, копья и прочий реквизит к балету «Спартак». Прихожу вечером к ним в театр, а они с щитами и мечами по сцене бегают, сражаются, смеются как дети. Спрашиваю, а что это у вас мечи то изогнуты, не прямые. А они — Да это чтоб немного придать местный национальный характер...» С этой работой, понимая нуждающихся ребят, помог преподаватель театрально-декоративного отделения П. Т. Сперанский».

«Юмористами были всегда — продолжает Галина Антоновна — Едем в трамвае, а у них перчатки все дырявые, пальцы торчат. Контроллер подходит в хорошеньких разноцветных перчатках, не снимая которые продает билеты, а они тут же шутят: Девушка, давайте поменяемся перчатками, вам так удобней будет деньги считать! Или те же трамвайные билеты были схожими с билетами в баню. Ребята там чего-то пририсовывали и по ним проходили в баню».

Преддипломное лето 1960-го проходило в Казани, ее окрестностях. В городе зарабатывались деньги на жизнь. За городом — пленэр, пейзажи, поездки в самобытные татарские деревни, если повезет, кто-нибудь посидит для портрета, красива женская национальная одежда. «Как-то вечером возвращаюсь с этюдов, уже темнеет. Вернуться не успеваю, присматриваю стог сена. Шагаю недалеко от газопровода Дружба, вдоль его. Навстречу бортовая машина, в кузове несколько мужиков проезжая уставились на меня. Иду дальше, слышу сзади гул мотора, обернулся — возвращаются. «Ты куда идешь? Садись подвезем.» «Да мне в другую сторону.» — говорю. Спрыгнули, затолкали меня в кузов. Повезли в поселок, откуда я шел. Оказался подозрительным ящик, с металлическими трубками у меня на

плече (этюдник!) и одет как-то странно, брюки дудочки и свитер пестрый. Приняли за шпиона, тогда шпиономания была сильно развита, а рядом газопровод. К местному милиционеру привезли, а там уже разобрались. Но за то, определили на ночлег.»

Начиная с курса четвертого предпринимались поездки в Москву — ночь на поезде. Ездили чаще с Димой Кондратьевым. То было время больших перемен в стране, в обществе, в искусстве, а Москва — горнило, ледоход начинается от сюда! Столица гудела ошеломляющими событиями. Необходимо быть в ногу со временем, ребят интересовало все происходящее в художественном мире.

Еще до «преодоления культа личности» в 1956 году, и прозвучавших через год на первом съезде Союза художников СССР признаний о неверных оценках творчества отечественных художников рубежа веков и первых десятилетий[10], в 1955 году в Пушкинском музее открылась «Выставка французского искусства XV–XX вв.». Ее устроителям удалось включить в экспозицию шедевры французского импрессионизма из собраний официально разгромленного раньше Музея нового западного искусства, созданного на основе коллекций С. И. Щукина и И. А. Морозова. Что говорить, тогда в стенах любого художественного учебного заведения, даже упоминание преподавателями об импрессионистах или подобном искусстве считалось антисоветчиной и крамолой, за это можно было серьезно пострадать.

Одним из первых ярких явлений «хрущевской форточки» стала выставка Пабло Пикассо в Пушкинском музее, осенью 1956 года, и это была выставка открытий... Были представлены ранние произведения из бывших фондов Музея нового западного искусства, а также новые холсты, присланные художником из Франции. Таким образом, можно было увидеть вместе произведения раннего и зрелого кубизма, проследить эволюцию направления.

Наконец VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в 1957 году, с символом Голубя мира, придуманным самим Пикассо. Атмосфера свободы и открытости, общение на улицах с иностранцами, которых раньше в стране не было, кроме штучных дипломатов и журналистов, а тут их на улицах тысячи! Это было взрывным событием для советской молодежи, от сюда пошла мода на кеды, джинсы, рок-н-ролл...

Приехали и зарубежные художники. В Парке культуры открылась Международная выставка изобразительного и прикладного искусства. Здесь же была устроена студия, где вместе работали наши и иностранные художники. Павел Никонов вспоминает: «Пишут с натуры свободно, раскованно, картины совершенно другие. Мы были все совершенно «заморожены». Мы поняли, что надо все менять, менять школу, пересматривать все! Вот с этого, в общем то и началось»[11].

Потом в 1958 году в Москву приехала Выставка изобразительного искусства социалистических стран, в работах которой хорошо просматривались формалистические приемы, свобода трактовки. Какие выставки

в Москве удалось посмотреть Кондратьеву и Лебедеву не известно, но их учеба пришлась в самый раз на этот уникальный период, метко и очень образно названный позже Ильёй Эренбургом — «оттепель».

Это же время открыло творческой молодежи возможность знакомства на выставках с современным изобразительным искусством Англии (1957), Аргентины, Бразилии и Мексики (1958), Новой Зеландии (1959), Исландии (1959), с американской живописью и скульптурой на национальной выставке США в 1959 году, с постимпрессионизмом Альбера Марке (1959), сюрреализмом и абстрактным искусством Великобритании (1960), с творчеством Ренато Гуттузо в 1961 году. Постепенно стали возвращаются в официальную культуру и имена русских художников, запрещенных на долгие годы.

Казанское художественное училище работало по четко утвержденной учебной программе и конечно не такой гибкой, как требовали перемены этих лет. Одно дело показать в работе свежесть взгляда, подхода и приема, получить одобрение от Тимофеева, Сокольского, Васильевой — педагогов, которые заканчивали свою деятельность в школе и которым уже труднее своим авторитетом противостоять непреклонным требованиям дирекции. Другое — ощущать дыхание и шаг нового, соблазн пойти этому на встречу, выйти в другой, ждущий тебя мир, но... по-прежнему выполнять и отчитываться уже скучной, не интересной тебе работой.

В 1960-м году в училище меняется директор. На место уехавшего в Ленинград преподавать в Мухинском училище художника С. А. Ротницкого приходит И. И. Трошин, преподававший здесь же историю искусств. Лебедева он выделил сразу — работы выпускника шли в разрез с учебными требованиями. «Иван еще с первого курса был уже художником. Мы все сидим, карпеем над рисунком, сушим, трем, исправляем, а у него както все сразу получалось, и он шел дальше в своих задачах, — вспоминает одногруппник Анатолий Микрюков — Увлекшись, Иван шел на эксперимент, если видел интересное развитие, применял различные приемы передачи формы и цвета, искал техники исполнения, отходил от избитой тематики сюжета. Мало того, в училище Лебедев был популярен в среде студентов и оказывал на них влияние, чем конечно настраивал против себя часть преподавательского состава и конечно директора.»

Алексей Штерн учился двумя курсами младше Ивана, но они дружили. Алексей тянулся к заметным старшим товарищам. «Для нас, Аникиёнок и Лебедев были кумирами!» Однокурсница Валентина Крамская вспоминает: «Иван в своих взглядах, позициях, вкусе так прочно стоял на ногах, что его в работе было не свернуть». Если Ротницкий, сам достойный художник, как-то мирился и шел на компромисс с таким учеником, то Трошин на третий месяц учебного года, в ноябре, повесил приказ об отчислении Лебедева из училища, с приблизительной формулировкой: «...несоответствие деятельности учащегося учебной программе».

На следующий день утром перед занятиями, по углам здания училища появились пикеты из студентов пятого курса. Подходящих на занятие заворачивали в Лядский садик, расположенный рядом. Ребятам объяснялось, что «нашего однокурсника не справедливо выгоняют из училища», с просьбой не идти на учебу и поддержать протест на студенческом митинге. «Клич прошелся по всем курсам, по всем группам и мы все собрались на протест...» — из рассказа Фарида Суюрова, учившегося курсом младше.

«Было уже холодно, расположились у круглого фонтана. Места было мало — забирались и сидели на деревьях, дискутировали, спорили...» — вспоминает Алексей Микрюков. Несколько человек с Сашей Жарским, Алексеем Штерном пришли к директору и заявили, что на учебу никто не пойдет, пока не восстановят Лебедева. Какое-то время спустя в Лядский садик пришел Трошин, не ожидавший такого поворота, стал просить перейти и все обсудить в стенах училища. Согласились. Но этих может двух часов открытого неповиновения хватило, чтобы радиостанция «Голос Америки» передала о «...проходящем в Казани бунте студентов художественного училища против отчисления талантливого учащегося, которому не дают возможность раскрывать свои способности...». Когда ребята рассаживались в самом большом классе, к училищу подъехали машины и к собранию присоединились несколько людей «строгого вида» и представители горкома.

Алексей Штерн, вспоминает: «У меня с Трошиным были хорошие отношения, на его занятиях учился хорошо и ко мне он относился одобрительно. Но тут, видно было, он не ожидал, что на собрании я возьму слово и выступлю против него, то есть его произвола. За небольшое время будучи директором, он уже многих лишил жизненно необходимой стипендии, причем за пустяки. За мной высказались Саша Жарский и еще несколько учащихся. Заодно было сказано все, чем мы тогда были недовольны. В итоге Трошина из училища убрали вообще, но очень всем было жалко, что заодно уволили завуча Полину Моисеевну Швец, очень грамотную, доброжелательную и справедливую к нам человека, мы все ее уважали. Ваню, после такой огласки, выгнать не посмели, а за нас выступавших взялись. Меня, как одного из активных участников, вызвали в КГБ, где спокойно сказали: «Лет десять назад, мы б тебя расстреляли...» Временной дирекцией, благодаря стараниям М. М. Васильевой, мне было предложено перевестись в Пензенское художественное училище, хотя бы пока все не уляжется. Сашу Жарского то же хотели выставить из училища, но он как-то сумел остаться. А вот еще одного — фамилии сейчас не вспомню, все же отчислили, и мы его больше не видели. Я поехал в Пензу, поучился, переждал там некоторое время, вернулся и восстановился в Казанское».

В органах с Лебедевым конечно «разговаривали», но в воспоминаниях он это обходил. Лишь годы спустя, когда в 90-е на некоторое время начали приоткрывать архивы этой службы, он как-то сказал: «Да... Хоте-

лось бы посмотреть свое дело..., оно ведь тянется еще с Казани. Интересно было бы узнать, что там и кто...»

