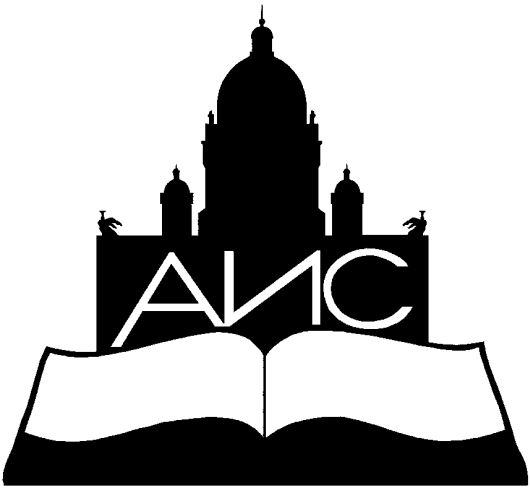
АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 66



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 66.
Статьи по истории искусства. СПб., 2021. 328 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 978-5-906442-30-7

Все публикуемые сборники размещаются на сайте «ПИТ-АИС-СПБ. Петербургские искусствоведческие тетради» — ais-spb.ru.

© Ассоциация искусствоведов, 2021.

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

Андреева Ирина Николаевна — дизайнер, преподаватель, переводчик с итальянского языка, реставратор антикварной мебели, дизайнер интерьеров. Более 10 лет практиковалась по профессии и итальянскому языку вИталии, в г. Прато, провинция Флоренции. Периодические выставки живописи в итальянских арт-кафе, в собственной галерее в городе Прато, персональная выставка живописи в галерее Торно Буони в г. Лукка (2004).

Анненкова Эмма Александровна — филолог, историк, переводчик (немецкий язык), председатель международного общества «Друзья Дома Ольденбургских», Почетный член Клуба любителей искусства Русского музея. Автор книг «Принцы Ольденбургские и их дворцы», "Russische Oldenburger und ihr soziales Wirken", «Принцы Ольденбургские в Петербурге», «Императорское училище правоведения», «Принц П. Г. Ольденбургский», «Просвещенный благотворитель принц П. Г. Ольденбургский», «Принцессы Ольденбургские», «Ольденбургские: неугасимая свеча добра и милосердия», составитель и автор статей сборника «Ольденбургские: во благо России», автор ряда статей в журналах «История Петербурга», «На память будущему» (Москва) и др.

Берандр Зинаида Александровна — концертмейстер, культуролог, преподаватель фортепиано, педагог по вокалу. Интересуется историей мирового искусства и историей зарубежной и русской музыки.

Горина Ирина Владимировна — кандидат философских наук, доцент, историк, заведующая кафедрой общественных дисциплин, преподаватель философии и культурологии СФ РАНХ и ГС (Ленинградская область). Член Российского философского общества, Союза художниквов России. Сфера профессиональных интересов: философия культуры.

Гусарова Мария Дмитриевна — художник-стилист, дизайнер производства тканей с печатным рисунком ООО «Текстиль для дома». Аспирантка. Участник XIV Фестиваля Японская осень в Санкт-Петербурге и выставки плаката и художественного текстиля «1+1=Ксения Лаврова и Мария Гусарова». Член Союза дизайнеров Санкт-Петербурга.

Дьяченко Андрей Петрович, псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церцвадзе — историк изобразительного искусства, искусствовед, филолог, публицист. В последние годы активно сотрудничает с Радио Санкт-Петербурга. Занимается экскурсоведческой и научной деятельно-

стью. Член Санкт-Петербургского Союза Ученых. Автор книг «Тост за Пушкина», «Острова русского зарубежья», «Искусство ГДР» и 500 статей по искусствоведению и литературоведению. Опубликованы переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Экслибрисная Пушкиниана» (1999), «Экслибрис Серебряного века» (1998), очерк о художнике Ю. Ноздрине. Ряд работ опубликовано в Великобритании. К 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского разработал цикл лекций «Ф. М. Достоевский и немецкий экспрессионизм». Является членом Общества чешской культуры им. братьев Чапек и Секции книги и графики Дома ученых им. А. М. Горького. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Награжден почетным призом «Серебряный меч короля Ягайло» за разработку экскурсионного маршрута Польские художники в Петербурге. Работы А. Дьяченко переведены на английский, немецкий, французский и украинский языки. Живет в Санкт-Петербурге.

Зулумян Арутюн Георгиевич — искусствовед, киновед, журналист, куратор. Член творческого союза художников России. Член союза литераторов России. Член международной федерации журналистов IFJ. Член союза журналистов Армении. Член союза художников России (ЮНЕСКО). Участник и куратор многочисленных выставок и кинофестивалей, в том числе в Санкт-Петербурге, Москве, Армении, Арцахе, Грузии, Германии, Франции. Автор многочисленных статей для каталогов, киножурналов, журналов по искусству и проектов международного значения. Преподавал историю мирового кино в институте кино и театра, преподавал современное искусство и журналистику в университете. Жил в Ереване, Москве, Тбилиси, Марселе. С 2017 года живет в Санкт-Петербурге.

Иванов Сергей Васильевич — экономист, кандидат экономических наук. Профиль работы — ленинградская школа живописи: история и художественное наследие. Основные публикации: книги «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» (2019), «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (2007); статьи по истории ленинградской школы живописи. Темы предыдущих публикаций: «О ранних портретах Льва Русова», «О ленинградских пейзажах Александра Семёнова», «Тихая жизнь за ленинградским столом» и другие статьи по истории ленинградской школы живописи. Участие в выставках с 1994 года, в качестве куратора и участника выставок живописи 1930–1990-х годов в музеях, галереях и выставочных залах.

Клишевич Евгения Александровна — искусствовед, аспирант, экскурсовод Государственного Эрмитажа.

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

Левандовский Сергей Николаевич, псевдоним Стратанович — искусствовед, журналист, доцент федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств». Действительный член Петровской академии наук и искусств. Член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Член комиссии по критике и искусствознанию Союза художников РФ. Член Санкт-Петербургского Союза художников России. Член бюро секции критики и искусствознания Санкт-Петербургского СХ. Лауреат Золотой медали Союза художников РФ.

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

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 книг «Древо Жизни», «В поисках себя», о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы», «Уроки Тьмы», «Хроника Лёлькиных аллюзий», «Неизбывное», «Пьесы для старого чемодана». Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина в монографиях «Скульптор Швецкая — классик реставрации», «Строгий талант», «Ирина и Юрий Грецкие» и др. Автор 13 поэтических сборников, 12 пьес. Дипломант, призер, лауреат 10 литературно-поэтических всероссийских и международных конкурсов, в том числе Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года» за книгу «Золотое сечение судьбы» (2015) и поэму «Исповедь гардеробщицы» (2020, Берлин-Франкфурт). Лауреат звания «Мастер» (2018). Почетный член и поэт

Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двенадцати поэтических сборников и книг стихов «Исповедное» (2012) и «Души биенье» (2014). Награжден Золотой медалью СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство». Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Сафарова Яна Рифовна — художник-модельер ЛВХПУ им. В. В. Мухиной, доцент кафедры «Дизайн костюма» НОУ ВПО ИДПИГО. С 2016 г. старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбИИиР. 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». Член Санкт-Петербургского Союза художников России. 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. Автор творческих работ (живопись, 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, биеннале дизайна и конкурсов моды.

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

Трофимова Елена Александровна — доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. Ассоциированный научный сотрудник Социологического института РАН — филиал Федерального государственного бюджетного учре-

ждения науки Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (СИ РАН — филиал ФНИСЦ РАН). Междисциплинарный центр исследований европейской общественной мысли, ассоциированный сотрудник. Член Российского Философского общества, участник конкурса «Вторая навигация», награждена грамотами «За лучшее философское исследование» (2012–2013, 2014). Куратор многочисленных художественных выставок, организатор всероссийских и международных конференций, круглых столов по философии и культурологии, в том числе в художественном проекте «Мировая Душа», конференции «Философы и искусство Серебряного века в судьбе России» в 2010 году. Автор более 100 научных и научно-методических публикаций, в том числе монографии «Космизм в русской культуре Серебряного века».

Фролаков Сергей Борисович — художник, дизайнер-фрилансер. Работает архитектором-дизайнером в строительной компании «Аврора» и художником в галерее. Член Фонда Свободного Русского Современного Искусства. Член Союза художников России, член Профессионального Союза художников РФ, член Российско-Французской Ассоциации «Стелла. Арт-Интерьер». Постоянный участник выставок современного искусства в Петербурге с 1993 года. Участник выставки «Арт-Капитал» (Гран Пале, Париж, 2013, Москва, Галерея Церетели, Пушкинская, 10). Имеет Бронзовую и Серебряную медали Французской ассоциации художников, выставляется в России и за рубежом.

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. Москва–Ленинград, 1965–1990», США, Колумбийский музей искусств; автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись», Бельгия. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Чудиновская Тамара Геннадьевна — искусствовед, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX–XXI вв. Государственного Русского музея. Участник выставочной деятельности ГРМ.

Шургая-Верейская Вера Германовна — искусствовед, организатор выставочных проектов, издательская деятельность, куратор художественных галерей, обладатель многочисленных грамот и дипломов. Занимается современным изобразительным искусством.

I

Тамара Чудиновская

О ВЫСТАВКЕ В. М. СИДОРОВА В СТЕНАХ РУССКОГО МУЗЕЯ. ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА

Валентин Михайлович Сидоров (05.05.1928–9.01.2021) в восприятии музейных работников, да и вообще всех любителей отечественного искусства был не просто «один из московских художников», но ЖИВОЙ КЛАССИК — есть такое определение для художников, при жизни достигших устойчивого и значительного положения в художественно-общественных кругах. Академик, высокий профессионал, безупречный человек, славивший и воспевавший в своих произведениях родную землю как малую частицу огромного Отечества, он всю жизнь отдал служению искусству.

Одно дело — знать художника в его произведениях и биографии, другое, когда удосуживаешься личного общения, которое посчастливилось иметь автору этих строк. В 2012 году наш Отдел живописи второй половины XIX – начала XXI вв. в лице заведующего Владимира Алексеевича Леняшина поручил мне заняться организацией персональной выставки Валентина Михайловича. В качестве координатора я более двух лет была тесно связана с художником, приезжала в Москву в его мастерскую, участвовала в создании грандиозного альбома / каталога произведений к выставке[1] и самой выставки, которая прошла в сентябре–ноябре 2014 года в корпусе Бенуа и по числу зрителей, неизменно восторженных, была одной из самых посещаемых.

Выставка проходила под авторским названием «ТИХАЯ МОЯ РОДИНА», было экспонировано более 100 произведений живописи, написанных во все периоды жизни художника — от рубежа 1940-х – 1950-х, когда художник учился в ЛИЖСиА им. И. Е. Репина и затем

в московском художественном институте им. В. И. Сурикова (окончил в 1954 году) до работ самого последнего времени. На экспозиции звучала музыка Георгия Свиридова, Сергея Рахманинова, Петра Чайковского, Клода Дебюсси — любимых композиторов Сидорова, произведения которого и сами по себе чрезвычайно музыкальны, исполнены внутреннего мелодического ритма, возвышенной эмоциональности, лирической теплоты, минималистского спокойствия… Краткие аннотации в экспозиционных залах рассказывали о творческих этапах художника, присутствовали и стихи, созвучные его живописи. Художник в разговоре мог бросить такую, например, фразу: «Если бы Милле или Маковский знали Тютчева — по-другому бы решали свои образы», — и в этом чувствовалось глубокое знание сущности творческого процесса. Стихи Фёдора Тютчева, Александра Пушкина, Николая Рубцова, Сергея Есенина, Ивана Сурикова, Александра Блока, древнекитайских поэтов Ли Бо, Ду Фу нередко служили камертоном при работе над картинами.

Эти три музы — поэзии, музыки и живописи — неразлучно сопровождали В. М. Сидорова на протяжении всей его жизни. Валентин Михайлович рассказывал, к примеру, как создавалась картина «Весна. Высокое небо» (1960, 1991. Холст, масло. 143 × 170. Частное собрание, Москва). Она косвенно посвящена одному из любимейших им художников — Исааку Левитану, который бывал в тверских краях в 1891–1897 годах. Здесь были написаны этюды для его знаменитых картин «У омута», «Над вечным покоем», картины «Поздняя осень», «Март», «Золотая осень», наконец, этюды к картине «Весна. Большая вода», к которой спустя почти столетие своеобразным живописным аккомпанементом, хотя и в абсолютно самостоятельном исполнении, прозвучит «Весна. Высокое небо» Валентина Сидорова. Художник имел обыкновение с блокнотом или этюдником исхаживать десятки километров и в поисках натуры, и ради дотошного исследования окрестностей своей родины. На этот раз он вздумал искать место, где Левитан работал над этюдами именно к этой картине, и двигался целенаправленно в сторону села Гарусово, до которого так и не дошел, по пути обретя собственный сюжет. «Я шел по разбитым машинами проселкам. Отзвуком на все был услышанный с вечера Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова. Незаметно дошел до Алексеевского и в центре села остановился, ошеломленный, перед

огромными тополями, устремившимися в ясное, почти синее небо, с редкими крутыми облаками, плывущими в нем как-то особенно торжественно. Кричали грачи над своими гнездами. Сколько жизнеутверждающей силы было в этом пейзаже! <…> Образ высокого неба, весны и облаков захватил меня так, что я решил вернуться домой за холстом, и на следующий день, пройдя те же 15 километров, приступил к работе в надежде, что смогу передать свою весну»[2]. Когда работа уже находилась в московской мастерской, ее увидел один французский музыкант-коллекционер и с порога воскликнул: «Рахманинов!»

Надо отметить, что прекрасный и мудрый рассказчик, Валентин Михайлович неподражаемо описывал создание своих картин и на бумаге. Еще в 1986 году он издал книгу «Край вдохновения», переизданную и дополненную в 2019 году, в которой собраны его исследования и рассказы о художниках, когда-либо живших в местах Академической дачи на Тверской земле, начиная от А. Г. Венецианова и заканчивая современными Сидорову художниками. Эта книга написана великолепным слогом и представляет собой настоящую летопись этой земли, составленную из творческих судеб больших художников, на ней живших и ее посещавших.

Валентин Михайлович считал, что выставка «Тихая моя родина» — его последняя, «лебединая песня», и был счастлив тому, что она состоялась в стенах Русского музея (после 2014 года, впрочем, осуществится еще ряд его выставок, в том числе в 2018 году в Российской академии художеств, а также, совместно с учениками, выставка ««Тихая моя Родина», приуроченная к 90-летию народного художника СССР, академика Российской академии художеств, Почетного гражданина Тверской области Валентина Сидорова»[3]. В Твери, кроме прочего, создается музей его живописи). Художник очень много времени проводил на экспозиции, щедро дарил свои альбомы, подолгу разговаривал со зрителями, которые были благодарны такой редкой возможности неспешных диалогов. Примечательно, что, участвуя во многих групповых выставках, занимая различные посты в Союзе художников, получив несколько государственных премий и звания заслуженного художника (1974, за серию картин «Моя Родина») и народного художника РСФСР (1979), свои первые персональные выставки он осуществил лишь в «перестроечные» годы в Берлине и Белграде (1990 и 1991).

Затем в 2004–2014 годах с огромным успехом прошла едва ли не «имперская», грандиозная передвижная выставка «На теплой земле»: Минск, Могилев (Белоруссия) — Киев (Украина) — Бишкек (Киргизия) — Ташкент, Самарканд (Узбекистан) — Ереван (Армения) — Липецк, Саранск, Рязань, Омск, Тамбов, Иркутск, Тверь, Ржев, Вышний Волочок, Тула (Россия). Орден «За заслуги перед Отечеством» IV и III степени (2003, 2008), выход в свет автобиографической повести «Гори, гори ясно»[4], членство в Союзе писателей (2001) и премия «Имперская культура» сопровождали начало 2000-х годов этого поразительно работоспособного человека, художника, гражданина… В 2008 году состоялась выставка «Гори, гори ясно» в Третьяковской галерее. В начале 2010-х художник получил запрос из Китая о персональной выставке в Институте изобразительных искусств Университета провинции Шаньси. Выставка прошла с огромным успехом (Тайюань, 2012). А в 2014 — выставка в Русском музее.

Конечно же, центральный мотив нашей выставки содержался в самом ее названии: «Тихая моя родина». Экспонировались картины, напрямую посвященные родной земле художника, где прошло его детство до 7 лет, где он бывал ежегодно и подолгу впоследствии, когда уже стал художником, а затем и видным общественным деятелем. В своем родном краю он занимался важной исследовательской и благотворительной работой, своеобразным художественным краеведением, всегда ходил с блокнотом, записывал рассказы встречавшихся на пути людей. Валентин Михайлович целенаправленно искал место захоронения А. Г. Венецианова, своего земляка и первого учителя, репродукции которого из читаемой вместе с бабушкой хрестоматии открыли для него путь в искусство. Благодаря усилиям Сидорова была обретена могила ученика Венецианова, Григория Сороки, установлен памятник. Художник помогал восстанавливать храмы и другие памятники старины, например, здание бывшей земской школы и уникальную постройку петровского времени, дом лоцмана в деревне Подол, построил храм-часовню на родине родителей.

История постройки этой часовни весьма примечательна (как, впрочем, и все истории, связанные с деятельностью Валентина Михайловича, и каждая его картина, всегда обладающая своей историей). У В. М. Сидорова есть картина «Родительский камень» (2001), посвященная реальному огромному камню прямоугольной формы, лежавшему на крестном пересечении дорог у деревни Ко-

ровино. Никто не помнил, с каких пор установился обычай прощаться у этого камня. Прощание с упокоившимися, которых везли на деревенское кладбище, с уходящими на фронт, с покидавшими деревню жителями происходило неизменно у этого камня. На камне справляли и поминальную трапезу, и иную прощальную, зажигали свечи. Сюда ритуально приходили молодожены. В годы перестройки или чуть позже камень исчез — по слухам, благодаря буйному трактористу. А в 2007–2008 годах художник Сидоров, который любил шутить про себя: «Есть такой художник Сидоров», — на свои средства воздвиг на месте камня часовню прп. Сергия Радонежского «в память о жителях Коровина, которые защищали Отечество, жили верой и надеждой». Началась новая веха в жизни той земли, которая ему была бесконечно дорога.

«Я должен работать на родной земле», «я художник своей земли» — так заявил Сидоров в то время, когда должна была начаться его самостоятельная жизнь в искусстве, отказавшись уезжать в другие края. Вернувшись на родину и идя от самых простых деревенских мотивов, он постепенно вышел на путь такого образно-цветового обобщения, что позволяет обозначить стиль его работы словосочетанием «символический реализм». Он вырос в большого художника, который не отделял свое малое, человеческое от идей национального масштаба — той Родины, что принято писать с большой буквы. В этом смысле Сидоров, конечно, был почвенник, сознательно и планомерно ведущий свою генеральную линию, подобно Гелию Коржеву, Аркадию Пластову, Павлу Корину, братьям Ткачевым или композитору Георгию Свиридову, с которым был лично знаком и всю жизнь руководствовался его словами о том, как важно в творчестве «простоту соединять с величием». Как человек «длинной воли», он не только собирал вокруг себя единомышленников, но и повлиял, наверняка, на очень многих своих учеников, которых, как и картины, порой называл своими детьми[5]. По стечению обстоятельств творческая дача художников, которой ему было поручено руководить после окончания учебы в 1960–1966 годах — «Академическая дача им. И. Е. Репина», — находилась также на тверской земле. В тех же местах под Вышним Волочком, в Подоле, на реке Мсте он построил и свою летнюю, деревенскую мастерскую. Так переплелись в судьбе художника его детство, любовь к родному краю и любовь к искусству.

В. М. Сидоров говорил, что к названиям своих произведений относится ответственно, ищет метафоры. Названия его немногочисленных выставок произошли от названий картин: «На теплой земле», «Гори, гори ясно», «Тихая моя родина»… В каждом названии, как и в каждой картине, заложен глубинный смысл и поэтическая красота, они поистине просты и величавы одновременно. Центральной картиной на выставке в Русском музее естественным образом стала одноименная «Тихая моя родина» (1985, холст, масло, 175 × 200, ГРМ), вокруг которой строилась экспозиция и к которой стекались все смыслы, сюжетные линии и цветовые ритмы. Художник рассказывал, что позаимствовал название из стихотворения Николая Рубцова, которому, в свою очередь, эту строку подарил из своего рассказа «На родине» писатель Василий Белов (стихотворение Белову и посвящено). «Тихая моя родина, ты все так же не даешь мне стареть и врачуешь душу своей земной тишиной», — писал Белов, а Рубцов по-другому, но вторил: «Тихая моя родина / Ивы, река, соловьи. / Мать моя здесь похоронена / В детские годы мои /…/ С каждой избою и тучею, / С громом, готовым упасть, / Чувствую самую жгучую, / Самую смертную связь»[6]. Картина Сидорова — квинтэссенция желания художника создать собирательный образ родины, Родины, родного земного места. Поэзия в красках, не поддающаяся пересказу. Художник замыслил эту работу, когда впервые увидел живописную излучину реки Мсты, столетия не устающей вдохновлять художников красотой своих окрестностей. Лучше всего рассказать об этой картине словами художника: «Жизнь так распорядилась, что на этом месте построил дом. И привез туда матушку — у нее была ампутирована нога. Увидев излучину, мама охнула: «Сынок, разве напишешь эту красоту? На нее только смотреть можно». Каждое утро сажал ее на скамеечку перед домом, чтобы на пейзаж любовалась. Наконец дождался нужного настроения, приготовил холст. Начал писать облака, а мама снизу кличет. И просит нарисовать то тропинку, то березку, то две баньки. Я поначалу отмахивался, а потом понял — она называла дорогие сердцу детали. И постарался передать все — даже то, что не просила. Закончил «Тихую мою Родину» и должен был везти на выставку, а с мамой ночью случился приступ. Скончалась у меня на руках»[7]. Так картина «Тихая моя родина» отождествилась и с матерью, стала

своеобразным ей памятником, а в расширительном смысле — символом Родины, рождающей в человеке потребность укоренения, верности, понимания закона отражения: что на земле, то и на небе. Плывут по высокому небу такие привычные для картин Сидорова облака, отражаются в водной глади вечно текущей реки, рифмуются с предстоящими на первом плане деревьями, которые, вероятно, обрамляют не попавшую в кадр картины земную дорогу, оглядывают сверху горизонтальную обширность земельных пространств… Тихая моя родина, мое пристанище, залог моей вечной жизни… Ученики художника недаром назвали его творчество «уникальной живописной сюитой о Вечной жизни». Среди многочисленных характеристик художественно-образного строя работ Сидорова звучат, например, и такие слова: «эпический сказ о величии Родины», что нисколько не является преувеличением. Именно к этой цели шел художник Валентин Михайлович Сидоров всю свою жизнь.

Примечания

[1] Валентин Сидоров. «Тихая моя родина…» // Альманах. Вып. 425. — СПб: Palace Editions, 2014.

[2] Сидоров В. М. Край вдохновения. К 135-летию Академической дачи. — М.: Союз Дизайн, 2019. — С. 62–66.

[3] «В Твери открылась выставка народного художника СССР Валентина Сидорова и его учеников» // Администрация города Твери. 05.06.2018. URL: https://www.tver.ru/about/info/news/28184/ (дата обращения: 26.02.2021).

[4] Сидоров В. М. Гори, гори ясно. — М.: Интербук-бизнес, 2004.

[5] Персональная мастерская Валентина Михайловича Сидорова в Московском Государственном Академическом Художественном институте им. В. И. Сурикова была создана в 1994 году. Они, «дети», мгновенно откликнулись на кончину учителя, которую назвали безвременной, выставкой своих работ, посвященных его памяти. // URL: http://artanum.ru/full.php?id=8443 (дата обращения: 26.02.2021).

[6] Вересов Леонид. Белов и Рубцов — формула дружбы. // URL: https://rubtsov-poetry.ru/others_2/veresov_23.htm (дата обращения: 26.02.2021).

[7] Воротынцева Ксения. Валентин Сидоров: «Когда я буду проситься в рай, скажу: единственное, что умел, — собирать грибы» // Газета «Культура», 06.02.2015 // URL: https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/83771-/ (дата обращения: 26.02.2021).

Андрей Дьяченко

ПОЧТОВАЯ ГРАФИКА ГЕОРГИЯ НАРБУТА (к 100-летию со дня смерти художника)

Совсем недавно мы отмечали юбилей К. А. Сомова, затем 150-летие А. Н. Бенуа, но есть и еще одна памятная дата, связанная с объединением «Мир искусства»: столетие со дня смерти талантливого графика и живописца Георгия Ивановича Нарбута (1886–1920), которое было отмечено в 2020 году. Наследие Нарбута принадлежит в равной мере русской и украинской культуре, так как он работал как в России, так и на Украине. Можно утверждать, что этот самобытный художник создал украинскую национальную школу книжной и прикладной графики, стал основателем стиля книжной иллюстрации 1920–1930-х годов.

Г. И. Нарбут родился в селе Нарбутовке Черниговской губернии в 1886 году. Он принадлежит к старинному литовскому дворянскому роду. Юноша рано начал рисовать и активно приобщал к искусству своих товарищей по гимназии. Его страстью была геральдическая графика: он обожал гербы и старинные эмблемы: копировал их из антикварных изданий и сам пробовал составлять гербы. Впоследствии он проявил себя как неподражаемый мастер геральдического экслибриса.

Учителем Нарбута можно по праву считать Ивана Яковлевича Билибина (1876–1942), выдающегося графика и иллюстратора, автора запоминающихся миниатюрных почтовых шедевров. Билибин поднял этнографическую тему в русском искусстве на небывалый уровень обобщения и стилизации. Он принадлежал к известному объединению «Мир искусства», созданному в 1898 году. Это объединение широко отражено на марках и открытках.

Известно, что, приехав в Петербург вместе со своим братом Владимиром (а это было в 1906 году), юный Нарбут сразу же направился к Билибину на квартиру. Вскоре он и сам стал активным «мирискусником», работая в жанрах заставки и концовки, создавая циклы иллюстраций к детским книгам и обложки искусствоведческих изданий.

Члены этого объединения возрождали традиции рафинированной графики XVIII столетия. Под их карандашом и пером оживали

образы дам и кавалеров, появлялись новые декоративные рамки и картуши, отличавшиеся необыкновенным совершенством. Не случайно некоторые художники, входившие в это объединение (например, Мстислав Добужинский, Рихард Зариньш и Евгений Лансере), пробовали свои силы как создатели почтовых миниатюр. При этом большинство членов кружка создавали почтовые открытки.

И. Билибин считал, что Нарбуту необходимо совершенствовать мастерство рисовальщика. Он посоветовал ему больше рисовать, а для того, чтобы иметь перед глазами лучшие образцы графики, — посещать Публичную библиотеку (ныне — Российская национальная библиотека) и тщательно рассматривать графические элементы оформления подарочных изданий.

Эти богато оформленные тома с золотым тиснением продавались в книжных магазинах Петербурга (Петрограда), но стоили очень дорого. К счастью, с этими роскошными изданиями можно было познакомиться в крупнейшей библиотеке страны. Молодой художник внимательно листал книги братьев Гримм и Шарля Перро, Андерсена, Лафонтена и Эзопа. Тогда среди художников только входили в моду экзотические скандинавские имена Кей Нильсен и Йон Бауэр, они были известны только профессиональным иллюстраторам.

Молодой рисовальщик был очарован обилием стилистических манер. Он тщательно изучил современные системы штриха и цветовые решения, которые предлагали мастера модерна. А кто мог показывать Нарбуту новейшие западноевропейские марки? Рискнем предположить, что это был М. В. Добужинский, который в детстве был филателистом.

В Петербурге Нарбут познакомился с братом и сестрой Чемберсами — Марией и Владимиром. Оба они были художниками, приехавшими из Великобритании. Мария Чемберс вышла замуж за И. Я. Билибина и носила двойную фамилию М. Чемберс-Билибина. Она создала несколько благотворительных открыток для Общества святой Евгении. Ее брат Уолтер (в России — Владимир) также был талантливым графиком. Ему принадлежат композиции оборотных сторон открыток, в которых чувствуется такая же любовь к геральдической теме, как и у Нарбута. В. Чемберс создавал также благотворительные марки России, используя традиции и стилистические приемы английской графики того времени.

В 1910 году Г. Нарбут совершил поездку в Германию. В Мюнхене он познакомился с новейшими тенденциями в немецкой графике. Это были годы, когда в Германии расцветали индивидуальные стили таких мастеров как Эмиль Преториус, Генрих Фогелер и Томас-Теодор Гейне. Всех троих знали и любили в Петербурге.

В Германии очень ценили искусство знаменитого англичанина Обри Бердслея (1872–1898) и его последователей. Молодой Нарбут проникся искусством изысканных черно-белых контрастов и активно применял приемы Бердслея при выработке своего оригинального стиля. Большое впечатление на молодого художника произвели произведения английских мастеров книжной иллюстрации — Эдмунда Дьюлака (1882–1953) и Артура Рэкхема (1867–1939). Эти талантливые мастера достигли больших высот в иллюстрировании детской книги. Оба уделяли большое внимание цвету, и юный Нарбут постиг сложные алгоритмы цветового решения полосных иллюстраций к роскошным изданиям.

Нельзя не упомянуть и влияние искусства Востока. Нарбут стал заниматься иллюстрированием художественной литературы в эпоху, когда в русской графике, как и в искусстве других стран Европы, возникла и успешно развивалась мода на японскую классическую гравюру. Георгий Иванович не остался в стороне от этого направления и создал немало иллюстраций, в которых чувствуется влияние графических стилей таких японских художников, как Хокусаи, Хиросиге и Утамаро. И хотя порой тема иллюстрируемой сказки или басни была далека от японской культуры, линеарно-плоскостное решение в стиле Хокусаи делало иллюстрацию очень выразительной.

Нарбут не ограничивался искусством книжного оформления. Его неудержимо влекла графика малых форм. Молодой мастер тонко чувствовал природу почтовой графики, художественно-графические особенности миниатюрной эмблемы, которую наклеивали на конверт. В России он мог бы создать много запоминающихся почтовых миниатюр, но судьба распорядилась иначе. Свет увидела лишь одна не почтовая марка по его эскизу: это миниатюра из серии благотворительных марок, выпущенных Обществом святой Евгении. К сожалению, это единственная марка Нарбута, которая увидела свет в России.

Рассмотрим ее детально. Марка номиналом три копейки имеет квадратную форму. Она выполнена в зеленом и красном

цветах. В основе композиции лежит геральдический мотив. Сказалась любовь художника к гербам. В центре марки мы видим изображение красного креста. Картуш окаймлен орудийными стволами, мечами и знаменами на древках. В верхней части композиции расположена корона. Цифры номинала 3 к. размещены в двух нижних углах композиции.

Эта марка встречается как в чистом виде, так и на конвертах. Она вошла в серию из четырех номиналов, причем авторами других номиналов были известнейшие художники А. П. Остроумова-Лебедева и М. В. Добужинский (кто автор марки с синим силуэтом, установить не удалось). Все четыре художественных решения можно назвать в высшей степени удачными. Интересно, что у каждой марки свой автор, а вся серия смотрится как единый художественный ансамбль.

К стилю благотворительной марки приближается созданный Нарбутом бумажный знак денежного сбора с надписью «Общество охранения народного здравия. Детская колония». Знак выполнен в черном и зеленом цветах. Он был выпущен в 1916 году и сегодня является редкостью.

При этом для истории российского почтового дизайна важно, что сразу после прихода к власти Временного правительства был объявлен конкурс на знаки почтовой оплаты, и Г. Нарбут принял в нем участие. Ныне созданные им проекты хранятся в фондах Центрального музея связи им. А. С. Попова.

Благотворительное Общество Святой Евгении выпустило немало открыток, многие из которых были заказаны известным художникам: И. Репину, Н. Самокишу, М. Добужинскому и многим другим. Не остался в стороне и прославленный учитель Нарбута Иван Яковлевич Билибин. Его работы на этнографическую тему смотрелись на почтовых открытках очень эффектно. А сам Нарбут создал серию открыток на темы украинской этнографии, которую он хорошо знал. Особенно красиво смотрится композиция с изображением бандуриста.

Переехав на Украину в 1917 году, Г. И. Нарбут основал в Киеве национальную школу прикладной графики. Им созданы марки, банкноты, титульные листы книг. И после кончины художника многие издания Украины (книги, брошюры, бланки похвальных грамот) украшал оригинальный шрифт, разработанный художником.

Среди марок Украины, эскизы которых созданы Нарбутом, выделяется мотив античной женской головки, напоминающей профили героинь Уолтера Крейна. Это своего рода символ украинской женской красоты. В каталогах он обозначен как «Молодая Украина».

Эта марка входит в серию, которая вышла в свет летом 1918 года. Это были первые марки Украинской Народной Республики (УНР). Из пяти марок серии три были спроектированы Нарбутом (две марки номиналом 10 и 20 шагов были созданы художником А. Середой — мастером, в манере которого явно чувствуются отзвуки стиля Г. Нарбута). Это уже упомянутый символ «Молодая Украина» в виде женской головки (номинал 30 шагов), а также сюжет с трезубцем Святого Владимира (40 шагов) и, наконец, очень эффектная геральдическая декоративно-орнаментальная композиция с почтовыми рожками (50 шагов).

Интересно, что мотив женской головки лег в основу стандартной серии марок Украины, которая была выпущена в 1992 году. Перед нами редкий пример возвращения в официальный почтовый обиход мотива из другой эпохи. Следует отметить, что на марках 1990-х годов этот изящный женский профиль смотрится очень современно. На всех марках есть фамилия создателя оригинальной композиции Г. Нарбута.

Этот стандартный выпуск сделал стилизованный профиль девушки необыкновенно популярным. Однако известны также еще и проекты марок с портретами князя Константина Острожского, философа Григория Сковороды и гетмана Петра Дорошенко. Везде чувствуется внимание к декоративной стороне почтовой миниатюры. Интересно, что в них ощущается влияние марочной графики И. Билибина. Наверное, именно такими были бы марки России, если бы Нарбут сотрудничал с Экспедицией заготовления государственных бумаг.

Представляет интерес и «табачная марка», созданная Нарбутом. Здесь налицо декоративно-орнаментальное решение. Оно представляется довольно удачным, но марка номиналом 10 гривен выпущена не была.

Зато серия из четырех почтово-благотворительных марок Украины 1923 года с первого взгляда напоминает нам о приемах основателя украинского почтового дизайна. Здесь использованы

такие чисто нарбутовские приемы как декоративно-плоскостная трактовка форм, пышные декоративные рамки и изящный шрифт.

За сто лет, прошедших со дня смерти Г. И. Нарбута, о его творчестве написано немало книг и статей, его неповторимая графическая манера проанализирована историками искусства. Творчество художника располагается на стыке стилей Ар нуво и Ар деко, на рубеже 1910-х и 1920-х годов. Его последователи широко пользовались графическими приемами Нарбута вплоть до 1950-х годов.