Но продолжение следовало. Новым директором училища был назначен... бывший начальник тюрьмы в отставке по фамилии Мальков... Цели назначения понятны — навести в училище порядок опытным такого рода специалистом. Огромного роста, с зачесанными набок редкими рыжими волосами, чуть прикрывающими лысину, ходил он неизменно в синих галифе заправленных в сапоги и почти всегда с расстегнутой шерешкой. Подстать ему появился и новый завуч. Приемы работы с подопечными были схожими из прошлого опыта. Со старшекурсниками Мальков старался вести себя более почтительно, мог кого-нибудь пригласить к себе в кабинет, завести задушевный разговор. С младшими курсами, вел естественно для себя — развязно, мог подойти к работающему ученику и указывать на кажущиеся ему ошибки. «Простите, но у нас есть преподаватель, к советам которого мы прислушиваемся...» — с трудом пытаясь скрыть возмущение отвечал ему второкурсник Лёша Штерн. Конечно, все кто проявлял недовольство или видимое презрение к директору, попадали к нему в список. Не мог Мальков, не побагровев лицом, пройти мимо постановки обнаженной и как не пытались объяснить преподаватели, что это необходимая ступень художественного образования, побороть свои «университеты» видимо было ему сложно.

Весна 1961 года. В училище относительный порядок, согласно поставленной задаче. Мальков, чуть не каждый день стал вызывать Штерна к себе на «проработку», стал вести унизительные разговоры, роясь буквально во всём, вплоть до его национальности. «Однажды я не выдержал, схватил пресс-папье, такое — железное, замахнулся и чуть не опустил ему на голову, но увидев в глазах его дикий испуг, швырнул прибор на стол и вышел из комнаты!» Сразу начались постоянные придирки к качеству учебных работ Штерна, вместо отличных оценок способного, успевающего раньше ученика, за рисунок, живопись, композицию пошли одни двойки. Утешением была поддержка старшего поколения преподавателей, не участвующих в травле: «Не унывай, работы у тебя хорошие, просто сам видишь, происходит...» В конце концов Алексея Штерна отчислили уже окончательно. Не в силах мириться с творящимся произволом из училища в то же время ушла преподаватель М. М. Васильева, закончил свою сорокапятилетнюю работу в Казанской школе В. К. Тимофеев.

Оставалось разобраться с Лебедевым, и повод пришел. Библиотекарь училища получила от директора распоряжение о необходимости расчистки и обновления фондов библиотеки. На утилизацию должны быть отправлены уникальные старые книги, альбомы, сохранившийся материал рубежа веков, труды по истории искусств — сокровище, которое по крупицам накапливалось с основания Казанской школы. Несчастная заведующая библиотекой со слезами ходила и раздавала книги, просила учащихся взять

их себе: «Ребята, здесь столько ценного, необходимого, вам очень это нужно...» С варварством, творимым на этот раз, мириться было трудно. Ведь как не менялись с временем взгляды на изобразительное искусство, какие только дрязги не проходила сама школа, посягнуть на «святую святых» никто не смел. Сочувствовала, негодовала от рассказанного Иваном и Галина коллега — сама библиотекарь, в полной мере понимая все зло происходящего. И вот утром перед занятиями, на стенд при входе в училище, прикнопился хорошего размера рисунок, где некий развязный солдафон — верзила, лицом с оскалом известного нациста и с той же челкой на бок, на кривых ногах в неопрятных галифе и сапогах, за страницы волочет раскрытые взъерошенные книги. Хлесткость, узнаваемость, изобразительная меткость здесь не уступали убедительной силе «Окна ТАСС», с детства впитанных и не раз перерисованных плакатов.

Такого простить Мальков конечно не мог и пару месяцев спустя, прямо перед дипломной защитой, подписал приказ об отчислении Ивана из училища. Основанием стало обвинение в формализме, а также в других «прозападных» направлениях, проявлявшихся в его работах. А здесь еще хороший повод — дипломная работа с названием «Наша бригада коммунистического труда», уже готовая. К счастью, много лет спустя, у Алексея Микрюкова, в выпускном фотоальбоме 1961 года, среди остальных дипломов курса, сохранилась и она. Написана легко, весело, хлестко, перекликаясь с «Прачками» А. Архипова и переведя сюжет взглядом на свое время, в обобщенной трактовке форм, точно сложенных плоскостями, без оглядки на возможные придирки к намекам, да и скорее может с желанием вызова или иронии. По совпадению ли, фотографии этой работы и дирекции училища во главе с Мальковым разместились на одном развороте да таким образом, что при закрытом альбоме, директор носом упирается в снимок картины.

Сегодня посмотришь на эту работу и можно только удивляться: «Да, что ж здесь такого?» Но это теперь, а тогда, когда действительно «вздохнуло» не только изобразительное, но и искусство литературы, поэзии, театра, кинематографа... на некоторое время, а затем с трибун съездов снова объявили об угрозе «бациллы капитализма», заражающей советское искусство. Поводья стали подтягивать. Оттепель заканчивалась. Подверглись жесткой критике и отторжению такие, сейчас известные, работы молодых художников, как «Плотогоны» Н. Андронова, «Наши будни», «Геологи» П. Никонова и других, подхвативших зазвучавшую было струну — где на полотнах вместе с новым художественным языком, появилась смысловая иносказательность, аллегория то, что никак не вязалось с нетерпящей двусмысленности официально проводимой линией, принимающей или не принимающей художественное произведение в «оборот» советского искусства. Повод придраться к дипломной работе выпускника был с того же прицела. Лебедева отчислили, в своих дневниковых записях он напишет:

«Меня отчислили из училища. Для меня это большая неожиданность. Для ребят тоже. Пятый — дипломный курс. Что делать? Для раздумья сейчас много времени, может что надумаю. Но думать приходиться не только о себе. Директор сказал, что есть еще кандидаты на исключение. Это только в нашем училище. А может быть в других училищах тоже есть кандидаты? Сколько по Союзу училищ. Да многовато. Может быть там директора другие? Все может быть. А кто все же эти кандидаты, спросите вы? «Формалисты,» — ответят директора. А может быть только наш директор так ответит? Может быть. Но кто же все-таки эти «формалисты», чем они занимаются, от куда они? На меня директор наклеил этот ярлык.»

Лето и начало осени Лебедев оставался в Казани, работал оформителем на автобазе, еще не осознав отчисление, надеясь на чудо — ведь были сокровенные планы после училища поступить в Суриковский. «В сентябре мы с ним справили его День рождения, поехали на природу, забрались на высокий холм с очень красивым видом на реку Казанку и просидели там допоздна. Потом, как в песне, успели заскочить в уходящий троллейбус на заднее сидение и ее же запели: «Я в синий троллейбус сажусь на ходу, в последний, случайный...» — вспоминает Галина.

В октябре, Иван вернулся в Сталинск, со здоровенным магнитофоном «Гинтарас», купленным на заработанные на автобазе деньги — подобного здесь еще не видели, если без диплома, хоть так удивить, и с несколькими бобинами записей Окуджавы. В это же год Сталинск переименовывают в Новокузнецк, на базе картинной галереи краеведческого музея открывается Новокузнецкий художественный музей. Но казанская история не закончилась.

Сначала Лебедев стал работать учителем рисования в обычной школе, но не продержался долго, не найдя в себе пристрастия к преподаванию. Конечно, тянуло к работе творческой, но познакомиться с художественной средой города это не все, нужна работа, хоть как-то профессионально соответствующая. Для поступления на работу в действующее тогда отделение художественного фонда РСФСР необходим диплом. Да и простую оформительскую работу нужно было еще найти. Как-то в библиотеке в журнале «Польша»[12] он прочитал о конкурсе на лучшую композицию из предложенных здесь же в задании цветных фигур и пятен, которую нужно сделать в технике аппликации и выслать в Польшу до Нового года. А тут событие. Из Казани в гости приехала Галя. «Помню, как вместе вырезали и наклеивали, его рыбки чем-то напоминали людей, весело было, смеялись!» — вспоминает Галина.

И вот удача! На вечере во Дворце культуры в компании познакомился с Галиной Мячиной. Она закончила четыре курса режиссерского факультета ГИТИСа, а история появления здесь в Новокузнецке[13], характерная для тех лет, была такая. Ее возлюбленный, после окончания столичного вуза, эрудированный, в совершенстве владеющий английским, не пожелал оставаться в Москве, а выбрал большую современную стройку в стране и в духе макси-

мализма, присущему этому времени, приехал на строительство ЗАПСИБа и устроился работать простым рабочим. Взяв академический отпуск, перед пятым курсом, за ним последовала и его возлюбленная. Режиссер берется поставить на сцене ДК металлургов модную тогда оперетту «Морской узел». Разговорившись с Иваном, посмотрев работы, узнав про его театральный опыт работы в Казани (Да ведь еще и моряк!), Мячина предложила ему поработать художником-постановщиком. Веселый водевиль-комедия был поставлен и весьма пришелся в новогодние праздники горожанам.

К приходу весны мои родители решают стать мужем и женой. Съездив в Казань, Галина вернулась с большим чемоданом. С вокзала Иван повез жену к Клавдии Григорьевне своей матери — жить на первое время попросились у нее. Обладающая крепким крестьянским умом и житейской иронией, мать не одобряла выбор сына: «Ну, что из леса в лес дрова вести?!», ну а здесь с интересом разглядывала сползший с плеча Ивана и ухнувший на пол тяжелющий чемодан. «Все-таки ведь какое — никакое, а приданное у сироты есть...» Можно представить выражение ее лица, когда наконец открытый чемодан оказался до верху набит книгами. В дальнейшем, отношение свекрови к невестке было неодобрительное, придирчивое — характер у Клавдии Григорьевны был крут. Лишь когда бабе Клаве минет девяносто, она скажет: «А ведь Галя то, за всю жизнь, мне ни разу худого слова не сказала...»

Апрель месяц принес хорошие новости и события. Журнал Польша опубликовал результаты конкурса. Из работ восьми тысяч участников стран Чехословакии, ГДР и СССР, выбраны были 16 равноценных первых премий и одна из них была отдана композиции Ивана Лебедева.[14] Через месяц в Новокузнецк из Польши пришла посылка, в которой был приз! Это была роскошно вышитая нарядная скатерть с шестью расшитыми узорами рушниками. Но получала посылку на почте Галина, Иван в это время уехал в Казань.