В Советском Союзе в 1986 году был выпущен иллюстрированный почтовый конверт с довольно живописным акварельным портретом художника работы А. Самсонова и текстом на русском и украинском языках. А в Украине увидели свет многочисленные памятные марки и многоцветный блок, посвященные Нарбуту как мастеру почтового дизайна. Существует и двухцветный конверт с силуэтным профилем художника, в оформлении которого использован созданный им оригинальный шрифт. Сочетание синего и черного цветов представляется очень удачным.

Приближается 145-летие со дня рождения И. Я. Билибина, и, конечно же, в новых публикациях о художнике будут фигурировать имена его талантливых учеников и, возможно, мы узнаем что-то новое о Нарбуте. Юбилей художника позади, и мы видим, что творческое наследие знаменитого живописца и графика не забыто. Оно продолжает жить и дарит радость коллекционерам и искусствоведам.

Сергей Иванов
Ирма Борисова*

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ ВЕНИАМИН БОРИСОВ. К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

На выставке «Зеркала и зазеркалье», открывшейся в конце 2020 года в Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, обращал на себя внимание портрет молодой женщины, задержавшейся на миг у зеркала, чтобы поправить косынку[1]. Через распахнутое окно в дом врываются ароматы и дыхание летнего солнечного дня. Это настроение, переданное в картине с большой выразительностью, невольно передается и зрителю, заражая бодростью и энергией. Автором картины «У зеркала», написанной в конце 1980-х годов, был ленинградский живописец Вениамин Иванович Борисов (1935–2014), восемьдесят пять лет со дня рождения которого отмечалось в 2020 году.

Вениамин Иванович Борисов родился 16 апреля 1935 года в крестьянской семье в селе Сусанино Костромской области, известного тем, что здесь, в Молвитино, как раньше называлось село, А. К. Саврасов писал с натуры свою знаменитую картину «Грачи прилетели»[2]. Отец Иван Васильевич Борисов работал агрономом, мать Мария Ивановна, в девичестве Зимина, была простой деревенской женщиной, занималась домашним хозяйством и воспитанием детей. В 1940 году в семье Борисовых родился второй ребенок — дочь Ирма.

После начала войны главу семейства призвали в Красную Армию. В тяжелых боях 1941 года под Москвой Иван Борисов воевал политруком, когда бывал ранен командир, брал на себя обязанность поднимать солдат в атаку. После тяжелого ранения и госпиталя был демобилизован по инвалидности. Позднее в быту не увлекался рассказами о войне, но дети как-то слышали от него во взрослых разговорах о рукопашных боях. Спустя много лет, перед смертью, сильно болея, в бреду, он кричал, обращаясь к кому-то из бойцов: «Поворачивай пулемет! Командир ранен!»

Как члена партии его направили в 1944 году на восстановление хозяйства в разрушенный немцами город Орёл. За ним из Сусанино отправилась и жена с детьми. Город был в руинах, только окраины

с деревянными домиками местами уцелели. Семья поселились у хозяйки Варвары Васильевны на одной из таких окраин, известной под названием Монастырка. Голод, холод. В морозы от нехватки тепла стены внутри дома покрывались тонким слоем льда.

Поначалу в Орле мать очень скучала по родным ей местам и своим близким и испытывала огромную радость, когда в Орёл приезжал «повидаться» кто-нибудь из родственников. При этом в семейных разговорах постоянно упоминались село Сусанино, деревни Холм, Перевоз, Домнино. Первой в Орёл приезжала бабушка Анна Ивановна (мать отца), а другая бабушка Екатерина Ивановна (мать мамы) приехала «на постоянное житье». Внукам с детства хорошо запомнились ее рассказы о деревенских чудесах, приведениях, о сусанинском болоте, где, по-прежнему, на месте гибели Ивана Сусанина стоят три сосны с красными (от «пролитой Сусаниным крови») стволами, о деревенских свадьбах, обрядах, свадебных песнях, о том, как в «прежнее время» было полезно для здоровья париться в печке, и как хорошо это было для женщины с ребенком. «Стоило раз пропариться, и хворобы как ни бывало!» Любопытны для детей были ее суждения на разные темы. Например, о лаптях она говорила так: «Нет лучше обуви как лапти, самая хорошая для здоровья ног обувь!» Про гармонь: «Нет лучше музыки на инструменте, как на гармони!»

Подобные разговоры о «старине» запали в душу В. Борисова. Бабушка рассказывала и о его раннем детстве в Сусанино, о том, как он охотно ходил с ней в лес по ягоды и грибы, про его восторги и восклицания при этом. А однажды он удивил ее порицанием, когда она бросила какую-то «обидную» для беременной пузатой козы реплику. Веня, встрепенувшись при этом, поспешил заступиться за достоинство козы. Он с осуждением сказал: «Бабушка, разве можно так на козу, она же — мать!» И шли, шли столь желанные для мамы разговоры, воспоминания. А дети по-своему крепли душой, впитывая, как губка, все увиденное и услышанное пытливым детским разумением. У Вени от этих разговоров и воспоминаний зрело горячее желание побывать в Сусанино, где он родился, и вообще во всех тех местах, что с таким волнением произносились в семье.

Бабушка Екатерина Ивановна прожила долгую жизнь и умерла в возрасте 92 лет. Она вспоминается как «ходячая энциклопедия

народного быта». Казалось, она знает «все обо всем», даже сны не оставались без комментариев бабушки. А их очень много снилось вечно озабоченной маме. По утрам она обычно просыпалась со словами: «Какой сон мне сегодня приснился чудной! Что такое навралось?!» Много позже уже в своей научной работе один из авторов этой статьи стремилась более обстоятельно проникнуть в неисчерпаемый источник народной мудрости, и самым началом пути по этой тропинке была «всеведущая» бабушка Екатерина. В семейном альбоме Борисовых есть старинная фотография, на которой запечатлен муж бабушки Иван Михайлович Зимин, Венин дедушка, рано умерший еще в молодые годы. Мама была на него похожа лицом... Фотография выполнена добротно, должно быть, в очень хорошем фотоателье, в 1918 году, в бытность его заведующим городским хозяйством в Буе, потом со слов бабушки он был комиссаром. На фотографии он запечатлен сидящим с толстой книгой на коленях. Очень красивый, с высокой, слегка вьющейся шевелюрой, одет во френч, на ногах высокие валенки с галошами... По воспоминаниям, он был смугловат, «глаза не так чтобы черные, но темно-карие». Бабушка по поводу его облика говорила: «У них вся порода такая!» Бабушка неохотно говорила о своем муже, осуждала его служебные отлучки: «Нет, чтобы в дом что-то привезти по хозяйству, он притащит книги и складывает их в сарае!». Называла его «белой костью». Настолько не любила говорить о нем, что даже толком не могла вспомнить, отчего он умер, то ли от тифа, то ли от туберкулеза. Валентина, сестра матери и тетя В. Борисова, вспоминала о нем: «Во время покоса идет по полю, так издали виден на своих длинных ногах; когда полдничал со всеми косцами, тянул руку, прежде всего, к сливочному маслу, любил сливочное масло». Еще с давних пор считалось, что сливочное масло необходимо употреблять как полезное при слабых легких. Может быть, у дедушки Зимина сам организм требовал сливочного масла, может быть, легкие были предрасположены к заболеванию от простуды, но умер он впоследствии двадцати пяти лет именно от туберкулеза, чахотки, как еще его называли в народе.

Бабушка Екатерина с мужем мало прожили вместе. Они воровали маленькую Маню друг у друга. А ей нравилось находиться в Буе у отца, она его любила. Должно быть, он ее и научил грамоте, слагать буквы. После многочисленных взаимных ссор пара

распалась, и Иван Михайлович проживал в Буе с Таней «стриженной», у которой скрывал украденную Маню, а потом, не по ее желанию, она вновь оказывалась у ухитрившейся ее украсть матери, и так это тянулось долго, пока отец не умер. Если бы отец был жив, сетовала мать В. Борисова, он обязательно позаботился бы об ее образовании. Она обижалась на бабушку и недоумевала, как же так, работала уборщицей в школе, нахваливала вежливого учителя, и не позаботилась, чтобы дочь ходила в эту самую школу. Но она смолоду много читала, любила выступать на деревенской сцене, изображая старух (ее амплуа) и была очень артистичной.

В Орле В. Борисов пошел в школу, а увлечение рисованием вскоре привело его в кружок при Доме пионеров. Он рано стал писать акварелью, постоянно делал наброски с натуры берегов Оки и Орлика, а от сестры как настоящий художник требовал принимать разные причудливые позы для своих набросков. У В. Борисова появились закадычные друзья, с которыми он занимался в Доме пионеров. Вместе они ходили на этюды в Андриабуж, что под самым Орлом. Там были остатки большого лесного массива, сильно вырубленного немцами во время оккупации, но оставалась в целости часть лесного пространства с большим цветущим лугом.

Только в начале 1950-х семья Борисовых получила собственную жилплощадь в двухэтажном каменном доме на улице Тургенева ближе к центру, набитом коммунальными квартирами, с большими комнатами и высокими потолками. Вследствие былых бомбежек сохранилась только половина дома. В Орле было очень трудно с жильем, и мама была счастлива этой возможности освободиться от прежней чрезвычайной тесноты, тем более что и соседи по общему коридору достались тоже хорошие.

В 1951 году, за год до поступления в Елецкое художественное училище, В. Борисов поехал погостить к сестре отца в поселок Долматовский Сусанинского района. Ему разрешили взять с собой младшую сестру. Как-то он отпросился пойти в раскинувшийся рядом с поселком обширный лесной массив. Настоящий нетронутый вольный лес притягивал к себе творческий дух Вени. С собою взял и сестру. И в какой-то момент вдруг почувствовал, что заблудился. Стали искать дорогу, и тут он заметил знакомый, ранее уже виденный уголок леса на возвышении, его выразительный силуэт на фоне неба. Хорошая зрительная память, увлечение пластикой,

движением линий в живой природе, на этот раз выручило юного художника, и от этого «знакового» места они с сестрой, наконец, выбрались из лесных дебрей на дорогу, ведущую к жилью. Домой успели вернуться засветло.

Возможно, будущему художнику генетически передалась эта чрезвычайная чувствительность к характерным движениям всего видимого, а может, и не только видимого, в природе леса от тети Маруси, сестры отца. Она была биологом и чувствовала себя в лесу свободно, привольно, как-то по-особому вживаясь в его «нутро».

Рано определившись с выбором будущей профессии, В. Борисов поступает в Елецкое художественное училище. Еще в школьные годы он стремился расширить свой кругозор, как можно больше узнать о творчестве известных художников, об их умении видеть и понимать натуру. Эти почерпнутые из книг знания накладывались на его личный опыт и впечатления, так что Сусанино и Сусанинский район крепко вошли в его биографию.

У В. Борисова Сусанино и окружающие его памятные места, менталитет местных жителей, особенности которого он мог подмечать у родителей, сказались в его произведениях, не только в пейзажах, навеянных суровым поэтическим раздольем Русского Севера, как, например, в картине «Северная деревня», но и в портретах. И, в первую очередь, в портретах родителей и бабушки, которые в настоящее время хранятся в семье сестры художника, переданные после его смерти вдовой Вениамина Ивановича, Людмилой Алексеевной Борисовой. Среди них два портрета матери, написанные в разные годы, и портрет бабушки художника Екатерины Ивановны.

В одном из портретов угадывается облик матери, сложившийся в первые годы жизни в Орле. По-видимому, Веня чувствовал внутренний, как бы послойно накапливаемый, эмоционально окрашенный духовный мир матери, отражавшийся в ее чертах. Все это он как художник чутко улавливал и передавал в линиях, черточках, цветовой пластике образа матери. Внешнее сходство (мама была красивая, с выразительными карими глазами) угадывается и в глубине ее выразительных карих глаз, отразивших наслоение душевных тревог, принятых в Орле. Тяжесть быта, опасения за жизнь и благополучие семейства, детей, мужа... Совхоз, в котором работал отец, находился под самым городом, в его сторону от Монастырки вела длинная-предлинная тропинка. Тысячи

ног ее коснулись, такое множество людей прошло по этой тропинке. И вдруг однажды там на мине подорвался человек…

И в отношении детей у матери была постоянная тревога, как бы они не попали под влияние местной монастырской шпаны (каждый второй-третий попадал в тюрьму за воровство, за разбой). Борисов увлекался не только рисованием, но и как каждый обычный мальчишка его возраста был заядлым любителем «погонять мяч». Перед домом, где жили Борисовы, на широкой улице было подобие пустыря, облюбованного детьми для игры в футбол, сюда собирались мальчишки со всех дворов. Мама постоянно поглядывала в окно, поджидая, когда закончатся последние матчи, и мальчишки начнут разбредаться с «футбольного поля». И в этот момент она стремительно «выскакивала» из дома, хватала в охапку Веню и тащила его, упирающегося, домой, а мальчишки кричали: «Маменькин сынок, маменькин сынок!». «Пусти, пусти!» — упирался сын. Но мать, втащив его в дом, бросала поперек кровати и цепко держала до тех пор, пока он не прекращал вырываться из ее крепких объятий. Так она усмиряла его мальчишеский пыл, ограждала от контактов с неблагополучной уличной компанией. Но одновременно и поощряла его занятия рисованием и на турнике в Доме пионеров.

Женственный облик мамы, ее теплые, проникновенные карие глаза, преисполненные внутренних переживаний. В семейном альбоме хранятся фотографии мамы того же периода, когда был написан портрет. На фото — красивая, статная, стройная женщина. Веня же создал психологический образ матери, в ее духовно-нравственной стержневой незыблемости, показал цельный, несгибаемый характер материнской личности. Это умение Вени увидеть и передать невидимое развилось у него и обрело силу в период учебы в Елецком художественном училище у преподавателя живописи и рисунка Гемеровой Берты Арнольдовны. О ее занятиях с учениками в Елецком училище одному из авторов статьи рассказывала орловская художница, живописец Людмила Михайловна Алексеева. Она училась вместе с В. Борисовым в Елецком училище и считает В. Борисова одним из самых способных учеников этого талантливого педагога.

В Елецком Художественном училище В. Борисов получил хорошую профессиональную основу для дальнейшего развития своего творчества.

Окончив в 1956 году училище по специальности художник-исполнитель, В. Борисов был направлен в распоряжение Тульского Областного отдела народного образования для работы в должности учителя рисования и черчения. О работе молодого специалиста по распределению сведений найти не удалось, однако известно, что на следующий год В. Борисов едет для продолжения учебы в Ленинград, где успешно сдает вступительные экзамены на живописный факультет ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Начинается новый этап его профессионального и личностного становления.

В институте его основными педагогами становятся В. А. Горб, В. В. Пименов, В. Г. Вальцев. Его успехи в учебе были отмечены репинской стипендией.

После третьего курса у В. Борисова происходит встреча, ставшая судьбоносной и изменившая его жизнь. В августе на турбазе в Карелии он знакомится с Людмилой Алексеевной Воробьевой, молодым инженером, студенткой ЛЭТИ. Борисов в шутку представился сталеваром и попросил девушку попозировать ему в свободное время для набросков, а на прощание оставил в записной книжке свой адрес. Их следующая встреча состоялась спустя почти полтора года, но больше они не расставались. Поженились в 1962 году, отправились в свадебное путешествие к тетке В. Борисова на Волгу под Кинешмой. А в марте 1963 года родилась дочь Екатерина, имя ей выбрала жена. Если бы родился сын, заметил по этому поводу отец, он назвал бы его Емелей. Кстати, по воспоминаниям дочери, игрушечного Емелю отец ей все-таки подарил, когда они с мамой приезжали к нему в Орёл.

Молодая семья поселилась в Лесном проспекте 20, на 3-м этаже дома Нобеля в коммунальной квартире с большими коридорами. Когда проходил трамвай, в комнате все дребезжало. Зато подросшая Катя могла кататься по длинным коридорам на велосипеде. Это была комната отчима жены, Василия Николаевича Черникова, работавшего на заводе «Русский дизель». Отец жены Борисова погиб на войне, мама умерла, когда Людмиле было 8 лет, и они со старшим братом остались с отчимом. Василий Николаевич не сдал их в детдом, хотя ему все очень советовали, а сам вырастил их. А потом еще возился и баловал маленькую Екатерину. Он умер в 1971 году, когда ей было 8 лет, но она хорошо его помнит и хранит самые теплые чувства к своему деду.

В 1963 году В. Борисов окончил институт по мастерской профессора И. А. Серебряного с присвоением звания художника живописи, его дипломной работой стала картина «В родное село»[3], ее сюжет был навеян мыслями художника о родных местах. Младшая сестра Борисова, также проявлявшая в детстве незаурядные способности к рисованию, под влиянием брата сначала поступила на работу в Орловскую картинную галерею, а в 1958 году стала, как и брат, студенткой ЛИЖСА им. И. Е. Репина, заочного отделения факультета теории и истории искусств. На последних курсах у нее возникло желание глубже познакомиться с народным искусством, и в итоге посвятить свой диплом народному искусству Орловского края конца XIX – начала XX века. Тема была малоизученная, но И. Борисова решила за нее взяться, даже совершила свои первые поисковые поездки по орловским деревням.

Ее поддержала в этом (даже отстаивала перед членами комиссии по утверждению дипломных тем) Вирко Борисовна Блэк. Важную роль сыграли и беседы с Ириной Яковлевной Богуславской. И очень важно было иметь нравственную поддержку от брата, услышать от него: «Не робей!» В 1964 году И. Борисова успешно окончила институт, защитив дипломную работу «Ткани, вышивка и кружево Орловской области XIX века»[4].

После института В. Борисов по вызову уехал на работу в Орёл, где жили родители с младшей сестрой. Жена Людмила была на последнем курсе института и только через год смогла с маленькой Катей приехать к мужу. Однако прожила в Орле меньше года и из-за проблем со здоровьем вынуждена была вернуться с дочерью в Ленинград, а потом уже приезжала к мужу периодически.

В январе 1964 года В. Борисов приступил к работе старшим преподавателем на художественно-графическом факультете Орловского Государственного педагогического института. Одновременно работал творчески и уже в конце 1964 года показал первую выставку своих работ. Участвовал в коллективных выставках орловских художников и быстро стал членом местной организации Союза художников РСФСР. Первую в своей жизни мастерскую В. Борисов получил на Бульваре Победы на шестом этаже нового дома. Жили поначалу в комнате институтского общежития с одним туалетом на весь этаж. Институт обещал предоставить двухкомнатную квартиру, но в итоге через несколько лет В. Борисову дали служебную однокомнатную

квартиру на улице Горького. Кто знает, сложись все иначе, возможно, семья и осталась бы жить в Орле.

Пожалуй, наиболее значительной работой В. Борисова орловского периода стал заказанный ему к 150-лению со дня рождения И. С. Тургенева большой портрет-картина «Вешние воды», датированный 1968 годом и находящийся ныне в собрании Орловского Музея изобразительных искусств. Деньги, полученные за эту работу, помогли семье после возвращения в Ленинград построить квартиру и в 1970 году переехать из комнаты на Лесном проспекте в новый дом на улице Карпинского. Поскольку собственной ленинградской мастерской у художника еще не было, ей стала служить одна из комнат новой квартиры.

А пока, после возвращения В. Борисова в 1968 году из Орла, семья продолжала жить на Лесном проспекте. В том же году В. Борисов становится членом Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Пока жили на Лесном, работать было совсем негде. Через знакомых по даче, которую летом снимали в Лисьем Носу, удалось договориться, и художника пустили в полуподвальное помещение на Староневском, в районе Херсонской улицы и Полтавского проезда, где он несколько лет проработал на птичьих правах. Первую мастерскую от Союза художников В. Борисову дали лишь в начале 1980-х в обветшавшем старинном особняке на Уткиной даче. А еще через несколько лет он получил, наконец, большую мастерскую на Заневском проспекте, которую ранее занимал его друг художник Михаил Иванович Латышев. Соседями В. Борисова были художники Г. Ф. Фадин, Г. А. Татаринов, Н. Н. Баскаков, Н. У. Мартынов. Здесь на последнем этаже в мастерской под номером 131 Вениамин Иванович Борисов проработает четверть века, ее он покинет в один из последних дней сентября 2014 года, не предполагая, что больше сюда не вернется. Последними его неоконченными работами останутся пронзительный автопортрет и вид на Невский проспект из вестибюля станции метро «Канал Грибоедова».

Творчество В. Борисова, на первый взгляд простое и «доступное», в действительности таковым может лишь показаться. Не случайно большинство из написанного о нем в литературе, с симпатией и неизменным уважением, представляет собою, тем не менее, достаточно поверхностный взгляд, с набором неких повторяющихся штампов. Действительно, творческую манеру ху-

дожника отличает самобытность, глубинная связь с образами русской деревни. Это отмечается всеми исследователями. Как и его своеобразная техника письма с активным использованием корпусной кладки краски и раздельного мазка, служащих выявлению формы и живописной организации плоскости и придающих сложный рельеф поверхности картины.

В ленинградской живописи 1960–1980-х «глубинной связью с образами русской деревни» удивить было трудно. Многие замечательные художники посвятили себя этой теме, в их числе такие разные и сильные мастера, как С. И. Осипов, И. М. Варичев, А. Г. Еремин, Н. Е. Тимков, В. В. Голубев. Все они были значительно старше и опытнее В. Борисова и прошли лучшую школу, которую тот застал уже на излете. И все-таки рядом с ними его работы не затерялись. Причин тому несколько. И в качестве первой причины нужно назвать своеобразную технику письма, найденную В. Борисовым очень рано. В частной коллекции хранится его работа «Руины в Павловском парке», датированная 1962 годом и свидетельствующая о том, что еще на последнем курсе института художник нашел свою неповторимую исполнительскую манеру, нашел свой язык, по которому его произведения будут безошибочно узнаваться на любых выставках.

Вторая причина заключалась в том, что В. Борисов, как никто другой из художников, приверженных теме русской деревни, исключая, пожалуй, Н. М. Позднеева, последовательно раскрывал ее в жанре бытового натюрморта.

Это, безусловно, важные отличительные особенности любого профессионала. Было, однако, и нечто более основательное, идущее от родителей, от семьи, воспринятое задолго до институтской скамьи. Глубинную связь своего творчества с образами русской деревни он никогда не конвертировал в изотовар, не превращал в популярный штамп. Его работы, как лучшие, так и менее удачные, неизменно несли на себе печать какой-то сильной внутренней потребности, сродни чувству сыновнего долга. Отсюда и неизбывное стремление сохранить на холсте знакомые с детства образы этого уходящего мира. Не случайно многие работы В. Борисова, прежде всего городские сцены, своим композиционным решением напоминают остановленные кадры кинохроники.

Рано обретя свой самобытный почерк, В. Борисов так же рано понял, что полет творческой фантазии придется постоянно призем-

лять, подчиняя его решению прозаических житейских проблем: поиску заказов и требованиям заказчика, выставкомов, жестким срокам, интересам семьи. Этим во многом объясняется волнообразное развитие его творчества, чередование периодов творческого озарения с периодами относительного спада и переосмысления пройденного. Можно сказать, что сомнения и критическое отношение к себе и созданному было характерным для В. Борисова, ему были абсолютно чужды самодовольство и самолюбование.

О работах В. Борисова 1960-х годов приходится судить по немногим сохранившимся произведениям этого периода. Среди них уже упоминавшиеся картины «Руины в Павловском парке»[5] (1962), «Балалаечники»[6] (1967), показанные на третьей республиканской художественной выставке «Советская Россия» в Москве, «У пруда»[7] (1968), «Вешние воды» (1968). Они дают представление скорее о потенциале творческого диапазона В. Борисова, нежели о его стилистических предпочтениях и уже сложившейся индивидуальной манере.

Первая половина 1970-х оказалась непростым временем для художника. Отсутствие мастерской, обустройство нового дома, неизбежные материальные проблемы и поиск заказов — все это накладывало свой отпечаток. Среди известных произведений этого периода — большая картина «Сергей Есенин» (1971), при написании которой В. Борисов опирался на критически осмысленный опыт, приобретенный еще в Орле в процессе работе над картиной «Вешние воды». Вместе с тем, начало 1970-х стало для В. Борисова временем раздумий и переоценки, подготовившим, как теперь видно, подлинный взлет его творчества во второй половине 1970-х и начале 1980-х годов. В эти годы, вынужденно или осознанно, В. Борисов делает верный выбор в пользу непосредственного общения с натурой, он открывает для себя Старую Ладогу, совершает поездки в Кижи, на Соловки, ходит с женой и дочерью в походы на байдарке, живет в палатке и пишет многочисленные натурные этюды и наброски.

В. Борисов очень строго относился к своим работам, безжалостно смывая то, что со временем переставало его удовлетворять. Об этом с удивлением и сожалением вспоминали художники — его соседи по мастерской, не раз застававшие его за этим занятием. Это еще одна из причин, отчего работ 1960-х и начала 1970-х го-

дов сохранилось немного. По воспоминаниям дочери художника, он иногда просил ее позировать в мастерской «для фигуры», но лица и обстановку потом всегда сочинял. Позже, увидев картины на выставке, она вспомнила, для каких из них позировала. Получилось, что все девочки и девушки на картинах были написаны с тех набросков.

Дочь В. Борисова, Екатерина, по ее словам, не думала о профессии художника, хотя и неплохо рисовала, но, когда пришло время сделать выбор, поступила в серовское училище, по окончанию которого работала в области дизайна.

По мнению В. А. Ушаковой, одной из первых обратившейся к исследованию творчества художника, «В. Борисову близко и понятно древнерусское искусство с его возвышенным мировоззрением, философской глубиной и ясными живописными приемами»[8]. Эта связь, порой очень тонкая, неизменно будет присутствовать в его произведениях, проходя через все творчество художника.

В 1974 году В. Борисов пишет небольшой портрет матери, а на следующий год свой известный автопортрет, ставший для него знаковым произведением и свидетельствовавшим о свершившемся повороте в творчестве художника, о найденном своем ключе к примирению художественной формы и того сокровенного, глубокого личного смысла, которыми неизменно наполнены создаваемые им образы. В автопортрете заметно и обращение художника к своему собственному раннему опыту фактурного письма («Руины в Павловском парке», 1962), несколько усмиренному в своей экспрессии и обогащенному утонченным чувством цвета и искусной передачей световоздушной среды.

Позднее, в 1981 году В. Борисов создаст в технике, близкой «Автопортрету», свои известные картины «Дача»[9] и «Солнечный день на Мойке»[10].

Среди других значительных произведений В. Борисова, созданием которых была отмечена середина и вторая половина 1970-х годов, картины «Поле вспахано»[11] (1975), «Вдова»[12] (1976), «Тихий вечер»[13] (1977), «Моя бабушка»[14], «Северная деревня» (обе 1978), «В районе новостроек»[15] (1980).

Своеобразное воплощение тема духовных истоков и нерасторжимой связи с образами русской деревни нашла в многочисленных натюрмортах В. Борисова, занимающих особое место в его творче-

стве. Среди них «Богатый улов»[16] (1988), «Натюрморт с поставками» (1989), «Натюрморт с белой сиренью», «Цветы шиповника»[17] (обе 1990), «Натюрморт с редисом» (1991), «Натюрморт с сиренью» (1992), «Натюрморт с цветами шиповника»[18] (1995), «Натюрморт на розовой скатерти»[19] (1997), «Полевые цветы» (2003) и другие.

Весной 1994 года в Большом зале Санкт-Петербургского Союза художников открылась персональная выставка произведений В. Борисова[20]. На ней были показаны работы 1970-х и первой половины 1980-х годов, среди них «Автопортрет» (1975), «Моя бабушка» (1978), «Северная деревня» (1978), «Дача» (1981), «Солнечный день на Мойке» (1981). Однако большую часть экспозиции составили работы второй половины 1980-х и начала 1990-х годов: «Деревенская девушка»[21] (1986), «У зеркала»[22] (1988), «Невский проспект»[23], «Осенний натюрморт»[24], «Натюрморт с поставками» (все 1989), «Натюрморт с белой сиренью», «Дети», «Цветы шиповника» (все 1990), «Арка Главного штаба», «Натюрморт с редисом», «Продавец мороженого»[25] (1991), «У реки», «Весна на Невском», «На дворцовой площади», «Натюрморт с сиренью» (все 1992), «После ванной» (1993) и другие. В жанровом отношении это были преимущественно натюрморты с цветами, а также ленинградские пейзажи с уличными сценками, занявшие в творчестве художника 1990–2000-х годов значительное место. Прекращение заказов и закупок произведений в самом начале 1990-х заставило художников искать пути к выживанию и приспосабливаться к запросам рынка.

Для В. Борисова крушение системы государственной поддержки искусства не стало личной драмой. Он привык много работать и полагаться на себя, не был избалован вниманием закупочных комиссий. В городском пейзаже художник открыл для себя новые темы и образы, с увлечением отдавшись этому направлению в своем творчестве. Можно сказать, что в трудную минуту город протянул руку помощи своим художникам и В. Борисов стал одним из тех, кто не только принял ее, но и сумел обогатить этом жанр значительными произведениями, в которых запечатлел неповторимый облик города на перекрестке эпох. Среди них «Продавец мороженого», «Арка Генерального штаба» (обе 1991), «Весна на Невском» (1992), «Церковь во имя Владимирской иконы Божьей Матери» (1997), «Банковский мост» (2002), «Канал» (2003), «Новая Голландия» (2005), «На Фонтанке» (2010), «Старый дом» (2012) и многие другие.

В эти годы В. Борисов продолжает много работать над натюрмортом в своей городской мастерской и на даче в Ново-Токсово. Им был также написал ряд портретов деятелей искусства, в том числе портреты художников Николая Мартынова (1993), Александра Татаренко (1998), искусствоведа Валерии Ушаковой (1999). Особняком в этом ряду стоит двойной портрет отца и внука художника «Стар и млад» 1997 года, наброски с натуры к нему В. Борисов делал на даче в Орле, а заканчивал картину уже в мастерской.

В 2005 году в Санкт-Петербурге в галерее «Национальный центр» прошла большая персональная выставка произведений В. И. Борисова, приуроченная к 70-летию художника. На ней в основном были представлены работы последних лет. Двумя годами ранее выставка произведений В. Борисова была показана в Доме культуры в Колпино.

Вениамин Иванович Борисов ушел из жизни 2 октября 2014 года в больнице Святого Георгия, куда лег на обследование. В заключение о смерти сказано, что ее причиной стал тромб в легких. Похоронен на кладбище крематория. Его произведения находятся в музеях и многочисленных частных собраниях в России, Великобритании, Китае, США, Японии и других странах.

Как бесспорное признание места В. И. Борисова в ленинградском искусстве стали публикации его произведений и освещение творчества в книгах «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (2007) и «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» (2019), а также избрание В. И. Борисова действительным членом Петровской Академии наук и искусств.

[*] **Борисова Ирма Ивановна** — искусствовед, профиль работы: Народное искусство Орловского края конца XIX – начала XX века, Член Орловского отделения Российского творческого Союза работников культуры, член Орловского отделения СХ России, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, участник выставки «Вышивка и ткачество, орнаментальные мотивы, знаки, символы, обереги кон. XIX–XX вв.» (Орёл, 2015). Темы основных публикаций — Книги: Народное искусство Орловского края кон. XIX – нач. XX вв. (Орёл, 2011); Орловская традиционная игрушка. Каталог (Орёл, 2007; в соавт. с Н. Я. Рассохиной); статьи: Орловский спис. Каталог традиционной народной вышив-

ки в собраниях орловских музеев (Орёл 2005); Ковровщицы Орловщины. Новое в традиционном // Народные мастера. Традиции, школы. Выпуск 1, 1985.

Примечания

[1] Зеркала и зазеркалье. Международный выставочный проект Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. Каталог. СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 56, 196, 198, 200.
[2] Ушакова В. А. Борисов Вениамин Иванович. Живопись. Выставка произведений. — СПб.: 1994. — С. 2.
[3] Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. СПб.: Первоцвет, 2007. — С. 90.
[4] Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. — СПб.: Первоцвет, 2007. — С. 464.
[5] Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб.: НП-Принт, 2007. — С. 357.
[6] Советская Россия. Третья Республиканская художественная выставка. Каталог. — М.: Министерство культуры РСФСР, 1967. — С.19.
[7] Весенняя выставка произведений ленинградских художников 1969 года. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1970. — С. 8.
[8] Ушакова В. А. Ук. соч. С. 3.
[9] Иванов С. Ук. соч. С. 303.
[10] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. Под ред. Дмитренко А. Ф. и Иванова С. В. — СПб.: Галерея АРКА, 2019. — С. 213.
[11] Наш современник. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1975 года. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — С.12.
[12] Ушакова В. А. Ук. соч. С. 2.
[13] Выставка произведений ленинградских художников, посвященная 60-летию Великого Октября. Л.: Художник РСФСР, 1982. — С.12.
[14] Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1978 года. Каталог. Л.: Художник РСФСР, 1983. — С. 6.
[15] Зональная выставка произведений ленинградских художников 1980 года. Каталог. Л.: Художник РСФСР, 1983. — С. 10.
[16] Интерьер и натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — С. 48.

[17] Ушакова В. А. Ук. соч. С. 5–6.
[18] Художники Петровской Академии наук и искусств. — СПб.: 2008. — С. 28.
[19] Иванов С. Ук. соч. С. 332.
[20] Ушакова В. А. Ук. соч.
[21] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ук. соч. С. 332. С. 94.
[22] Зеркала и зазеркалье. С. 56.
[23] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ук. соч. С. 332. С. 181.
[24] Художники Петровской Академии наук и искусств. С. 29.
[25] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ук. соч. С. 332. С. 274.

Ирина Горина
Елена Трофимова

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ДЕКОРАТИВИЗМ В КАЛИФОРНИЙСКОМ ЦИКЛЕ КАРТИН ХУДОЖНИКА ИГОРЯ СМИРНОВА

Декоративная составляющая в искусстве связана с украшением пространства, с чувственным восприятием пропорций. Чувственное восприятие развивает внутреннюю образность и игру воображения. В современном искусствознании декоративность понимают как совокупность свойств произведения искусства, которые усиливают его эмоциональную направленность, усиливают роль произведения искусства в окружающей среде обитания. Искусствоведы, например, известный исследователь Ю. Я. Герчук много и ярко писали о полетах творческой декоративной фантазии[1]. Как правило, декоративизм основан на игровой манере сопряжения линий и цветовых решений.

Современная декоративная живопись включает в себя элементы экспрессионизма, модерна, ар-деко. Она характеризуется тщательной проработкой композиции, геометрической точностью в расстановке деталей, яркостью, цветовой насыщенностью, использованием этнических орнаментальных элементов, использованием элементов обратной перспективы[2]. Зачастую, художник, работающий в этом направлении, совершает отказ от объема предметов, используя цветные или черные контуры. Он создает из деталей и линий объекта своеобразный единый орнаментальный узор, виртуозно играя с сочетанием красок и линий. Декоративизм позволяет мастеру овладеть приемами синтеза линейных и пространственных характеристик, навыками использования интенсивного цвета в различие тонов.

Одним из ярких примеров работы в данном направлении является калифорнийский цикл картин Игоря Смирнова. Калифорнийский период творчества художника начинается в 90-е годы XX столетия, с момента переезда мастера на Американский континент. Это время глубоких изменений во внутреннем мире художника, в результате которых происходит совмещение родного и вселенского начал. Так, наработанный на родине творческий багаж живописного опыта, усвоенных традиций, художественных приемов трансформи-

руется в новых гранях впечатлений, эмоций, душевных переживаний и духовных прозрений новой страны и культуры.

В этот период своей жизни художник активно и много работает, выставляется в галереях Калифорнии (США), в городах Лос-Анджелес, Сан-Жан-Капистрано, Сан-Клементе, Сан-Диего, в Лас-Вегасе (Невада), во Флориде и др. Работы художника можно было увидеть в Нью-Йорке на выставках *ARTEXPO NEW YORK'95, ARTEXPO NEW YORK'99, ARTEXPO '08*. Работы Игоря Смирнова видели зрители Сингапура в 2003 г., г. Токио (Япония) в 1995 и 1996 г. В последнее время художник сотрудничает с галереей «Антония» в Риге (Латвия).

Яркие и декоративные работы Игоря Смирнова не могли не остаться незамеченными, на них была интересная реакция в прессе. Было отмечено понимание художником основной задачи искусства как пути к миру, отдохновению и гармонии.[3]

В монографии о художнике на английском языке было отмечено, что «Символическое искусство Игоря Смирнова выражает новую тенденцию художественного восприятия и интерпретации. В то же время художник ориентирован на вечные ценности и влияет на эмоциональное и душевное состояние зрителя через процесс ассоциативного мышления».[4]

Зарубежные искусствоведы подчеркнули, что зритель современного искусства воспитан в компьютеризованной технологической среде и знаком с виртуальным пространством с детства. Зритель привык иметь дело с символическими формами посредством ассоциативного мыслительного процесса, а также с помощью современных технологий. Визуальное искусство создает новый язык для репрезентации времени. [5]

В России работы Игоря Смирнова можно было увидеть на выставке группы «Остров» в Союзе художников России (Санкт-Петербург), и в рамках Дней Петербургской философии-2008 в выставочных залах Музея истории СПбГУ (Хоры Актового зала), где и состоялась выставка работ художников Группы «Остров». Три женских портрета, представленных на выставке в СПбГУ, отличались изысканной трепетной красотой и изяществом, соотнесенным с неожиданными нотами юмора («Рыбное блюдо»).[6]

Работы последних двадцати лет Игоря Смирнова (калифорнийского периода его творчества) напоминают витражи, фрески,

мозаики. Художник умело сочетает стилизацию предметов с орнаментализацией фрагментов картин. Декоративизм работает с использованием цветовых эффектов (смещение, отражение, преломление, удвоение и т. д.), пользуется техникой создания коллажа. Творческий поиск и духовные, эзотерические переживания Игоря Смирнова позволили создать ему своеобразный стиль, который можно определить как *эзотерический декоративизм.*

Проникновение в тайну и мир скрытых смыслов приводит художника к некоему шифрованному языку образов, возникающих в линейных потоках играющего сознания. За зримой оболочкой вещей усматривается внутренний декоративный узор движений, плавающих отражений в гранях света и тьмы, переливах цвета и живых линий. Картины калифорнийского периода можно уподобить звучащим, плавающим мелодиям, кругам, расходящимся на поверхности воды, или волнам океана. Вибрирующая поверхность картины создает пульсацию скрытого мира подобно отпечатку на негативе души.

Поиск и апробация новых художественных форм изображения проявлена в применении витражной техники с использованием ярких акриловых красок. Пластика линии с четким обозначением контуров изображения позволяет создать композицию перетекания вещей и фигур друг в друга. В серии работ «Калифорнийские сумерки» цвет на границе дня и ночи дает мерцание красок, изменяющих художественное пространство. Проявляется мир размытых границ, призрачных образов, возникающих из ниоткуда, как отражения на стекле сознания художника.

Воображение становится дымчатым, выпуклым стеклом, сквозь призму которого, как магический кристалл, проступают витражные впечатления прошедшего дня и наступающей ночи. Ломанные линии, цветовые осколки собираются в фигуры, лики, проявленные в пространстве холста. Сумеречное настроение отступающего жара дня порождает духоту ночи с дуновением ветра океанского побережья в картинах «Бокал вина» и «Ночные блики» *(«Бокал вина», акрил холст, 100 × 80 см, 2007; «Ночные блики», акрил холст, 120 × 100 см, 2015).*

Художник передает настроение остывания жаркого дня, в томительных сумерках которого появляется иное состояние телесности. Тело теряет объем и статику, главным становиться перетека-

ние, переплетение рук, ног, при внутренней мелодии музыкальных инструментов дудочки, свирели, гитары. *(«Отдых на Багамах», см. техника картон, 120 × 80 см, 2005; «Песня моря», см. техника, картон, 50 × 75 см, 2004; «Пикник», см. техника картон, 100 × 78 см, 2006.; «Хорошее время», см. техника картон, 100 × 75 см, 2010; «Двое», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2006)*. Мозаичная целостность парных образов восходит к манерности кубизма и африканского искусства. Экспрессия цвета в плавных линиях дает особую игру чувственных волн. Мелодия вечерних удовольствий производна от песни моря, памяти старого моряка, в водорослях которой путаются рыбы, образ женщины и парусник. *(«Морской волк», см. техника картон, 80 × 50 см, 2014)*. Перед нами визуальный, оптический эквивалент сложного процесса припоминания. Все происходит в одной заданной плоскости одномерного изображения, многогранность которого задает палитра ярких красок и плавное перетекание линий. Текучее, певучее, мелодичное пространство картины напоминает прилив и отлив моря на океанском побережье.

Все собрано в колорите сумеречных распадающихся звуков, запахов, шорохов и шепотов, в которых двоятся черты лица и проступают переливы телесного, неявного днем. Здесь заканчивается проза, наступает время музыки, мелодии калифорнийских сумерек. Блуждающий сон воображения позволяет художнику выйти за рамки обыденного в сумеречное зазеркалье измененного сознания.

Романтический маньеризм, проявленный в цвете, выстраивается либо по горизонтали, либо по вертикали и даже диагонали холста. Это авторское решение позволяет говорить об индивидуальности стиля и совершенстве владения сложной техникой исполнения *(Наездник, см. техника картон, 60 × 30 см, 2012)*.

В серии картин «Птицы дня» настроение и образный ряд оказывается композиционно заключен в образе птицы как собеседника, вестницы неба, свидетеля жизни. Птица — декоративный знак, центрирующий внимание зрителя и передающий впечатление легкости, полета или краткой остановки. Вот-вот и упорхнет мгновение грусти, очарования, внутреннего любования, медитативного покоя *(«Чашка чая», масло холст, 100 × 80 см, 2010; «За трапезой», акрил холст, 100 × 75 см, 2015; «Медитация», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2015; «Композиция с птицей», акрил холст, 60 × 40 см, 2017)*.

Силуэт птицы оказывается продолжением линии руки, поворота плеча человека, спинки стула, скамейки или ветвей цветущего сада. *(«Композиция с попугаем», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2012; «Художник и модель», см. техника картон, 150 × 100 см, 2014; «Музыкант с гитарой», акрил холст, 120 × 85 см, 2016; «Цветение сакуры», акрил холст, 100 × 150 см, 2016; «Композиция с птицами», акрил холст, 120 × 80 см, 2016).* Птица, как чистая нота вдохновения задает движение, настроение дня, полноту впечатлений. День растворяется в силуэтах людей, очертаниях ландшафта, цветах и в птичьем щебетании.

Нарочитая манерность и декоративность художника задают *технику плавающих отражений,* при которой образы, перетекая друг в друга образуют витальную целостность, фиксируемую в объеме куба, полусферы, граненых призмах. Цветовые решения витражной техники позволяют художнику добиться пластической аморфности фигур и создать необычное по восприятию изображение. *(«Композиция с головой», см. техника картон, 60 × 35 см, 2008; «Композиция с кувшином», см. техника картон, 60 × 30 см, 2009; «Влюбленные», см. техника бумага, 58 × 45 см, 2015; «Досуг», см. техника картон, 60 × 40 см, 2015; «Отражение», акрил картон, 50 × 50 см, 2017).*

Измененное композиционное решение задает различие смещенных пространств. Внутри картин начинается игра цвета, линии. Простота и наивность образа выходят на первый план. Цвет и линия должны вызывать эмоцию и создавать настроение. Глубина смысла теряется, все становится зримым и понятным в линиях и витражных гранях. *(«Полет над городом», см. техника картон, 100 × 85 см, 2003, «Сцена в кафе», см. техника картон, 100 × 75 см, 2003 г., «У реки», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2007).*

Композиция работ строится на контрастах цветов, различии и противоположности. При этом художник не ломает целостность восприятия. Он психологически точно рассчитывает каждую линию и необходимую палитру. Гармония оказывается выверенной. В этом и заключается опыт и владение найденным стилем.

Одним из найденных художником решений изображения, остается *прием двойственных отражений*. Пластика линии и решение создания перетекающих абстрактных образов, дает возможность их удвоения на картинах *«Беседа», «Игра в бейсбол», «Казино», «Цирк», «Сестры» («Беседа», см. техника бумага, 40 × 60 см, 2001*; *«Игра*

в бейсбол», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2002 (1); «Казино», см. техника, 60 × 40 см, 2006; *«Клоуны», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2009; «Цирк», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2011; «Сестры», акрил холст, 80 × 50 см, 2015).*

Отражение фигур друг в друге с повторением жестов, цветовой гаммы, эмоций создает объем и формирует внутреннюю атмосферу картины, насыщая ее движением и внутренним динамизмом. Проявляется игра взаимных переходов, двойственность переходит в двойничество сменяющихся образов двух сестер, клоунов, бейсболистов. Одно изображение накладывается на другое, открывая некое третье графическое пространство совмещений. Правое и левое, верх и низ в проекциях художественного пространства задают смещение изображаемого. Картины этого цикла несут в себе шараду, в которой, как и в загадке, задуманный образ делится художником на несколько отдельных изображений в живой сценке из жизни. Например, таких игровых пространств, как цирк или казино.

Художественное пространство картины, как шарада, ожившая игра, — дает возможность эмоционального восприятия и напряженного ожидания, всматривания, различения себя. В цикле работ «Зеленое настроение», «У телефона», «Композиция с телефоном», «Лимонное дерево» (*«Зеленое настроение», см. техника бумага, 67 × 50 см, 2006; «У телефона», см. техника бумага, 80 × 50 см, 2006; «Композиция с телефоном», см. техника бумага, 60 × 40 см, 2007, «Лимонное дерево», акрил холст, 60 × 40 см, 2019*) повторяется тема глаза главной героини, смотрящей на мир. Несмотря на нарочитую манерность и жеманство образ женщины живо передает настроение и момент некой внутренней остановки в жесте, повороте головы и скрытом объеме невысказанных слов и непроявленных чувств. Женщина закрывает себя и свой мир, от нее остается единственная фиксируемая художником деталь — это взгляд, производный от глаза.

Глаз может быть прочитан и как носитель опыта художника, прошедшего свой путь странника по мирам, о котором можно сказать, как «о все видавшем» и много познавшем в выражении себя в творчестве. Картины Игоря Смирнова, прекрасные и мерцающие, как калифорнийские сумерки, не сразу раскрывают богатство своего содержания. Они подобны длительному припоминанию, образ которого складывается не только из зримостей, но и из музыкальных нот, из шепота и благоухания темного калифорнийского неба.

Примечания

[1] *Герчук Ю. Я.* Декоративная графика // Декоративное искусство СССР, 1962, № 3; Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. — М.,1998. — 328 с.; Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М., 2013. 316 с. и др.

[2] *Макаров И. А.* Декоративизм как форма выражения красоты. Дис. — М., 1966, 249 с.; Русское декоративное искусство: В 3 Т. / Под ред. А. И. Леонова. — М., 1962–65. — Т. 3. — 434 с.

[3] Fine Art Magazine. Vol. XXXIII No. 2, July 2008.

[4] Irina Alievsky, M.S. and Reena Judens, Ph. D. Between the moment and eternity: artwork of Igor Smirnov.2005. ISBN 9781420893700. [Электронный ресурс]. URL: https://www.amazon.com/BETWEEN-MOMENT-ETERNITY-ARTWORK-SMIRNOV/dp/142089370X (13.01.2021)

[5] Международный журнал по искусству *"Guggenheim issue of World of Art Contemporary Art Magazine" issue 10, volume 1, 2020.* [Электронный ресурс]. URL: https://www.worldofartmagazine.com/WOA10-eMag/WOA10-eMag.html (13.01.2021).

[6] *Трофимова Е.А.* Остров в океане времен (человек и мир в творчестве художников группы «Остров») // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып. 15. — СПб.: АИС, 2009. — С. 11–16.

Вера Шургая-Верейская

МУЗЫКА ЦВЕТА, ИЛИ УТРЕННИЙ СОН В ЯБЛОНЕВОМ САДУ

«Напрасно думать, что живопись одному дается просто, а другому трудно. Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности. То, на что обращает внимание сам автор, этому нельзя выучиться».

«Нет выше наслаждения созерцания природы. Земля ведь — Рай и жизнь — тайна, прекрасная тайна».

«Если нет любви к природе, то не надо быть художником, не надо».

Константин Коровин

Молодой и талантливый художник Юлия Пинежанинова не так давно ярко и памятно вошла в разноголосый, многокрасочный мир современного петербургского искусства. Несмотря на то, что она стала неотъемлемой составляющей художественной жизни города, ее творческий путь лишен всяческих изломанных искусов, покоривших новое поколение творцов: в ее живописных работах нет ностальгического ретроспективизма, «карнавализации» бытия, открытого сюрреализма, бездушного фотореализма и подчеркнуто холодного интеллектуализма. Ее пейзажи, натюрморты, портреты без всяких надуманных изысков органично вписались в эстетические контуры новейшего искусства, а стилистическая направленность и круг проблематики творческих работ Юлии представляют собой небольшой островок «чистой», ничем не замутненной живописности, уцелевшей в бурной художественной ситуации нашего времени. Искусство, создаваемое Юлией, можно определить как продолжение тех тенденций, которые родились в эпоху расцвета классического импрессионизма. По сути, она стала прямой наследницей, верным адептом его художественных традиций. В своем творчестве она следует его основополагающим принципам — обязательная опора на натуру, на ее цветовое содержание, исключительное внимание к колористической диалектике красочного образа, к жизни цвета как основе основ в понимании истинной живописной категории. Бесспорно, Юлие близки методологические

приемы «французского» направления в импрессионизме. Она, как и его знаменитые представители, полностью отказалась от черной краски — есть только чистый, сочный, источающий свежесть цвет живой природы. Но для Юлии это, скорее всего, некое творческое кредо, которое в полной мере раскрывает ее сильную духовную суть «Солнечного» Человека.

Путь Юлии Пинежаниновой в большом искусстве целен и предельно открыт. Ее художественная индивидуальность проявилась в раннем возрасте, а ученические работы (годы учебы в СХШ) удивляли своей серьезностью, аналитичностью взгляда, беспредельной эмоциональностью, свойственной зрелому сознанию и искренним отношением к миру, к людям, к самому искусству. К Дмитрию Александровичу Шувалову, известному в Петербурге художнику и педагогу, разработавшему уникальную систему художественного развития подростков, Юлия пришла в 17 лет для продолжения своего профессионального обучения. Его талант умело раскрывал творческие возможности каждого ученика и тонко управлял формированием их юной личности. Натюрморты, пейзажи, жанровые сценки, выполненные Юлией в студии Шувалова, ярко отражают не только сложный и трудоемкий процесс овладения художественными средствами рисунка и живописи, но и сложения личности творца. Много лет она плодотворно трудилась и набирала опыт под чутким вниманием мастера и даже на первых курсах Художественно-Промышленной Академии им. А. П. Штиглица она опять оказалась рядом с ним и продолжала быть одной из его любимейших учениц. Прошло много лет, ушел из жизни Д. А. Шувалов, но его профессиональные знания, которыми он щедро делился со своими учениками, его мудрые, уникальные советы, его отзывчивая душа Большого Мастера навсегда остались для Юлии самыми важными в ее творческой карьере.

Терминологическое понятие «Русский импрессионизм» плотно вошло в обиход искусствоведческого языка не так уж и давно, хотя есть конкретное событие, когда это художественное направление открыло свое уникальное творческое движение в отечественном искусстве — в 1883 году Константин Коровин представил на суд зрителей и критиков неоднозначную для эстетического восприятия картину «Хористка», которая всех поразила и необычной позой девушки, и богатством цветовых рефлексов, и свежей колористиче-

ской гаммой и, самое главное, ощущением как бы сиюминутного впечатления от увиденного. Это стало принципиально новым этапом в истории русского искусства. Знаменитые художники И. Е. Репин, И. Левитан, В. Серов, А. М. Герасимов и Ю. И. Пименов чутко впитали в себя зародившиеся художественные идеи этого нового стиля. Но есть одна характерная черта в «русском» импрессионизме, которая кардинально его отличает от «французского»; в картинах западных художников главное запечатлеть на холсте внешнее состояние увиденного мгновения, а русские творцы помимо живописной изобразительности стремились передать и внутреннее переживание своей души. В наше время, когда актуальное искусство для смысловой расшифровки своих «шедевров» подменяет визуальные образы псевдонаучными текстами, Юлия Пинежанинова честно и самозабвенно продолжает сложный, вдумчивый путь серьезного творца, начатого еще более века назад великими живописцами Импрессионизма. После завершения обучения в Художественно-Промышленной Академии им. А. П. Штиглица Юлия полностью ушла в самостоятельное творчество и активно стали видны результаты ее внутренней работы над принципиальными основами своего изобразительного языка, собственной образной системы.

Гениальный мастер психологического портрета Валентин Серов неожиданно изрек замечательную фразу, звучащую некоторым диссонансом по отношению к его темпераментному искусству: «В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное». Для молодого художника Юлии Пинежаниновой эти простые, но с глубоким смыслом слова Великого Мэтра стали идеологическим девизом ее самобытного творчества. Она пишет то, что хорошо знает и понимает, что искренне любит и что близко ее романтичной душе, особенно это видно в пейзажах, где ее талант живописца проявляется в полную силу. Мир ее творческой фантазии подвижен и изменчив, но рождается из реальной действительности окружающей среды. Весна, лето, начало осени — времена года, когда работается на пленэре с особенным воодушевлением, когда природа наряжается в сияющие яркими цветами праздничные одежки и переливаются перламутром воздушные массы «живой» атмосферы. Для Юлии это период путешествий и встреч с местами, которые она любит, которые ей бесконечно интересны, которые она детально изучает

и конечно, где ей легко и одухотворенно работается. Ее одинаково привлекают и Петербург, во всей своей сумрачной строгой красоте, и маленькие уютные с цветущими садами русские деревеньки, и овеянные поэтическим духом А. С. Пушкина окрестности усадеб Михайловское и Тригорское, свободный и веселый Париж, сиреневые поля лаванды в Провансе, узкие улочки средневековых городов Италии, бирюзовая синь южных морей и скромные коричнево-красные готические кирхи Финляндии. И в каждом пейзаже, который она пишет с полным проникновением в глубинное понимание его смысловой канвы, остается все та же непредвзятость взгляда, присущая ее живописному дару, та же тонкость цветовых отношений, тот же сильный, размашистый мазок и четко продуманная композиционная структура всего изобразительного ряда. Некоторая этюдность в манере письма только подчеркивает экспрессивность красочной фактуры ее натурных работ. Внешняя камерность и образная узнаваемость ее пейзажей создают внутри себя таинственную и притягательную зону тишины, тишины проникновенно-задумчивой, дающей возможность каждому до предела эмоционально войти и погрузиться в мир, который творит художник. Такой сверхчувственный эффект воздействия живописи превращает всякий пейзаж в личное воспоминание уже не только мастера, но и зрителя. Сюжетная основа «натурных» полотен Юлии неразделимо сосуществует с его красочной тканью, с ритмической конструкцией, с пластическими решениями, и все эти важные составляющие живописной техники определяют внутреннюю целостность изображения. Здесь она виртуозный мастер передачи воздуха и световой среды, для многих художников сложная и труднорешаемая «техническая» проблема, а она успешно с ней справляется. Несмотря на кажущуюся «трепетность» живописного мазка, которая приводит в неуловимое движение «вещностный» мир, вписанный в пределы холста, явно прослеживается состояние вселенского покоя. С одной стороны в своих удивительных, сочных по колориту пейзажных работах она предъявляет себя миру честным Наблюдателем, фиксирующим изменчивое бытие природы, и вдруг неожиданно возникает ощущение ее «живого» присутствия внутри картины и из слияния этих двух противоположных по смыслу координат складывается тот миропорядок, который становится определенной идеологиче-

ской системой всего творчества Юлии.

В жанре городского ландшафта живописные возможности Юлии Пинежаниновой раскрываются в полную силу, здесь она проявляет себя безукоризненным мастером видовых панорам любимейших ею городов — родного Петербурга и богемного приюта для всех художников разных эпох — Парижа. Каждого из них она наделяет своим особым характером и настроением. Открытая эмоциональность образного строя активно поддерживается магической силой цветоизлучения красочной палитры, которой пользуется Юлия. Ее Петербург с широкими проспектами и улицами, роскошными дворцами, изгибами каналов и рек, ажурными оградами мостов над ними, сиянием золотых куполов величественных соборов медленно плывет в тяжелых сиреневых небесах, напоминая собой волшебный город-корабль. Она погружает его в прохладные серебристо-синие тона наступающих вечерних сумерек, где цвет играет главную роль, определяя духовно-психологическую структуру внутреннего содержания изображения, не подавляя при этом важнейших композиционно-ритмических доминант пространственного построения живописного поля. Даже когда Юлия пишет ночной Петербург, подсвеченный уютным оранжевым светом фонарей, в нем нет никакой мрачности и отстраненного одиночества, а есть неуловимый флер мистики, накрывающий прозрачно-голубым плащом таинственного сна темные крыши его домов. Ее город — активный, живой организм, движение во всем: северный ветер несет белые кучевые облака по низкому небу, спешит старенький трамвай по Садовой улице, осенний вихрь вздымает ввысь ворох разноцветных листьев и покрывает его улицы и дома красочным покрывалом, а люди, не оглядываясь на окружающую их красоту, открывают зонтики и идут по своим неотложным делам. Здесь Юлия гармонично вплетает в классический ландшафтный пейзаж жанровые сценки, которые и «вдыхают» в ее город ощущение полнокровной жизни. Совсем другая цветовая и световая ситуация возникает, когда Юлия воплощает на холсте образ Великого Парижа. Во «французской» серии работ ее палитра кардинально меняется, теперь цвет становится более светоносным, насыщенным и, в тоже время, более свободным. Для изображения Парижа Юлия находит универсальный тон, берущий на себя основную сюжетную роль, — «солнечный» цвет со всеми его живописными возможностями разнообразия в оттенках. Юлия принципиально

уходит от акцентирования на замкнутом поле холста известных архитектурных «красот», она не любит писать то, что можно увидеть на сувенирной открытке, а находит необычные городские уголки, которые рождают в ее творческом сознании нетрадиционные виды своего романтичного Парижа — узкие средневековые улочки, маленькие уютные кафе под открытым небом, утопающие в цветах окна и балконы обычных жилых домов и старые парки, украшенные мраморной скульптурой на мифологические темы. В общей колористической программе Парижских пейзажей она противопоставляет и развивает несколько основных «красочных» тем, где яркие синий и голубой, густо-зеленый, мягкий теплый красный, плотный желтый и сияющий жемчужным отсветом белый цвета солируют и вступают в темпераментное взаимодействие между собой. Здесь Юлия решает главную проблему сосуществования двух вечных источников живописи — света и цвета; иногда она осознанно создает эффект «витражного» цвета, который словно освещает изнутри все изображение, иногда свет вспыхивает лишь на контурах форм и усиливает фактуру красочных масс, иногда на первый план выступает белый цвет, сложнейший в работе, но для художника он олицетворяет солнечный свет, вмещающий в себя все тона «золотого» спектра. В летних путешествиях с походным этюдником по жарким дорогам внутренней Франции, Швейцарии и Италии, Юлия делает пленэрные этюды, а дома в Петербурге в своей творческой мастерской некоторые эскизы она оставляет нетронутыми, потому что они уже законченные произведения и готовы к новой выставке, другие она дописывает, работая по памяти, превращая их в «пейзажные» шедевры. Правда, природа этих стран не потрясает разнообразием величественных видов и эпических просторов, как красота и мощь северных лесов Карелии и Вологодчины, уютная непритязательность деревенских фруктовых садов Псковской области и выгоревшие от знойного солнца степи юга, но своя прелесть и необычность есть и в алеющих маковым цветом полях Франции, в ее голубых, с сиреневым отливом далях, уходящих под горизонт, в перелесках пирамидальных, как ровные свечи, деревьев, упирающихся кружевными кронами в дымчатое небо Тосканы, и они так же великолепны и притягательны, как все живое, что подарила нам земля и что любит виртуозно, с истинным душевным проникновением в глубинную суть природы, с пониманием ее стихийных явлений и чистой красоты запе-

чатлевать на своих полотнах Юлия Пинежанинова.

Натюрморт в XX–XXI веках вышел из состояния второстепенного дополнительного жанра и занял свое достойное место в освоении современного искусства. Не преувеличивая, можно сказать, что по мастерству исполнения и понимания жизненной философии «вещеностного» мира, окружающего реальную действительность человека, он стал без всякой высокопарности «энциклопедией живописи». Да, чтобы создать изысканно-благородный, идеальный по цветовому колориту и воплощению правильной формы натюрморт, нужно иметь безукоризненный художественный вкус, профессиональные знания и умения, какими обладает Юлия Пинежанинова. В этом жанре она проявляет себя утонченным, видящим только прекрасное художником-лириком; «живые» букеты, которые она пишет с огромным увлечением, становятся в ее творческом прочтении символическим гимном царице-природе. Ее натюрморты удивляют оригинальным сопоставлением простого незамысловатого сюжета с диалектикой цветосветового строя, свидетельствующего о напряжении духовной атмосферы, сложно-продуманной драматургии красочной фактуры и развития живописной прописи авторского почерка. Юлия, в самом деле, не перегружает полотно лишними деталями предметного мира для усиления воздействия образа, в ее «картинном» пространстве все подчеркнуто просто и изящно — только элегантные садовые «красавцы» или нежные и наивные полевые цветики, одетые в летние "ситцевые" сарафаны поставлены умелой рукой художника в сияющие прозрачностью хрустальные вазы. В прошлые эпохи цветочные натюрморты вплетали в полотна с конкретной сюжетикой, и они становились универсальными символами религиозности и проявления разнообразных людских чувств, а знаковая кодировка, которую Юлия шифрует в своих «букетных» композициях узнаваема зрителем, и это важно для нее, в них обозначаются все те же общечеловеческие понятия — любовь, весна, добро, лето, день, ночь, рассвет, грусть, печаль и счастье. И все это представлено ею через жизнерадостное, темпераментное, светлое начало, которым пронизано все ее талантливое творчество. Буйство цветовой стихии в полотнах Юлии взрывается всем спектром красочной палитры: пронзительно-синим, как высокое небо в жаркий день, кумачово красным, таинственно фиолетовым, горящим изумрудом зелени, проблесками золота в осенней листве и розово-сиреневыми всполо-

хами сумеречного заката. Здесь нет начала и нет конца, здесь все понятно и все сходится в гармоничном единстве материи и духа, здесь явно возникает чистая аура своего микрокосма. Вполне обоснованно возникает чуткое ощущение создания Юлией особого языка Любви и Радости, на котором она говорит со зрителем, открывая ему дверь в волшебный мир добрых чувств. Устройство ее «живописного» миропорядка своей сочной фактурностью, сублимацией технических возможностей и фонтанированию эмоциональных переживаний сродни уникальному искусству русского импрессиониста Константина Коровина. Она, как и он более ста лат назад, продолжает настойчиво, самозабвенно изучать и осваивать роль трех наиважнейших составных живописного «производства» — света, цвета и формы. Но при этом у нее нет безудержного следования канонам великого предшественника, Юлия воспринимает его своим проводником в освоении поприща «настоящего» живописца. Ее путь — путь самостоятельного творца, где она стойко избежала все возможные искусы легкого подхода к профессии. Она прошла долгую, серьезную, состоящую из разных методологических этапов обучения школу; мощные мастера своего дела, с тонким пониманием ее незаурядных способностей и оригинального дара учителя умело ввели ее в сложный и противоречивый мир Большого Искусства.

Творческая мастерская для художника — святая святых — это совершенно закрытое от внешнего мира место, где он вдохновенно трудится над своими художественными проектами, где ему удобно и уютно создавать свои воображаемые галактики, придуманные его пытливым подсознанием. Как сказал великий Коровин: «Мастерская — это спасение от мира подлости, зла и несправедливости»; слова жесткие, но в них есть и суровая правда. Реальный мир Божественно красив, но иногда может и обидеть, а здесь все тихо и спокойно, все подчиненно только творческому процессу. Так обстоят дела и в студии у Юлии Пинежаниновой, где она с огромной верой в прекрасное, доброе, чистое, светлое и возвышенное начало всех человеческих проявлений, творит свое искреннее и радостное искусство. В ее мастерской на белых стенах, без отягощения их дополнительным декором, висят окутанные мягким солнечным светом пейзажи с чудесными видами ее любимых городов, с цветущими полями России и других далеких стран, по которым Юлия с удовольствием путешествует в сезон пленэра, натюрморты, впечатляющие своим пыш-

ным разноцветьем и удивляющие тонкой психологией портреты родных и друзей.

Пройдет еще несколько лет и в самом крупном частном музее Москвы «Русский Импрессионизм» один зал отдадут полностью под постоянную экспозицию живописных произведений Юлии Пинежаниновой, замечательного представителя этого художественного направления в современном искусстве.

Дмитрий Любин
Полина Газеева[1]

ПРОСТРАНСТВО ДУШИ ХУДОЖНИКА. ВЫСТАВКА ЮЛИИ ГАЗЕЕВОЙ В ДОМЕ УЧЕНЫХ

25 декабря 2020 – 26 января 2021 г. во дворце великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной, 26, в котором располагается Дом Ученых им. М. Горького РАН, проходила выставка петербургского художника Юлии Газеевой. Юлия — художник опытный, за ее плечами участие в групповых выставочных проектах и персональные выставки в Санкт-Петербурге и в Ганновере (ФРГ), ее произведения находятся в частных коллекциях в России, а также в Германии, Монако и т. д. Небольшие и уютные залы Владимирского дворца вместили работы, созданные Юлией за последние несколько лет, в них нашли отражение актуальные для нее темы, нынешние размышления, разные душевные состояния.

В экспозиции можно было видеть и пейзажи, и натюрморты, но значительная часть произведений принадлежат абстрактному искусству. Они представляют собой выразительные сочетания цветовых пятен, линий, пространств. Чтобы лучше представить экспрессию этих картин, необходимо сказать о технике, в которой работает Юлия. Газеева — выпускник Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии, и ее творческие поиски лежат не только в области колорита, но и в области формы. Она разработала уникальную гибридную технику, которая позволяет ей, в частности, делать плоскости своих картин рельефными — и этот выход в трехмерное пространство несказанно обогащает впечатление от произведений. Цветовые пятна наползают друг на друга, сталкиваясь подобно потокам, обретают непредсказуемые очертания, и гармония такого текучего цвета оказывает удивительное впечатление. Газеева эмоциональна, и ее эмоции находят выход в преимущественно ярких, локальных цветах, в обилии золота, которое так любит использовать художник. Блеск золота придает работам особую декоративность, насыщает их мощной экспрессией.

В названии выставки «Рождественские метаморфозы» были удачно и легко обыграны календарные даты, но эта поэтичная легкость — лишь игра слов. В своих работах Юлия предстала от-

нюдь не безобидным творцом, чьи творения милы глазу, но не тревожат сердце. Газеева — яркая, сильная, сложная. Красочность, яркость — лишь одна из сторон работ Газеевой; движения ее души глубинны, непросты, чувства порой сумрачны, порой трагичны. Такие произведения, исполненные сомнений, меланхолии, грусти также можно было видеть на выставке. Мощная жизненная сила художника рождает яркие, мгновенные выплески энергии, отливающейся в красочные полотна, вылепливающейся, застывающей в изгибах предметов, созданных для интерьеров. В последнем случае ощущается застывшее движение изначальной природной силы — так медленно и неудержимо растут корни, ветви: Газеева словно фиксирует это движение, прерывая его в какой-то момент, мгновенно перемещая в пространство творчества так, что оно не успевает утратить ощущения безостановочной жизни. Чувствовать это непросто, уметь работать с этим — большое искусство.

Работы Юлии избегают видовой определенности, являясь неким переходным этапом между живописью и скульптурой. Они есть игра цветов и форм, искусство сложное и основанное на поисках истока. Наблюдать их стоит и вблизи, чтобы лучше почувствовать их необычную материальность, и издалека, давая возможность каждому отдельному элементу слиться воедино и заиграть по-настоящему. Для своих работ Юлия использует всевозможные материалы, постоянно находясь в поиске и экспериментируя. Гуляя по блошиным рынкам или секонд-хендам, она высматривает интересные ткани и материалы, которые потом использует для создания новой работы.

На выставке помимо картин было представлено несколько предметов декоративно-прикладного искусства. Юлия создает вручную уникальную мебель и детали интерьера. Именно в области искусства интерьера работает она особенно много и ощущает себя наиболее комфортно, естественно. Ее плоскостные яркие работы прекрасно гармонируют с трехмерными арт-объектами, с богато украшенной цветной мебелью, светильниками, формируя единое визуальное впечатление, объемное и многообразное. Сам художник говорит: «Идеальное выставочное пространство для моих работ — это дома людей. Я люблю выставлять свои произведения для зрителей, но все-таки они не предназначены для музеев и галерей. Моим работам нужен дом, чтобы они могли взаимодей-

ствовать с окружающей средой, принося каждому интерьеру индивидуальность». В планах художника — продолжить выставочную деятельность, в некоторой степени нарушенную связанными с пандемией ограничениями.

Примечания

[1] Полина Газеева — художник, живет и работает в Германии.

Вера Соловьёва

РАДОСТЬ ВЗОРУ — МИР ДУШЕ
Фотографические истории Марины Володько

Никто не может оценивать искусство. Не существует никаких надежных критериев. Когда автор обращается к своему сердцу, то в результате получается истинный шедевр. Он необязательно покажется шедевром остальным, но в него вложено самое лучшее.
Чарльз де Линт

Фотохудожник Марина Володько живет и работает в Краснодаре, по образованию — инженер-программист, фотографию освоила самостоятельно: однажды по работе потребовалось сделать фото для дизайна вебсайтов. Муж подарил фотокамеру, стало интересно, увлеклась. Изучала технику, основы съемки, правила освещения, читала литературу, просматривала видеоуроки в сети; попав на фотосайты, следила за диспутами, там находила ссылки на интересные источники, прошла мастер-класс Андрея Разумовского (много почерпнула для себя интересного в области работы с постоянными источниками света)…

Что-то подобное происходит со многими начинающими любителями фотосъемки. Чаще всего увлечение остается на уровне хобби. В данном случае коварная мадам Фотография захватила в плен, очаровала, увлекла, заинтриговала, околдовала инженера-программиста Марину Володько и распахнула двери в мир искусства.