Дело в том, что от приятелей из училища пришло известие, что в училище сменили директора! (видно, как сделавшего свое дело, прежнего убрали). Нового директора звали Юрий Иванович Петров. «В студенческой среде города шутили, называя нас «военно-художественным училищем, — рассказывает Фарид Суюров, потом сам работавший долгие годы директором Казанского училища, — Юрий Иванович очень умный, быстро все осознал и расставил на свои места. Он был человеком искусства, очень интересным, много знал и был подвижником, по образованию историк. С приходом Петрова в училище восстановилась нормальная атмосфера и с Юрием Ивановичем у нас у всех установились самые светлые отношения. Он был спортивный, играл с нами в волейбол и вообще был нам другом и наставником. А позже, его назначили директором изобразительного музея, и там Юрий Иванович все привел в порядок, и музей у нас в Казани стал настоящей сокровищницей, он ухитрился войти в контакт и с

Москвой — приобрести там хорошие художественные работы. В общем музей у нас задышал и тоже стал одним из крупных музеев страны.»

Иван написал Петрову письмо, с просьбой рассмотреть возможность защиты диплома. А время подходило уже к маю, дипломной работы прошлого года уже не найти... Ответ пришел быстро, в одном предложении: «Приезжай, привози все, что есть.» Вместе с каким-то количеством живописных работ были и эскизы к постановке «Морской узел». Вот их и отобрал Петров с учебным советом для защиты: «Это подойдет, если согласен защищаться на театральном отделении, а не на живописи, где учился?» — «Да, конечно согласен!» — воскликнул без колебаний...

А вот опять-таки интересные вроде совпадения. Когда Иван был отчислен и уехал в Сталинск, в местных ли традициях, но в Казани появился ссыльный — Василий Сталин. Ребята по училищу рассказывали, что Василий был азартным завсегдатаем на ипподроме и если кто-то хотел на него посмотреть, то приходили именно туда, на конные бега. Прожить Василию отмерено было немного и когда с ним прощались, пришедшим было запрещено иметь в одежде хоть какой-то намек на военную форму. Сослуживцы летчики выход нашли. Подойдя к усопшему для последнего поклона, они расстегивали штатское пальто и обнажали перед Василием мундир с боевыми наградами.

Защитив диплом театрально-декоративного отделения, Лебедев возвращается к семье в Новокузнецк, где через полгода должен стать отцом. Сокурсники разъехались, многие кто хотел учиться дальше уже учились в Москве, Ленинграде, Харькове, Риге, продолжая совершенствоваться в ведущих вузах, где выпускникам Казанской художественной школы двери были открыты.

Примечания

---

[1] Временный устав Императорской Академии художеств, высочайше утвержденный в 15 день октября 1893 года. — СПб.: типография Братьев Шумахер, 1893.

[2] Н. Н. Белькович (первый директор школы), Х. Н. Скорняков, Г. А. Медведев, Ю. И. Тиссен, А. И. Денисов.

[3] С. М. Червонная. Искусство Советской Татарии. — М.: Изобразительное искусство, 1978.

[4] Ныне ул. Муштари.

[5] Здесь и далее приводятся цитаты из воспоминаний И. А. Лебедева и его сокурсников, записанные автором статьи.

[6] С 1918 по 1935 годы Казанская художественная школа претерпела много переименований. Менялся статус заведения, учебные программы. В тексте дальше «школа».

[7] https://www.e-reading.club/chapter.php/110780/9/Shklovskiii_-_O_Mayakovskom.html

[8] http://www.art-education.ru/electronic-journal/sistema-prepodavaniya-p-p-chistyakova-kak-primer-professionalnoy-deyatelnosti

[9] *Сталин И. В.* Сочинения. — Т. 18. — Тверь: Информационно-издательский центр «Союз», 2006. — С. 237–240.

[10] Из официального художественного наследия были исключены, например, Врубель, Нестеров, Малявин, Коровин и др., представители объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза» и др.
[11] http://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/55575/
[12] Польша, №11, 1961.
[13] В ноябре 1961 года Сталинск переименован в Новокузнецк.
[14] Польша, №4, 1962.

Наталья Шарандак

СЛУЖЕНИЕ
Интервью с Еленой Гриценко (1996)

В 1996 году я закончила работу над рукописью книги «Женские ответы».[1] Толчком для ее возникновения стали подготовка выставки петербургских художниц «Самопознание женщины», а также работа над видеодокументацией «Арифметика равенства», в которых перед зрителями предстали «звезды» тогдашней художественной сцены Петербурга.[2]

Исходным положением автора явилось давшее название книге утверждение Марины Цветаевой: «Женского вопроса в творчестве нет, но есть женские на человеческий вопрос ответы». В основной части книги представлен целый ряд творческих портретов известных художниц Москвы и Петербурга, материалом для которых послужили интервью с ними, сделанные в 1995–1996 годах.

Целью исследования было — выяснить, действительно ли не существует в творчестве «женского вопроса», и «ответы» художниц на тогдашнюю действительность, время сложного и одновременно полного надежд «перехода».

Вышло так, что целый ряд взятых тогда интервью не вошел в книгу. За кадром осталось и интервью с Еленой Гриценко, в то время, художницей андеграунда. Сегодня она — из «отверженной» стала одной из гранд-дам петербургской художественной сцены. Но мне представляется, что это, публикуемое здесь впервые интервью, будет интересно как документ, приостанавливающий время, дающий возможность приблизиться к пониманию Еленой Гриценко основ своего творчества, узнать, что она думала об обществе, о себе и своем творчестве на закате перестроечного периода, накануне нового тысячелетия.

Елена Гриценко в интервью рассказывает о том, как после успешного окончания Института им. И. Е. Репина она сделала свой нелегкий выбор — добровольно отказалась от «всех благ», предоставляемых члену Союза художников, и пошла в ученицы к «опальному» Стерлигову и тем самым обрекла себя на бесправное существование «неофициального художника». А также о том, как нелегко сохранять «верность себе» в условиях новой несвободы, диктуемой художнику арт-рынком.

Кредо: «Для меня встреча со Стерлиговым была большим событием в жизни... Я получила профессиональное братство, строгое отношение к своей работе. Стерлигов умел в работе учеников найти маленькое местечко, где, по его мнению, происходило событие. Ради этого надо работать».[3]

Елена Гриценко родилась в 1947 году, в Красноярске. В 1973 году окончила ЛИНЖСА им. И. Е. Репина, отделение станковой графики (ма-

стерская Алексея Пахомова). В 1972, еще до окончания Института, познакомилась с Владимиром Стерлиговым, изучавшим принципы кубизма и супрематизма в Государственном институте художественной культуры, в мастерской Казимира Малевича, создателем новой пластической системы, названной художником «чашно-купольной». С 1972 по 1985 год участвовала в выставках, которые проходили в мастерской Стерлигова и Татьяны Глебовой. С 1974 по 1982 год — участник выставок «неофициальных» художников Ленинграда. С 1985 участвует во многочисленных выставках, в том числе — зарубежных. Член Союза художников России и IFA. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

- Вы родились в Красноярске. Девочка из провинции приехала учиться в Петербург. Поступить в Институт им. Репина, Академию художеств, как мы, учащиеся предпочитали называть его, было тяжело?

- Я с первого раза поступила. Звонцову [Василию Звонцову — Н. Ш.] понравились мои работы. Он за меня вступился.

- Вы выбрали графический факультет, потому что хотели стать графиком?

- Я хотела познакомиться с различными техниками графики. Потому что в училище я уже достаточно маслом писала.

- Вы учились у Алексея Пахомова?

- В его мастерской. Но его самого мы редко видели, потому что он тогда уже болел.

- Но он сам дал Вам что-то, или не очень много?

- Сам, как художник. Его ранние работы, они мне нравились.

- Любопытная история с Вашим дипломом. Почему Вы решили остановиться на теме Кармен?

- Я побывала на гастролях знаменитого испанского ансамбля. Произвело огромное впечатление.

- Наверное, Вы имеете ввиду гастроли в Ленинграде весной 1969 знаменитой кубинской танцовщицы Алисии Алонсо. Кармен была ее парадной ролью. Зрелище, действительно, незабываемое.

- Но оказалось, что эта тема не актуальна. В результате вместо Кармен были прибалтийские рыбаки.[4]

- И все-таки диплом Вы защитили. Как Вы решились разорвать с Академией и «уйти» в андеграунд.

- Когда я была на дипломе, я познакомилась с Александром Кожиным. Он уже занимался у Стерлигова. Все это было покрыто тайной, так как Стерлигов оберегал своих учеников, особенно тех, кто учился в Академии. Я стала ходить туда на выставки. А потом познакомилась и с самим Стерлиговым. Притащила ему целую папку свох работ. Вроде бы, «отличных». По академическим меркам. У меня ведь «отлично» было за диплом. Он в ужасе был от моих работ.

- А что он сказал?

- Все закрыл. Оставил кусочек от какой-то работы. Вот, здесь есть что-то живое. А там, дескать, все мертвое.

После окончания Академии меня хотели обратно, в Красноярск послать. Я поехала в Тихвин. Еле-еле устроилась там в художественную школу. Стала приезжать в Петербург. Посещать мастерскую Стерлигова. Ему мои новые работы нравились. Даже речь шла об участии в выставке стерлиговцев. А потом он умер. Мне, прямо, не везет с учителями.

- Сколько Вы успели под его руководством поработать?

- Ну, наверное, всего год.

- И этот год дал такой мощный толчок?

- У меня после Академии были рекомендации. В Союз, в ассистентуру. Я все послала подальше. Увлеклась системой «ВВС» [Владимир Васильевич Стерлигов — Н. Ш.], и все тут. У нас же в Академии была роскошная библиотека. Я там пропадала. Еще до знакомства с творчеством Стерлигова заинтересовалась кубизмом. До этого я почти не знала, кто такой Пикассо, Брак.

- И Вы продолжали и дальше работать в Тихвине?

- Да, преподавала, 9 лет. Все это время приезжала оттуда в Петербург Участвовала в «левых» выставках: Дворцах культуры имени Газа, «Невском».

- То есть испортила себе девушка карьеру. Как отнеслись ваши бывшие сокурсники к этому.