Стоит ли менять профессию стабильную на что-то эфемерное, непонятное? Этот классический вопрос задавали и более ста лет назад. Вот что написано в журнале «Фотографъ-практикъ» № 1 за 1907 год:

«Стоит ли заниматься фотографией? Подобный вопрос наверно восставал в вашем уме, когда вы встречали любителя с камерой, или просто разглядывали фотографические снимки. У вас являлась тогда мысль, что хорошо бы было по собственной воле сфотографировать вот тот памятный для меня уголок, или это дорогое для меня жилище, или это слишком близкое мне лицо и иметь их точное изображение при себе, всегда, во всяком месте, запечатлеть их характерные черты на много-много лет, дабы когда-нибудь потом иметь возможность вновь наглядно восстановить в памяти дорогое прошлое… Если у вас являлось

такое или сходное соображение, если вы задавались или, может быть, и теперь задаетесь вопросом, то ответ на него может и должен быть только один: конечно, стоит, непременно стоит! Но почему же — возникает в вашем уме, уже ободренном и обнадеженном этим ответом. "О, — скажу я вам, — по очень многим обстоятельствам!"» Далее автор статьи подробно описывает необходимость фотографии и все ее прелести.

Фотография — искусство получения фотоснимков, где основной творческий процесс заключается в поиске и выборе композиции, освещения и момента. Такой выбор определяется умением и навыком фотографа, а также его личными предпочтениями и вкусом, что также характерно для любого вида искусства. Чем же могут заинтересовать работы Марины Володько?

Визуализация фантазий

Сначала мое внимание привлекла серия «Плачущие цветы», где яркие сочные ароматные букеты сирени, георгинов, хризантем, полевых и садовых цветов в оригинальных вазах, кувшинах в «компании» с фруктами, ягодами «плакали» и были сняты при невероятно эффектном и точно выставленном освещении. И все эти фантазийные «небрежно» составленные композиции произвели на меня волшебное впечатление. Одно из любимых сочетаний цветов: синий и оранжевый. Известно, что самые сложные в работе художников букеты из ирисов и маков: капризные и быстро увядают. Фотограф справилась с трудностями, поиграла подсветкой, и цветы остались жить на снимках. Ирисы на работах Марины я увидела дважды, маковых букетов довольно много, один из них потрясающий — с опавшими лепестками, «голыми» коробочками, в стеклянной банке с забродившей водой, «уставший», с точечной узкой подсветкой.

Через некоторое время я вспомнила об интересном фотографе и решила подробнее изучить ее творчество, увидела другие натюрморты, выполненные через мокрое стекло, и была очарована простотой, гармонией и позитивной энергетикой работ. Ясно, что подобная простота дается большим трудом, знанием нюансов и тонкостей профессии фотографа. «*Мои натюрморты плачут дважды. Первый раз весной и второй раз осенью*», — проговорилась как-то Марина Володько. Почему? Разберемся.

Работы фотохудожницы напоминают полотна голландских живописцев, но с нашим добрым русским колоритом, они выглядят достаточно реалистично, ярко, живо и объемно. Некоторые фотографии (чаще всего композиции с цветами) Марина снимает через особые фильтры или специально обработанные стекла, мокрые, с каплями «дождя», тонкими «дорожками» глицерина, «размазанной» полиэтиленовой(?) пленкой… — да мало ли какие иные хитрости и приемы могут возникнуть в процессе съемки у творческого человека. В результате создается особая атмосфера и впечатление, словно смотришь в окно дождливым днем или вечером, любуешься гармонией буйства красок природы и ее творениями, чуть размытыми, неясными, туманными, загадочными, поэтическими…

Сегодня в искусстве фотографии наступает время не только новой техники, оптики, но контрастного пространства, внимания к неочевидным вещам, чьи смыслы становятся более выпуклыми и отчетливыми.

Откровения Марины Володько: *«Когда мне подарили первую зеркальную фотокамеру (это был Canon 400 D), я была дома на зимних каникулах. На улице было холодно, и я стала пробовать изучать мир, который меня окружал. Это были молчаливые предметы домашнего быта: чашечки, кувшинчики, книги, засохшие букеты и еда. Изучала, фантазировала… Натюрморт – не просто свет, набор предметов и правила композиции. Обязательно должна быть история. За кадром должен чувствоваться человек, который на минутку отошел от места действия... Шло время, и я поняла, что натюрморт – моя душа, она должна быть спокойной во время этого таинства. С годами становишься бережным к заполнению внутреннего пространства, не должно быть лишнего, начинаешь ценить чистоту и простоту, память и суть вещей… Сюжет я продумываю заранее, рисуя у себя в голове. Когда я начинаю создавать натюрморт, уже заранее знаю, какой предмет и где будет расположен, как будет выставлен свет и какой смысл несет в себе фоторабота. Порой из-за нехватки какого-либо реквизита приходится ждать не один месяц, а то и год, чтобы создать тот или иной колорит, атмосферу, настроение».*

Натюрморты Марины Володько — это не просто предметы, собранные в красивые композиции: они наполнены жизнью и волшебством. Более того, со знанием дела фотограф использует основы

идеальной компоновки пространства. Например, в работе «Вечерний чай» соблюдено правило третей, когда точки (предметы) «интереса» размещены на пересечении линий горизонтали и вертикали. Поэтому взгляд притягивается: сначала к яркому заварочному чайнику в центре, затем к нижней трети композиции, а там — пирожки, печенье, часть скатерти, и только в заключение мы обращаем внимание на верхнюю треть пространства — окно в сад, где дерево, а через его листву видна тропинка. Идиллия, покой, гармония.

Марина убеждена, что критерием хорошей фотографии является свет: *«Недаром раньше фотография называлась светографией, светописью, и, конечно, правильно построенная композиция, будь то натюрморт или портрет».*

В работах «Август, арбуз, груши», «Виноград, орехи, тыква» чувствуется влияние старой голландской школы живописи в компоновке и обрамлении (фрейминге) натюрмортов, интересно подобраны цвета составляющих предметов, даже тыква какого-то редкого сорта с бронзовым оттенком. В этих фотографиях использовано правило ведущих линий: атрибуты выстроены с помощью цветовых акцентов и смысловых зацепок в виде естественных линий, чтобы «вести» взгляд зрителя по фотографии, совершать своего рода путешествие. Это интересно и любопытно.

«Свеча, старинная книга, лист белой бумаги». В данной работе использованы цветовые узоры, повторы, но они гармонично «разбиты». Это придает флер таинственности, недосказанности. Фотография получается с биографией, что вызывает фантазии у зрителей. Нынче ностальгическое время, и фотография усердно подогревает воспоминания. Некоторые работы у автора представляют некое элегическое направление, даже сумеречное, особенно с горящими свечами (точечным источником света).

Интересны сезонные натюрморты Марины Володько: их можно рассматривать как иллюстрации к старинные романам, поэтическим сборникам. Да, все будет так, как должно. Пройдут дожди, деревья скинут листву, осенью не будет весенней трогательности, но появится свое очарование, меланхолия, ожидание. Осень обнажает в нас истинные чувства, уточняет возраст. Перемены едва заметны, но вечность уже подступает к самому стеклу, и нет никакой возможности отвести глаза. Затем прилетят «белые мухи», снег укроет все белым покрывалом, об этом гово-

рит теплый еще пирог, присыпанный сахарной пудрой, а она темнеет, растворяется, тает… Затвердеет мякоть, поблекнут цвета, просочатся внутрь каждого предмета и заживут другой тайной жизнью все составляющие композиции «Вечерняя трапеза».

Марина откровенничает: *«Самый заботливый на свете напиток — это чай. Когда тебе холодно — он помогает согреться; когда болеешь — помогает выздороветь, а когда чем-то расстроен — он своей компанией успокоит. Ну, а если чай с конфетами, пирожным... Тут уж совсем не до проблем».*

Во многих работах в жанре натюрморта автор использует симметрию, иной раз только цветовую, иногда предметную или использует оригинальную подсветку — симметрия всегда приятна глазу. Но часто у Володько происходит «ошибочка», «случайный» срыв — что-то пошло не так. И в результате композиция приобретает взрывной акцент! В конце концов — композиция важна, но и правила создаются для того, чтобы их нарушать. Особенно данный прием заметен в работах, посвященных календарным праздникам: встрече Нового Года, Крещенью, Масленице, Пасхе, летнему Ивану Купало… Красиво, ярко, с традиционным славянским колоритом. И в то же время спокойно, не спеша, с соблюдением традиций, с молитвой. Торопиться некуда, да и незачем. Уже можно позволить себе жить в своем ритме, можно, наконец-то, учиться радости, настоящей глубинной радости, уже не отвлекаясь на раздирающие страсти.

Цветы, натюрморты были, скорее, увлечением, но участие в различных выставках, конкурсах принесло известность, дало общественное признание, что необходимо любому человеку, который занимается творчеством. Любой труд должен быть оценен и признан, что, несомненно, стимулирует профессиональный рост. Проходит время, накапливается опыт и у человека с фотоаппаратом появляется желание делать некий фотообраз, передающий настроение, состояние души. Нужно что-то новое, неизведанное. И Марина Володько заинтересовалась рекламной фотографией, стала выполнять небольшие, но интересные задания, сначала по «съедобной» теме. Старт оказался удачным.

Возможности творческой фоторекламы

Надо сказать, что рекламная фотография — особый вид владения фотоискусством. Если же говорить о постановочной рекламной фотосъемке, то это синтез творчества и технического мастерства фотографа. Первые рекламные фотографии появились еще в XIX веке, правда, они были черно-белыми и не такие изысканные, как сегодня. За такой большой промежуток времени понятие «рекламная фотография» четко сформировалось отдельным направлением в профессии и успело вобрать в себя целый свод практических советов. Тем не менее, информации в свободном доступе (книги, интернет) по теме «рекламное фото» практически нет, а доступные материалы, зачастую, противоречивы по отношению друг к другу.

Известно, что фотоснимок обладает подсознательным убеждающим воздействием, ведь реальность, запечатленная с помощью фотокамеры, несет силу факта. Вспомним: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Специфика рекламы требует от фотографа не только знания композиции и профессионализма в постановке света и работе с моделями. Ему необходимо уметь с помощью всех этих средств материализовать конкретную рекламную идею. Он должен мыслить идеологически, а не только эстетически. Он должен предлагать агентству или рекламодателю визуальные образы, быть не исполнителем, а творцом изобразительных решений. Техническое и творческое мастерство для фотографа, конечно, является обязательным, но помимо этого необходимо развивать специфическое рекламное виденье и образ мышления. Рекламная «картинка» бывает разной — от изображения продукта до изображения эмоций, вызываемых этим продуктом, от конкретики до полной абстракции. Она может вызывать позитивные эмоции, а может шокировать. Она может мотивировать, но может и подавлять, может провоцировать, наконец. Через визуальный канал информация может задействовать и другие чувства, например, психологические реакции, тем самым выходя за пределы сугубо визуального образа. Это все вместе создает визуальное послание.

У Марины Володько все композиции реальные, постановочные, однако, это никого не смущает. Автор разделяет свои работы по принципу съедобные–несъедобные, то есть продуктовые натюрморты или сюжетные сценки, портреты. Удачно выполнена

серия снимков блюд индийской кухни в рамках фотопроекта «Принцесса специй», от работы Марина получила большое удовольствие. Забавно, но лучшие «документальные рекламные фотографии» были режиссированы специально для съемки: это не монтаж на техническом уровне, а живая сценка. Реализм — как в пьесах Островского или на жанровых картинах передвижников. Задача фотографа — поймать или искусственно создать «момент» и за счет удачного ракурса усилить и драматизировать его. Очень часто в неоромантических изображениях, выстроенных фотографом Мариной Володько, встречается свет, исходящий «с небес» или из какого-нибудь маленького источника, например, из окошка. Вот, где проявилась игра световых фантазий, но разумно ограниченная требованиями и законами рекламной психологии, в данном случае — никакого сюрреализма. Марина активно занялась постановочными сюжетами. Не всегда творческий процесс идет гладко, бывают и неожиданные ситуации или сюрпризы.

Из откровений Марины: *«Мне не даются съемки с младенцами и животными, долго не могла увидеть правильно свет при создании натюрморта. Как ни билась, он был совершенно неудачным! И вот в тот день, когда я узнала, что во мне зародилась новая жизнь, я побежала к "мольберту" и создала работу под названием "Итальянский вечер". Свет в ней вышел просто божественный... С той минуты я овладела техникой создания красивого освещения. Видимо, видение приходит свыше... С рождением дочери я поняла, что натюрморт теперь не будет единственным моим жанром. Благодаря малышке освоила и портрет».*

Говорят, что незаменимых людей нет. Считаю, это глупостью. Однажды кто-то обронил подобную фразу, и все ее подхватили. Поверили, что народ можно тасовать, как карты, и ничего не изменится: все так же будет всходить солнце, делаться дело другим работником. Да, солнце выползет и прилипнет к небосводу, а вот с энергетикой конкретного человека обязательно возникнут вопросы. Ведь никто и никого не в состоянии повторить. И есть люди, которых нельзя заменить. Они единственные, так сказать, штучный товар, персоны.

Индивидуальность, неповторимость — именно эти черты и характеристики интересуют фотографа Марину Володько при создании портретов. Интересно, спорно, иной раз гламур на грани

китча, но имеет право существовать, поскольку именно ТАК видит автор. Иной раз пространство личного влияния расходится кругами, и колесо жизни-времени вращается вхолостую. Там, где мы совпадаем мыслями, чувствами — фаза идеальных отношений, главное — не делать резких движений, не пытаться вырваться из настоящего момента. Ни одно сердце не способно биться в прошлом или будущем. У него всегда есть только один удар. Сейчас, здесь, на этом портрете.

Марина Володько*: «О новогодних съемках. Каждый год я придумываю сюжетные сессии не только для детишек, а также для их родителей. Порой в студии можно создать целую сказку! Моя маленькая дочь Маша в 4 года справилась с ролью Герды со своим другом в роли Кая. Затем был великолепный проект "Каток". И все, кто его посмотрел, думали, что лед был настоящим. В далеком уже 2015-м году я придумала нежный фотопроект "Рождественские истории" и очень уютный, домашний, с элементами сказки "Когда часы 12 бьют". Детям очень полюбились фотосессии с Дедом Морозом и Снегурочкой. Представляете удивление малыша, когда в зимние заснеженные декорации входит настоящий Дед Мороз с мешком подарков. Повезло — удалось "поймать" эмоции малыша на камеру. Порой, чтобы создать сказочную работу, нужна даже и не студия. Для этого можно просто взять стульчик, поставить на него ребенка в нарядном платье или костюме, дать ему в руки елочную игрушку и попросить украсить елочку. И вот уже перед вами старинная ретрооткрытка! Но в этом году как у нас все запутано: листопада нет до сих пор, цветут сентябрики, а в фотостудиях уже снимаю Новый год. Я составляла композиции из кофейных чашечек, салатиков, шоколадок в сочетании с красивеньким декором. Кстати, любимый Машей маленький кипарисик принимал активное участие в съемках».*

Милые композиции, где на детских лицах искреннее удивление волшебству Новогодних праздников! А если елка украшена фигурками рождественских ангелов — просто чудесная картинка! Говорят, что ангелочки пахнут пряниками. Поэтому в рождественские дни в воздухе витают запахи корицы, имбиря, ванили. А снег окутывает землю, потому что ангелочки играются с перышками. Именно так выглядят работы серии «Рождественские чудеса». Фото-

графии возвращают время вспять, вспоминаются и запахи хвои, мандаринов, пряников, и искры бенгальских огней.

Старый стул, имбирный домик и елка — вот минимум, который нужен, чтоб Марина Володько смогла бы создать новогоднюю, винтажную открытку, не выходя из дома. Согласитесь, с наступлением холодных зимних вечеров, хочется что-то печь: бисквитики, кексики, шарлоточки, пирожки, запекать яблочки с медом и орехами. Вкусно, красиво, ярко, ароматно все это выглядит на фуд-фото-историях Марины, особенно если помощницы — очаровательные девочки-модельки.

Марина Володько: *«Дети — порой очень сложные модели! К каждому нужен свой подход. Чаще это какая-нибудь игра: в поварят, докторов, химиков, художников, музыкантов и других интересных специалистов. Для взрослых я придумываю целые сценарии. Так появились на свет проекты: «Купало и Кострома», «Деревенская жизнь», «Хиппи», «Стиляги» и многие другие».*

Творческий человек даже рекламную фотографию может представить произведением искусства; в конце концов, Тулуз-Лотрек и Альфонс Муха свои шедевры выполняли в качестве рекламных плакатов, афиш, это потом с течением времени работы перешли в разряд произведений искусства. Что мы знаем и помним об авторе красивой визуальной работы, будь то живописное полотно признанного мастера, фотография удачной композиции, забавного (или трагического) момента, оригинальная фарфоровая чашка, миниатюрная, иной раз просто мещанская статуэтка? Да мало ли бытовых поделок или великих произведений сотворили предыдущие и нынешние поколения искусников. ЧТО мы знаем конкретно об авторе? Кто руководил его мыслями, водил его кистью? Вечные вопросы, на которые нет ответа.

Можно и проще спросить: когда вы последний раз общались или встречались со своим старым знакомцем, другом, подругой… Что мы знаем о них? Воспоминания отрывочны, как случайная встреча на платформе вокзала. Несколько объятий. Иллюзия дружбы, верности, родства. Там в памяти на миг возникают улочки, проспекты, аэропорты, полустанки, чьи названия стерты и забыты, там телефонные номера, которых больше не существует. Деревья вечности прорастут сквозь наше поколение, и каждый раз, пока время подбирает людей по тональности, пока примеряет друг к другу в попытке идеальной мелодии или рифмы, кто-то

останавливает часы... А кто-то, как букеты на фотокартинах, дважды в год плачут — весной и осенью. Их накрывает меланхолия воспоминаний!

Когда глядишь в окно дождливым днем,
все кажется туманным и размытым.
Вдруг вспомнится о чем-то позабытом
давным-давно. И память о былом
щемящей болью растревожит душу,
нарушит мыслей сумрачный покой
и, к сердцу жаркою прилив волной,
привычный кокон безразличия разрушит.[*]

Такое настроение и мысли, размышления навевают работы (рекламные!) фотохудожника Марины Володько. Нашему времени необходимы яркие личности, творческие люди, которые превращают жизнь в путешествие и праздник. Их глубина достойна того, чтобы ее почитать и признавать. Сегодня, более чем когда-либо, нам необходимо услышать, принять этот тихий голос мудрости женской сути и человеческой красоты.

[*] Стихотворение поэта Екатерины Пономарёвой.

Выставки и награды фотографа Марины Володько, г. Краснодар:

- сотрудничество с известными печатными изданиями и торговыми домами,
- 1 место в номинации «Натюрморт» в конкурсе «Удивительное рядом» (2008–2009 гг.), 1 место в номинации «Натюрморт» в конкурсе «Лучший фотограф – 2009» (г. Москва), 1 место в конкурсе «Детский и семейный портрет» (г. Краснодар, 2011–2012 гг.),
- премия «За самую креативную рекламу» фотоконкурса памяти Д. Морозова» (г. Краснодар, 2012), медаль Российского лермонтовского комитета за создание фотопроекта к 200-летнему юбилею Лермонтова.

Участие в выставках:

- «Удивительное рядом», жанр «Натюрморт» (г. Москва, 2008 г.);
- «Мировое фото», жанр «Натюрморт» (г. Уфа, 2009);

- «Эклектика», жанр «Натюрморт» (г. Краснодар, 2010 г.);
- «Детский и семейный портрет» (г. Краснодар, 2011–2012 гг.);
- «Международная детская фотография» (г. Краснодар, 2012 г.);
- фотовыставка «М. Ю. Лермонтов» (Пятигорск — Грозный — Краснодар)
- фотовыставка в рамках фотофестиваля «Собачье сердце» (г. Москва, апрель 2014 г.)
- фотовыставка «Художественное видение ангела» (г. Краснодар, май 2016 г.)
- «Барон Мюнхгаузен», выставка в рамках фотофестиваля (г. Краснодар, апрель 2016 г.)
- фотовыставка «Божий мир» (г. Апшеронск, май 2016 г.)
- фотовыставка «Художественный натюрморт» (ОАО «РЖД», г. Москва, май 2016 г.)

Июнь–декабрь 2020 г. М. Володько вошла в ТОР лучших фотографов международного тематического конкурса 35AWARDS. Номинации «Натюрморт» и «Эмоции» (г. Москва).

Людмила Митрохина

ПАЛИТРА ПАМЯТИ
Пресс-релиз к персональной выставке художника Анатолия Рыбкина в Российской Академии Художеств с 07 по 25 октября 2020 года

История культуры — это история человеческой памяти, ее углубления и совершенствования. Память активна. Она владеет умом и сердцем человека. В диалогах Платона память мыслится именно как запись оттисков внешних чувств на восковой дощечке памяти.

Все творчество незаурядного одухотворенного художника Анатолия Рыбкина пронизано памятью воспоминаний философско-художественной образности. Обозревая по многочисленным монументальным холстам творческий путь художника, поражаешься глобальностью его интересов, в которых малые формы, простые предметы быта приобретают символическое значение, а обширные многоплановые фигурные полотна воспринимаются метафизическим постулатом всеобъемлющей души художника.

Мир памяти живет в воспоминаниях. Вся жизнь есть не что иное, как путь из пережитого прошлого в неизвестное будущее, освященное в то ускользающее мгновение, которое мы называем «настоящим». Все эти истины органично ложатся на живописные симфонии и волшебные реалии картин Анатолия Рыбкина, в которых наряду с литературным повествованием живет отточенное чувство цвета и света. Световые рефлексы холстов достигают почти осязаемых иллюзорных эффектов. Художник останавливает пережитое им мгновение, делая его прекрасным, одновременно вводя в него философскую ноту о бренности бытия. По признанию издателя Юрия Ильина «Муза художника — сострадание, любовь и память».

Как режиссер сложных композиционных коллизий, он совмещает противоречивые детали в одной картине, подчеркивая простыми сюжетами философскую глубину закономерности противостояния возрождения и увядания, радости и печали, умиротворенности и тревоги. Художественная культура Анатолия Рыбкина с элементами постимпрессионизма, весь его технический арсенал позволяет исполнить живописный пассаж любой тематики и уровня.

Живые воспоминания художника, пронизанные душевной вибрацией, воплощенные в выразительных холстах, приобретают символическое звучание, созвучное художественной летописи страны. В работах живут портреты-лики Юности, Материнства, Мудрости, лики российских глубинок, чувашской земли, городов и стран мира, где побывал художник. Все творчество колоритного художника Анатолия Рыбкина пронизано щемящей любовью к родным чувашским корням, к родной русской земле, к Отчизне, которую он увековечивает своим творчеством.

Живые молчаливые полотна
Горят палитрой неземной души,
И пусть стучат дожди в тоскующие окна —
Родится холст в задумчивой тиши.
От вздоха, шелеста, рассвета и заката,
Случайных слов, предметов и вещей —
Бессмертие картин и роковая плата
Из одиноких черно-белых дней.
Поют картины гимн любви нетленной.
Звучит органом реквием смертям.
Как мир хорош, безумен, многоцветен …
Как нить тонка, ведущая к Богам.

Людмила Митрохина

СТУПЕНИ ТВОРЧЕСТВА

К выставке петербургских мастеров живописи, заслуженных художников РФ Ирины и Юрия Грецких в Музейном комплексе «Двор Постникова» Псково-Изборского объединенного музея-заповедника с 15.03.2021 г.

Античный философ Платон говорил о существовании «лестницы прекрасного», по которой поднимается человек, начиная с доступных образов зримой физической красоты, первоначально постигаемой, и заканчивающейся красотой метафизической, способной видеть красоту без всяких форм и оболочек.

Именно по таким ступеням лестницы Платона развивается творчество петербургских художников Ирины и Юрия Грецких, которые от реальных пейзажей и фигуративности перешли к условной лаконичности, погрузились в духовное искусство с переосмыслением бытия и подошли к зарождению собственной философии новой реальности, высвечивающей духовную сущность предметного мира.

Трансмизм — так определил творчество Грецких заслуженный деятель искусств РФ Абрам Раскин — движение в пространстве, магический полет над действительностью с формированием внутреннего фокуса внимания, сконцентрированного на образе, памяти, фантазии.

На выставке «Ступени творчества» представлены выборочно три ступени творчества живописного дуэта мастеров Ирины и Юрия Грецких.

Первая ступень охватывает начало творческого пути с совместными путешествиями по древне-русским городам с архитектоникой древних храмов и монастырей, с написанием многочисленных пейзажных работ, включающих тему Петербурга в сочетании гранитных дворцов, графичных чугунных оград с их отражением в зеркале воды. К этому периоду можно отнести работы по созданию обширной сюиты северных пейзажей, лейтмотивом которых стала река «Колыма», затем весь Волго-Балтийский водный путь, Приладождье и Карелия. Особую ценность акварелям и холстам Грецких придает воплощение в этих произведениях героического и лирического начала.

Вторая ступень отражает раскрытие творческого потенциала Грецких в портретном жанре. Портреты художников подчеркнуто символичны, с философским подтекстом колористического и пластического звучания. На портретах образы известных людей, узнаваемых по скупым верным линиям, абстрактному абрису фигуры с характерным силуэтом, с почти обезличенными ликами со штрихами черт лица или вовсе без них. Условность, поднятая на высокую духовную планку, высветила суть характера и состояния модели. Портреты составлены из определенного набора геометрических символов, делающих образы космическими, незыблемыми и вечными.

Третья ступень раскрывает художников Грецких через авангардное искусство, рожденное их художественной концепцией «Пространство города. Теория состояния». Именно на этой ступени творчества высветилась их чистая идея совершенных форм и сочетаний. Позади остался мир преходящего и условного. Наступил этап непреходящего и безусловного. По мнению русского писателя, философа-космиста, доктора философских наук Юрия Линника «Движение ввысь по лестнице Платона есть трансцендирование: переход на уровень запредельной всякой обыденности. Искусство Грецких трансцендирует». Картины художников по ощущению Юрия Ленника полны тишиной, в которой молчание сопрягается со светом, что тождественно изречению «свете тихий».

Прослеживая весь творческий путь талантливых петербургских мастеров Ирины и Юрия Грецких, можно увидеть закономерность их глубоких преобразований, метаморфоз мыслей, чувств и воплощений. Художники в своих творческих поисках работали словно скульпторы над огромной глыбой мрамора, отсекая с годами все лишнее, приходя к скупой лаконичности предметов, церковной духовности и локальности цвета и к беспредметному геометризированному пространству.

II

Дмитрий Любин

ПОВЕСТЬ ОБ ОДНОМ СРАЖЕНИИ. КАРТИНА А. Е. КОЦЕБУ «ГЕНЕРАЛ СКОБЕЛЕВ В БОЮ» ИЗ СОБРАНИЯ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

В собрании Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника находится картина крупнейшего русского баталиста середины XIX века Александра Евстафьевича Коцебу (1815–1889) «Генерал Скобелев в бою» (Инв. № Ж-212). Эта довольно большая (164 × 253 см) и представительная работа принадлежит раннему периоду творчества художника. Она выполнена им в годы обучения в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, которую Коцебу завершил с большой золотой медалью в 1844 г. После окончания обучения мастер на протяжении всей своей жизни был занят исполнение заказов императоров Николая I и Александра II для экспозиции Залов баталической живописи в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. Неудивительно, что подавляющее большинство его картин, созданных после 1844 г., находится в настоящее время в собрании Государственного Эрмитажа, а также в собраниях Государственного Русского музея и Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Ранние же картины Коцебу хранятся в Музее-панораме «Бородинская битва» («Сражение при Лёвенберге», 1840), Государственном Историческом музее («Взятие Брест-Литовска в 1812 году», 1840), Бородинском военно-историческом музее-заповеднике («Лейб-гвардии Измайловский полк в Бородинском сражении 26 августа 1812 года», 1842), Государственном Эрмитаже («Сражение при Кульме 17 августа 1813 года (Лейб-гвардии

Преображенский полк в сражении при Кульме), 1843»). Местонахождение еще нескольких произведений, в том числе «Сражения при Кулевче» (1843) и «Взятия Варшавы» (1844), за которые художник получил соответственно малую и большую золотую медаль и выданных из Государственного Эрмитажа в 1920-х годах, определить, к сожалению, пока не удалось.

Напомним в двух словах обстоятельства обучения Коцебу в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. В 1837 г. он начал обучение в классе профессора А. И. Зауервейда, избрав своей специальностью батальную живопись. Его карьере живописца предшествовала военная служба. Окончив 2-й Кадетский корпус, он прослужил в Лейб-гвардии Литовском полку два с лишним года, с конца 1834-го по начало 1837-го. В 1837 году Коцебу подал прошение и был зачислен в Академию художеств вольноприходящим учеником. Художественные способности Александра были оценены высоко и отмечены бриллиантовым перстнем из Кабинета Е. И. В. (1838), и медалями (малой серебряной в 1839 г., большой серебряной в 1840-м, малой золотой в 1843-м и большой золотой в 1844 г.). Впоследствии творчество Коцебу обрело европейскую известность, чему служат доказательством отличные отзывы в прессе (главным образом, немецкой), золотая медаль Всемирной выставки в Париже (1867) и бронзовая — Всемирной выставки в Вене (1873).

Картина из собрания Рязанского музея-заповедника представляет большой интерес, так как она свидетельствует, с одной стороны, о несомненном мастерстве художника, а с другой — о подвигах Рязанского пехотного полка и его прославленного командира. Ныне картина называется «Генерал Скобелев в бою». Архивные документы позволили уточнить обстоятельства создания этой работы и ее точное название, а дальнейшие исследования — разъяснить сюжет этого интереснейшего произведения и его судьбу за почти сто восемьдесят лет, прошедшие со времени его создания.

Картина была создана в 1842 г. и представлена на выставке, прошедшей осенью того же года в залах Академии художеств. На академической выставке 1842 года Коцебу представил две работы. Первая — «Лейб-гвардии Измайловский полк...», была создана по заданной Советом программе, вторую же художник выполнил вне программы. В «Указателе художественных произведений…» эта вторая картина названа «Полковник Скобелев в сражении при

Реймсе в 1814 году спасает раненого генерала Сен-При»[1]. В описании выставки, составленном П.П. Каменским она названа иначе — «Подвиг полковника Скобелева под Реймсом и спасение раненного генерала Сен-При»[2]. Расхождения в названии не меняют сути картины — изображен известный эпизод кампании 1814 года, в ходе которой русские войска вместе с союзниками вели войну с Наполеоном на территории Франции. С течением времени (вероятнее всего, уже в первые послереволюционные годы — а картина поступила в музей в 1922 г.) название существенно изменилось и утратило прежнюю конкретность. На подрамнике картины можно видеть и другие варианты названия: «Скобелев под Минском» и «Скобелев принимает командование». Оба они не точны: в первом неверно указано место сражения, второе искажает суть изображенной сцены.

Какой же именно эпизод кампании 1814 г. изобразил Коцебу? Так же, как и многие другие ранние картины художника, это его произведение связано с событиями войн с Наполеоном. Но в отличие от «Лёвенберга» и «Бородина», иллюстрирующих славные страницы русской военной истории, сюжет этой картины восходит к событиям сражения при Реймсе, в котором император французов разгромил русско-прусский отряд под командованием генерал-лейтенанта графа Э. Ф. Сен-При (1776–1814). Сражение состоялось 13 марта 1814 года (1-го марта по старому стилю). Накануне Сен-При, которому было поручено силами своего отряда охранять линию сообщений между Силезской армией Блюхера и Главной — Шварценберга, взял штурмом Реймс (незадолго до того занятый русскими и затем отбитый французами), имевший важное значение в стратегическом отношении: город находился примерно на середине коммуникационной линии. С отрядом в 13–14 тысяч человек (из них около 10 000 русских и около 4 000 пруссаков), Сен-При выбил из Реймса французский гарнизон, взял до 2 500 пленных и несколько орудий. За взятие города Александр I пожаловал Сен-При орден Св. Георгия 2-й степени.

Примерно в те же дни Наполеон, в ходе кампании 1814 года одержавший несколько ярких побед над союзниками, сам потерпел тяжелое поражение в сражении с армией Блюхера при Лаоне (9–10 марта). Прусский фельдмаршал не преследовал его, и император, отступив к Суассону, дождался необходимых подкреплений. Полагая вначале дать войскам отдых, Наполеон, узнав о занятии Реймса, принял решение вернуть город: победа была необходима его армии

прежде всего для поднятия боевого духа. Стремительным маршем он преодолел около шестидесяти километров и, достигнув Реймса, неожиданно атаковал отряд Сен-При силами 30 тысяч человек. Вначале в дело вступил авангард под командованием маршала О. Мармона, прибывший за несколько часов до основных сил. Русские и прусские войска, получившие отдых после торжественного молебствия по случаю взятия города, были застигнуты врасплох. Сен-При полагал, что Наполеон направит свои полки вновь против Блюхера или Шварценберга — что, собственно, император и думал сделать изначально, и не принял необходимых мер предосторожности — эта непредусмотрительность стоила войска поражения, а генералу самой жизни. Еще до полудня французский авангард пленил несколько прусских батальонов, располагавшихся в деревнях за городом. Сен-При, которому доложили о нападении на пруссаков, сперва не оценил серьезности своего положения: сложно было ожидать появления противника вскоре после того, как ему было нанесено поражение под Лаоном. Однако, услышав выстрелы неприятельской артиллерии, он отдал необходимые распоряжения по организации обороны на высотах у Сен-Женевьев, а Мармон получил от Бонапарта распоряжение дожидаться главных сил под его командованием. Около четырех часов дня Наполеон подошел.

Сен-При принял решение встретить неприятеля на подступах к городу. Он перевел свои войска за реку Вель и расположил их перед Реймсом, перекрыв Суассонскую дорогу. Правый фланг позиции находился у местечка Тенкё, левый — у Бас-Мюйр. Два прусских батальона были отправлены охранять переправу выше по реке. 1-й егерский полк охранял переправу ниже, у с. Брис. Основываясь на показаниях пленных, генерал полагал, что перед ним лишь уступавший отряду числом корпус Мармона, которого он рассчитывал одолеть, и вновь поступил самонадеянно и не предусмотрел возможности отступления: «Ретирады не будет!», — отвечал он на вопрос одного из полковых командиров[3]. Даже узнав, что при войсках находится сам Наполеон, генерал отвечал, что император не сможет переступить 14 000 человек. Лишь уже во время атаки французов, большая часть которых оставалась до поры скрытой ландшафтом, он увидел «великое превосходство неприятеля в числе»[4] и приказал отступать. Большая часть войск должна была вернуться за реку

и укрепиться в Реймсе или позади него. 1-й батальон Рязанского пехотного полка оставался прикрывать отступление.

Едва отдав эти распоряжения, Сен-При был тяжело ранен ядром (по разным данным в плечо и грудь или же в ногу). В связи с ранением командующего отряд на время остался фактически без командования: его должен был принять следующий за Сен-При по старшинству генерал-лейтенант И. Д. Панчулидзев, который находился в городе. Генерал-майор Г. А. Эммануэль, отдав необходимые распоряжения, отправился на поиски Панчулидзева. Отыскав его, он обнаружил, что генерал болен и не в состоянии руководить войсками и только тогда сам возглавил оборону. Французы тем временем стремительно атаковали. Пруссаки, отправленные охранять переправу, попали в окружение и сложили оружие. Первая линия отступала. Прусский ландвер и артиллеристы, бросив орудия, бежали к реке. Рязанцы и союзная кавалерия с боем отходили с позиции. В рядах рязанцев находился раненый Сен-При, которого они вынесли с поля боя. Отразив атаку французской кавалерии, перекрывшей было путь к отступлению, первый батальон Рязанского полка перешел Вель. В дальнейшем часть русских войск под командой Эммануэля отступила от Реймса по направлению к Берри-о-Бак, другая часть, которую возглавил генерал-майор Бистром, до глубокой ночи оборонялась в городе, удерживая его «до последней крайности». В числе этих войск был и Рязанский пехотный полк[5]. Узнав о приближении новых сил противника, грозивших окружить его войска, Бистром покинул Реймс, где, впрочем, оставались двести добровольцев из разных полков под командованием унтер-офицера: они должны были обороняться и задержать на какое-то время французов. Этих храбрых солдат уже глубокой ночью заставил отступить приказ, привезенный адъютантом генерала Эммануэля. Общие потери союзников в сражении составили около двух с половиной тысяч пруссаков и семьсот русских, более десяти орудий; потери Наполеона значительно меньше. Впоследствии русско-прусский отряд соединился с Силезской армией фельдмаршала Блюхера. Генерал Сен-При, все же попавший в плен, был прооперирован французскими докторами, но спустя несколько дней умер от заражения. Надо сказать, что Наполеон особенно отметил гибель Сен-При — француза на русской службе и убежденного роялиста — а значит, предателя. В официальных известиях о победе приводились такие слова императора: «Та самая

легкая батарея, которая поразила генерала Моро[6] под Дрезденом, нанесла смертельную рану Сен-Приесту, пришедшему с Татарами разорять нашу прекрасную страну»[7].

Картина Коцебу посвящена действиям первого батальона Рязанского пехотного полка под натиском французских войск в первой части боя. Какие же источники оказались в распоряжении молодого художника? Можно с уверенностью утверждать, что главным из них были воспоминания о сражении самого генерала И. Н. Скобелева, опубликованные в журнале «Славянин» в 1828 году под названием «Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года»[8]. В своем послании, предваряющем основной текст, издатель А. Ф. Воейков вслед за Скобелевым существенно приукрасил соотношение сил сражавшихся, указав, что русскому корпусу в 14 тыс. человек противостоял Наполеон с 70 тыс. войска. Воспоминания генерала, обладавшего определенными литературными способностями, написаны ярким, образным языком. В них не только приведены подробности происходившего на поле перед Реймсом, но и прекрасно передана атмосфера сражения. Рассказ Скобелева, несомненно, оказал большую помощь Коцебу в работе над картиной и позволил художнику создать произведение гораздо более живое, искреннее, чем написанный по программе «Лейб-гвардии Измайловский полк при Бородино».

Говоря о часах, предшествовавших бою, Скобелев сообщает, что в 8 часов утра 1-го (13-го по новому стилю) марта русские войска построились в поле на молебствие, и после него разошлись по квартирам, получив отдых. Рязанский полк должен был заступать в тот день в караул и расположился на площади перед Реймсским собором. Смена караула, однако, долго не происходила — необходимо было определить число постов, командующий корпусом Сен-При слушал литургию в соборе, мэр города готовил праздничный обед и т. д. «Офицерам и нижним чинам положили двойную порцию; мы надеялись провести время приятно и весело, но вышло иначе»[9], — вспоминал генерал. В половине двенадцатого на площадь влетел прусский солдат на лошади, объявивший о нападении французов на прусские батальоны, которые были частью изрублены, частью сдались. Скобелев доложил об этом Сен-При, но получил ответ, что скорее всего, это какой-то партизанский отряд французов и причин для серьезного беспокойства нет. Спустя не-

сколько минут еще один гонец донес, что французы находятся уже вблизи городских стен. Скобелев вывел 1-й и 3-й батальоны навстречу неприятелю — нескольким тысячам кавалерии, преследовавшей бежавших пруссаков. Отразив атаку и выставив стрелков у находившейся неподалеку у дороги ветряной мельницы, полковник отправил донесение графу Сен-При о значительных силах противника в виду города: «5 т. кавалерии и две действующие пушки... должны предводителем своим иметь не партизана»[10]. Узнав о такой силе появившегося невесть откуда противника, командующий корпусом прибыл на поле и расставил войска для отражения атаки. Она последовала через несколько часов, после подхода Наполеона с основными силами.

В своем рассказе генерал Скобелев указывает расположение своего полка: «Первому батальону вверенного мне полка приказано занять мызу (деревню или фабричное строение: верно сказать не могу) в двух верстах от города у самой реке Весле *(sic!)* лежавшую, а третий... остался в резерве у форштата»[11]. Мыза эта, как следует из других, более поздних, описаний сражения[12] и его плана, называлась Тенкё. 1-й батальон рязанцев, таким образом, находился на правом фланге русской позиции, примыкая флангом к реке Вель. От Реймса батальон отделяло две версты — расстояние, оказавшееся опасно большим в условиях последовавшего вскоре отступления, которое вернее было бы назвать бегством. Сен-При, объезжая позицию, повелел рязанцам не сдавать Тенкё: «Я уверен, Скобелев, что пункт, батальоном твоим занятый, как важнейший в нашей позиции, отдашь ты не прежде, чем я Реймс»[13]. И дополнил приказание словами о том, что если и пришлось бы отступать — то только на небо, но «ретирады не будет». С этими словами командующий русским отрядом отправился объезжать другие части.

Спустя несколько минут французские батареи, выступив из леса, где они были, «открыли совершенный ад», а кавалерия повела атаку на левый фланг. Скобелев, а за ним и историки, писали о том, что натиск французов был исключительно стремительным и мощным, и войска были смяты в считанные минуты и в беспорядке стали отступать к мосту через Вель — единственной переправе, ведущей в город. К батальону Скобелева примкнули 160 стрелков, спасшихся благодаря этому от удара кавалерии. «Все вдруг изменилось: войска наши были немедленно сбиты, артиллерия в ретираде через

форштат брошена, все мчалось назад..., и менее нежели в пятнадцать минут кроме меня с баталионом Рязанского полка и спасшихся стрелков, войск наших перед городом решительно не оставалось. Опасность была очевидна; путь к спасению моему лежал единственно через форштат, занятый уже неприятелем»[14].

Лишившись какой бы то ни было поддержки других войск, Скобелев должен был отступать, чтобы спасти своих людей от неминуемой гибели. «Пехоты против меня не было, надлежало обороняться от конницы... Став в каре, не успел я сделать нужных приказаний, касательно успешного заряжания ружей стрелками, нарочно для сего внутрь каре поставленными, как грозный строй кавалерии понесся на меня в атаку... Выждав французов на верную дистанцию, попотчевал я их не спешным, но верным и цельным батальным огнем». Многие всадники были убиты, и волна кавалерийской атаки откатилась. Тотчас батальон скорым шагом двинулся к форштату. Французы предсказуемо в таких случаях использовали артиллерию, открыли по рязанцам огонь: «Четыре орудия неприятельской конной артиллерии, пропустя кавалерию, дали по мне залп картечью, чем хотя и не мог быть я остановлен, но неминуемо был бы сокрушен, если бы, по влиянию свыше, не решались они на новые атаки, которые после первой были для меня, так сказать, игрушкою. Я отразил другую и третью; картечи, однако ж, нанесли мне урон: более 50 чел. моих сослуживцев пали с честью, а форштат от меня был не ближе версты»[15].

Видя, что батальон отрезан от Реймса, некоторые офицеры «со всевозможною деликатностию» предложили Скобелеву рассмотреть возможность сдаться в плен и благодаря этому сохранить жизнь солдатам. От такого исхода спасло неожиданное появление Сен-При. Скобелев писал: «Сердце мое не могло быть с сим согласно, но приговор осьми сот человек к очевидной смерти казался мне жестоким и даже несправедливым. Тяжкая печаль упала на мое сердце, и я, признаюсь, начал уже колебаться, как Л. Г. Семеновского полка поручик Волков с донским казачьим офицером, на солдатской шинели примчали ко мне смертельно раненого графа Сен-Приеста... "Спасите честь мою, любезный Скобелев, сказал мне граф, не хочу скрывать от Вас, что в случае моего плена она в опасности; смерть же презирать если б не умел я прежде, то выучился бы у храбрых Ваших рязанцев" <...> "Ваше

Сиятельство, отвечал я,… клянусь за себя и за всех моих товарищей, что священная для нас особа Ваша будет только тогда во власти неприятеля, когда последний из нас, решившихся пролить за Вас всю кровь свою, падет со славою, какую предоставляет нам Божий промысел и наша обязанность!". "Повторите клятву мою, друзья!", сказал я, обращаясь к моим сотоварищам, "пошлем купно теплые молитвы к Господу Сил, да явит Он над нами новый опыт неисчислимых Своих милостей к верноподданным царя русского, да прольет Он в грудь нашу новые силы, новое мужество, и да поставит дух и мысль нашу выше всех окружающих нас бедствий! До сего мы показали, как русские дерутся, теперь покажем, как умирают!". Кивера с голов слетели, все перекрестились, воскликнули "клянемся"»[16]. Отражая новые кавалерийские атаки, батальон приблизился к предместью Реймса, уже штурмуемому французами. Перестроившись, рязанцы — «грозная горсть десницею Всевышнего предводимых москвичей» — ударили в штыки с тыла на противника, и, поддержанные огнем 3-го батальона своего же полка со стен, прорвались к своим. Неприятель бежал, «бросив свои пушки в соседстве с нашими». В течение часа еще оба батальона прикрывали отход остальных сил, а под покровом темноты и сами покинули город, в который уже вошли французы[17]. К утру рязанцы соединились с войсками генерала Йорка, командовавшего авангардом Силезской армии Блюхера.

Примечателен эпизод, который случился утром после боя. Получив от прусского генерала приказания, Скобелев вернулся к своим батальонам. «На колени, друзья, были первые слова мои, прежде всего возблагодарим Бога, милосердие свое нам явившего. Кто прожил первое марта, тот перестал принадлежать себе, но обратился в неотъемлемую собственность Провидения»[18]. После этого Скобелев из-за отсутствия священника сам прочел молитву. Потери рязанцев в бою составили 33 человека убитыми и пропавшими без вести. После сражения император Александр I наградил Скобелева орденом Св. Георгия 4-й степени, повысил в звании нескольких офицеров, а двух фельдфебелей произвел в офицерский чин. Весь полк в ознаменование мужества, получил коллективную награду — знаки «За отличие» на кивера.

А. И. Михайловский-Данилевский, чей опубликованный в 1836 году двухтомный труд «Описание похода во Францию в 1814 году»,

также мог послужить для художника важным источником при работе над картиной, так описывает действия Рязанского полка под командованием полковника Скобелева в этом бою. «Войска были сбиты и бросились к предместью чрез единственный находившийся тут мост на крутых берегах Веля. По причине тесноты на мосту и в улицах колонны на каждом шагу мешали одна другой и искали спасения. Менее, нежели в четверть часа, все было смято. Такой беспорядок должен бы был повлечь корпус в погибель, если бы у самого дефилея не случился батальон Рязанского пехотного полка, которого начальник, полковник Скобелев, сохраняя присутствие духа, устоял один против неудержимого почти стремления неприятелей. Посреди неописанного смятения он свернулся в каре и отражал налетавшую на него три раза громаду конницы, чем дал время орудиям и обозам войти в город. Наконец туда же пробился на штыках и этот батальон вместе с раненым графом Сен-При, которого во время происшедшей суматохи привезли в каре. Перед мостом, где дрались рязанцы, распоряжался генерал Эммануэль. В минуту величайшей опасности он закричал им: «От вас зависит спасение корпуса!»[19]

Официальный военный историк, Михайловский-Данилевский несколько иначе представил действия 1-го батальона Рязанского полка. Генерал сгладил впечатление от проигранного сражения, сделав акцент на прикрытии рязанцами общего отступления, что позволило «орудиям и обозам войти в город». Ему вторит и капитан И. И. Шеленговский, автор-составитель изданной в 1909–1911 гг. трехтомной «Истории 69-го пехотного Рязанского полка»[20]. Он называет действия 1-го батальона рязанцев по пути к Реймсу «прикрытием отступления»[21] союзных сил. Бесспорно, так складывается куда более приглядная картина досадного и полного поражения русско-прусского отряда Сен-При. Но рассказ Скобелева свидетельствует совсем о другом: бегство, а не отступление, было всеобщим, а прикрывать было, в сущности, некого, так как рязанцы оказались между наступающими французами и уже практически занятым ими форштатом, и речь шла исключительно о собственном спасении, для чего нужно было во что бы то ни стало прорваться к городу, преодолев две версты под постоянными атаками противника.

В книге М. И. Богдановича «История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам» (1865) картина боя воспроизведена кратко и без очевидного стремления при-

украсить события. «Союзная кавалерия и 1-й батальон Рязанского полка, отрезанные от моста — казалось — были обречены гибели. Рязанцы, под предводительством их мужественного командира полковника Скобелева, построясь в каре и прикрыв своей грудью унесенного ими с поля сражения графа Сен-Приеста *(sic!)*, отошли к предместью. Здесь преградили им путь французские кирасиры, но Скобелев, быстро перестроив батальон в колонну, ударил на неприятеля в штыки и с содействием 3-го батальона того же полка, открывшего по французам огонь из предместья, пробился к своим...»[22].

В своей довольно большой (164 × 253 см) картине Коцебу изобразил каре 1-го батальона Рязанского пехотного полка в бою, в тот самый момент, когда рязанцы вслед за своим командиром произносят слова клятвы. Местонахождение батальона показано точно в соответствии с воспоминаниями И. Н. Скобелева: примерно на половине пути между Тенкё и Реймсом. Здание, похожее на «фабричное строение» из рассказа генерала, можно видеть у самого правого края картины. С противоположной стороны виден силуэт Реймса, показанный весьма схематично. Возвышающийся над общей массой застройки шпиль и две башни, очевидно, должны обозначать силуэт доминанты города — Реймсского собора, хотя шпиль своими очертаниями напоминает скорее башни церкви Св. Ремигия. Стены города окутаны пороховым дымом. Ближе к русскому каре можно видеть стоящие возле дороги домики и мельницу — ту самую, к которой Скобелев при первом появлении французов выслал своих стрелков. Судя по плану местности тех времен[23], это деревня Сен-Женевьев.

Все три населенных пункта были видимы с одной точки: там, где река Вель делала изгиб, возле местечка Мюйр. Такое местоположение батальона полностью отвечает действительной обстановке на поле боя. Под ударами французов рязанцы, отступая, оказались между сен-женевьевским плато и рекой. Суасонская дорога проходит недалеко от каре, и по ней через Сен-Женевьев идут к Реймсу наполеоновские войска. Масса французской пехоты и кавалерии занимает весь задний план картины, постепенно, по мере удаления к городу, становясь трудноразличимой. Возле мельницы можно видеть подразделение пехоты, с развернутым знаменем движущееся к Реймсу. Всю правую часть занимает изображение конницы, атакующей батальон рязанцев. Линия го-

ризонта в картине проходит выше середины картины, и благодаря этому Коцебу смог показать поле боя далеко в глубину.

Отрезанный от основных союзных сил, батальон находится прижат к реке и отражает атаку французской кавалерии. Судя по мундирам — зеленым доломанам, пошитым по гусарскому образцу, красным чакчирам и киверам, рязанцев атакует дивизия генерала Ж.-М. А. Дефранса — Почетная гвардия Наполеона. Входившие в ее состав четыре полка легкой кавалерии были сформированы императором в 1813 году и состояли из молодых людей знатного происхождения. Полки были приписаны к императорской гвардии, однако не входили в число гвардейских частей. Разглядеть подробно форму Почетной гвардии позволяет фигура убитого кавалериста, изображенная на переднем плане справа. Эскадроны, отраженные залпом русского батальона, отходят на безопасное расстояние; трубач трубит сигнал, кавалерия выстраивается для новой атаки. Кое-кто из гвардейцев ведет огонь по каре. На земле — несколько убитых людей и лошадей. Из-за расстояния, разделяющего противников, фигурки французских всадников очень невелики, однако Коцебу точно передает цвета и общий вид их мундиров, не пренебрегая достоверностью: полковую принадлежность кавалеристов определить нетрудно.

Перед каре рязанцев можно видеть брошенную пушку, уже взятую на передок. Она, возможно, принадлежала прусской батарее, на которой и получил ранение генерал Сен-При. «Едва успел он отдать это приказание, как был ранен ядром в плечо. Прусская батарея, на которой он стоял, тотчас взяла на передки и поворотила в город. Войска были сбиты и бросились к предместью»[24]. После ранения генерал был укрыт в каре 1-го батальона Рязанского полка. Добраться до Реймса, однако, батарее не удалось: по итогам боя французам досталось до 10 орудий, в основном прусских. Возле батареи суетится орудийная прислуга, к которой приближаются кавалеристы Дефранса.

Между передним фасом русского каре и французской кавалерией художник оставил свободное пространство. Полоса этой коричневато-серой неровной голой земли занимает на картине считанные сантиметры, соответствующие нескольким десяткам метров в пейзаже, и оттого ощущение опасности, плотно нависшей над полем боя, особенно остро. Волнующейся, динамичной массе французской кавалерии Коцебу противопоставил живой монолит

пехотного каре. Линия киверов первых шеренг сливается в сплошную стену, за которой видны острые жала штыков. Ощущения несокрушимости русских, однако, вовсе не возникает. Положение рязанцев, прижатых к реке, чрезвычайно опасное. В рядах французов можно различить артиллеристов, наводящих орудия на батальон: грядет залп картечью, о котором вспоминал генерал Скобелев. Оставаться на месте означает для русской пехоты неизбежную гибель. Путей к спасению два — уходить, с боем прорываться к Реймсу или же сдаться в плен.

Три шеренги киверов зрительно отделяют происходящее на заднем плане от действия, разворачивающегося в центре у переднего края картины. Здесь показана сцена клятвы, имеющая ключевое значение и для боевого эпизода (в воспоминаниях Скобелева ясно указано на то, что непосредственно перед моментом, запечатленном в картине, он раздумывал о возможности сдачи в плен), и для понимания работы Коцебу зрителем. В каре рязанцев принесен на шинели смертельно раненый генерал Сен-При. В ответ на его просьбу о спасении чести Скобелев произносит торжественные слова клятвы, которым вторит возглас его подчиненных: «Клянемся!». Центральная сцена, как, впрочем, и изображение на заднем плане, содержит интересные подробности, которые художник мог почерпнуть только в рассказе, напечатанном в «Славянине».

Здесь, в центральной части работы, художник объединил в небольшую группу несколько наиболее значимых фигур. Это сам Скобелев, лежащий на земле раненый генерал Сен-При, знаменщик со знаменем Рязанского пехотного полка и несколько солдат из правого фаса каре, повернувшихся к полковнику. Особую значимость этой группы подчеркивает не только ее центральное положение в картине, но и более интенсивная освещенность. Поток теплого света, льющийся слева и сверху, падает широким пятном и объединяет фигуры центральной группы, придавая ей, отделенной шеренгами солдат от происходящего вокруг, на поле боя, торжественный и в то же время в известной степени интимный характер. Не отходя от канвы воспоминаний Скобелева, от реалий сражения, Коцебу сумел создать выразительный и возвышенный образ русских воинов, чья твердость духа подверглась труднейшему испытанию в минуту смертельной и близкой опасности — и прошла это испытание.

Скобелев, предводительствующий батальоном как шеф Рязанского полка — воплощение воинской доблести. Высокую фигуру полковника с поднятой вверх обезображенной трехпалой правой рукой (следствие ранения при Куортане в русско-шведскую войну 1808–1809 гг.) Коцебу поместил на переднем плане картины. С обнаженной головой, вооруженный по-солдатски — с ружьем в другой руке и патронной сумкой через левое плечо, полковник обращается к своим подчиненным. Его лицо, показанное в профиль, исполнено спокойной уверенности. В шуме боя голос Скобелева слышен не всем, но и перед ним, и за его спиной находящиеся вблизи люди — и совсем юные обер-офицеры, и бывалые солдаты, обернувшись и сняв головные уборы, дают обещание оставаться до конца верными своему долгу. Клятва, принесенная во время боя, еще больше сплачивает батальон, в ходе сражения отрезанный от основных сил и полагающийся только на собственное мужество. Красноречиво движение совсем еще юного подпрапорщика со знаменем полка, делающего шаг к своему командиру. Рядом со знаменем — солдаты с красными репейками на киверах: это нижние чины гренадерских взводов[25]. Раненого Сен-При приподнимают с земли донской казак и молодой обер-офицер с семеновским шитьем на воротнике — это поручик Волков, упомянутый Скобелевым в его рассказе.

Картина — несомненная удача молодого художника. В ней перед зрителем предстает динамичная и многообразная панорама сражения, плотно и равномерно сотканная из множества образов, действий, деталей. Вид боя лишен какой бы то ни было схематичности, условности, свойственной многим баталистам предыдущего поколения. Люди, изображенные и на переднем плане, и даже вдали, не оказываются просто фигурами, заполняющими пространство: практически каждый из них, даже если это едва различимый силуэт, занят конкретным, понятным делом. Перед зрителем предстает разнообразие действий, показанных в равной степени обстоятельно, подробно. Откатившиеся от пехотного каре всадники Почетной гвардии перемещаются, разворачивают коней, перестраиваются под звуки трубы; французская пехота марширует по Суассонской дороге в строю, под знаменем; орудийная прислуга пытается скрыться в каком-то овраге ввиду приближения французов — все эти и другие действия объяснимы и взаимосвязаны.

В русском каре плотные шеренги переднего фаса ведут бой, офицер на правом фланге поднял шпагу, отдавая им команду, возле Скобелева на переднем плане — раненые, помогающие им, держащие в поводу лошадей солдаты и т. д.: перед нами разнообразие многих действий, показанных достоверно и прописанных старательно. Это — следствие военного прошлого Коцебу, хорошо понимающего каждый шаг, жест, позу. Лица персонажей, их мимика проработаны индивидуально, и реакция на слова командира при ближайшем рассмотрении оказывается различной: от поистине фаталистического спокойствия до горячего вдохновения, воодушевления. Оно, впрочем, ни у кого из действующих лиц не приобретает пафосного и потому неискреннего звучания — эти люди явно утомлены тяжелым боем, некоторые ранены и действуют на пределе своих возможностей. Гимном широко известному мужеству русского солдата эта работа также не является. Коцебу создал правдоподобную и тщательную картину современного боя, притом боя, как известно, проигранного: ни о какой глорификации в этом случае не может быть и речи.

Картина «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе...» имеет много общего с другой работой Коцебу, также представленной на академической выставке 1842 г. — «Лейб-гвардии Измайловским полком при Бородино». Оба произведения роднит и схожая идея, положенная в основу их сюжета — военачальник и его полк в бою, и композиционное построение. В обоих случаях центральным персонажем картины является изображенный на переднем плане командующий полком (в «измайловцах» — командир полка Храповицкий, в «рязанцах» — шеф полка Скобелев), обращающийся к своим подчиненным. Панорамное и тесно-близкое удачно объединены и в той, и в другой картине. Задний план в них занимает изображение сражения, которое Коцебу отодвигает от зрителя, делая его фоном для главной сцены. На переднем же плане, перед главной сценой, и в той, и в другой картине оставлено свободное пространство, достаточное для того, чтобы создать у зрителя иллюзию присутствия на поле боя: прием, распространенный в батальной живописи того времени, которым искусно пользуется и Коцебу.

В обеих картинах много схожих образов и близких по смыслу второстепенных персонажей, созданных для достижения наилучшего эффекта от показанного сражения и являющихся символическим во-

площением смысла работ. Это своего рода штампы, характерные для батальной живописи. Например, сломанное ядрами дерево символизирует гибель в бою и вместе с тем стойкость обороняющихся, знамя, присутствующее в их рядах — мужество, воинскую доблесть и честь. Детали обмундирования, лежащие на переднем плане, передают горячку боевого действия, так же как и трупы врагов в тылу русских пехотных каре, и образы павших русских — Коцебу вовсе не избегает показывать погибших ни вблизи, ни отдалении. Художник, обращаясь к событиям четвертьвековой давности, не сумел избежать некоторых ошибок, несоответствий. О французских карабинерах, которые в сражении при Бородино атакуют каре измайловцев вместо саксонских кирасир, уже было сказано. В «Генерале Скобелеве» тоже присутствует схожая фактическая ошибка. На погонах и эполетах русских четко различается шифровка «14» — знак дивизии, к которой принадлежал полк. У Рязанского полка она была таковой, но в другое время — в 1808–1809 гг. С 29.09.1809 г. до 15.01.1820 г. рязанцы имели «погоны красные «17»»[26], с каковыми их и надлежало изобразить.

Главным отличием двух картин при всей явной схожести, является их настроение и эмоциональное содержание. Написанная вне программы «Генерал Скобелев» гораздо более драматична благодаря как описанным выше обстоятельствам сражения, так и выразительности главных и второстепенных персонажей. В «Лейб-гвардии Измайловском полке...» хорошо передано ощущение непоколебимости русских батальонов, которые в дополнение к своей собственной монолитной боевой массе получают поддержку кавалерии, выходящей с тыла и готовой преследовать отраженных залпами французов. Славой Бородина, где русские, невзирая на огромные потери, устояли перед Наполеоном, дышит эта работа: четко определенное, лишенное какой бы то ни было двусмысленности восприятие события диктует и столь же недвусмысленное восприятие картины.

В «Скобелеве» ничего подобного нет. Коцебу, изобразив вдали силуэт Реймса, где в показанный в картине момент боя еще были русские части, подчеркнул оторванность, почти обреченность батальона Рязанского полка. Скобелев, вспоминая о бое, писал, в частности, что, когда он пробивался к городу, по дороге, идущей по противоположному берегу, уже тянулись отступавшие из Реймса русские колонны, и, видя его с рязанцами так далеко от своих, заранее, но уверенно полагали своих товарищей погибши-

ми или плененными[27]. Тема проигранного сражения, в котором жизнь изображенных художником людей висела на волоске, понимание их подвига, свершенного в одиночку, формирует восприятие этой работы. Героическое начало, лежащее в основе обеих картин, имеет разное звучание: монументальное, гимноподобное в первом случае и резко-тревожное во втором. Различны и образы командующих. Воодушевленный, отчаянный Скобелев является антиподом раненому и обессиленному Храповицкому. Образы русских солдат, однако, схожи: в их основе — фаталистическое спокойствие, уверенность, равнодушие к смерти.

Подлинно романтический по своей сути драматизм «Генерала Скобелева...», большая выразительность этой картины по сравнению со второй работой, представленной на выставке 1842 года, объясняется еще и тем, что «Измайловский полк...» написан по программе, заданной Советом Академии. Коцебу должен был точно следовать ей и суметь объединить, совместить все заданные положения программы; в «Скобелеве» он, несомненно, чувствовал себя более свободным в трактовке темы. Важен и размер картины: «Скобелев» более чем вчетверо больше «Измайловского полка»: 164 × 253 против 78 × 108,5 сантиметров и впечатление, произведенное этой работой, было, конечно же, более ярким. В творчестве Коцебу это была первая столь значительная по размеру картина, и художник, выставив ее рядом с программной работой, продемонстрировал, что он умеет совладать с таким форматом, что он в прямом и в переносном смысле может больше, чем предписывает программа Совета. В дальнейшем его академические картины, написанные на малую и большую золотую медаль, будут иметь схожий со «Скобелевым» формат.

Примечательно, что сюжет, воплощенный Коцебу в этой работе, с точки зрения военной истории вовсе не выглядит выигрышным. Это единственный подобный случай среди всех работ художника, созданных им в годы обучения в Академии как до, так и после 1842 года. Что же послужило причиной выбора именно этого сюжета? Вероятнее всего, причину надлежит искать в образе главного героя картины — генерала Ивана Никитича Скобелева (1778 или 1782–1849). В годы, когда Коцебу учился в Академии художеств, Скобелев был заметным персонажем в жизни российской столицы. К 1842 году — времени создания картины — он генерал-лейтенант, комендант Петропавлов-

ской крепости (1839–1849), прославленный ветеран многих войн, неоднократно тяжело раненый, кавалер многих орденов. Храбрость и отвага Скобелева в сражении сделали его фигурой легендарной: это был настоящий воин. Одним из самых ярких эпизодов биографии генерала стал его последний бой — против поляков под Минском в 1831 году. В ходе этого боя ядро раздробило левую руку Скобелева, которую пришлось ампутировать. Пока шла операция, генерал сидел на барабане и диктовал писарю свой последний приказ по войскам. Ампутации, как известно, проводились в то время без какой бы то ни было анестезии (потому, например, граф Остерман-Толстой, которому отрезали руку после битвы при Кульме, велел во время операции собрать вокруг себя песенников: песня отвлекала; кроме того, за нею не было слышно стонов оперируемого). Но даже после такого ранения совсем оставить службу Скобелев не смог, и, проведя полгода в деревне и восстановившись от ран, приступил к исполнению новых должностей — инспектора резервной пехоты, члена комитета о раненых, члена генерал-аудиториата и, наконец, коменданта Петропавловской крепости. В 1842 году ему был пожалован орден Св. Александра Невского, третий по значимости в Российской империи, годом позже он получил звание генерала от инфантерии.

Не только военная служба, полная славных событий, делала этого мужественного человека столь интересным. Скобелев получил широкую известность и как литератор, живо, интересно и много писавший на военные темы под псевдонимом «Русский инвалид». Его произведения, несмотря на небезупречный литературный стиль, пользовались популярностью. Доскональное знание жизни русского солдата составило прочную основу творчества генерала-писателя. В 1833 г. увидела свет книга «Подарок товарищам или переписка русских солдат в 1812 г., изданная русским инвалидом Иваном Скобелевым», за нею последовали «Беседы русского инвалида или новый подарок товарищам» (1838, в двух частях), «Письма из Бородина от Безрукого к безногому инвалиду: по поводу открытия памятника Бородинской битве» (1839), «Переписка и рассказы русского инвалида» (1841) и другие издания. В 1839 г. Скобелев написал и издал две пьесы — «Кремнев, русский солдат» и «Сцены в Москве в 1812 году». Они были поставлены в Санкт-Петербурге, на сцене Александринского театра, а также в провинции, и в течение многих лет шли с большим успехом. Генерал поддерживал отношения со

многими столичными литераторами, в том числе с А. Ф. Воейковым, Н. И. Гречем, В. Г. Белинским, Ф. В. Булгариным, Н. В. Кукольником, П. А. Плетневым и другими. В Петербурге Скобелев — человек известный, фигура интересная, яркая. Молодой И.С. Тургенев писал о встрече с генералом на вечере у П. А. Плетнева: «Известный Скобелев, автор «Кремнева», <…> всем тогдашним петербургским жителям памятная фигура с обрубленными пальцами, помятым, морщинистым, прямо солдатским лицом… тертый калач, одним словом»[28]. Выбор главного героя для картины, задуманной Коцебу, объясним и, без сомнения, удачен.

С большой долей вероятности можно предположить, что картина была написана специально для Ивана Никитича Скобелева и либо была ему поднесена, либо приобретена им. Такое предположение позволяют сделать сведения об истории бытования картины и об аналогичных примерах судьбы академических работ Коцебу.

Как уже было сказано выше, картина поступила в собрание Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника в августе 1922 года. Учетная документация музея позволила уточнить ее происхождение: работа Коцебу поступила из имения Зеленые Гаи Ряжского уезда Рязанской губернии. Хозяйкой имения, которое также называлось Заборовские Гаи, указана княгиня Н. Д. Белосельская-Белозерская, урожденная Строганова. Семье Строгановых имение принадлежало с 1830 г.: вначале самому герою картины Коцебу Ивану Никитичу, затем его сыну, генерал-лейтенанту Дмитрию Ивановичу (1821–1880), и сыну последнего, генералу от инфантерии Михаилу Дмитриевичу (1842–1882). М. Д. Скобелев похоронен в Спасо-Преображенской церкви в фамильном имении. После смерти «Белого генерала» имение Заборовские Гаи перешло к его сестре, Надежде Дмитриевне, в замужестве — княгине Белосельской-Белозерской (1847–1920). В имении надежда Дмитриевна открыла дом для солдат-инвалидов, где на ее средства содержалось несколько увечных воинов. После революции октября 1917 г. семья эмигрировала из России, в 1922 г. было изъято имущество Спасо-Преображенской церкви — и, очевидно, и усадьбы. Тогда же картина Коцебу поступила в Рязанский музей-заповедник.

Таким образом, работа художника в 1922 г. находилась в имении потомков генерала И. Д. Строганова. Можно с уверенностью утверждать, что она поступила в собрание семьи вскоре

после академической выставки 1842 года. Аналогичным образом сложилась судьба некоторых других картин Коцебу, созданных им в годы обучения в Академии. В процитированной нами статье из «Русского художественного листка», посвященной А. Коцебу (1858), упомянуто, что художник, обучаясь в Академии, написал несколько картин из военной жизни для князя Щербатова и графа Толя. О бытовании двух известных нам картин, посвященных деяниям кн. Щербатова («Сражение при Лёвенберге» и «Взятие Брест-Литовска в 1812 году»), сведений не сохранилось, но мы знаем судьбу двух картин, главным действующим лицом которых был граф Толь. Они в течение почти полувека находились в собрании наследников графа, а в 1892 г. были приобретены у них Николаем II и поступили в Зимний дворец. Одну из них, «Взятие Варшавы», художник просил Совет Академии выдать семье Толей в 1845 году, ссылаясь на то, что она была заказана потомками генерала Толя. Судя по всему, подобная практика была в той или иной степени распространенной, и можно не без оснований предположить, что картина «Генерал Скобелев в сражении при Реймсе...» аналогичным образом поступила в собрание известного воителя. Возможно, картина была подарена: существовал и конкретный повод для этого — в 1842 году Скобелеву исполнилось шестьдесят лет, и тогда же его заслуги были отмечены орденом Александра Невского. Картина, как можно видеть, представляет большой интерес не только изображенными в ней событиями, связанными с эпохой наполеоновских войн и боевой судьбой 69-го Рязанского пехотного полка, но и своей собственной историей.

Автор выражает самую искреннюю благодарность коллегам — главному хранителю Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника, кандидату исторических наук Елене Васильевне Шапиловой и старшему научному сотруднику, хранителю коллекции «Живопись» Екатерине Геннадьевне Коноваловой за возможность ознакомиться с картиной Коцебу и ценные научные консультации, и надеется, что после завершения строительства нового музейного здания и перемещения коллекций это интереснейшее и выразительное с художественной точки зрения произведение прославленного отечественного баталиста займет свое место в экспозиции.