- Они всё ждали меня. Говорили, Ленка скоро вернется. Ну, вот, с перестройкой я и вернулась. Только лишь. Из подполья, как бы.

- Почему Вы все-таки решили вступить в Союз художников?

- А из-за мастерской Стерлигова. Когда умерла Татьяна Николаевна Глебова, жена Стерлигова, мастерская как бы повисла в воздухе. А в ней всего столько было. И ученики. Ну, вот, я и пошла со своими работами в Союз. В выставках стала участвовать. Ну, уже изменились времена. Мне и отдали его мастерскую.

- Стерлигов много Вам дал. А, с другой стороны, такие художники, как Малевич, Матюшин, Стерлигов — они же чрезвычайно яркие индивидуальности. Всегда есть опасность остаться только учеником, эпигоном.

- С 1976 года у меня перелом произошел. Рождение сына, видно, как-то повлияло. У меня пошли такие, совершенно не стерлиговские работы. Какой-то даже и противовес ему. Черные все такие.

- Почему так — рождение сына — и вдруг черные работы.

(Елена смеется) — не знаю. Так тяжко мне тогда было. Вот, у меня осталась с тех времен такая работа. — (Показывает работу).

- Вы, что, не рады были сыну?

- Нет, почему же. Но что-то во мне изменилось. Какое-то другое возникло отношение к жизни. Какие-то плотные, совершенно другие по цвету работы пошли.

- После вот таких работ. — (Показывает)

- И какие-то даже более реалистические.

- Ну, так мне захотелось. Потом я поменяла квартиру в Тихвине на коммуналку в Петербурге.

- А сын Ваш не рисует?

- Ну, он способный, но любви к этому у него нет. Его больше интересует механика, какие-то болты.

- Он уже взрослый?

- Ему 18 лет.

- Вы с ним вместе живете?

- Да, в коммуналке так и живем. Только у нас теперь 3 комнаты. Благодаря Союзу художников, между прочим. Льготе. Комнаты освобождались, и я их постепенно подбирала.

- А там много еще соседей осталось?

- Две семьи.

- Ну, и как, более-менее?

- Сейчас, да. А было ужасно. И Петька у меня там заболел тяжелой болезнью крови. И осенью одна женщина покончила там самоубийство. И уроды рождались. Вообще, квартира кошмарная. И не выбраться из нее никак.

- Это на Петроградской?

- Да, на Лизы Чайкиной. И работаю я там, к сожалению. Потому что здесь, в мастерской, у меня, сами видите, работы друзей-стерлиговцев. Здесь мы с ними встречаемся.

- А какая была атмосфера в школе Стерлигова?

- Когда я в первый раз пришла в эту мастерскую, как раз была выставка. И было ощущение, что это вообще другой мир. Все другое: отношение к материалу, к бумаге, вообще к творчеству художника.

(Обращается к присутствующим во время интервью стерлиговцам — Александру Носову и Алексею Гостинцеву, вместе с которыми она тогда неоднократно выставлялась) — ну, как сказать ребята? Жертвенная, что ли? Ну, чем отличалась вообще его школа. Ну, не только же контраст, кубизм, супрематизм...

(Алексей Гостинцев) — вообще, это было для него как бы служение, смысл жизни. Цель и оправдание перед Богом.

- И тем не менее, он Вас не подавил.

- Ну, я так думаю. В последние годы я стремлюсь в моих работах соединить традиции классического искусства (я люблю очень Вермеера, малых голландцев, Тициана) с формами авангарда (кубизм, супрематизм). Эстетика красоты была, положительного, а в современном искусстве много антиэстетики.

- Наверное, для человека, живущего в Петербурге, идти по линии антиэстетики трудно, потому что существует Эрмитаж, Русский музей.

- У художников все по-разному складывается. Кто знает.

- Мне кажется, что музеи Петербурга с их шедеврами дают очень сильную закалку на положительное.

- А сколько на современных выставках страшного. И в Америке тоже в современном искусстве такие ужасы, страсти. Зашли там на выставку. У них там какие-то кролики, у них там чего-то капает.

- Я тоже, когда была в Америке, ходила по галереям, выставкам в музеях современного искусства. Я пришла к выводу, что они уж не настолько нас опередели. У меня не было ощущения, о!, что я попала сюда из какой-то провинции. Я не имею ввиду знаменитых художников, чье искусство стало уже своего рода классикой. Я имею ввиду сегодняшнюю художественную сцену.

- Честно говоря я за две недели моего там пребывания не сумела выработать определенного мнения. Все было как-то отрывочно. Я старалась прежде всего музеи осмотреть. Если еще раз попаду в Америку буду стараться побольше по галереям походить.

— Хотела еще спросить, как в Вашей семье отнеслись к тому, что Вы решили стать художницей?

- У меня семья такая, мой отец был полярным летчиком, а мама, как многие в те годы — домохозяйкой. Четверо детей. Но, вот, и отец и мама у меня рисовали, обладали художественными способностями. Но я пошла по этому пути одна в семье.

- Но родители не противились, не говорили, что это как-то несерьезно.

- У меня был выбор, или музыкой заняться, потому что я хорошо пела. Даже в опере детской пела. Мама сказала, выбирай. Потому что у соседей рояль стоял. Родители, вроде бы хотели, чтобы я музыкой занялась. Но я выбрала художественную школу.

- И не пожалела?

- Нет.

- Вопрос о вашей личной жизни. Вы не замужем?

- Ну, вот, Кожин, художник тоже из нашей группы. Мы с ним в разводе.

- А если не секрет, почему Вы разошлись?

- Ой, не сошлись характерами. Два художника — это сложно. И при нашем быте совершенно безумном. С рождением ребенка, конечно, мне тяжело было очень. Я не думала, что иметь ребенка — это так тяжело.

- То есть сын целиком лег на Ваши плечи?

- Да, я почти не рисовала.

- У многих художниц, у которых я брала интервью, было также. Как правило два-три года целиком ушли на заботы о ребенке.

- Потому что такой быт у нас безумный. В Америке я общалась с молодыми художницами, у них все приспособлено для облегчения, все эти пеленки разового пользования. У нас же все эти пеленки, подгузники, все это кипятишь, гладишь. Кошмар какой-то, как вспомнишь.

- Вы тут как-то приняли участие в двух женских выставках. Как это для Вас, случайность?

- Да. Ну, вот эта выставка «Фаворитка».[5] Мне позвонила знакомая художница и сказала, что будет выставка женщин-художниц. И такая там система: каждая художница приглашает участвовать свою любимую художницу. И мне это очень понравилось. Что-то новенькое, оригинальное. Оказывается, я ее любимая художница. Мне это было приятно. Я с удовольствием согласилась. И по 9 работ можно было выставить.

- А кого Вы пригласили.

- На мне все замкнулось.

- А вас кто пригласил?

- Жанна Бровина.

- А ее?

- Кириллова (Ия Кириллова — НШ.) А Кириллову — Флоренская (Ольга Флоренская — НШ.)

- И мы от выставки к выставке втроем, Кириллова, Флоренская и я, так и шествуем. Три поколения. Приятно было там выставиться. Тем более, не одну работу, а 9 показать. Но когда я пришла и увидела это название «Фаворитка». Мне так оно не понравилось.

- Мне тоже. А что имелось вообще ввиду?

- Потом уже, когда выставка открылась, я спросила, кто организатор. Выяснилось, организатор — Центр Гендерных проблем. У них там проблемы пола...

- Я тоже организовала женскую выставку в 1990 году, совместно с еще одним куратором. Она называлась «Самопознание женщины».[6] Нашим тезисом было, что через творчество женщина-художник познает себя и мир. Но почему «Фаворитка»? В моем понимании фаворитка — означает возлюбленная какого-нибудь короля.

- Но я же не могу быть фавориткой Жанны Бровиной. (Смеется. Находит и показывает каталог выставки). Такой хороший, симпатичный. В Финляндии напечатан. Ну, вначале я думала, что речь идет о любимой художнице. Для меня это было нормально. Ну, а вторая выставка... Были выставлены художницы трех поколений. Я была представлена на ней как художница 1970-х.[7] Я даже загрустила. Вроде, и ничего работы мои тогда были.

- Хотя в целом очень разные по уровню работы художниц были выставлены.

- Я была тоже не согласна со многим.

- Я сейчас была в Москве, обошла столько мастерских художниц. Брать интервью кажется так легко, на самом деле, контакт с человеком — это очень сложно. В Москве сейчас, кстати, очень много интересного. И выставок, и галерей уже достаточно серьезных. Вообще, художественная жизнь идет более бурная, чем в Питере. Так что Вам, наверное, неплохо еще на Москву ориентироваться.

- Ой, чего-то я Москву не люблю. Я же такой человек, который предпочитает в четырех стенках сидеть. Мне даже звонили, приглашали куда-то. Я всем все обещаю. А сил никаких. Наши работы напечатал журнал, который в Москве издается. И после этого издания было несколько звонков.

- В каких выставках, помимо уже названных женских и выставки в Америке,[8] Вы принимали участие в последние годы? [После выхода из вынужденного подполья к ученикам и последователям Стерлигова пришло подлинное признание не только в России, но и за рубежом. И Елена вместе с присутствующими в мастерской стерлиговцами называют ряд наиболее крупных выставок группы, на которых были представлены их работы — Н. Ш.].

- В 1892, в Вене.[9] А моя персональная выставка была в «Гильдии мастеров».[10]

- А сейчас открылась ваша общая выставка в Самаре.[11]

- Ну, в Питере-то мы участвовали — на всех выставках. Но у нас такая жизнь, искусствоведческая, что нет никаких критических статей.

- Несомненно статьи появятся еще. Вначале они стремятся весь этот пласт показать, чтобы все это вышло к широкому зрителю.

- Читаешь литературу об искусстве. Времена импрессионистов. Ну, например, Сёра выставлял свои работы. Кто-то был за, кто-то против. Оскорбляли, обзывали. Какая-то была жизнь.

- Сейчас как-то, может, боятся люди. После того что все, что выходило из рамок «дозволенного» ругали, сейчас каждый стремится быть «плюралистом».

- Говорят, что в Союзе опять начинают утверждать реализм.[12] Был отбор работ на выставку ветеранов. И, вот Спицын (Сергей Спицын — НШ.) понес работы Стерлигова и свои. Стерлигов же тоже воевал, был контужен. Вытурили.

- Ну, это безобразие, конечно.

- В наше время! Опять начинается.

- То есть «охранители» соцреализма опять начинают поднимать свои головы.

- А раньше мы тоже ведь приходили туда как бедные родственники.

- Расскажите еще, пожалуйста, о Вашем интервью в Америке, которое Вас так возмутило.

- Я думала о живописи поговорим, и вдруг такие вопросы, сколько было женщин, сколько мужчин ...

- В учебных заведениях?

- Да, в учебных заведениях.

- А была какая-то диспропорция, например, на графическом факультете.

- У меня, да. И в художественной школе, конечно, было больше мальчиков, меньше девочек. В художественном училище — то же самое. А у других художниц, когда они учились, было иначе. А в Институте, конечно, я помню, отзывы такие. Меня кто-нибудь из сокурсников начнет

хвалить, а педагог: — ой, да, бросьте вы, она выйдет замуж, дети пойдут, вообще не будет рисовать. — Такое отношение было к студенткам.

- И раньше так было. Например, Репин и Остроумова. Поскольку Вы графикой занимались, Вы читали «Воспоминания» Остроумовой-Лебедевой, она ведь чудесный график?[13]

- «Воспоминания» Остроумовой, я читала. Как она о Репине пишет?

- Да, да. Помните то место, где она рассказывает, как однажды Репин, ее тогдашний преподаватель, сказал ей: «не бросайте живопись, я Вас об этом прошу». И на ее ответ, что она не собирается этого делать, добавил: «Да я знаю, как женщины... Выйдут замуж, семья, а живопись и забыта».[13] Всегда существовало предубеждение, что женщина-художник выйдет замуж и занятиям искусством прийдет конец.

- Ну, что поделаешь, такая уж наша судьба (смеется).

- А почему собственно? Почти все художницы, у которых я брала интервью, стремятся иметь семью и детей и осуществить себя во всех этих сферах. Что при нашем быте и традиционном семейном укладе довольно нелегко.

- Да, вот, например, Татьяна Николаевна [Глебова — Н. Ш.]. И у меня много таких знакомых женщин-художниц, которые не решились иметь детей. Но я, видите ли, с христианской точки зрения, я не смогла на это решится. Ну, и теперь я об этом не жалею.

- А как Вы находите то новое, что сейчас происходит в России. Не люблю этого слова «перестройка».

- Это тяжело. Очень тяжело. Не знаю, как для других. Но, вот, когда мы ни для кого писали, как бы под стол, да под шкаф, как-то «чище» все это было. А когда начались все эти продажи, это очень тяжело. Не зря же Филонов говорил, что художник не должен жить на деньги от продажи своих картин. Лучше дворником работать, но чтобы это не касалось творчества.

- Вы, чтобы заработать на жизнь, преподавали.

- Ну, вот, я преподавала, в конце концов, я уже детских рисунков видеть не могла. Я же здесь, когда поменялась на Питер, тоже, наверное, 9 лет кружки вела вела. Да, еще меня посылали от Дома пионеров в самые тяжелые места, к недоразвитым, в детский дом. Тяжело ужасно было, конечно.

- Видимо, потому, что у Вас нет этого призвания. Для Вас главное было творчество.

- Ну, это преподавание было для денег. Но, все равно, на это столько сил уходило, на этих детей. Еще и таких бедных. Я приходила, вообще, у меня там истерики были. Тут еще свой несчастный, брошенный, один (смеется). Кошмар был, кошмар.

- Вы Шагову Татьяну не знали?

- Нет.

- Она умерла недавно. Она мне очень нравится как художница. Она тоже вынуждена была преподавать всю жизнь. И для своего творчества уже не так много времени оставалось.

- Это хорошо только живописью заниматься. Ну, надо волю такую иметь, чтобы не поддаваться на всякие эти искушения, что продается, что идет (смеется).

- Да, конъюнктура, конечно, это очень опасно.

- Это ужасно, раньше я четко знала, вот, эта работа у меня хорошая, вот, эта, плохая. Кто бы что ни говорил. Я четко знала. А когда начались продажи, вот, это, вот это продай. Тут какой-то сдвиг.

- В Москве одна из художниц, довольно интересный скульптор, рассказала, что иногда вынуждена идти по пути конъюнктуры.

- Ну, это ради карьеры, там.

- Нет, нет, она талантливый скульптор. Но жить-то ей надо на что-то.

- Ну, вот, с этого и начинается все. Квартиру же тоже надо. Потом еще, там, что-нибудь надо, потом еще ...

- Это другая степень несвободы. Я, встречалась с известной художницей, Вы, наверное, знаете ее, с Татьяной Назаренко. Она как раз говорила о том, что раньше была одна несвобода, а сейчас на смену ей пришла другая, зависимость от продажи, от галерейщиков. Что галерейщик художнику все диктует, вплоть до размеров картин, потому что у бюргеров такого-то размера стены.[14]

- Со мной еще пока так не обращались (смеется). Пока еще все вроде бы принимают и размеры, и подрамники страшные наши.

- Но в целом, я думаю, что при всем при этом, пришла свобода, это все-таки ни с чем не сравнимо.

- Нет, хорошо, хорошо. Во-первых, выставки, какие были. Стерлигов, к сожалению, не дожил (задает вопрос к сидящим в мастерской стерлиговцам) — А Татьяна Николаевна тоже не дожила?

- Нет.

Она же ученица Филонова была. Стерлигов — ученик Малевича. Ну, мы хоть, насмотрелись.

- А художницы авангарда, многие из них, к сожалению, рано умерли. Та же Ольга Розанова.

(Гостинцев) — а Ермолаева (Вера Ермолаева — НШ.) погибла просто в лагере. Мне кажется, просто гениальная художница. Я когда-то видел работы Удальцовой (Надежды Удальцовой — НШ.) 1950-х. Они меня поразили. Такие салонные букеты. Красиво. Но абсолютно от прежней художницы не осталось следа. А была ведь какая замечательная.

- Но тем не менее, надо отдать ей должное, она не сотрудничала с режимом и предпочитала жить внутренней жизнью, тоже в какой-то жуткой коммуналке.

(Гостинцев) — а, например, Татьяна Николаевна Глебова и Алиса Порет нашли свою нишу в книжной графике, иллюстрировали детские учебники. Вот, так удавалось выжить.

- Да, я тоже книжки делала.

Ну, книжки — это же неплохо. Если хорошие книжки.

- Если писатель хороший (смеется). А если плохой. Ой, мне давали ленинградских современных писателей, которых я вообще не знала, честно говоря. Глеб Горбовский с прозой, эта славная женщина еще была, Алла Драпкина.

(Гостинцев) — еще иногда и с такими сложными советами.

- Ой, да еще были писатели с гонором. А этот хороший-то был, Погодин [Радий Погодин — Н. Ш.]. Сказал мне, оформление — не мое дело, поэтому делайте, что хотите. А другие же прямо из себя выходят с советами (смеется).

- Но, в какой-то степени, это тоже понять можно, если писатель хороший. Потому что он тоже, как-то по-своему, видит свою книжку.

- Но если он не предатель. А то они художнику говорят, да, все хорошо. А потом литературный редактор ему скажет, почему на церкви кресты, убрать. И он тут же лапки подожмет. Ему тоже хочется, чтобы поскорее книга вышла. Так что предатели были.

- Ну, это да. Потом же существовал этот Горлит. Где вся печатная продукция проходила цензуру. Все очень его боялись.

- Один период у меня был, я делала иллюстрации к сказкам, эстампы. Немножко хоть кормились, чуть-чуть.

- Ну, хорошо, что еще есть время. Что настала новая полоса.

- Что еще что-то напишем (смеется). Я вообще очень критически к себе отношусь. Мне всегда кажется, что у меня все плохо. Все что хорошо, еще впереди.

- Ну, так это же отлично. Это стимул огромный для творчества.

- Пока еще я не сложила оружия (смеется). Хотя условия тяжелые для работы. Ну, это же мастерская не для себя. А дома, так там вообще.

- А купить квартиру, это такие огромные деньги.

- Мы сейчас пытаемся как-то обменять, расселиться. Там нужны какие-то доплаты безумные. Мне сказали, 10 тыс. долларов хотя бы! А тут только на еду зарабатываешь.

- А сколько сейчас платят музеи за живопись?

— Не знаю. Алеша, ты мне говорил, за графику какие там цены. За небольшие работы.

(Гостинцев) — за какие-то небольшие рисунки, я уже не помню. Но за наброски, что-то около миллиона.

- Как, да? Но миллион это, на самом деле это не очень уж много. Если перевести в доллары, сколько это?

(Гостинцев) — двести долларов.

- А двести долларов, это ничто, во-первых. А во-вторых, конечно нужно, чтобы кто-то — галерейщик и т. п. помогал художнику всем этим заниматься.

- Ну, вот в Америке, галерея взялась за нас. Там цены-то, все-таки, повыше. Надежда есть. Туда бы поехать, конечно, поработать бы там.

- Но это тоже возможно, конечно, если кто-то возьмется организовать это.

- Ну, вот, галерейщица, оплатила дорогу троим нам, оплатила отель.

- Как ее фамилия?

- Хайди Нойхоф [Heidi Neuhoff — Н. Ш.]

- Ну, это небольшая галерея?

- У нее еще из больших как бы. Но, вообщем, это все коммерция.

- Но, с другой стороны, ее можно в какой-то степени понять. Ей же нужно эту галерею содержать.

- Она так и говорит. Это моя стихия и коммерция. Рекламу она нам сделала в газетах, журналах нью-йоркских.

Вообще, одно интервью там было про карьеру. Я вообще в жизни об этом не думала. Я вообще не знаю, что такое карьера. Я мечтаю написать хорошую работу, чтобы я была довольна и мне не стыдно было. А там, карьера, карьера. Вот, Вы здесь выставились, это хорошо для Вашей карьеры. Но, мы-то не знаем, что такое карьера. У нас, вот, Русский музей купил бы раньше, лет 20 назад работы, о, как бы мы счастливы были! Ну, конечно, в престижные какие-то коллекции попасть неплохо.