Примечания

[1] Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1842. — С. 11.
[2] Каменский П. П. Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств // Русский вестник. — 1842. — №№ 7–8. — С. 9.
[3] Цит. по: Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 359.
[4] Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. Том 1. Санкт-Петербург, 1836. — С. 92.
[5] А также Полоцкий и Елецкий пехотные полки, 30-й и 33-й егерские.
[6] Жан Виктор Моро (1763–1813), французский генерал периода Первой республики. Обвинен Наполеоном, считавшим Моро своим политическим соперником, в участии в заговоре против него и отправлен в изгнание. Несколько лет прожил в США, в 1813 году принял предложение Александра I вернуться в Европу и сражаться против Наполеона. Был советником при главной квартире союзных монархов. Спустя два месяца после отплытия из США на театр военных действий смертельно ранен ядром в битве при Дрездене и вскоре скончался. Похоронен в Санкт-Петербурге.
[7] Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 362.
[8] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 191–204; № 33. — С. 227–235.
[9] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 193–194.
[10] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 196.
[11] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 197.
[12] Наиболее подробно расположение русских войск перед боем и в ходе сражения указано в книге И. И. Шеленговского. «Позиция, занятая 8 корпусом (22 б., 14 оруд., 700 ч. кавалерии), представляла некоторые выгоды для артиллерии, но имела в тылу большой город и реку Вейль, не везде проходимую в брод. Поданный вперед на 2 вер. от города правый фланг примыкал к реке Вейль у фермы Тенкен *(Tainguek)*, занятой 1-м баталионом Рязанского полка, уступом за ним в одной версте влево от дороги на Париж стали войска центра; 3-й баталион Рязанского полка, 33 егерский полк

и 2 легких орудия № 7, прусские баталионы с кавалериею и 12 орудий составляли загнутый левый фланг; во 2-й линии Полоцкий полк; часть войск находилась в городе и за р. Вейль, переправа через которую защищалась у с. Брис 1 егер. полком, влево у с. Конмонтрельми прусскими баталионами». — Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911. — Т. 1. — С. 270. Названия мест даны по этому тексту.

[13] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 198–199.

[14] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 199–200.

[15] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 201.

[16] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 201–203.

[17] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 33. — С. 228.

[18] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 33. — С. 234.

[19] Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. Том 1. Санкт-Петербург, 1836. — С. 92–93.

[20] Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911.

[21] «Прикрытие отступления, в виду всей Наполеоновской армии, ложится на один Рязанский полк… Командир полка с 1-м батальоном находился еще в 2-х верстах впереди, следуя от Тенкен, свернувшись в каре. "Только надежда на Бога оставалась единственной звездою 1 баталиона", говорил полковник Скобелев». — Шеленговский И.И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700-1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911. — Т. 1. — С. 271.

[22] Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 360–361.

[23] План, в основе которого лежит карта местности тех времен, опубликован в книге Ф.-Ж. Уртуля «1814. Кампания во Франции». Hourtoulle F.-G. 1814. La campagne de France. — Paris, 2005. — P. 81.

[24] Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1836. — С. 92–93.

[25] Гренадерские взводы 1-го батальона имели красные репейки на киверах с 1811 г.

[26] См.: Попов С. Армейская и гарнизонная пехота Александра I. Полковые униформы. — М., 2010. — С. 90.
[27] «Я с первым баталионом полагался в плену. Некоторые из войск наших, засветло еще ретировавшиеся, видели мое положение и простились со мною...». — Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 33. — С. 228.
[28] Цит. по: Бродский Н. Л. Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. — М., 2018. — С. 108.

Источники

1. Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865.
2. Бродский Н. Л. Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. — М., 2018.
3. Каменский П. П. Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств // Русский вестник. — 1842. — №№ 7–8.
4. Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1836.
5. Попов С. Армейская и гарнизонная пехота Александра I. Полковые униформы. — М., 2010.
6. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 32. — С. 191–204.
7. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. — Ч. 7. — № 33. — С. 227–235.
8. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1842.
9. Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. Т. 1. — Люблин, 1909–1911.
10. Hourtoulle F.-G. 1814. La campagne de France. — Paris, 2005.

Евгения Клишевич

ГОРОДСКИЕ ПАМЯТНИКИ В РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.: ЗАРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИИ, ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

В русле национальной художественной школы традиция городских памятников возникла в начале XIX в. Об этом говорят сразу несколько значительных явлений: в 1801 г. была завершена и установлена статуя Александра Суворова работы Михаила Козловского; в 1802 г. Совет Академии художеств принял на себя руководство по установке памятников в разных городах империи[1]; появилась общественная инициатива проектов монументальной скульптуры, а также практика всеобщего сбора пожертвований на их реализацию.

Валерий Турчин, который специально исследовал синтез скульптуры и городского пространства, связал возникновение городских памятников с демократизацией в общественной жизни и отметил, что это было явлением в русской культуре XIX века. Характеризуя монументальную скульптуру XIX в. в целом, он подчеркнул актуальность проблемы взаимовлияния различных типов композиции — надгробия, памятника, монумента и мемориала, — которые близки друг другу по своей мемориальной функции, но отличаются по принципам взаимодействия с окружением[2]. На взгляд Игоря Шмидта, крупного историка и теоретика скульптуры, жанр городских памятников окончательно сформировался в 1850-е –1870-е гг.[3]. Принятому в современной науке понятию о нем, как считал ученый, в полноте отвечают памятники Михаилу Лазареву в Севастополе и Александру Пушкину в Москве.

Приведенные высказывания, по которым складывается представление о продолжительности и сложности процесса формирования традиции городских памятников в русском искусстве, даются авторами мимоходом. В частности, не достаточно подкреплено примерами замечание о том, что ранние городские памятники обладали чертами других жанров; не охарактеризованы жанровые особенности таких признанных вершин городской скульптуры, как группа «Минин и Пожарский» на Красной площади Москвы и статуи полководцев на Казанской площади в Петербурге. Все это побуждает

внимательнее присмотреться к эволюции жанра памятника, исследовать закономерности его формирования.

С необходимостью классификации традиционных типов композиции в городской скульптуре и мемориальной архитектуре сталкивается едва ли не каждый исследователь, пишущий об истории памятников в русских городах. В стремлении соотнести традицию памятников-статуй с традициями храмов, которые возводились в честь военных побед, триумфальных ворот, обелисков, надгробной скульптуры историки искусства прибегают к определениям «скульптурный памятник»[4], «европейский памятник»[5], «гражданская скульптура»[6]. Принимая во внимание неоднозначность понятия «памятник» в широком обиходе, Турчин предложил использовать термин исключительно в отношении монументальной статуи на пьедестале, которой украшена городская площадь. По утверждению исследователя, памятник «мыслим только в изобразительной форме», и поэтому он отличается от монумента, в котором формы архитектуры преобладают над формами скульптуры. Памятник запечатлевает «общезначимые события и образы», он воздействует сразу на многих зрителей в большом пространстве города, и в этом он отличается от художественного надгробия, которому свойственна интимность[7].

Представление о задачах городского памятника, которое можно принять за основу для характеристики жанра, сложилось в дискуссии о памятнике Александру Пушкину в XIX в. Комитет по сооружению памятника провел три конкурса в 1873, 1874 и 1875 гг. с публичными выставками конкурсных эскизов и сообщениями в прессе. Первые два из этих конкурсов завершились признанием несовершенства представленных моделей и решением о возобновлении соревнования. Участники каждый раз должны были следовать программе, которую Комитет от конкурса к конкурсу формулировал все с большей конкретностью. О недостатках и достоинствах проектов, как вообще о том, каким должен быть памятник Пушкину, высказывались приглашенные эксперты и обозреватели художественной жизни Петербурга. От авторов проектов требовалось сосредоточить внимание на фигуре Пушкина и отказаться от изображения аллегорий[8]. Ставилась задача показать поэта в костюме своего времени и придать его фигуре выразительность в силуэте и «типичность»[9].

В обзоре третьего конкурса «Всемирная иллюстрация» так писала в поддержку модели Александра Опекушина: «…мы имеем перед собой произведение простое и цельное, и вполне выражающее то, что нужно; это поэт, это Пушкин; эта фигура должна непременно связаться с именем Пушкина как нечто типическое, идущее к нему одному и именно его выражающее»[10].

Суждения о первостепенности качеств типичности и портретности в городском памятнике встречались в русской художественной критике уже в 1840-х гг. Характерно в этом отношении сообщение о памятнике Гёте во Франкфурте на Майне, которое было помещено в номере «Иллюстрации» в 1845 г. Автор сообщения уделил внимание обстоятельствам неудачи первой, отвергнутой, модели памятника. По его мнению, Помпео Маркезе, которому франкфуртцы доверили произвести модель, не мог справиться со своей задачей хотя бы потому, что был иностранцем, и ему «неизвестны были ни отношения Гёте к Германии, ни даже, может быть, его сочинения». В вылепленной им фигуре «недоставало того верного характеристического выражения, по которому всякий немец мог бы узнать <…> своего любимого поэта». К удаче заказчиков, на взгляд «Иллюстрации», послужило и то, что от выполнения работы отказался Бертель Торвальдсен, который в силу своего идеализирующего направления и привычки изображать аллегории не мог произвести достойный «народный памятник»[11].

Итак, важнейшим при создании городского памятника является решение статуи, которая своим выражением, характером фигуры и костюма должна вызывать у зрителей отчетливую ассоциацию с личностью и ее исторической ролью. Памятник призван воздействовать на патриотические чувства всего народа, а значит, в нем должны быть исключены аллегории и эмблемы, понятные только знатокам. Творчество скульптора в связи с таким взглядом получило большое общественное значение. Сложилось представление о создателе памятника для большого города, как о художнике с широкими познаниями в истории, с образом мыслей гражданина и патриота. Так, в работе над статуей Пушкина скульпторам, как одно из первостепенных, предъявлялось требование «ясного понимания значения деятельности и творчества» поэта[12].

Некоторые идеи этой концепции существовали уже в начале XIX в. В 1802–03 гг. сначала в «Вестнике Европы», а затем в до-

кладе Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, прозвучал призыв к участию граждан всей страны в качестве жертвователей в сооружении памятника героям народного ополчения 1611–1612 гг. Высказывания о пользе монументальной скульптуры в патриотическом воспитании общества подтолкнули к мысли о том, что памятники должны распространиться в городах по всей империи. Считалось также, что они должны тяготеть к центрам общественной жизни, в отличие от надгробий и кенотафов, которые по традиции связаны с местами захоронений, а также с местами рождения и смерти. При производстве памятников часто возникали дискуссии о месте установке. Так, например, против плана установки монумента в память о Куликовской битве на Куликовом поле возражало мнение о целесообразности предназначить его для Тулы или Петербурга[13]. О памятнике Ломоносову, создание которого наиболее активно поддерживалось Вольным обществом любителей словесности, говорилось, что он имеет значение «отечественного памятника» и что поэтому «приличнее, соображаясь общему голосу просвещенной публики, воздвигнуть [его — Е. К.] в столице»[14].

В 1832 г. монумент в честь первого русского ученого-энциклопедиста был открыт на Соборной площади Архангельска. В последствие стало очевидно, что отдаленная от проспекта «непроходная»[15] площадь представляет собой «неудобное для памятника место»[16], и скульптуру перенесли к зданию Присутственных мест. Вскоре, в 1870 г., в Казани на Театральную площадь из внутреннего двора Казанского университета был перенесен памятник Гавриилу Державину. Отмечалось, что статуя «получает от местоположения своего значение какого-то частного монумента, почти излишнего»[17]. Спустя еще год был отменен план установки статуи Пушкина в Лицейском саду Царского села и принято решение устройства специальной для нее площадки в одном из красивейших мест Москвы — на Тверском бульваре[18].

Таким было развитие представления о функции городского памятника. Теперь обратимся к тому, как формировалось представление о принципах трактовки его формы. В 1828 г. Иван Мартос, работая над заказом для Архангельска, так писал о своей композиции: «Памятник составлен из двух фигур; на открытом месте одна фигура была бы очень бледна и не делала бы хорошего

вида, доказательством чего может служить статуя Суворова, поставленная в Петербурге: она очень неказиста и не делает вида, потому что одна — ничто ее не возвышает»[19]. Во взгляде о том, что одна фигура кажется «неказистой» и что для придания ей выражения величия необходимо показать рядом с ней другую фигуру, ощущается влияние эстетических принципов, на которые опиралась Академия художеств.

В системе образования Академии главное внимание уделялось историческому жанру, и благороднейшей задачей скульптора полагалось создание рельефа на исторический сюжет, так называемой «барельефной картины». Изданное в Петербурге в 1789 г. сочинение теоретика искусства Роже де Пиля содержало правило для художника рассматривать свое произведение «как театральное представление, где каждое лицо имеет свое действие»[20]. «Умное сочинение» картины подразумевало «хорошее противоположение, разноту и взаимную связь» изображаемых предметов, в частности, в показе главных и второстепенных фигур. Художник «должен рисовать с точностью, с хорошим вкусом и различным слогом, наблюдая то героический, то простой слог, по свойству изображаемых лиц; ибо красота очертаний, приличествующая божеству, нимало не пристойна простолюдинам»[21]. Так, главные персонажи должны выражать благородство и изображаться в «поставлениях», которые показывают спокойствие, тогда как персонажам толпы уместно придавать характер суетный и пылкий, изображать их в действии, как например, во время какого-либо занятия[22].

В одном из своих писем Мартос сообщал, что образ памятника для Архангельска возник в его воображении при размышлении над строками оды. «В моей группе, — писал он, — Ломоносов представлен в минуту священного восторга, который произвело в нем небесное явление, гений поэзии подает ему лиру»[23]. Описание сюжета скульптурной композиции имеет сходство с решением мизансцены в театре. Главную свою задачу Мартос видел в том, чтобы показать выдающуюся личность поэта и мыслителя. Для придания большей силы этому выражению он прибегнул к контрастному сопоставлению двух фигур: поэт остановился в момент созерцания мысли, в движении величественном и благородном, а молодой Гений как бы в волнении припал на колено, чтобы поддержать лиру. По справедливому замечанию биографа Мартоса Елены Карповой, архангель-

ский памятник решен как «апофеоз»; фигура юноши в нем «имеет подчеркнуто второстепенное значение»[24].

О принципах образного решения городского памятника высказывался наиболее успешный ученик Мартоса Самуил Гальберг. В 1836 г. Гальберг представил в Совет Академии художеств эскизы памятника Николаю Карамзину (1838–1840; установлен в Симбирске в 1845) и сопроводил их запиской, содержавшей следующее рассуждение: «Памятник славы не есть памятник надгробный, ни просто портрет, для последнего достаточно одного верного лицеизображения, для первого необходимо выражение какой-либо мысли; и как всякий памятник славы определяется исключительно для увековечивания великих и полезных деяний, то эта первоначальная или основная мысль должна указывать потомству те подвиги или труды коими герой или поэт стяжал себе право на монумент. Так памятники, воздвигаемые зодчеством, достигают той же цели, хотя и не представляют того лица, в честь коего они воздвигнуты. По сему портрет не есть непременное условие для такого памятника, а еще меньше верное изображение одежды, которая, в нашем веке изменяясь беспрерывно и одинаково во всем европейском образованном мире, не может свидетельствовать ни о времени, ни о нации; кроме сего, новая одежда совершенно противна всякому изяществу, а изящество есть непременное условие ваятельного искусства»[25].

Дмитрий Блудов, который способствовал сооружению памятника, в докладе Николаю I поддерживал идею художника: «…при сооружении памятника таким людям, каков был Карамзин, не столько нужно богатства украшений, <…> сколько счастливая первоначальная и так сказать, основная мысль и разительное оной изображение, которое могло бы напомнить всякому <…> особенное свойство гения — Литератора»[26].

Один из эскизов Гальберга изображал на пьедестале фигуру Карамзина, а другой, которому, как очевидно, отдавал предпочтение автор, — статую музы Клио. Портрет историка в форме скульптурного бюста помещался, согласно второму проекту, на фронтальной грани пьедестала в круглой впадине. Главное значение Гальберг придавал не портрету, а фигуре покровительницы истории, поскольку целью своей композиции видел в пластическом выражении «свойства гения», то есть в создании аллегории.

Идея о том, что содержанием памятника должны быть «великие и полезные деяния», а не портрет, воздействовала при создании статуи Александра Суворова для площади перед Марсовым полем. В созданном скульптором Козловским образе героя отсутствует то типическое, что вызывало бы у нас ассоциацию с Суворовым, прозванным «кумиром солдат», — выражение быстроты его ума, прозорливости, простоты и открытости. Сильный контрапост фигуры полководца, устремленность корпуса вперед как бы наперерез преграде, которую образует его направленная по диагонали рука, поднятый ввысь меч — это выражение решительности, воинской доблести. Это движение в пластическом искусстве могло быть придано любому иному герою, чей образ связан с отвагой. Как отмечал Всеволод Петров, произведение Козловского все же не стало памятником «в том смысле, какой обычно придается этому термину», поскольку «своеобразие душевного облика великого полководца» не стало его ведущей темой[27].

Думается, что образ античной музы — аллегории поэзии, который был использован в рассмотренном памятнике Карамзину, содержался также в основе решения памятника Гавриилу Державину, еще одного произведения Гальберга 1830-х гг. (открыт в 1847; восстановлен в 2003). Фигура поэта в этом памятнике наводит на мысль о подражании «Каллиопе», статуе в Старой Сильвии в Павловске (1792, скульптор Гордеев по античному оригиналу II в.). На Державине — античная тога, голени переплетены тонкими ремешками сандалий; он сидит на пологом выступе скалы, и его левая нога соскальзывает вниз. У края скалы изображена лира, поэт касается ее левой рукой. Правая рука держит стилос и как будто на половине движения застыла в воздухе, остановился и поднятый в пространство взгляд — все сообщает о стремлении удержать мысль. Вспомним, что наиболее популярное у современников произведение Гальберга — статуя фавна, прислушивающегося к шуму ветра в тростнике («Начало музыки», 1825, ГРМ), — примечательно нюансировкой сходного переходного движения.

В анализе видов скульптуры «передача психологически углубленного выражения лица» отмечается как задача чуждая методу монументального искусства[28]. Монументальность, или свойство городской скульптуры доминировать в большом пространстве и внушать большому числу зрителей состояние приподнятости, связывается

с образами «пафоса и героики»[29]. Образ творца одической поэзии в трактовке Гальберга имеет иную интонацию. Он интимен, требует близкого контакта со зрителем; статуя воспринимается в гармоничном единстве с растениями, которые ее окружают.

Свидетельством связи садово-парковой пластики с началом традиции городских памятников можно также назвать памятник Ивану Крылову в петербургском Летнем саду (1852, скульптор Пётр Клодт; памятник установлен в 1855). В истории этого монумента особенно замечательно создание анималистических горельефов пьедестала. Георгий Преснов отмечал их превосходство над, собственно, главной фигурой, в которой, по мнению исследователя, не достает характера Крылова[30]. Повествовательность и, по выражению Преснова, «затейливость»[31] мотивов этих композиций гармонировали с традицией декоративной скульптуры Летнего сада, занимательной и поучающей.

Выбор места для статуи баснописца был определен желанием воскресить память о «Лабиринте Эзоповых басен» XVIII в. Часть сада при Петре I была украшена фонтанами со скульптурными фигурами зверей и птиц в натуральную величину, представляющих басни Древней Греции. У каждого из фонтанов стояла табличка с описанием сюжета, а при входе в «Лабиринт» — статуя баснописца Эзопа, безобразного сгорбленного мудреца.

Статуя Крылова работы Клодта явилась первым петербургским памятником писателю. Вспомним также, что первый скульптурный памятник военной победе в Петербурге — группа «Ништадтский мир» Пьетро Баратты (1722) — появился здесь же. Группа была установлена в Летнем саду в 1826 г. Это явление имеет сходство с развитием малой архитектуры: первые триумфальные обелиски представляли собой жанр садово-паркового строительства[32].

В особенностях ранней городской скульптуры отражались также тенденции мемориальной пластики. Период 1810–30-х гг. в истории художественного надгробия характеризуется распространением мотивов, типичных для убранства христианского храма. Аллегорическая фигура Гения смерти, которую обычно можно было видеть на надгробиях классицизма, получила в это время сходство с образом Ангела[33]; в традицию вошло изображение креста[34]. Выразительным примером влияния этой тенденции в городской скульп-

туре может служить статуя, венчающая Александровскую колонну (1833–34, скульптор Борис Орловский).

Эмблемы Креста и венца, аллегории Веры и Надежды можно было видеть в памятнике Александру I, который в XIX в. находился на площади усадебного села Алексея Аракчеева Грузино (1828–1830, скульптор Гальберг; памятник не сохранился). Их присутствие однажды заставило отметить несоответствие «религиозной» тематики и функции произведения[35]. Ассоциация с мемориальной скульптурой в грузинском монументе содержалась, кроме того, в компоновке фигур композиции по принципу пирамиды, ярусами на двухчастном пьедестале, как это начиная с эпохи Возрождения было в парадных надгробиях. На вершину монумента Гальберг поместил три аллегорические женские фигуры в античных одеждах. Они держали над собой скульптурный бюст императора, одна короновала его венцом победителя. По сторонам от этой группы, на нижней части пьедестала, находились фигуры русского воина и освобожденной Европы. Контраст между вневременным портретом героя и живой мизансценой предстоящих персонажей — это то же выражение дистанции между миром «идеальным» и миром «реальным», между изображением умершего и скорбящих, которое традиционно подчеркивалось в скульптуре надгробия.

Сложившийся в соответствии с концепцией «вечного и настоящего» в мемориальном искусстве[36] прием соединения в одном ансамбле бюста и фигур в рост в большой степени характерен для произведений Василия Демута-Малиновского. Крупный скульптор и ректор Академии Демут-Малиновский создал целый ряд оригинальных надгробий и кенотафов в России, Грузии, Эстонии. В последний период жизни он был занят работой по заказу памятника царю Михаилу Романову для центральной площади Костромы. Монумент получил вид колонны с портретным бюстом на вершине. У основания колонны скульптор изобразил припавшего на колено и прижавшего к груди руки Ивана Сусанина (1838–1845; памятник установлен в 1851; не сохранился). Идеализированный портрет Михаила Романова, решенный как бюст-герма с усеченными плечами и прямой постановкой головы, и взволнованное выражение фигуры Сусанина напоминали мизансцену скорби по умершему.

Не может рассматриваться в отрыве от традиции скульптурного надгробия и признанный вершиной русской монументальной скульптуры зрелого классицизма монумент Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому. Успех замысла его композиции, по мнению историков искусства, состоит в использовании приема динамической симметрии. Поставленные по сторонам от центра композиции две фигуры даны в контрастных движениях. Жесту поднятой руки, к которому сводится характеристика Минина, ритмически противопоставлено движение Пожарского: князь отклоняется, опираясь на отведенную назад руку. Здесь выражены героический порыв, призыв к военному сопротивлению и, наоборот, усталость, мысль о потерях. Благодаря такому противопоставлению содержание памятника обогатилось идеей о тяжелом выборе двух лидеров Народного ополчения, памятник стал правдивым.

Решение группы из двух фигур в большой степени оригинально. Однако, обозревая творчество Мартоса, можно найти, что описанный формальный прием, так удачно использованный для изображения сюжета об ополчении, разрабатывался мастером в целом ряде композиций, создававшихся для надгробий.

Два последних десятилетия XVIII в. в русской скульптуре отмечены расцветом парадного надгробия, представлявшего собой пышный архитектурно-скульптурный ансамбль, основой которого служили саркофаг и две поставленные по его сторонам статуи. Этот тип композиции наследовался от искусства барокко, его симметричный скульптурный декор традиционно трактовался с живописным разнообразием: фланкирующие фигуры различались выражениями и позами. Примеры распространения традиции представлены работами Фёдора Гордеева, Федота Шубина, Якова Земельгака и Михаила Козловского. Ими насыщено и творчество Мартоса. В произведениях этого жанра в творчестве Мартоса, в частности, возник мотив фигуры, сидящей на низкой опоре, со спрямленной и выставленной вперед ногой. В надгробном памятнике А. Ф. Турчанинову (1792, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры) он использован для изображения Хроноса, а в памятнике на Красной площади такое решение дано фигуре князя Пожарского.

При закладке или открытии надгробных и городских памятников в XIX в. существовали общие традиции почитания. Равное значение как для первых, так и для вторых, имели гражданские

и церковные ритуалы. Так, например, журнал «Иллюстрация» сообщал, что во время открытия надгробного памятника И. Ф. Бушу, на производство которого использовались «добровольные приношения <…> из целой России», звучали речи, кантата, в основание сооружения была заложена памятная медаль[37]. С другой стороны, при открытии монумента на городской площади, кроме закладки медали, военного парада и салюта, традиционно проводился молебен с освящением.

В 1833 г. Комиссия по построению Исаакиевского собора, которая была занята также при проектировке Александровской колонны, призвала Совет Академии художеств к решению вопроса о скульптуре для увенчания колонны. Необходимо было выбрать один из двух эскизов скульптурной композиции: в одном из них крест наверху колонны поддерживался одним Ангелом, в другом — двумя. Замысел композиции возник под влиянием статуи Ангела на соборе св. Екатерины на Васильевском острове[38], однако та не во всех отношениях могла служить образцом. Крест в руках ангела, изображенного на куполе собора, смещен от центра купола, тогда как на Александровской колонне он должен был стать точно по оси колонны, что создавало трудность компоновки скульптуры относительно этой оси.

В голосовании участвовали, например, крупные архитекторы Брюллов, Монферран, Стасов, Михайлов 2-й, Тон, живописцы Шебуев и Воробьёв, скульпторы Мартос, Гальберг, Орловский, мастер гравюры Николай Уткин, в целом 21 человек. Каждый из них по требованию Комиссии, представил записку с пояснением своей позиции. Сохранившиеся в архиве Комиссии эти записки представляют собой уникальный материал для исследования проблем городской скульптуры.

Сторонники проекта двухфигурной группы прибегали к аргументу о необходимости соблюдения принципов симметрии и равновесия масс. Так, Мартос писал: «Соображая красоты скульптуры, относительно к архитектуре, коей из первых правил есть симметрия, требуется чтобы колонна, коей благороднейшая часть есть капитель, несла на себе и поставленный на ней предмет в виде правильном и прекрасном, и чтоб масса ее, составляющая куранеманъ[39] всего монумента, была пирамидальной, а не кривой формы»[40].

Проекту статуи отдавали предпочтение те, кто считал наиболее важным достичь соразмерности скульптуры и колонны. Группа «в общей пропорции размеров целого», то есть в отношении к массе колонны, как считалось, будет казаться «тяжелою»[41]. Если же привести ее массу в соответствие с диаметром ствола колонны, то фигуры Ангелов окажутся «очень малы» по высоте[42]. Говорилось также о ясности силуэта одной фигуры и, наоборот, о «спутанности» форм четырех крыльев в группе при виде сбоку и сзади[43].

Кроме суждений о законах построения композиции, выражались мнения о соответствии формы памятника его содержанию. Они убеждали в преимуществе композиции с одной фигурой: «идея <…> представления одного ангела более действует на воображение столь достойного памятника, нежели два ангела»[44]; «эмблема должна быть первым выражением памятнику»[45], тогда как «мысль <…> группы не столь разительна»[46]. Оригинально звучал довод Василия Шебуева: «…как Поэзия, так и Художество одинаково должны действовать на чувство и воображение, следовательно, и требуют в сочинениях краткости и ясности»[47].

Автор эскизов скульптор Орловский писал: «Ежели цель монумента — увековечить память драгоценную отечеству, то событие необыкновенное, великое, и ежели цель аллегорического изображения, долженствующего украшать оный, есть выразить и передать память сего современникам и потомству, то необходимо, что бы мысль аллегории сей была выражена ясно, свойственно и прилично веку нашему и понятию народному»[48]. Выдвинутое Орловским условие соответствия «понятию народному» имело важное значение в дискуссии. Предметом спора в связи с ним, в частности, стало изображение змеи. С одной стороны, использование этого символа казалось хорошим средством «усилить смысл программы», основанной на образах Священного писания[49]; с другой стороны, оно казалось во вред решению памятника, поскольку то же изображение змеи в статуе Петра I Этьена Фальконе, по мнению участника, сбивало с толку и рождало в народе множество толкований[50].

Итак, в оценке участников голосования достоинство эскиза, изображавшего группу, состояло в соответствии назначению скульптуры подчеркивать конструкцию архитектуры. В защите же однофигурной композиции утверждалось понятие о том, что памятник

должен выражать идею. Таким образом, дискуссия о скульптуре Александровской колонны отчасти сводилась к спору о различии жанров. При этом задачи городского монумента противопоставлялись задачам декоративной скульптуры, связанной архитектурным фасадом. Об этом различии особенно ясно говорил Максим Воровьёв: «Группа Ангелов, не столь прилична, для такого Памятника, который можно, или лучше сказать должно видеть со всех сторон; по моему мнению она более прилична, для фронтона или ниши, где почти только нужен односторонний обзор»[51].

Одной из основных закономерностей развития городской скульптуры, согласно специальным исследованиям, являлся переход от традиции размещения скульптуры вокруг площадей, вдоль фасадов, которые создавали для скульптуры «удачный фон», к традиции синтеза скульптуры и открытого пространства площади[52]. Так рождался особый вид искусства — городская скульптура, характерная своей ролью в создании облика города, призванная наполнять пространство площадей идеями и символами.

В этом отношении характерными произведениями переходного периода необходимо признать «Полководцев» на Казанской площади. Статуи фельдмаршалов Отечественной войны 1812 г. Кутузова и Барклая де Толли вошли в историю русской монументально-декоративной скульптуры как первые памятники, чье содержание выражено без использования аллегории[53]. И если образу Кутузова в трактовке Орловского еще присуща некоторая условность, то фигура Барклая де Толли, вторая по времени создания, решена как психологический портрет: в повороте с отведенной назад и опущенной рукой, в нюансах мимики, в динамике складок плаща, которым охвачена фигура, выражена драма этого человека.

В то же время, эти памятники продолжают традицию парных декоративных скульптур. Статуя Барклая де Толли решена в композиционном единстве с симметричной статуей Кутузова: в поворотах и движениях рук двух фигур есть зеркальность; в одной содержится нарастание динамики, в другой — остановка. Обе скульптуры замечательны также и своей декоративностью: они тесно связаны с фасадом собора. При взгляде на фасад со стороны Невского проспекта портики колоннады образуют для них своего рода обрамления, а те подчеркивают симметрию портиков и фланкируют ансамбль полукруглой площади.

Проведенный анализ произведений позволяет охарактеризовать 1800–1850-е гг. в русской скульптуре как этап возникновения национальной традиции городских памятников. Процесс формирования жанра был насыщен явлениями, в которых выражалось взаимовлияние различных традиционных типов композиции. Ранние городские памятники несли в себе черты, типичные для мемориальной или садово-парковой пластики, декора фасадов и даже «барельефной картины» на исторический сюжет. Мастера монументальной скульптуры тяготели к решению темы памятника посредством аллегории или в духе апофеоза, представляющего собой изображение мизансцены, использовали традиционный для скульптурного надгробия прием компоновки в едином ансамбле круглой пластики и рельефа.

В 1830–40-е гг. сложилась концепция, согласно которой изображение правителя, героя или поэта в памятнике должно соответствовать представлению о них, утвердившемуся в народе, а также должны быть ясными символы, в которых прославляются великие события. Наконец, понятие о том, что главной задачей при создании городского памятника является поиск типического движения фигуры, которое должно вызывать ясное воспоминание о человеке, сформировалось уже в 1870-е гг. в дискуссии участников Комитета памятника Пушкину.

Примечания

[1] Лисовский В. Г. Академия художеств. — Л., 1982. — С. 51.
[2] Турчин В. С. Монументы и города. — М., 1982. — С. 5.
[3] Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века. — М., 1954. — С. 450; Беляев Н. З., Шмидт И. М. Александр Михайлович Опекушин. — 1841–1923. — М., 1954. — С. 38.
[4] Соболевский Н. Д. Скульптурные памятники Москвы. — М., 1957. — 79 с.
[5] Сокол К. Г. Монументы империи. — М., 2001. — С. 11.
[6] Еремеева С. А. Памяти памятников. — М., 2015. — С. 13.
[7] Турчин В. С. Указ. соч. С. 22.
[8] Давыдова О. А. Увековеченный в бронзе. — М., 2016. — С. 24.
[9] Там же. С. 50.
[10] Там же. С. 61.

[11] Памятник Гёте во Франкфурте на Майне. Иллюстрация. — Т. I. — № 18. — 1845 г. — С. 282.
[12] Давыдова О. А. Указ. соч. С. 51.
[13] Куликово поле / Сост. З. М. Боташова и др.; Под отв. ред. В. Н. Ашуркова. — Тула, 1982. — С. 24.
[14] РГИА ф. 789, оп. 1, ч. 1, д 951, л. 4 об.
[15] Празднование столетней памяти М. В. Ломоносова в Архангельской губернии. — Архангельск, 1865. — С. 8.
[16] Ермилов Н. Е. История сооружения памятника Ломоносова в Архангельске // Исторический вестник. — 1889. — Т. 36. — № 4. — С. 189.
[17] Дульский П. М. Памятник Г. Р. Державину в Казани. — Казань, 1916. — С. 11.
[18] Давыдова О. А. Указ. соч. С. 19–21.
[19] Гундакова Л. Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М. В. Ломоносову». 2011. С. 6. [Эл. ресурс] // Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова. URL: https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf (дата обращения: 15.02.21).
[20] Пиль Р. Де Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцев / Пер. А. Иванова. — СПб., 1789. — С. 62.
[21] Там же. С. 5–6.
[22] Там же. С. 204–205.
[23] Частная переписка И. Р. Мартоса. — Киев, 1898. — С. 24.
[24] Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX в. — СПб., 2009. — С. 356.
[25] РГИА ф. 1661, оп. 1, д. 170, л. 9.
[26] Там же. Л. 5.
[27] Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. — М., 1977. — С. 182.
[28] Шмидт И.М. Беседы о скульптуре. — М., 1963. — С. 56.
[29] Там же. С. 28-29.
[30] Преснов Г. М. Государственный русский музей : Скульптура. — Л.-М., 1940. — С. 72.
[31] Там же.
[32] Сокол К. Г. Указ. соч. С. 9.
[33] Рязанцев И. В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. — Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М., 2011. — С. 282–283.
[34] Русская мемориальная скульптура. — М., 1978. — С. 94.
[35] Рязанцев И. В. Указ. соч. С. 277.
[36] Там же. С. 279.
[37] Памятники последнего времени. Иллюстрация. — Т. II. — № 10. — 1846 г. — С. 158.

[38] РГИА ф. 1311, оп. 3, д. 43, л. 196.
[39] от фр. couronnement — увенчание.
[40] РГИА ф. 1311, оп. 3, д. 43. Записка И. П. Мартоса. Л. 104–104 об.
[41] Там же. Записка А. Е. Штауберта. Л. 113.
[42] Там же. Записка А. П. Брюллова. Л. 122 об.
[43] Там же. Записка В. П. Стасова. Л. 114.
[44] Там же. Записка Н. И. Уткина. Л. 120.
[45] Там же. Записка В. П. Стасова. Л. 114.
[46] Там же. Записка А. А. Михайлова 2-го. Л. 119 об.
[47] Там же. Записка В. Шебуева. Л. 117.
[48] Там же. Записка Б. И. Орловского. Л. 126.
[49] Там же. Записка А. П. Брюллова. Л. 122 об.
[50] Там же. Записка И. П. Мартоса. Л. 105.
[51] Там же. Записка М.Н. Воровьёва. Л. 119.
[52] Турчин В. С. Указ. соч. С. 25–29; Зитте К. Городское строительство с точки зрения его художественных принципов. — М., 1925. — С. 33.
[53] Петров В. Н. Скульптура // История русского искусства. — В 13 т. — Т. VIII, кн. 2 / Под ред. В. Н. Лазарева и Т. В. Алексеевой. — М., 1964. — С. 418; Из бронзы и мрамора. — Л., 1965. — С. 29.