Ну, а что касается этой журналистки, которая во время этой нашей выставки в Америке задавала мне вопросы, сколько мальчиков со мной учились, сколько девочек, я не люблю этого разделения. И не считаю, что, если женщины выставятся на женской выставке, они лучше мужчин-художников. Я, наоборот, стараюсь, чтобы у меня «женского» не было в моих работах.

- А что Вы имеете в ввиду под «женским».

- Ну, стилизация какая-то такая явная, ну, манерность, ну, слащавость.

- Что значит стилизация? Под кого-то или под что-то?

- Я не могу это как-то конкретно объяснить. Но я не люблю стилизацию в своих работах. Я считаю, что это женская черта.

(Гостинцев): — ну, почему. Есть и мужчины-стилизаторы. Стилизатор, это все-таки от слова стиль. Это подражание каким-то образцам.

- Обычно под стилизацией подразумевается подражание каким-то художникам, или направлениям.

- Но это характерно для женщин.

(Гостинцев) — могут быть и женщины-стилизаторы, а могут быть — и мужчины.

- Но женщины обычно хорошие стилизаторы.

- То есть женщинам, с Вашей точки зрения, свойственна подражательность. А если говорить о манерности, в смысле вычурности, претенциозности, манерными бывают и мужчины-художники. Как, впрочем, и подражателями.

- Есть, конечно, мужчины-художники, которые в своих работах, как женщины. В жизни он — мужчина, а как садится писать: он — как женщина. А женщины, наоборот, некоторые из них, когда садятся за холст, они как мужики пишут.

- Я все-таки не совсем понимаю, что же представляет, с Вашей точки зрения, это «женское» в искусстве.

- Ну, я вот ощущаю это, но не могу объяснить. Ну, какая-нибудь слащавость, ну я не знаю.

- Но это плохое искусство?

- Плохое! Я, вот, лично, не радуюсь проявлению этого у себя, а наоборот, борюсь с этим.

- Мне кажется, что манерничанье, слащавость — это просто приметы плохого искусства, которое может быть и мужским, и женским. Просто так традиционно считать, что все плохое — это женское. Но это отнюдь не обязательно.

(Елена смеется). (Гостинцев) — вот, для Ахматовой было важно, что она не «поэтесса», а поэт.

- Потому что под понятием «поэтесса» — опять-таки подразумевалось, что ее стихи — это что-то «женское», а значит — плохое, манерное, вторичное, даже любительское, и т. д.

- Я это «женское» в своих работах как бы чувствую, и стараюсь, чтобы этого не было. Разобрались (смеется). С помощью Ахматовой.

- Женщине в силу роли, отводившейся ей обществом, было гораздо труднее пробиться и реализовать себя. А сегодня женщина может получить любое образование, и сама делать свой выбор.

- Но ведь ее природа, она ведь остается у женщины.

- А в чем женская природа заключается, что в женской природе такого плохого?

- Да, не плохое, не плохое. А характерное (смеется).

- А именно?

- Опять все то же самое.

- А что же Вы так уж плохо о женщинах думаете.

- Нет, я хорошо думаю. Я уважаю женщин. В России столько художниц, а сколько их было в начале века (имеется ввиду XX века — НШ.) Я их уважаю за это.

- Знаете, почему так получилось. В России конца XIX — начала XX века сложилась совершенно уникальная ситуация. Такой ситуации не было нигде в мире в отношении женщин. Дело в том, что в России не сложился тот средний, буржуазный класс, моральные ценности которого стали определяющими для западного общества. В кругах прогрессивной русской интеллигенции бюргерский идеал узкого семейного мирка, согласно которому женщине отводилась роль, рачительной хозяйки, добродетельной супруги и матери представлялся ограниченным. Так, уже в 1870-е годы Московское Училище живописи, ваяния и зодчества принимало женщин, а с 1893 для них открылись двери петербургской Академии художеств. Женщинам, наравне с их мужчинами-коллегами, была предоставлена возможность участвовать в художественной жизни: выставляться,

быть членами различных объединений. Нигде на Западе подобного не было. Сложилась благоприятная ситуация, и женщины смогли реализовать свое дарование. На Западе до начала XX века, а то и позднее, не принимали женщин в высшие художественные учебные заведения.

- Вот, они и борются (смеется).

- А потом пришла революция, и с нею лозунг равноправия женщин. Его старались придерживаться. Хотя, на самом деле, женщина должна была нести и добровольно несла тройную нагрузку, разрываясь между работой и семьей. Но в то же время, ситуация художниц, по сравнению с Западом, была все же несравненно более благополучной.

Мимо нас прошло западное феминистское движение. Западные феминистки часто накладывают на ситуацию русских и советских женщин свои стереотипы. Поэтому нередко встречи с ними превращаются не в диалог, а в конфронтацию двух столь различных культур. Так многим художницам, у которых я брала интервью, феминизм представляется чем-то вроде абракадабры, а вопросы, задаваемые феминистски настроенными журналистками вызывают отпор.

Например, побывавшая в Америке художница Наталья Турнова рассказала, что там на выставках современных художников обязательно должны были быть представлены и работы художниц. А у нас это само собой разумеется. Но когда наши художницы выходят на Запад, они сталкиваются с тем, что на Западе художницам пробиться гораздо сложнее. Я это вижу на примере художниц, с которыми нахожусь в сотрудничестве уже несколько лет. В крупные галереи и на выставки постсоветского искусства им труднее попасть, чем их мужским коллегам из России. Не потому что они хуже. А в силу сложившихся там стереотипов мышления. Поэтому вопросы типа, сколько девочек, сколько мальчиков учились с Вами в художественном училище и т. д. не просто праздные.

- Я не разбираюсь в этом феминизме. Хотя они мне начинают объяснять, нет, вот, у вас тоже такие же проблемы, как и у западных женщин. Но вам просто внушалось, что у вас равенство. На самом деле у вас не было этого.

- И все равно у женщин было больше шансов, чем на Западе. Те женщины, у которых был сильный характер и стремление, они добивались немалого. И квоты не были нужны. Не знаю, получит ли у нас широкий резонанс феминизм.

Россия — это такая страна безумная. На Западе все так просто и четко. Все часто думают в каком-то одном направлении. Даже все феминистки, они в значительной мере одинаковы. Более того, попробуй какая-то из них сказать что-то другое, все остальные ее просто съедят. А в России все думают настолько по-разному. Это хорошо.

- Это движение феминистское на Западе, насколько я понимаю, очень сильное. И очень помогает женщинам. У меня одна знакомая художница в Сибирь едет. И ей материальная поддержка была оказана.

Мои проекты, связанные с художницами, тоже получили поддержку. Мою видеодокументацию о петербургских художницах поддержал Берлинский Сенат. Программа «Женщины-художницы». А сейчас меня поддержала программа Сената «Исследования о женщинах». Сейчас наблюдается спад этого движения. Так как многие женщины из молодого поколения считают, что женщины уже немалого добились.

- А мне кажется так, что, если у нас условия изменятся для женщин, они как-то освободятся немножко (смеется), и и они начнут мечтать о высотах, вот, тогда может быть и у нас заинтересуются феминизмом.

- Значит, все-таки Вы считаете, что женщины у нас не свободны?

- Мне кажется, что еще тяжело нам, женщинам, тут. А когда немножко полегче станет жизнь, мне так кажется, тогда они начнут бороться. У нас все впереди (смеется).

- Вы считаете, поскольку женщинам в бытовом плане тяжело, им не до борьбы. Мне кажется есть разница между средней женщиной и талантливой художницей. Художницы нередко большие индивидуалистки. И им эти женские движения, может, и не нужны. Даже если они и освободятся от тяжелого быта, они будут, наверное, предочитать, в своей мастерской сидеть.

- Мне тоже так кажется. Хотя я тут об этом заикнулась в разговоре с несколькими художницами. У них есть этот настрой против мужиков. Они считают, что мужики-художники их притесняют. Но у меня лично такой проблемы никогда не было. Эта журналистка в Америке, она меня еще спросила, есть ли у меня подруги-художницы. А, вот, оказалось, что у меня друзья-художники. А подруг нет, художниц. Только приятельницы.

- А почему? Может, так сложилось потому, что среди стерлиговцев преобладало мужское окружение?

- Не знаю почему. Мне мои друзья-художники ближе. Нахожу у них понимания больше, наверное (смеется).

- Мне кажется, что «притеснение» женщин и у нас несомненно есть, но оно по-настоящему проявляется, когда женщина стремится очень «высоко» подняться. Например, хочет стать академиком.Так, Назаренко рассказала, что ее в академики и раньше не избрали и теперь не изберут.

- Зачем ей это надо? Для меня, как я уже говорила, само понятие карьеры непонятно.

- Для нее это было важно. С другой стороны, она очень нравственный человек. В реалистической манере, направлении она одна из тех, кто своим творчеством способствовал обновлению официального искусства, проникновению в него индивидуальности, искреннего отношения к жизни.

Я ее, между прочим, спросила, а у Вас никогда не было мысли уйти к «неофициалам». Она мне очень честно ответила, что она не могла себе этого позволить из-за родителей. И прежде всего, из-за воспитавшей ее бабушки. Для них это было бы катастрофой, что вдруг она, вполне себе «нормально» живущий человек уйдет куда-то в подполье.

- Но, вот, я же ушла (смеется). Мама тоже переживала: окончить Академию и т. д.

- Да, это очень серьезный шаг.

- Ну, а что делать? А причем здесь мамочка! Причем здесь бабушка!

- Может, если человек чувствует ответственность перед близкими, он не может решиться на этот шаг. Может, у нее не было такой поддержки, как у Вас в лице Вашей группы, или она была не так уверена, что ей это необходимо.

- Может еще, у Назаренко в ее творчестве не было такого большого разрыва между Союзом художников и ее собственным творчеством. А я же вообще не могла ни на одной выставке выставиться со своими работами в те годы. Например, однажды выставили две работы Стерлигова, так и выставку из-за этого в Союзе закрыли.

- Но у Вас никогда не было сожаления об уходе в «отверженные».

- Нет, совершенно.

- Это было, действительно, не просто — обречь себя на роль изгоя. Делали бы и дальше картинки с консервными банками. И можно было бы спокойно существовать. Ну, академиком не стать, но на всех выставках Союза участвовать.

- И закупки работ сплошные с выставок. И все с квартирами мои однокурсники. Я их спрашивала, а вам не жалко? Где они лежат ваши работы?

- Либо кто-то вел двойную жизнь. Та же Назаренко говорила, что она четко разграничивала то, что было возможно показать на выставках и то, что она писала «для себя», явно зная, что не сможет это показать. Такая раздвоенность.

- Это очень тяжело.

Но Вы дождались признания. Теперь к Вам идут. Творчество Вашей группы и Ваше вызывают все больший интерес и на Западе, и в России. Уже есть каталоги. Несомненно, появятся серьезные исследования о Вашем учителе и о Вашей группе.

Примечания

---

[1] Проект был осуществлен благодаря стипендии, полученной автором от Берлинского Сената. В сокращенном виде текст книги опубликован в: «Женские ответы. Выставка петербургских и московских художниц. Введение». «Театро», Москва, 1996. Основной раздел книги под названием «Будни и праздники современной художницы» (творческие портреты известных художниц Москвы и Петербурга, материалом для которых послужили интервью с ними автора) помещен на сайте: «Open Women Line»: http://www.owl.ru/win/books/sharandak.

[2] Ленинград, Музей этнографии, 1990. Видеодокументация была осуществлена в 1993 году при поддержке Берлинского Сената.

[3] Цит. по: http://www.museumart.ru/art/collection/sfera/f_6g3z2g/gricenko-elena/

[4] Серия цветных линогравюр "В Прибалтике" (1973).

[5] Выставочный зал Союза художников, Санкт-Петербург, ноябрь 1994.

[6] Музей этнографии, Петербург, ноябрь-декабрь 1990.
[7] «Женщина и ее время: сороковые-девяностые». Государственный музей истории Санкт-Петербурга, март 1995.
[8] «Группа Стерлигова. Живопись из России». Neuhoff Gallery, Нью-Йорк, 1995.
[9] «В сторону Малевича». Галерея Каренина, Вена, 1992.
[10] «Елена Гриценко. Живопись и графика». «Гильдия мастеров», Санкт-Петербург, 1994.
[11] «Открытые пространства». Самарский областной художественный музей, 1996.
[12] Имеется ввиду «соцреализм» в его узком понимании — Н. Ш.
[13] А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. 1–2. М., 1974, с. 128
[14] Подробнее см. интервью «Татьяна Назаренко — представительница "официального" искусства?» — в: Наталья Шарандак. Будни и праздники современной художницы: http://www.owl.ru/win/books/sharandak.

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров

ПОДВИЖНИКИ

Прошло четверть века со дня выхода первого выпуска уникального научного издания — альманаха «Санкт-Петербургские искусствоведческие тетради» АИС и его 50-го номера. За это время существенно увеличилось число авторов и изменился сам характер материалов, обретающих все больший масштаб охвата явлений творческой жизни не только нашего города, но и России и зарубежных стран в их обращенности в прошлое и настоящее. А порой это и попытки заглянуть в будущее — в том числе в будущее искусствоведческой науки, достижения которой и призван освещать сборник.

Среди членов АИС — искусствоведы, художники, представители гуманитарных и технических профессий, объединенные одним — любовью к искусству и неравнодушием к его судьбам. Проблематика печатных материалов «лириков и физиков» может простираться от эссе до фрагментов диссертационного исследования, круглых столов и научных семинаров, участники которых получают возможность сказать свое слово о неких значимых явлениях в отечественной и мировой культуре.

По своему масштабу и по особенностям, связанным с интересами каждого автора, сборник дает ощущение познания и творческого процесса, и личности автора публикуемого текста. Разумеется, для такого издания необходим был движитель, организующий ум. Это Абрам Григорьевич Раскин, выдающийся специалист в области изобразительного искусства, человек, переживший блокаду и по-своему сражающийся до конца, до сих пор готовящий свои издания. Как метко сказал один из самых блестящих ученых и педагогов, профессор ИЖСА им. И. Е. Репина Владимир Григорьевич Лисовский: «Абрам Григорьевич, увы, уже не выходит, но выходят его книги». За этой стойкостью человека, пережившего блокаду, есть особый стержень ученого, который проявляется и в его научных изысканиях, и в его либретто, и в строках, обращенных к любимому городу. Ноты этой искренней любви звучат в прекрасных стихах о Ленинграде-Петербурге:

Меня судьба блаженством одарила,
Я красотою города живу
И каждый день неведомая сила
Меня уносит в сказку наяву
Со мною говорят домов фасады,
В каналах различаю вод напев
И нежностью пленяют взгляды
Лепных пышноволосых дев
Мостов гранит, изгибы и пролеты.
Колонн незыблемая рать,

И триумфальных арок взлеты,
Где гром орудий продолжает клокотать
Я сердце исцеляю с каждым шагом
Без пышных слов и праздничных фанфар
И почитаю жизни высшим благом
Мой город — мне бесценный дар.

В одном дружном коллективе работают те, кто каждодневно собирает материал, редактирует его перед тем, как показать его Абраму Григорьевичу. Это молодой ветеран, сохраняющий за 10-летия работы в Союзе художников свою пытливость, свой пристальный интерес к каждому человеку и его судьбе — Нина Ефимовна Фролова, местный «Министр иностранных дел», которая в должности секретаря-референта занималась всеми моментами, связанными с поездками художников в зарубежные страны. Вновь назовем указанные в послужном списке Нины Ефимовны пункты, связанные с подготовкой искусствоведческих изданий. Она — автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва-Ленинград. 1965–1990» (США, Колумбийский музей искусств), автор вступительной статьи к книге-альбому «Гавриил Малыш. Живопись», посвященному тонкому акварелисту, мастеру ленинградской школы, и проникновенных размышлений о творчестве замечательного представителя «Одиннадцати» Виталия Ивановича Тюленева. Разумеется, отметим удивительную благожелательность Нины Ефимовны в оценке материалов, принимаемых в журнал. Ведь почти каждый член Международной Ассоциации искусствоведов состоит в Союзе художников, является журналистом, писателем, критиком… Нина Ефимовна кропотливо собирает сведения о регалиях авторов, когда готовит информацию о каждом члене АИС. Из этого, в свою очередь, складывается многовекторный мир их интересов, споры и дискуссии, где создается, в конечном счете, необходимое единство научного подхода.

Каждый год пребывания здесь для Нины Ефимовны наполнен волнениями и заботами, но также радостью от встречи с «новобранцами» Ассоциации искусствоведов. И встреча эта вызывает искреннюю радость, поскольку огромное семейство АИС обретает свое новое «научное дитя». Оно может быть капризным и велеречивым, но всегда желающим высказаться, поделиться своим словом, что, конечно, также может представлять интерес. Весь этот материал требует, как и положено, тщательного редактирования со стороны людей, определяющих структуру работы редакции сборника, которая прощупывается (пусть напрямую и не обозначается) в АИС. Эту работу осуществляет человек многих талантов, наделенный даром поэта, сострадающего судьбе каждого человека, член Союза профессиональных литераторов — Людмила Николаевна Митрохина. Ее творческое кредо воплощено в строках, где образ города становится средоточием размышлений и переживаний, сложных предчувствий, надежд и тревог:

Каким причудливым узором
Ложатся крыши на глаза
День сер — потухли наши взоры,
Обшарпаны тоской бока
День солнечный — острее взоры
Вы дерзки, тонки, как игла
Хребтины лезвием раздора
Изранили в кровь облака
Дождливый день для вас утеха —
Преображаетесь под гул
Блестите славой и успехом
Под рукоплещущийся шум.

Назовем, конечно, тех, кто помогал и помогает Людмиле Николаевне в выпуске сборников — ее супруга Владимира Георгиевича, принимавшего ранее участие в корректуре текстов, в настоящее время опытнейшего библиографа Татьяну Васильевну Уварову и нового сотрудника, занимающегося корректурой и компьютерной верстkой Варвару Алексеевну Богородицкую. Тем самым здесь счастливо обретается единство разных поколений, утверждающее понятие преемственности в самом коллективе, готовящем «Петербургские искусствоведческие тетради». Заметим, кстати, что если ранее выходил только один аисовский сборник в год, то теперь — четыре и даже пять выпусков. Конечно, дело здесь не в объеме материала, ведь суть проблемы можно выразить в совсем небольшом тексте, на одной или двух страницах.

Людмила Митрохина — человек удивительной гуманистической емкости, если можно так сказать, ей до всего есть дело. Если кто-то обращается к ней со сложным вопросом, она не пытается переадресовать просящего, но спрашивает себя «а что я смогу сделать» — как будто утверждая свой вариант известной поговорки: «и один в поле воин». Людмила Николаевна в свое время окончила экономический вуз, где проходила обучение специальности «организация производства», получив настоящие профессиональные знания, а отнюдь не навык некоторых нынешних «успешных менеджеров», заботящихся лишь о своей прибыли. Она — человек бескорыстный, не ожидающий благодарности. Как мать Тереза, она идет навстречу беде и радости и обладает способностью искреннее радоваться достижению другого. Ведь и стихи ее — не просто созвучие совершенных строк, но подлинная сопричастность поэта участи человека и судьбе подлинного творца в собственном душевном пространстве, в городе и целом мире…

Когда мы с Русланом Анатольевичем предложили Нине Ефимовне написать о ней, она сказала, что нам лучше обратиться с такой инициативой к Людмиле Николаевне. А она, в свою очередь, посоветовала нам то же самое (пусть и другими словами), но… уже в отношении Нины Ефимовны. Много ли найдется людей, которые в ответ на подобную просьбу скажут: «*напишите лучше о другом…*»? Должны сказать, что если Нина Ефимовна возникла в сре-

де Союза, то путь Людмилы Николаевны был более тернистым. Она проводит творческие встречи в различных музеях нашего города, в том числе в Русском музее. Это лекции для любителей искусства, где дает свою, стихотворную оценку творцу (как тут не вспоминать знаменитые строки Заболоцкого: «любите живопись, поэты» — а строки эти обращены и к живописцам, любящим поэзию). Людмила Митрохина является и автором замечательной книги о слепом художнике, которого она сделала по-своему зрячим. Людмила Николаевна находит своих героев и на Дальнем Востоке — и то, что она пишет, выявляет героическое, то ранее лишь таилось в скромном человеке, пытаясь, говоря словами Е. Е. Моисеенко о героях его полотен, «защитить человеческое в человеке».