Эмма Анненкова

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ПЁТР НИКОЛАЕВИЧ — ПОСЛЕДНИЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ (1914–1917)

В 1914 г. председателем Императорского общества поощрения художеств был назначен великий князь Пётр Николаевич, сменивший на этом посту свою тетю принцессу Евгению Максимилиановну Ольденбургскую, руководившую ИОПХ более 40 лет. Думается, что это назначение Петру Николаевичу как художнику было по душе. В журнале «Нива» по поводу этого события помещен снимок с первого торжественного заседания педагогического совета ИОПХ под председательством Петра Николаевича. На снимке по правую руку от великого князя — директор Рисовальной школы Н. К. Рерих.

Пётр Николаевич принял также под свое покровительство Императорский Санкт-Петербургский архитектурный институт, Музей изящных искусств имени императора Александра III при Московском университете, он состоял почетным членом Витебской губернской ученой архивной комиссии, был председателем «Высочайше утвержденной комиссии по составлению проекта реставрации бывшего ханского дворца в Бахчисарае».

Эти назначения великому князю Петру Николаевичу были не случайны. По образованию он был военным инженером, но главным его призванием, бесспорно, являлись живопись и архитектура. Он пробовал свои силы в этих направлениях и достиг настоящего профессионализма.

Великий князь Пётр Николаевич (1864–1931), внук императора Николая I, младший сын великого князя Николая Николаевича Старшего и великой княгини Александры Петровны, урожденной принцессы Ольденбургской, по традиции императорской семьи при рождении был награжден орденами Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского, объявлен шефом Гренадерского саперного Его Императорского Высочества великого князя Петра Николаевича батальона.

Как все дети русской императорской семьи великий князь с малых лет помимо общепринятых дисциплин обучался рисованию, что считалось обязательным и для мальчиков, и для девочек.

Это педагогическое правило в деле воспитания и обучения детей царской семьи воплощалось в жизнь неукоснительно с начала царствования Екатерины II, которая приглашала для обучения сына и внуков известных академиков-живописцев. Изобразительное наследие великих князей почти не сохранилось. Художественные таланты царских детей выходили порой из рамок обязательного обучения рисованию, активно развиваясь в соответствии с их интересами к тому или иному виду изобразительного искусства. Так великая княгиня Ольга Александровна, сестра Николая II, стала со временем известным живописцем, акварелистом, покровительницей молодых художников, организатором художественных выставок, конкурсов.

Великий князь Пётр Николаевич, как и его дядя, принц Николай Петрович Ольденбургский, обладал талантом настоящего художника, но предпочтение отдавал зодчеству. Будучи военным инженером, специалистом по фортификационным сооружениям, Пётр Николаевич серьезно увлекался и гражданской архитектурой, особенно восточной. С детства он страдал болезнью легких, по совету врачей ему для поддержания здоровья довелось часто выезжать в жаркие страны. Посещая государства Средиземноморья, Магриба и Ближнего Востока, Пётр Николаевич делал зарисовки архитектурных памятников, расположенных в этих регионах.

Инженерные знания, художественный вкус и опыт позволили Петру Николаевичу стать автором проектов значительных архитектурных сооружений: дворца «Дюльбер» в Крыму (1897), Никольского собора в Свято-Покровском Киевском женском монастыре (1896–1911), православного храма-памятника в Мукдене (1911–1912), храма в честь иконы Смоленской Божией Матери на о. Валаам в Ладожском озере (1917).

Знание архитектуры Востока, увлеченность традициями восточного зодчества нашли отражение при сооружении крымского дворца великого князя в Мисхоре. Существует легенда о том, что, создавая полуостров Крым, Господь на его примере хотел показать людям, как выглядит Рай Земной. Великолепная природа, чудесный целительный климат, разнообразный животный и растительный мир — все это действительно напоминает рай на Земле и поэтому привлекает людей в эти благодатные места для отдыха и проживания.

Впечатлилась крымской природой и климатом и царская семья Романовых. В 1825 г. император Александр I покупает на Южном берегу Крыма имение Нижняя Ореанда. Здесь он мечтал «жить частным человеком», отслужившим свою нелегкую службу как солдат 25 лет, которому в этот срок дают отставку. Но не сложилось…

После кончины Александра I имение переходит Николаю I. При посещении Ореанды в 1837 г. он дарит его своей любимой супруге императрице Александре Фёдоровне. С 1842–1852 гг. здесь по проекту А. И. Штакеншнейдера строится дворец — первый царский дворец в Крыму. Члены семьи Романовых традиционно проводили летние месяцы в Крыму. Со временем здесь возникли роскошные архитектурные шедевры: Большой и Малый императорские дворцы в Ливадии, великокняжеские дворцы: великой княгини Анастасии Николаевны «Чаир», великого князя Георгия Михайловича «Харакас», великого князя Александра Михайловича «Ай-Тодор», великого князя Дмитрия Константиновича «Кичкине», княжны императорской крови Ирины Александровны «Сосновая роща».

Последним дворцом царской семьи, построенным у самого берега Черного моря в Мисхоре, стал дворец «Дюльбер», возведенный для великого князя Петра Николаевича по его собственным эскизам и проекту архитектором Н. П. Красновым в 1897 г.

Великий князь Пётр Николаевич, генерал-адъютант русской армии, шеф Гренадерского саперного батальона, служил в инженерных частях. Но армейская служба не привлекала, хотя он отдал ей более десяти лет. В 1895 г. из-за ухудшающегося состояния здоровья Пётр Николаевич вышел в отставку и поселился в своем крымском имении в Мисхоре. К этому времени он обзавелся семьей: в 1889 г. Пётр Николаевич женился на Милице Николаевне, дочери короля Черногории Николая. У супругов подрастала дочь — княжна императорской крови Марина (1892–1981), вскоре родились сын — князь императорской крови Роман (1896–1978) и княжна императорской крови дочь Надежда (1898–1988).

В 1895 г. Пётр Николаевич принимает решение начать в крымском имении строительство дворца в восточном мавританском стиле. Применив свои знания военного инженера, он внес в конструкцию дворца элементы крепостного сооружения. Здание дворца украсили серебристые купола и зубчатые стены. При относительно небольшом размере здания в нем имелось более 100 помещений. Во время его

строительства родственники Романовы, жившие в Крыму по соседству, посмеивались над Петром Николаевичем. Их забавляла военная основательность князя. Все недоумевали, зачем нужно возводить вокруг дворца пятиметровые стены, проделывать в стенах бойницы и организовывать декоративные башенки, как огневые точки. Шутили, что великий князь никак не может избавиться от привычки военного инженера-строителя. Как оказалось позднее, это необычное во многих отношений архитектурное сооружение, более похожее на укрепленный замок, чем на дворец, спасло в свое время жизнь не только его владельцу, но и многим родственникам Романовым. Здесь они пережили оккупацию Крыма немецкой армией, здесь им удалось избежать расстрела от рук большевиков. Дворец честно прослужил своему владельцу до 1917 г.

Построенный всего за два года дворец получился необыкновенно красивым, его назвали «Дюльбер» (в переводе с тюркского — «прекрасный»). Над входом можно было прочитать изречение из Корана с пожеланием благополучия его владельцу. Сразу же после революционных событий Февраля 1917 года Временное правительство порекомендовало всем членам Романовской династии переехать временно в их крымские имения. Пётр Николаевич переехал в Крым в свое имение Дюльбер, куда к нему из-за тревожных революционных событий в столице вскоре приехал старший брат великий князь Николай Николаевич и некоторые Романовы. Однако события развивались стремительно, и временное пребывание Романовых в Крыму затянулось, тем более что после Октября 1917 года положение членов царской семьи, практически находящихся под арестом, значительно усугубилось.

В конце 1917 г. в связи с продолжающимися боевыми действиями Первой мировой войны и угрозой наступления немецких войск на Крымскую территорию, Ялтинским Советом большевиков принимается решение об уничтожении всех Романовых, проживающих в Крыму. Однако, официально отвечающий за жизнь царских представителей присланный из столицы комиссар Ф. Задорожный, противостоит этому чудовищному решению местных властей, не получившему подтверждения из центра. Задорожный со своим отрядом перевозит всех Романовых из их крымских имений в самый крепкий романовский дворец «Дюльбер». Так в этом довольно мощном дворце-замке оказались со своими семьями ве-

ликие князья Александр Михайлович, Николай и Пётр Николаевичи, мать Николая II Мария Фёдоровна и ее дочь великая княгиня Ольга Александровна с морганатическим мужем полковником Николаем Александровичем Куликовским.

Великий князь Александр Михайлович как военный специалист помог Ф. Задорожному разработать план укрепления обороноспособности дворца, в соответствии с которым в бойницах и башенках разместили пулеметы и прожекторы. Все эти меры помогли защитникам «Дюльбера» продержаться до прихода немецкой армии. Весной 1919 г. большая часть Романовых, в том числе великие князья братья Пётр и Николай Николаевичи с семьями, навсегда покинули Россию на британском корабле «Мальборо». Отошедший от берегов Ялты 11 апреля 1919 г. корабль навсегда увез на чужбину представителей некогда самого знаменитого рода России.

Так в 1917 г. дворцовые стены «Дюльбера» спасли всех Романовых, находившихся в Крыму. Сегодня в бывшем дворце великого князя Петра Николаевича расположен санаторий «Дюльбер».

По эскизному рисунку Петра Николаевича епархиальным архитектором В. Николаевым был разработан в псевдорусском стиле проект собора в честь Святителя Николая Чудотворца на территории Свято-Покровского женского монастыря в г. Киеве, основанного матерью Петра Николаевича великой княгиней Александрой Петровной в 1889 г. Собор был заложен в присутствии Царской Четы 21 августа 1896 г. Император Николай II и императрица Александра Федоровна положили золотые и серебряные монеты на четырех сторонах места закладки собора. В основание алтаря была положена и затем покрыта белым камнем закладная доска с соответствующим текстом. Первый камень в основание собора заложил император Николай II, второй — императрица Александра Фёдоровна, третий — великая княгиня Александра Петровна.

Строительство храма продолжалось 15 лет. 9 мая 1911 г. собор в честь Святителя Николая Чудотворца был освящен епископом Чигиринским Павлом.

Центральное ядро собора, квадратное в плане пространство площадью около 20 на 20 м, перекрыто кирпичным сводом, опирающимся на перекрещенные диагональные арки, без использования парусов и барабана. Боковые галереи заканчиваются с восточной стороны придельными алтарями. Храм завершают 15 луковичных

куполов. Самый большой из них в центре, на мощном четырехугольном шатре, высота до его креста от пола достигала 64 м. Центральный шатер окружен четырьмя малыми куполами, ниже расположены еще четыре наружных купола и два отдельных — с запада и востока, небольшая главка венчает алтарную апсиду, еще три находятся над притворами, соответствовавшими трем входам в храм. Наружное оформление собора выдержано в псевдорусском стиле, как и весь комплекс обители. Вместе с тем наличие декоративных элементов — кокошников, "гирек", аркатур и т. д. — присуще эстетике раннего модерна. Собор включает в себя верхний трехпредельный храм и нижнюю церковь в честь иконы Пресвятой Богородицы «Живоносный Источник».

Собор в честь Святителя Николая Чудотворца является одним из лучших образцов церковного зодчества, уникальным произведением строительного искусства и считается самым красивым собором г. Киева.

Известны и другие архитектурные сооружения по проектам великого князя Петра Николаевича. Одно из них — храм в честь иконы Смоленской Божией матери в Смоленском скиту на о. Валаам в Ладожском озере и православный храм в Мукдене.

В феврале 1905 г. во время русско-японской войны 1904–1905 гг. русская армия потерпела поражение под Мукденом. Мукденское сражение стало самым продолжительным по времени и самым кровопролитным в ходе русско-японской войны, окончившимся победой Японии. С обеих сторон в нем участвовало около полумиллиона солдат и офицеров. Утраты русской армии составили 8 705 человек убитых.

В 1908 г. Николай II издает указ о посылке на Дальний Восток на бывшие поля сражений русско-японской войны особой комиссии для обустройства военных кладбищ России в Маньчжурии. Подразумевалось сооружение памятников, достойных совершенным подвигам русских воинов. Великая княгиня Ольга Александровна, сестра Николая II, организовала и возглавила «Комитет по увековечиванию памяти русских воинов в войне 1904–1905 гг.». Комитет занимался организацией захоронений останков русских воинов и устройством для этого кладбищ в Южной Манчжурии и на Квантунском полуострове. Филиалы Комитета по всей стране организовывали сбор средств, издавали специальные инструкции о порядке

и правилах перезахоронений. Комитет работал с 1909 по 1915 гг. и открыл 15 кладбищ.

В отечественной православной традиции подлинно народным памятником тем или иным историческим событиям или лицам всегда являлся храм-памятник. Православный храм-памятник во имя Христа Спасителя для отпевания русских воинов сухопутной армии, погибших в войну 1904–1905 гг., заложили 8 сентября 1911 г. посередине большого русского воинского кладбища, расположенного к северо-востоку от вокзала южно-маньчжурской железной дороги в Мукдене (ныне — Шеньян). Освящение закладки первого камня храма было совершено протоиереем Пекарским, священником Николаем Сечко-Кушнеревским и иеромонахом Христофором. В специальное углубление в закладном камне был вложен крест, привезенный из Киева, и серебряная закладная доска с мемориальной надписью. Идея построить храм-памятник и разработка его эскизного проекта принадлежат великому князю Петру Николаевичу, генерал-инспектору по инженерной части русской армии. Реализовал проект храма-памятника гражданский инженер КВЖД Жданов Ю. П.

При создании формы и художественного образа памятника автор проекта использовал исторически знаковые формы, ассоциирующиеся с национально-православными символами: колокол, звонница, купол, шатер, крест, сень, «шапка Мономаха» и т. п.

Храм-памятник Христа Спасителя в Мукдене представляет собой восьмигранный центричный объем из серого гранита на мощном ступенчатом цоколе, увенчанный главой в виде шлема на граненом трибуне с крестом. Крест выполнен в форме Георгиевского креста — наградного знака солдат и унтер-офицеров Российской армии. Окна на северном и южном фасадах, апсиде — в виде четырехконечных латинских крестов. Над западным, входным, приделом высится традиционный восьмиконечный православный крест.

Четыре более узкие грани восьмерика украшены двумя ярусами медальонов в виде воинских щитов, в центре которых выгравированы христианские и наградные воинские кресты разнообразной формы (русский, греческий, Георгиевский, Андреевский) и по окружности памятные надписи: «С нами Бог», «Сим победивши». Тема древнерусского воинского одеяния — шлема, кольчуги, доспехов — пронизывает всю художественную структуру храма, от архитектур-

ных форм до декоративных деталей, свойственных эстетике раннего модерна. Все вместе создает запоминающийся яркий художественный образ — образ воина-богатыря, русского витязя.

На мраморной доске, укрепленной под окном-крестом на южном фасаде храма, выгравировано: «Храм Христа Спасителя сооружен повелением его императорского Величества Государя императора Николая Александровича для увековечивания памяти доблестных воинов, положивших жизни свои за Веру, Царя и Отечество в Русско-Японскую войну 1904–1905 гг.».

Мукденский храм составляет единое целое с кладбищем, на котором покоятся около 60 тыс. русских воинов, погибших как в войну 1900–1901 гг., так и в войну 1904 —1905 гг. Храм вместе с каменной кладбищенской оградой, могильными плитами, поминальными крестами можно считать военным мемориалом.

Пётр Николаевич спроектировал также скит Смоленской Богоматери с храмом во имя Смоленской иконы Божией Матери на острове Валаам в Ладожском озере, построенный на средства его брата великого князя Николая Николаевича.

Смоленский скит — одна из жемчужин Спасо-Преображенского монастыря — находится в двух километрах от обители, на полуострове под названием Бобылек. Неподалеку от этого места некогда совершил свой подвиг святой благоверный князь Александр Невский. Первоначально в 1855 г. при игумене Дамаскине здесь была построена часовня во имя чествуемой всею православной Россией Смоленской иконы Божией Матери. Икона предносилась в русской армии накануне знаменитого Бородинского сражения, перед нею сам Главнокомандующий Михаил Илларионович Кутузов, его сподвижники и воины, готовящиеся к смерти, преклонив колени, просили Божию Матерь о победе над врагами.

В конце июня 1914 г. великий князь Николай Николаевич с семьей побывал на Валааме во время приезда туда архиепископа Финляндского и Выборгского Сергия (будущего Патриарха), он выразил желание устроить на Смоленском перешейке Скитского острова скит. На сооружение скита Николай Николаевич пожертвовал 200 тыс. рублей. По его замыслу, 12 схимников этого скита должны были неустанно читать Псалтирь с поминовением воинов, павших за Веру, Царя и Отечество.

В июле 1915 г. архиепископом Сергием с монашествующим духовенством был совершен торжественный акт закладки нового скита и храма. Строительство храма велось в 1915–1917 гг. по проекту великого князя Петра Николаевича в стиле традиций псковского и новгородского каменного зодчества.

В июне 1917 г. архиепископ Сергий освятил построенный храм во имя Смоленской иконы Божией Матери. Единственным насельником скита вплоть до эвакуации монастыря в 1940 г. был личный духовник великого князя Николая Николаевича иеросхимонах Ефрем (Хробостов). Ежедневно он совершал в скитской церкви поминовение погибших воинов.

После 1917 г. Валаам оказался на территории Финляндии. Во время Советско-финской войны 1939–1940 гг. Смоленский скит подвергался неоднократным бомбардировкам Красной армией. В 1986 г. скит был взят под охрану государства и получил статус памятника республиканского значения. В 2002 г. Патриарх Алексий II благословил начало восстановительных работ.

Храм-памятник во имя Смоленской иконы Божией Матери — единственная пятиглавая часовня на Валааме — сохранилась без значительных повреждений. Внутри церкви стены украшены уникальными росписями. Над алтарем изображена Матерь Божия с младенцем Христом на руках, к ней с обеих сторон движутся воины, предводительствующие небесным воеводой Архангелом Михаилом. С одной стороны изображены греческие воины: Георгий Победоносец, Димитрий Солунский, Андрей Стратилат, а над ними святой Константин Великий — защитник христианства в Риме. С другой стороны — русское воинство под командованием святого благоверного князя Александра Невского, за ним следует князь Владимир, крестивший Русь, и считающийся одним из покровителей воинства, князь Игорь, затем Вещий Олег и Димитрий Донской. От Пресвятой Богородицы летят к воинству ангелы Божии, раздающие небесные венцы.

В 2007 г. церковь Смоленской иконы Божией Матери была восстановлена в первоначальном виде. Возрожденную церковь со скитом в 2007 г. освятил Патриарх Алексий II. И вот, наконец, в память обо всех русских воинах, павших на поле брани, зазвучала здесь неусыпаемая Псалтирь.

С восстановлением Смоленского скита возродились из небытия и имена основателя скита великого князя Николая Никола-

евича и его младшего брата Петра Николаевича — автора проекта храма-памятника во имя Смоленской иконы Божией Матери в Смоленском ските.

Последние годы жизни Пётр Николаевич с братом Николаем Николаевичем и с семьями провели в эмиграции в небольшом французском городке Антибе на Средиземноморском побережье. В курортном городе Биаррице доживали свой век их дядя принц Александр Петрович Ольденбургский с супругой Евгенией Максимилиановной, а в Сен-Жан-де-Люз поселился их двоюродный брат принц Пётр Александрович Ольденбургский.

В Антибе Пётр Николаевич вел уединенный образ жизни. Как уже отмечалось, он был талантливым живописцем, писал в основном на религиозные и исторические темы. Пётр Николаевич скончался спустя два года после брата Николая Николаевича в январе 1931 г. и похоронен там же, где и брат, в Архангело-Михайловской церкви г. Канны.

Самым сокровенным желанием братьев великих князей Петра и Николая Николаевичей было желание упокоиться на родине, в России. И это желание исполнилось, правда, только для старшего брата — Николая Николаевича. Его внучатые племянники Николай и Димитрий Романовичи в 2014 г. обратились к правительству России с просьбой о перезахоронении в России останков Верховного главнокомандующего всеми сухопутными и морскими силами Российской империи в начале Первой мировой войны великого князя Николая Николаевича, который при жизни выражал желание упокоиться на Родине рядом со своими солдатами. Идею о перезахоронении поддержал председатель Государственной думы РФ С. Е. Нарышкин.

30 апреля 2015 г. прах великого князя Николая Николаевича и его супруги великой княгини Анастасии Николаевны был захоронен в возведенной в 1998 г. часовне Спаса Преображения на восстановленном Братском воинском кладбище жертв Первой мировой войны (открыто в 1915 г.)

Память о великом князе Петре Николаевиче, талантливом художнике и архитекторе, сохранилась в России и в Украине в замечательных памятниках зодчества, рожденных его неординарными идеями и замыслами, воплощенных в жизнь опытными архитекторами, разделявшими с великим князем его утонченный вкус знатока и ценителя европейского и восточного зодчества.

Источники

1. Анненкова Э. А. Судьба членов семьи великой княгини Александры Петровны // Анненкова Э. А. Великая княгиня Александра Петровна. Милосердная сестра русского народа. — СПб. 2021. — С. 177–185
2. Нива. —1914. — № 10. — С. 194.
3. Культура и искусство в эпоху Николая I // Материалы научной конференции «Императорская Гатчина». — СПб., 2008.
4. http://www.orthodox.cn/localchurch/liaoning/200511levoshko_ru.htm
5. http://valamo.ru/smolensk-skete/

Ирина Андреева
Мария Гусарова

ОБВОДНЫЙ КАНАЛ СОХРАНИМ ГОРОДУ

В последние годы жители Петербурга с горечью отметили, что наш город стал меняться на глазах. Он стал подвергаться масштабной всесторонней атаке застройщика по всем фронтам. И если в относительно новых районах уплотнительная застройка не выглядит столь критично, то в старинных, исторически сформированных кварталах она ломает весь существующий архитектурно-художественный образ города. Все это причиняет боль нам, горожанам, любящим город и желающим сохранить его исторический вид и идентичность. Коренные жители всячески пытаются возражать и помешать такому надругательству, но, к сожалению, их чаще всего никто не слышит. Если так пойдет и дальше, то не трудно догадаться, что через 20 лет от центра Петербурга останутся только дома — памятники в окружении многоэтажных жилых комплексов в шаговой доступности от Невского проспекта. И не останется ни одного дерева.

Та же самая политика ведется и в отношении транспортной инфраструктуры. Вместо развития сети удобного городского транспорта, и прежде всего, метро, в жилой зоне исторического центра собираются построить путепровод с многоуровневыми автомобильными развязками. И не где-нибудь, а вместо Обводного канала! Все это мотивируется тем, что количество дорожного транспорта в будущем должно резко возрасти. Но будущее довольно туманно, неизвестно возрастет ли количество транспорта или уменьшится, потому как становится все более популярным каршеринг. Каршеринг — это современный автомобильный сервис, система аренды автомобиля по мере его надобности без заботы о парковке и техническом обслуживании (все это предмет ответственности владельцев данного бизнеса). Поскольку содержание личного автомобиля дорого и хлопотно не исключено, что люди в черте города все больше и больше будут пользоваться арендными автомобилями или общественным транспортом. Набирает силу также тенденция удаленной, дистанционной работы, а также торговля онлайн вместо многолюдных магазинов и торговых центров.

Нельзя однозначно прогнозировать увеличение автомобильного потока. В любом случае кольцевые транспортные развязки в центре города не столь необходимы, на сколько повлекут непоправимые изменения в облике пока еще прекрасного города.

Санкт-Петербург — уникальный город, разноплановый по типам своей исторической застройки. Его районы представлены парадной застройкой, несущей представительскую функцию, непарадной, представляющую собой фактуру и ткань живого города, и в этом числе промышленной застройкой. Все эти типы застройки неразделимы по значимости и в своем единстве формируют лицо Санкт-Петербурга. Они в совокупности являют собой истинный облик города. Нельзя ничего изымать из жизни и памяти. Обводный канал так же неотъемлемая часть всего этого.

Как появился Обводный канал

Во второй половине XVIII века границей города являлась река Фонтанка. За ней располагались строения казарм Семеновского, Измайловского и Преображенского полков. Композиционно эти военные кварталы сочетались с планировкой центральной части города, хотя и располагались официально за городской границей. Выполняя существующую в то время градостроительную задачу: «Город Санкт-Петербург ограничить строением, не распространяясь далее окраин», в последствие «Комиссия для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы» внесла изменения в генеральный план Санкт-Петербурга и на 1766 год была намечена новая городская граница. На плане ее провели сразу же за строениями полков, обозначив от Невы до взморья новым каналом и земляным городским валом. Так и появился Обводный канал. Необходимо было подчеркнуть веерную структуру левобережной городской планировки с вершиной в Адмиралтействе и тремя главными лучами — Невским, Гороховой и Вознесенским и придать ей более четкие очертания и ясность. Линия Обводного канала должна была очертить внешнюю дугу (контур) окружности веера. В XVIII веке существовал градостроительный регламент, предписывающий всем городам в оборонных целях создавать физическую границу в виде рва и вала. В результате различных обстоятельств как финансовых, так и политических, градостроительные планы и, соответственно, траектория прокладки Обводного канала, несколько раз

менялись. Канал строили 65 лет -целую человеческую жизнь. Строительство Обводного канала было трудным. Оно неоднократно прерывалось из-за множества сложностей: гибели большого числа рабочих по разным причинам, бунтов и принуждениями строителей к работе с помощью армии. В частности, армия понадобилась при прохождении участка канала через территорию Московско-Ямской слободы, исторические кварталы которой и сейчас существует по обе стороны от Обводного канала. Там обнаружились плывуны, с которыми в те времена бороться было сложно. Кроме того, усугублял и затормаживал строительство суеверный страх перед найденными во время работ древними языческими захоронениями. Дело в том, что в ходе прокладки канала были вынужденно вскрыты их древние могилы, потревожены капища, и могильные плиты с надписями были разбиты и пущены на строительство в качестве камня. По распространенным среди жителей Санкт-Петербурга поверьям проклятия распространялись на всех, кто был причастен к работам на этом участке. И ныне среди местных жителей уже в XXI веке передаются рассказы о мистических самоубийствах, произошедших как сто лет назад, так и в наши дни, на мостах через Обводный канал на территории Московско-Ямской слободы, начиная от Борового моста и до моста через реку Волковку включительно. Одним словом, история, достойная отдельной книги…

Итак, Обводный канал был построен. Теперь он соединял Неву и Финский залив в обход города. Он был и границей, и транспортной, и водной артерией. А еще по замыслу инженеров — предохранительным клапаном на случай наводнения.

Так получилось, что часть архитектурных значимых, монументальных построек существовала в тех местах еще до строительства Обводного канала, и Канал обогнул их, а некоторые были построены позднее. Примерами такой монументальной застройки являлись: Александра Невская Лавра, старая церковь Иоанна Предтечи с колокольней (1810–1812 г.), построенная по проекту архитектора А. И. Постникова, на пересечении Обводного канала с Лиговским в то время каналом. На пересечении Обводного канала с Московским проспектом было построено монументальное здание скотобойни по проекту архитектора И. И. Шарлемана, — ныне оазис уплотнительной, высокоэтажной застройки. А на пересечении Обводного канала с Лермонтовским проспектом в 1810–1812 годах

вдоль канала протянулись почти до Измайловского (он же Вознесенский, начиная от Адмиралтейства) провиантские магазины Измайловского полка по проекту архитектора В. П. Стасова. Этим зданиям было предопределено стать архитектурными доминантами новой водной артерии города. Они оказались на пересечении Обводного канала и основных главных улиц, идущих к Обводному каналу со стороны Адмиралтейства, включая один из лучей — Вознесенский проспект. Все эти доминанты выделялись на фоне регулярной жилой и промышленной застройки. В разное время на Канале были построены прекрасные особняки, дачи придворных, доходные дома. Благодаря этому, Обводный канал органично включился в архитектурно-планировочную среду центральной части города, где подобное акцентирование пересечения водных протоков с лучевыми и другими основными важными магистралями еще с начала XVIII века было ярко выраженной тенденцией. Появилась необходимость в дальнейшем территориальном развитии города. В 1831 году была утверждена новая городская планировка за Обводным каналом между Чёрной речкой — ныне река Волковка и Царскосельским проспектом — ныне Волковский проспект. Так, территория южного берега Обводного канала, стала логичным продолжением общей планировочной идеи центрального района Санкт-Петербурга и соединилась с левобережной частью города. В 1884 году граница города переносится южнее Обводного канала, обозначить которую предполагалось новым каналом.

Таким образом, Обводный канал, так же как Мойка, Екатерининский канал (канал Грибоедова) и Фонтанка, включенный в планировочную структуру города, определил его дальнейшее развитие.

В наши дни Обводный канал — пятая, считая от Невы, важнейшая водная, транспортная артерия Санкт-Петербурга — уникальное архитектурное явление, придающее неповторимость его исторической части своими промышленными краснокирпичными кварталами, мостами, особняками и доходными домами. Да, да, неповторимость именно его исторической части. Сколь бы не пытались разные разработчики улучшения городской среды и автомобильных дорог типа «ДОРСЕРВИС», отнести Обводный канал и все, что находится за его пределами к городским окраинам, они говорят неправду. По сравнению с настоящими окраинами, согласитесь, такая

формулировка не обоснована. «ДОРСЕРВИС» — это группа предприятий, которая выполняет комплекс проектно-изыскательских работ в дорожной отрасли. В плане, утвержденном правительством Санкт-Петербурга в 2005 году со сроком реализации до 2025 года, одобрен проект взятия «центра» города в кольцо высокоскоростного, беспрерывного, автомобильного движения без светофоров с многоуровневыми развязками, надземными и подземными переходами, перехватывающими гигантскими парковками над акваторией Обводного канала, так как он тоже вошел в этот план, в качестве одной из опорных магистралей непрерывного транспортного движения. Вот такое «блокадное» кольцо предусмотрено для нашего многострадального центра города. Все это означает что за футуристическими проектами и красивыми презентациями сразу не разглядеть того, что жители правого берега Обводного канала не смогут больше с легкостью попасть на левый и наоборот. Трудно будет перейти Канал. Многие из нас знают из собственного опыта, что такое современные надземные переходы — это крутая лестница и длинный стеклянный тоннель в воздухе, по которому не каждому захочется пойти, даже если удалось подняться по скользким ступенькам. А если Вы пожилой человек если с вами ребенок или собака, или в руках тяжелая сумка или есть ограничения в подвижности, то это тем более... Подобный переход в реальности не является частью доступной среды, а становится преградой. Подземные переходы под каналом вряд ли будут уступать по удобству надземным. Хочется добавить несколько слов о пересадке с перехватывающих парковок на мифический общественный транспорт. Говоря конкретно об Обводном канале, можно сказать, что два маршрута трамвая, которые там ходили, были ликвидированы, и остался один единственный автобус № 65, которого можно дождаться, только если никуда не спешишь или от безысходности. Почти все прилегающие к Обводному каналу улицы пешеходные. Транспортные маршруты, которые бы связывали Обводный канал с ближайшими к нему улицами и даже с Московским проспектом отсутствуют. Так что остаются три станции метро. Поэтому, вряд ли проект реконструкции Обводного канала под скоростную магистраль, да еще и с рекреационными прогулочными зонами со спусками к воде между двух полос скоростного движения транспорта, можно назвать целесообразным. А вот варварским по отношению к жителям обоих берегов назвать

можно. Авторы статьи считают сам Обводный канал и прилежащие к нему небольшие территории со стороны Фрунзенского, Московского и Адмиралтейского районов, таким же центром города, как, например, «Семенцы» (район между Набережной Обводного канала и Загородным проспектом), где так любил гулять Ф. М. Достоевский.

Итак: Обводный канал в середине XIX – начале XX века в Петербурге — пятая, начиная от Невы главная транспортная и промышленная водная артерия, несущая жизнь и развитие портовому городу. Он, как противоположность изысканным, помпезным даже иногда игрушечным, до чего они красивы, набережным Невы, Фонтанки, Мойки и канала Грибоедова, имеет подчеркнуто мужской характер обрамления берегов. Образ Обводного канала определяет его суть — работяга, кормилец, защитник, благодетель. Чугун и красный кирпич промышленных корпусов на фоне бесконечного белого, плоского неба, как на фоне гигантского листа бумаги! Трубы котельных, режущие своими ритмичными вертикалями эту необъятную белизну, в непогоду, принимающую свинцовый оттенок. Промышленная архитектура фабрик, заводов, оснащенных по последнему слову своего времени, сочетается с не менее прогрессивной жилой застройкой в стилях эклектика и северный модерн. К промышленным архитектурным доминантам относится инженерное чудо — великолепный Царскосельский мост, так называемый «Американский мост» — первый железнодорожный мост, построенный в России. Он построен в стиле промышленного модерна, и по нему уже несколько веков проносятся грохочущие поезда с Витебского вокзала. Этот мост сначала был деревянным, но в 1869 году его сделали из чугуна. В настоящее время он включен в перечень объектов культурного наследия федерального значения. Через Обводный канал было построено несколько подобных железнодорожных переправ, и названы они были «Американскими мостами» по стране происхождения инженера Д. В. Уистлера — американца, который руководил их строительством в 1840 годах. Все эти мосты и в наши дни являются историческим достоянием и украшением нашего города. Кроме жилой и промышленной застройки на набережной Обводного канала было несколько величественных храмов. К сожалению, не все они дошли до наших дней. Но даже те немногие, что оста-

лись — очень красивы. О других мы можем судить только по архивным фотографиям.

У поэта Николая Заболоцкого есть посвящение Обводному каналу. Эти стихи были написаны им в 1928 году, и сейчас начальная строка как эпиграф перед литературным произведением украшает вестибюль подземной части одноименной станции метро. Она, по мнению авторов, одна из красивейших в Санкт-Петербурге. Как само здание над станцией снаружи — это торговый центр «Лигов», который напоминает своими контурами огромный кругосветный лайнер, так и ее художественное оформление внутри. В вестибюле метро «Обводный канал» хочется остановиться, его хочется рассматривать! Архитектурное убранство этой станции передает исторический смысл Обводного канала. И не только благодаря великолепным документальным стеклянным панно с историческими фотографиями видов Обводного канала XIX – начала XX века. Но и металлическими клепаными навесными конструкциями кирпичного цвета, стилизованными под пролеты моста на фоне серого мрамора. Ее проектно-композиционный замысел целен. Он выдержан в классической и ультрасовременной концепции: строго, элегантно и графически безупречно. Внутреннее убранство архитектурно. Подземный вестибюль станции метро Обводный канал — лучший образец урбанистического стиля, столь уместного здесь и безупречного в исполнении. Но неужели эта станция станет посмертным памятником самому Обводному каналу в уже скором будущем?! А стихи Заболотского — эпитафией…?