Мы поклонимся и тем авторам, которые, увы, покинули нас. Так происходит, когда уходит человек, замечательный специалист, оставивший не фантомный след, но ощущение того неповторимого, что он внес в жизнь и искусство своей жизнью и своими делами. Эту сопричастность памяти тех, кто, подобно Михаилу Юрьевичу Герману — замечательному ученому, автору многих ярких публикаций в Петербургских искусствоведческих тетрадях, сказал свое веское слово в науке, ощущают все обращавшиеся к истории нашего сборника.

Как хорошо, что у нас есть такое трио — Абрам Григорьевич, Людмила Николаевна и Нина Ефимовна, и они в ладу друг с другом. И новые сотрудники вошли добротно, заинтересованно. Глядя на этот прекрасный союз, понимаешь, как много может сделать подвижничество не напоказ, а по сути. В 2018 году вышел 52-й сборник АИС, где были указаны все авторы и их публикации. В настоящее время готовится выпуск, где будет проведена градация опубликованного за 25 лет материала по темам. Здесь, кажется, вполне уместным привести обширную выдержку из благодарности руководству АИС за подписью директора Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (а редакция АИС получила в 2018 ряд благодарностей и от других организаций Петербурга и других городов России и мира — библиотек, музеев, образовательных учреждений). Приведенные слова достаточно ярко и полно характеризуют работу, проделанную коллективом АИС за два с половиной десятилетия: *«Сборники "Петербургские искусствоведческие тетради", более 20 лет выпускаемые Санкт-Петербургским отделением Ассоциации искусствоведов занимают заметное место в ряду изданий, входящих в круг интересов читателей библиотеки, благодаря разнообразию и содержательности представленных в них материалов. Подтверждением востребованности, опубликованных в сборниках материалов по вопросам современного искусства может послужить частое обращение к ним пользователей при создании творческих и научных проектов. Опубликованный составителями "Библиографический указатель. Список авторов и названий статей ‘Петербургских искусствоведческих тетрадей’. Выпуски 1-50", свидетельствует о стремлении к усовершенствованию данного издания. Четкая*

структура удобна, наглядно представляет количество авторов, их статей и разнообразие тем, упрощает поиск необходимой информации. Огромный объем, ценность и разносторонность информации, несомненно, диктует необходимость создания развернутого справочного аппарата и, составители подчеркивают, что данный список является началом большой работы по систематизации материалов сборников. Считаем, что данный издательский проект имеет большое значение для культурной жизни Санкт-Петербурга».

Как не напомнить здесь и о том, что эксперт — человек, знающий факты и умеющий их аргументировать — но лозунг «тем хуже для фактов» не путь для тех, кто готовит материалы нашего сборника. Да, бывают и досадные промахи, и навязчивые графоманы, которым нужно ответить так, чтобы они поняли недочеты своих материалов. Сейчас АИС набрал достаточно сил, чтобы не просто выпускать несколько сборников в год, но прирастать яркими талантливыми авторами, среди которых немало студентов и аспирантов. Сейчас мы с Р. А. Бахтияровым публикуем материалы круглых столов с участием магистрантов и аспирантов СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Это важно для обучения и в чисто педагогическом плане — такие круглые столы показывают и возможности самого альманаха, где могли бы быть представлены материалы, в которых авторы дискутируют друг с другом. Представляется, и нам в своих материалах следует усилить такую, полемическую составляющую, что увеличит доказательность материала и позволит достичь большей аргументированности, актуальности публикуемых материалов. К сожалению, сейчас настоящая критика почти исчезла, превратившись в «премьерные восхваления». И разговоры «по существу» даже в профессиональных искусствоведческих изданиях все чаще сменяются рассуждениями об открытиях выставок и разговорами о различных флешмобах, как принято сейчас выражаться. И здесь, кстати, вполне возможно затронуть и вопрос о «перлах», которые порой тоже встречаются в публикациях — не только в текстах, но даже в претенциозных названиях.

Деятельность АИС и его издания будут способствовать развитию именно творческой составляющей и секции искусствоведения и критики, содействовать тому, чтобы ее представители все больше реализовывались в конкретной работе, ведь и наша секция, и другие — это не собрание членских билетов, а действенное средство стимулирования художественного процесса во всех его проявлениях.

Многие лета всем — и издателям, и самому журналу, и его авторам! Поздравляем с нынешним юбилеем, и, уверены, с еще грядущим 50-летием!

СОДЕРЖАНИЕ

I

ВСЕ ОСТАЕТСЯ ЛЮДЯМ…
Памяти Людмилы Яковлевны Выржиковской (1945–2018)
(Анатолий Дмитренко, Руслан Бахтияров, Алексей Талащук, Мария Гусарова, Андрей Ларионов, Денис Амиров, Анна Корнилова) 8

Алексей Парыгин
ПРИВЕТ ВИТЯ
Памяти Виктора Лаврова 16

ВЕК АНАТОЛИЯ ЛЕВИТИНА В ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ
Анатолий Дмитренко 18
Руслан Бахтияров 20

Анна Савкина
НЕЗАБЫТЫЕ
Творчество художников-фронтовиков Олега Карташова и Ростислава Тронина.
Выставка в Санкт-Петербургском музее-институте семьи Рерихов 24

Людмила Давыдова
Андрей Лазарев
АНАТОЛИЙ ДАВЫДОВ И «БОЕВОЙ КАРАНДАШ» 31

Артём Рычков
ИППИЧЕСКИЙ ЖАНР В КАМЕРНОЙ СКУЛЬПТУРЕ В. И. БАЖИНОВА 41

ВИДЕТЬ МИР В ЦВЕТЕ…
Елена Павловна Жукова (1906–1991)
Анатолий Дмитренко 46
Руслан Бахтияров 49

Дмитрий Начев
ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИЦЫ ХОРОШЕВОЙ ОЛЬГИ 52

Вера Соловьёва
СКАЗКИ, КРАСКИ И ФАНТАЗИИ ЯНЫ ЛИСИНОЙ 55

Елена Заяц
ИСТОРИИ, НАПИСАННЫЕ КИСТЬЮ,
или акварельные фантазии 59

Елена Заяц
ЧЕТЫРЕ ДНЯ НОВГОРОДСКОГО АКВАРЕЛЬНОГО ПЛЕНЭРА 63

Вера Соловьёва
«СУЩНОСТЬ» ФОТОГРАФА ЯНА ШЛЕГЕЛЯ 68

Виктор Мартыненко
О ВЫСТАВКЕ В. Г. ШАПОВАЛОВА «ПО ВОЛНАМ МОЕЙ ПАМЯТИ» 75

Виктор Мартыненко
ФИЗКУЛЬТУРА И СПОРТ В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА 77

Варвара Богородицкая
Анастасия Шляго
ТРЕТЬЯ ПЕТЕРБУРГСКАЯ ВЫСТАВКА БОТАНИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ 81

II

Глеб Пудов
ОБ УРАЛЬСКИХ ЛАРЦАХ-ТЕРЕМКАХ XVIII–XIX ВЕКОВ.
(ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ) 83

Юрий Ломакин
К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ ИКОНОПИСАНИЯ
В РУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ МОНАСТЫРЯХ 93

Ольга Кривдина
ПРОФЕССОР СКУЛЬПТУРНОГО КЛАССА ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ А. Р. ФОН БОК (1829–1895). МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ..... 104

Елена Хомич
РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ К. А. СОМОВА 113

Юрий Ломакин
К ВОПРОСУ О «РУССКОМ СТИЛЕ»
В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРА Н. Н. НИКОНОВА 127

Андрей Лазарев
ЛИТОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА АГАБЕКОВА 132

Юрий Казимов
КРУГЛИКОВА ЕЛИЗАВЕТА СЕРГЕЕВНА И ЕЕ УЧЕНИКИ..... 142

Яна Сафарова
ТРИ ИКОНЫ АРТЕМИЯ ВОЛЫНСКОГО 156

Юрий Казимов
ХУДОЖНИК НЕЙМАРК ЛЕВ ГЕОРГИЕВИЧ.
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА..... 167

III

Анастасия Татарникова
ИКОНОГРАФИЯ АРХАНГЕЛОВ.
ОТ РИМСКИХ КАТАКОМБ ДО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ..... 171

Анастасия Татарникова
РАЙ ЗЕМНОЙ И РАЙ НЕБЕСНЫЙ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ
ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РАЯ 183

Вера Смирнова
ИДЕАЛЬНЫЕ И РЕАЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ АЛЬФОНСА МУХИ
К 80-летию со дня смерти художника 193

Ольга Кривдина
Борис Тычинин
СКУЛЬПТУРА ТАРРАГОНЫ 199

Чжан Биюнь
ЖЕНЩИНЫ МУХИ 202

Ольга Кривдина
ПО ПОВОДУ ИЗДАНИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ КАМЕНСКИХ 210

Вера Смирнова
ВЕЛИКИЙ ПОРТРЕТИСТ
К 250-летию Томаса Лоуренса 219

Юлия Гутарёва
ОБРАЗ СОСНЫ В КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ 225

IV

Алексей Парыгин
ПОСТУРБАНИЗМ КАК КОНЦЕПЦИЯ БУДУЩЕГО 236

Наталья Дружинкина
К ВОПРОСУ О СОВЕТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ 239

Наталья Дружинкина
РЕНЕССАНСНЫЕ ОСНОВЫ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
В РОССИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ. ПРОБЛЕМА ПОИСКА ИДЕАЛА 241

V

Вера Соловьёва
ПИСАТЕЛИ-ХУДОЖНИКИ 243

Ольга Кошкина
О ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ»:
ХУДОЖНИК И СЛОВО 250

Сергей Лебедев
К ИСТОРИИ КАЗАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ 269

Наталья Шарандак
СЛУЖЕНИЕ
Интервью с Еленой Гриценко (1996) 289

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров
ПОДВИЖНИКИ 305

Ассоциация искусствоведов (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 53

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина
Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина
Корректура и компьютерная верстка В. А. Богородицкая
Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — февраль 2019.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16
Тираж 150 экз.
Отпечатано в ООО "Спектр"
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Для заметок

Для заметок