В моем окне на весь квартал
Обводный царствует канал…
…А в круг черны заводов замки,
Высок под облаком гудок.
И вот опять идут мустанги
На колоннаде пышных ног.
И воют жалобно телеги,
И плещет взорванная грязь,
И над каналом спят калеки,
К пустым бутылкам прислонясь.

Гуляя по пустынным берегам Обводного канала и вспоминая эти строки, можно с восторгом ощутить, что в этом месте царит

настоящее безвременье, портал в прошлое, в историю жизни города. Вдруг словно оживают в воображении баржи, дымят трубы заводов, разъезжают телеги с грузами и можно как будто услышать стук подков среди рева машин. Пока еще мы можем это представить... А может быть еще не поздно остановить эти пугающие своей неумолимостью перед концом исторического Петербурга проекты? И можно остановить уничтожение исторического вида Обводного канала? Или хотя бы сделать его современную реконструкцию с сохранением его духа и смыслов в едином ключе?

Исторический промышленный стиль в архитектуре, в настоящее время, многие недооценивают. Хотя важнейшие из зданий, образующие лицо Обводного канала, и признаны памятниками архитектуры, их состояние плачевно. Ярчайшим примером является комплекс зданий объединения «Красный треугольник». К сожалению, на промышленное наследие Петербурга наступают застройщики «элитного жилья», которые насаждают двадцати пятиэтажные гигантские здания, раскрашенные разноцветными яркими цветами. О вкусах, как говорится, не спорят, особенно они на этом настаивает застройщик, желающий получить сверхприбыль и только ее. Он навязывает людям унизительные муравейники и вид из остекленных до пола модных балконов на каменные джунгли. А также километры автомобильных пробок в час пик. И это дело вкуса.

Тем не менее, возвращаясь к современным традициям развития мировой архитектуры, можно видеть, как подобные здания в историческом промышленном стиле из красного кирпича успешно превращаются в элитные кварталы дорогого жилья. Например, в Лондоне и Нью-Йорке. В Петербурге так же есть успешные примеры использования таких сооружений, но пока только под общественные пространства. Например, «Новая Голландия» на Площади труда или пространство «Ткачи» и «Планетарий» на Набережной Обводного канала, которая пока еще набережная, а не автобан в центре города. В Германии в городе Дуйсбурге на Рейне английский архитектор Норман Фостер, который боготворит промышленный стиль в архитектуре, преобразил бывшую заброшенную и депрессивную внутреннюю гавань города в модный, ультрасовременный квартал. Он использовал старинные корпуса зданий порта и дополнил их различными современными конструкциями со стеклянными куполами для создания пространств общественного пользования.

При этом, при возведении жилых домов в том же квартале, он использовал элементы старинной промышленной архитектуры в виде встроенных старинных балок, чугунных опор и прочих элементов, поддерживающих единую архитектурную концепцию. В итоге квартал приобрел большую популярность, так как близость воды делает любую архитектуру несравненно более привлекательной. Так же в ближайшей нам Финляндии есть такие примеры — это город Тампере. Он является живым свидетелем становления и развития финской промышленности. По сей день главное и почетное место в нем занимают краснокирпичные корпуса старинных фабрик. Их отреставрировали, приспособили под городские нужды, и вертикальную панораму города определяют не шпили церквей, а высокие заводские башни. В основном здания были использованы под музеи и современный Тампере может претендовать на звание крупнейшего музейного центра Финляндии. Как мы видим из приведенных примеров — выбор есть всегда. Перед властями нашего города тоже стоит выбор: погубить Обводный канал как часть исторического центра города, или сохранить его и развивать в единой историко-архитектурной концепции, как это делается в странах и городах, уважающих свою индивидуальность и свое представительское лицо. Не хочется забывать, что Санкт-Петербург — это город музей, где есть согласованность и гармония композиции, а не Бангладеш или Гонконг, где свой мир и чуждая нам культура. У нашего города свой путь.

По мнению авторов статьи, скоростная дорога на Обводном канале, станет физическим концом Обводного канала, как реки в центре города, где у жителей с той и с другой стороны был вид из окна на набережную и на воду. Также стоит отметить, что такое жилье, во все времена было особенно ценным, потому что окна с видом на воду — это самое лучшее, что может быть. Если построят автомагистраль, то вся инфраструктура центра города будет разрушена, экология всего района окончательно погублена и жилые дома придется, видимо, расселять. Жители обоих берегов не смогут пойти прогуляться пешком или в магазин на противоположный берег, проще будет доехать на метро. Многие из нас видели печально известный надземный переход на Будапештской улице на пересечении ее с Проспектом Славы. «Благодарные» жители каждый день и час вспоминают «добрым» словом его созда-

теля. В народе этот переход из-за внешнего вида назван «крабом». Жители Купчино стараются его избегать, так он тяжел в преодолении... Нужны ли нам еще такие переходы и через Обводный канал? Думаю, что нет!

Вернемся к утверждению, высказанному авторами в начале статьи, что Обводный канал является пятой акваторией после Фонтанки, начиная от Невы, протекающей по исторической территории города, которую мы условно называем центром Петербурга. Рассмотрим, например, Лиговский проспект. Он исторически пересекает Невский проспект. Было бы неправильно, принимая во внимание то, как разросся наш город за последние 120 лет, называть дореволюционную застройку Лиговского проспекта, даже по другую сторону Обводного канала, окраиной города. Обводный канал просто делит проспект на две части. Сам Лиговский проспект и сейчас является парадным въездом из Москвы в Петербург, а городская часть от Расстанной улицы до Разъезжей и все прилегающие к Лиговскому проспекту внутриквартальные территории носят историческое название «Московско–Ямская слобода», и находятся в охранной зоне архитектурного наследия Санкт-Петербурга. Рядом с Боровым мостом на Боровой улице возвышается храм Покрова Пресвятой Богородицы, построенный в неорусском стиле по проекту архитектора Н. Н. Никонова. Храм строили на пожертвования окрестных рабочих и фабрикантов. В 1893 году он был освящен. По мнению современников, храм считался одним из самых красивых в Санкт-Петербурге. Сейчас церковь Покрова Пресвятой Богородицы на Боровой улице имеет статус Памятника Культуры Федерального значения и объектом наследия Юнеско. Со стороны набережной Обводного вид на Храм просматривается издалека. Он открывается уже от Пионерской площади и улицы Марата. Если вид на него со стороны Обводного канала и улицы Боровая, перекроет автомобильная кольцевая развязка, то ущерб архитектурному наследию будет нанесен катастрофический. Помимо автомобильной развязки, опасность потерять вид на Храм, к сожалению, очень велика как со стороны набережной, так и со стороны ближайших к Обводному каналу дворов. Всюду планируется грубая высотная застройка, которая задавит вид на величественные купола своей безликой и нелепой массой. Со стороны Обводного канала по адресу Боровая улица, 45 запланировано строительство очередного

бизнес-центра. Он заслонит собой все. Целесообразность строительства бизнес-центра на этом месте сомнительна. Как известно, большинство имеющихся уже подобных комплексов стоят пустые. Не исключение и находящийся рядом ТЦ «Лигов», и Ткачи. С учетом перехода бизнеса на удаленную торговлю через интернет подобные торговые гиганты все более перестают иметь смысл. Было бы оправдано на этом участке разбить сквер. Он украсил бы набережную Обводного канала и улучшил экологию. Но, к сожалению, это совсем не коммерческий проект.

Уничтожение исторических домов в разных уголках города происходит несмотря на открытые протесты жителей. Санкт-Петербург столкнулся с небывалым ранее числом разрушенных зданий XIX – первой половины XX века. И мы можем потерять не только Обводный канал, но и дворы, примыкающие к нему. Так, 18 декабря 2020 года, несмотря на протесты местных жителей и меры предварительной защиты по охране дома от сноса, принятые судом, уничтожили очередной дом с открытым зеленым двором конца XIX века по адресу Воронежская, 45. Вместо него БФА Девелопмент планирует агрессивную уплотнительную застройку. Новое здание в несколько раз будет превосходить историческое по объему и высоте. Оно нависнет над историческими домами, построенными в конце XIX – начале XX века в стиле модерн, эклектика и неорусский стиль, и будет заметно и со стороны Канала. По проекту архитектора В. Когана стилевое оформление нового дома ожидается в стиле хард-рок... Санкт-Петербург строился в рамках строгого градостроительного регламента. Доминантами являлись Храмы. Не исключение и Храм Пресвятой Богородицы на Боровой, купола которого в ближайшем будущем окажутся не на фоне неба и исторических домов, а на фоне чуждой по своему облику новостройке. В результате получится хрупкий памятник федерального значения в каньоне из перекрывающих вид на него новостроек со всех сторон. Тут хотелось бы призвать власти к благоразумию. Это же Петербург! А по мнению авторов статьи планируется очередная градостроительная катастрофа, как, например, на Владимирской площади. Многие поймут, о чем речь. Новый проект внесет диссонанс в гармонию Московско-Ямской слободы и может стать началом разрушения близлежащих домов. Сохранять все исторические дома чрезвычайно важно. И не только лицевые корпуса, но и дворовые

флигели. Ведь именно они в совокупности образуют особый, неповторимый городской ландшафт. Дворовые флигели — свидетели истиной, каждодневной жизни наших родителей, бабушек, сограждан, которая была не на показ и основой всего того, что создало, сохранило до настоящего времени Санкт-Петербург.

Обводный канал как связующая нить объединил Адмиралтейский, Московский, Фрунзенский, Невский и Центральный район в веках. Обвел город защитной силой воды и соединил мостами.

Возвращаясь к мостам Обводного канала уместно остановиться на Боровом мосте. Он немало известен в Петербурге. Именно в его пределах были потревожены древние языческие капища. По легендам он является местом притяжения потусторонних сил, одним из символов эзотерического Петербурга, непарадного Петербурга, таинственного и скрытого от глаз, который тоже так привлекает туристов. Сюда едут люди, чтобы увидеть чудо, погрузиться и прикоснуться к тайне, гармонии и красоте во всех проявлениях.

Наш город не такой как Москва — город возможностей, открытый для всех. Санкт-Петербург — город-интроверт и город-нарцисс. Не мы его переделываем, а он — нас. Мы не можем устоять перед его холодной отчужденностью и совершенством. И поэтому, нельзя здесь, по примеру Москвы, или даже других европейских столиц делать в центре города кольцевые дороги, на основании того, что кто-то назвал Обводный канал окраиной города. Это не КАД! Многие люди, влюбленные в наш город, отдали свои жизни, чтобы его спасти во время Великой Отечественной Войны. Ленинградцы, проявив героизм, восстановили город после войны. И в наши дни, тем более, нельзя его потерять!

В настоящее время все мосты через Обводный канал, кроме железнодорожных, являются активными пешеходными переправами. Людской поток через них непрерывен. Например, пешеходный мост на Подъездном переулке, который носит название «Ипподромный» в память о конном манеже. Он в конце XIX – начале XX века находился на месте нынешнего ТЮЗА. Кроме лошадиных скачек манеж был знаменит тем, что на его арене был проведен один из первых в Санкт-Петербурге футбольных матчей. Этот мост позволяет жителям, проживающим в окрестностях Лиговского проспекта, пройдя через несколько проходных дворов, оказаться за двадцать минут на станции метро Пушкинская, на

Витебском вокзале. Жители могут совершить пробежку или погулять с собакой в прекрасном парке у ТЮЗА, практически единственном большом парке в центре города. А пройдя через Боровой мост со стороны Храма Покрова Пресвятой Богородицы, можно за 30 минут оказаться в Гостином дворе. К этому коренные жители привыкли, и нельзя лишать их такой удобной инфраструктуры в угоду транзитным автомобилистам. Обеднит проект «автобана» на Обводном канале и туристическую жизнь нашего города, существенно сократив ее, снизив доходы многочисленных в этой стороне гостиниц и не только. Если по линии канала разрезать сложившуюся историческую инфраструктуру на две части автомобильной трассой, то интересы собственников жилья, проживающих по обоим берегам Обводного канала, будут грубо нарушены. Получатся два гетто. Два не связанных между собой острова без привычного легкодоступного пешеходного сообщения. Конечно, номинально оно будет существовать, но практически использовать его будет нельзя. К тому же, на осуществление такого масштабного проекта понадобятся колоссальные средства и долгие годы разрухи среди жилых районов с исторически сложившейся инфраструктурой. Так люди и их интересы будут принесены в жертву автомобильному лобби. А могло бы быть развитие традиционного доступного городского транспорта и здоровой среды обитания, как это делается в крупных европейских городах. Зачем делать транзит через центр города, когда можно сделать перехватывающие парковки у любой станции метро на окраине города? Такой опыт уже есть в Европе, когда въезд в исторический центр личного автомобильного транспорта ограничен. Но при этом должен быть хорошо развит общественный транспорт. И такой проект был бы воспринят общественностью с энтузиазмом.

Проследуем далее по южному берегу Обводного канала, чтобы лучше понять и представить, сколько подлинной живой и таинственной истории, уходящей в глубь эпох, скрывается в этом мужественном неприступном и молчаливом месте, где обо всем помнит только вода, уносящая своим неторопливым течением память о человеческих судьбах. Здесь был промышленный расцвет и царил нравственный упадок. Здесь рождались идеи о справедливом обществе и равенстве, создавались революционные кружки. До сих пор на одном из домов между улицей Розенштейна и Балтийским вокзалом

висит табличка: «Здесь находится одна из квартир рабочих, в которых жил Ленин». Вопросы о несправедливости бытия рождались в мятежных душах простого люда. Жилось в основном трудно. Кто-то топил боль и душевный протест в дешевом вине, кто-то вставал на путь разбоя, иные, уверовав в высшую справедливость, хотели изменить мир. Обводный канал при этом отстраненно наблюдал, образуя легкую рябь на зеркальной глади воды.

Картина жизни рабочего Петербурга на рубеже XX века представляется довольно мрачной. Обводный канал был промышленной территорией. Например, в районе Балтийского вокзала находились мыловаренный и костеобжигательный заводы. Из-за них стоял невыносимый запах. По вполне понятным причинам многие рабочие этих производств страдали от пьянства. В 1898 году было создано Александро-Невское общество трезвости, по инициативе и на средства которого была построена церковь Воскресения Христова. В ней все желающие давали обет трезвости. Церковь была построена в псевдорусском стиле по проекту академика Г. Д. Гримма. Строительство было закончено в 1908 году. К слову, уже на нашей памяти, в 1992 году в ней было проведено отпевание Льва Гумилёва. Фасад этой церкви снаружи кажется воплощением исконно русской рождественской ярмарки, напоминая собой расписные тульские пряники. Он отображает тот образ России конца XIX – начала XX века, который был создан нашими лучшими отечественными художниками и архитекторами. В основе их творчества было детальное изучение народных традиций, в особенности, Древней Руси. Они и легли в основу знаменитых «Русских сезонов», «Русского мира» Дягилева, которыми остальной мир был восторженно покорен.

Недалеко от церкви Воскресения Христова находится Варшавский мост. Он так же является объектом культурного наследия, несмотря на незатейливый внешний вид. Его перила выполнены в виде обычных на первый взгляд кованых решеток с геометрическим орнаментом. Оформление моста аскетично. Но это не значит бедно или некрасиво. Это значит необходимо и достаточно, как доказательство в математике. Решетка моста, как и всего Обводного канала, олицетворяет и подчеркивает рабочую, лишенную сентиментальности жизнь обитателей этой части нашего города, выполнявших трудную, и необходимую для благополучия всех граждан работу. Варшавский мост был впервые построен

в 1870-х годах. Он неоднократно перестраивался, последний раз был отреставрирован в 2007 году и может прослужить еще 100 лет. Особого внимания достойно и здание самого Варшавского вокзала, построенного в1853 году по приказу императора Николая I. Окончательный вариант здания исполнен в стиле эклектика. Оно нарядное и слегка вычурное и является визитной карточкой Обводного канала. К сожалению, уникальный комплекс исторических зданий Варшавского вокзала был уничтожен по решению властей города, и территория отдана под уплотнительную высотную застройку. По другую сторону Обводного канала, вдоль набережной между Измайловским и Лермонтовским проспектами, находятся провиантские магазины Измайловского полка, построенные по проекту В. П. Стасова в стиле Классицизм. Даже не хочется думать, как вид Обводного канала пострадает от навязчивой близости с пестрыми, «элитным» высоткам, уже испортившими противоположный берег.

Для описания каждого памятника архитектуры, истории и культуры на берегах Обводного канала нужно много статей. В одну всего не уместить. Обводный канал, его архитектура, история, несомненно, тема для многих научных трудов. Авторы этой статьи вынуждены сокращать круг упоминаний памятников и важных объектов, составляющих неотъемлемую часть набережных Канала. Но напоследок в этой статье хотелось бы обсудить с читателем судьбу «Красного треугольника», который насколько огромен, настолько и беззащитен.

Основной комплекс зданий завода «Красный треугольник» был построен в 1860–1910 годах архитекторами Р. Р. Генрихсеном, Р. А. Гедике, Э. Г. Юргенсом. Исторически заводской комплекс был не много и не мало, а небольшой город внутри большого города со своей железной дорогой и разнообразными службами, со своим укладом. Сейчас это еще совсем недавно единое пространство разрозненно и разорено. Отдельные части принадлежат разным собственникам, которые вот уже много лет не могут найти общего решения, а в то время исторически стены цехов неумолимо ветшают. Существуют несколько готовых, хороших проектов по превращению этой зоны в жилые кварталы, предполагающие максимальное сохранение исторически стен. Эти проекты вроде бы были одобрены правительством города, а затем спущены на тормозах. Вандалы, между тем, постоянно проникают на эту историческую

территорию и продолжают уничтожать наше общее великое и судьбоносное историческое наследие. В социальных сетях существуют целые сообщества. В них практически каждый день выкладываются фотографии и видеоролики, показывающие разносторонний интерес определенной категории жителей к этому месту. И намерения этих личностей разные. От безобидного селфи на память, до воровства металлических стяжек. Их выдирают ради наживы из исторических стен. Не будем даже говорить об отношении к Красному Треугольнику» властей Санкт-Петербурга, которые бездействуют. А может они ждут, чтобы от чужих рук исторические стены сгинули, и тем самым закрылся и сам вопрос о целесообразности восстановления и сохранения исторических фасадов?! В любом случае бездействие современных властей — это преступление перед городом и жителями, сохранившими Санкт-Петербург в веках. Будет трагедией, если все это рухнет и «Красный треугольник» постигнет судьба территории Варшавского вокзала, точно также разрушенной и застроенной целой армадой жилых многоэтажных муравейников, загородивших собой небо.

Авторы статьи могли бы привести еще множество аргументов против уничтожения исторического облика Обводного канала, чтобы показать читателю нецелесообразность новых «футуристических» проектов скоростной дороги как, например, у «ДОРСЕРВИС». Нельзя уничтожать Обводный канал ради скоростной магистрали. Сам этот проект намного дороже, чем реставрация и реконструкция зданий «Красного треугольника» и всех зданий Обводного канала. Она сопоставима по стоимости, наверное, только с «Крымским мостом». А на выходе проект получится таким же неудачным и неудобным для жизни, как надземный переход «Краб» на проспекте Славы. Перехватывающие парковки будут пустыми, а пешеходы несчастными. Поэтому, автор статьи предлагает подумать о людях и не делать шагов, о которых все будут жалеть, но исторический Обводный канал будет уже не вернуть.

Честно и логично делать то, что подсказывает совесть и здравый смысл — оставить в покое Обводный канал, привести в порядок исторические здания и развивать доступный общественный транспорт. Для этого существует много уже готовых проектов, таких, как например, проект Александра Минакова и Ко. Он называется: «Обводный канал — точка роста. В нем го-

ворится о том, что бессветофорная магистраль в центре города является градостроительной ошибкой и неудачным решением и предложена альтернатива по благоустройству и озеленению канала как рекреационной городской среды с развитой сетью современного общественного транспорта, который в данный момент практически отсутствует. Также в этом проекте, автомобильное движение предложено оставить только с южной стороны канала, а северную сделать пешеходной, там, где это возможно. Авторы статьи считают такой подход к проблеме разумным и гуманным. Вариантов реконструкции может быть много. Но для этого нужно провести конкурс разработки единой архитектурной концепции столь значимого места и придерживаться жесткого регламента. Нельзя проводить хаотичную застройку выкупленных кусочков земли, за которую потом будет стыдно. И тем более не строить никому не нужных в этом месте автомагистралей.

III

Андрей Дьяченко

ОТ РЕЙСДАЛЯ ДО СТИМПАНКА: ЗАГАДКИ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ

Индустриальный пейзаж долгие годы считался скучным жанром. Но в действительности в нем кроется немало секретов. Ведь изображая заводы и фабрики, художники часто решали свои собственные художественные задачи… Более того, они могли неосознанно отразить в своих полотнах скрытые смыслы, неведомые им самим.

Мельничная идиллия

Существует мнение, что первыми в Европе индустриальными пейзажами были изображения мельниц. В Голландии XVII–XVIII веков было принято изображать мельницы в окружении деревьев и кустов. Художники не стремились запечатлевать реальные ландшафты и домысливали природное окружение, превращая обычную растительность чуть ли не в джунгли. Так рождался жанр каприччио — пейзажа, в котором отразилась не только реальная жизнь, но и фантазия художника.

Мельница в пейзажном окружении была своего рода моделью рая на земле, воплощением гармоничного взаимодействия человека с природой. Она словно сама вырастала из холма, как дерево или огромный куст. А вращающееся колесо символизировало вечность. Мельница надолго стала обязательным элементом голландского пейзажа, воспевающего гармонию мира, единство человека и природы. Принято считать, что с картины Якоба ван Рейсдаля «Мельница в Вейке» берет свое начало изображение промышленных объектов в искусстве Европы.

Фабрика дьявола

В XIX веке появились колоритные изображения угольных шахт. Художники знали о бедственном положении простых шахтеров и рисовали надшахтные сооружения так, словно это обиталище Сатаны. Металлические конструкции на фоне багрового заката производили жутковатое впечатление. Зрителям казалось, что из-за горизонта вот-вот выглянет сам дьявол, и такими картинами не украшали жилой интерьер. Художники не жалели мрачных красок на изображение неба, как будто над заводами никогда не всходило Солнце.

Женщины, работавшие на шахтах (в XIX веке их называли угольщицами или шарбоньерками), выглядели как рабыни на фоне гигантских ландшафтов с мрачными каменными стенами. Промышленность подавляла человека. Под влиянием романов Э. Золя живописцы стали изображать рабочих как покорных рабов индустрии.

Талантливый швейцарский карикатурист и плакатист Теофиль Александр Стейнлен (1859–1923) одним из первых начал изображать шахты как фабрику дьявола. Черные силуэты архитектурных конструкций служили пугающим фоном для бытовых сцен из жизни рабочих. Сразу же вспоминаются обличительные романы Эмиля Золя и рассказы В. Гаршина и Г. Успенского.

Самые откровенные изображения шахт как обиталища дьявола принадлежат талантливому мастеру индустриальной темы в искусстве бельгийцу Константену Менье (1831–1905). Он прославлял труд горняков, и мрачные сооружения были для него символом угнетения человека. Однажды художник даже изобразил самого себя на фоне силуэтов надшахтных сооружений.

Однако не все было так мрачно. На промышленные объекты обратили внимание французские импрессионисты. Их впечатлили корпуса заводов, мощные кирпичные стены, похожие на крепостные. Ни один из импрессионистов не имел опыта работы на заводе или в шахте, поэтому художники полагались лишь на свое видение. Они романтизировали заводы и поэтизировали промышленность. Им особенно нравилось изображать не только громады зданий, освещенных солнцем, но и большие клубы дыма. Люсьен Писсарро и Клод Моне уже не мыслили современный город без дымовых труб и фабричных корпусов. Моне (хоть и был утонченным эсте-

том, любившим сады и парки) отдал дань шахтерской теме и написал масштабную картину об угольщиках.

Импрессионистические эффекты активно использовал в своем творчестве русский художник Николай Касаткин (1859–1930), который некоторое время жил в Париже. Он впитал в себя многие модные тенденции того времени, в том числе промышленно-заводскую тему. В картине «Сбор остатков угля на заброшенной шахте» промышленные сооружения служат унылым фоном. Касаткин симпатизировал рабочим и никогда не восторгался техникой. Промышленные объекты у него всегда на заднем плане.

Между тем в Петербурге, на фасаде одного из домов на улице Большой Зелениной в начале XX века появилась мозаика с индустриальным пейзажем. Заводские трубы создают гармоничный рисунок. Мозаика хорошо сохранилась и сегодня радует глаз прохожих. Она часто упоминается в книгах о петербургском модерне как очень редкое и необычное явление.

Футуризм: игра в будущую жизнь

Футуристы прославляли технику во всех ее аспектах. Стремясь отразить господство техники в век высоких скоростей, живописцы начали изобретать язык технических метафор. Пейзаж обогатился световой рекламой. Трубы заводов символизировали мощь человека и воплощали новый тип красоты. Кирпичные стены фабрик были знаками будущего индустриального общества. Заводские корпуса были освещены ярким электрическим светом, словно дворцы. Лидер итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) использовал технические образы для ниспровержения культуры прошлого.

Но итальянские художники не только ниспровергали старое, но и утверждали новое. Живописцы Луиджи Руссоло (1885–1947) и Умберто Боччони (1882–1916) рисовали здания заводов нарочито кривыми и косыми, словно сам ритм работы машин причудливо деформировал здания в глазах зрителя. Руссоло увлекался музыкой и видел в заводском шуме новую звуковую партитуру.

Футуристы вообще уделяли большое внимание миру звуков и считали, что индустриальный ландшафт должен иметь акустическую составляющую. Живописцы считали, что звучание заводских гудков и клаксонов автомашин будет новой «городской музыкой»,

в которой индустриальные звуки должны играть первую скрипку. Но как изобразить эти звуки? Опять-таки через деформацию привычных для глаза конструкций.

А знаменитый архитектор-фантаст Антонио Сант'Элиа (1888–1916) изображал жилые дома будущего как гигантские заводские корпуса. Ему казалось, что только в домах, отмеченных индустриальной тематикой, людям будет приятно жить в грядущем веке. Многие идеи этого смелого фантаста реализованы в современной архитектуре.

Пейзажи мистера Пеннелла

Основателем индустриального пейзажа в его классическом современном варианте считается американский пейзажист Джозеф Пеннелл (1857–1926). Он был последователем знаменитого импрессиониста Джеймса Уистлера (1834–1903). Ему нравились здания заводов, и он изображал их с большой любовью, словно рисовал дворцы или сказочные замки. Художника вдохновляло строительство Панамского канала, и он с большой любовью изображал эту гигантскую стройку. Пеннелл одним из первых стал изображать промышленные объекты с высоты птичьего полета. Это придавало пейзажам особую выразительность.

Пеннелл всегда видел в индустриальном ландшафте гигантскую панораму. Именно в таком виде жанр и пришел в СССР. В 1920-е годы традиции Пеннелла начали развивать советские художники. Дымящиеся трубы, подъемные краны и силуэты заводских зданий на фоне безоблачного неба ставили перед художниками задачу, как все это гармонично разместить на холсте. И опыт Пеннелла оказался бесценным. В СССР работы знаменитого американца не издавали, и тот, кто видел их впервые, думал, что перед ним пейзаж советского художника.

Где разместить человека?

За короткий срок индустриальный пейзаж получил широчайшее распространение в СССР. Главной идеологической установкой было прославление индустриальной мощи страны, но многие советские художники продолжали решать формальные задачи. Они тайно поклонялись импрессионистам и использовали эту тему для смелых живописных экспериментов. Им хотелось научиться изображать

клубы дыма несколькими смелыми мазками, отразить на холсте эффекты сыпучего песка и только что завезенного на стройку бетона. Даже лужи олифы или кучи алюминиевых стружек могли стать предметом поисков какой-то особенной живописной красоты.

Например, живописец Петр Котов (1889–1953) написал огромную домну, которая переливалась разными цветами и оттенками, а художник Яков Ромас (1902–1969) писал целые панорамы заводов на фоне желтого и оранжевого неба. Это смотрелось очень необычно.

Выдающийся немецкий художник XX века Генрих Фогелер (1872–1942) отдал дань промышленной теме, создав целый ряд картин с индустриальными мотивами. Путешествуя по Карелии, Фогелер посетил Кондопожский бумагоделательный комбинат, фабрику по изготовлению лыж, места добычи торфа. Появились талантливые произведения живописи и графики, которые очень обогатили советское искусство (переехав в СССР, Фогелер стал советским художником).

Ни одна солидная художественная выставка в СССР не обходилась без индустриальных ландшафтов. В конце 1950-х – начале 1960-х годов стройки коммунизма были наимоднейшей темой. Живописцы получали задания на написание масштабных полотен на индустриальную тему для заводов и фабрик. Они ездили по стройплощадкам и с удовольствием спускались в шахты, одевали каски и фотографировались в них.

Но перед художниками встала задача вписать в этот новый ландшафт человека, и это было крайне непросто. Выдающийся английский живописец Лоуренс Стивен Лаури (1887–1976) создавал мир красивых заводских корпусов, равномерно размещенных в жилой застройке. Люди на этих картинах были маленькими человечками без лиц. Стены фабрик и вертикальные трубы были значительно красивее, чем безликие черные тени, спешащие по улицам. Создавалось впечатление, что художник любит изящные здания и стройные заводские трубы и совсем не любит людей. Появился специальный термин *люди-спички* — именно так называли персонажей Лаури. Сегодня принято писать о Лаури как о гениальном чудаке, но без него талантливых картин не обходится ни один серьезный обзор городского пейзажа, в том числе пейзажа индустриального.

Художники СССР поступали иначе. Они активно внедряли человеческую фигуру в индустриальный пейзаж. Чаще всего это были образы рабочих на первом плане картины. Удивительным примером соединения промышленного и человеческого мотива стала композиция Юрия Пименова «Свадьба». Жених и невеста, идущие по улице недостроенного города, воспринимались как символ счастливого будущего. Никто до Пименова не объединял тему стройки и счастливого супружества. Картина, выполненная в импрессионистическом ключе, была необыкновенно популярна.

Стимпанк: царство шестерен и заклепок

На рубеже тысячелетий появился стиль, в котором техника заиграла новыми красками: стимпанк. Этот термин ввел в обиход писатель Кевин Джеттер. Был создан и русский аналог: парапанк, но это слово пока не прижилось. Первая часть слова обозначала безраздельную власть пара, а вторая половина не столько указывала на современных панков с прической типа «ирокез», сколько подразумевала смелых людей, готовых принять необычный облик промышленного города.

Этот новаторский стиль обыгрывал техническую культуру Викторианской Англии, но фантазия художников активно трансформировала принципы и эстетику викторианской жизни. Разве английские джентльмены жили в мире заклепок и ржавого железа? Нет, мы скорее видим их на балах, раутах и скачках. Или в библиотеках родовых замков…

Но вот пришел стимпанк, и художники приступили к трансформации XIX века. Они выдумывали необычные здания, похожие на гигантские паровые котлы, и станки, стоящие прямо на улице, но в то же время имеющие стандартные детали домов — крыши, балконы и шпили.

Даже далекие от техники пейзажисты начали проявлять неуемную фантазию. Их заинтересовало, как стал бы выглядеть город, в котором важнейшую роль играет пар, а не электричество. И не мозаики и скульптура являются главными украшениями, а… сварные швы и разного рода старинные крепежные элементы, которые получили необыкновенную популярность. Художники наперебой обыгрывали гигантские заклепки и шляпки от гвоздей, нередко тронутые коррозией. На стенах домов располагались какие-то старые

полустертые металлические буквы и цифры, опять-таки прикрепленные большими заклепками. Обязательным атрибутом каждого пейзажа были разноцветные клубы пара и самые причудливые виды дымовых труб. А по воздуху летали гигантские паровые котлы или сложные летательные аппараты опять-таки с дымовыми трубами.

Это производило (да и сегодня производит) в высшей степени необычный эффект. Художники называют своими кумирами великого Жюля Верна и французского карикатуриста Альбера Робида, обожавшего технику.

Сегодня стимпанк активно развивается главным образом в киноискусстве, но он пустил корни и в пейзажной живописи. Художники представляют мир ржавого железа и вселенную огромных заклепок как романтический сказочный мир. Преобладают коричневый и стальной цвета. Огромные машинные отделения похожи на сказочные замки, а котельные увенчаны металлическими головами животных. Большим уважением пользуется коррозия. Стимпанк по праву считается одним из самых современных разновидностей индустриального пейзажа.

Сегодня стимпанк удачно соседствует с другими направлениями в промышленном пейзаже. Более того, мы наблюдаем энергичную волну моды на советскую живопись середины XX века. Как будет развиваться индустриальный пейзаж, выживет ли он вообще, покажет время.

Андрей Дьяченко

ТАМАРА ЛЕМПИЦКАЯ — КОРОЛЕВА АР ДЕКО (1898–1980)

Прекрасно, что в нашем искусствоведении появляются новые имена, которые порой являются забытыми, но чаще — никогда не упоминавшимися ранее. К числу этих имен принадлежит и выдающийся мастер портрета Тамара Лемпицкая. К сожалению, сорокалетие со дня ее смерти осталось незамеченным.

Эта талантливая художница стала воплощением своего времени: 20-х годов. В освоении ее творчества были и периоды забвения, и целые десятилетия безвестности, но зато сегодня это один из ярких и запоминающихся символов 20-х. Более того, Лемпицкая — едва ли не самая выразительная икона стиля Ар деко. Она символизирует стиль жизни, манеру поведения и саму жизненную стратегию личности 20-х годов.

Лемпицкая была ярко выраженной «фигурой умолчания». У нее не было шансов пробиться на страницы советских журналов. Известно, что в СССР часто выходили публикации об искусстве 1920-х годов, но предпочтение отдавалось прогрессивным художникам, которые разделяли идеи октября, большевистскую идеологию. Большое внимание уделялось «друзьям СССР» — живописцам и графикам, принявшим октябрьскую революцию и печатавшим статьи и заметки о своих поездках по СССР. Лемпицкая никак не подпадала под эту категорию.

Вместе с тем в специальных изданиях, которые выходили в издательстве «Наука», печатались сведения о тех художниках, которые работали в жанре плаката и прикладной графики (Кассандр, Карлюс и Колен). При этом такие художники как Эрте, Барбье и Лепап (называем здесь лишь имена, которые обычно фигурируют рядом с фамилией Лемпицкой) совсем не упоминались в нашем искусствоведении.

В области книжного дела также не было шансов познакомиться с Лемпицкой. В СССР существовало широкое библиофильское движение, издавались сборники и альманахи по коллекционированию книг, но дорогие библиофильские издания Парижа (не только эротической литературы, но даже классики) никто и никогда не упоми-

нал. Если их и коллекционировали единичные советские библиофилы, об этом не было известно.

Однако очевидно, что при постановке в СССР фильмов, в которых действие происходило в 1920-е годы в Западной Европе или в США, художники Мосфильма и Ленфильма заказывали в библиотеках подшивки старых журналов и многое черпали в творчестве классиков модельного дизайна и прикладной графики 20-х. С учетом всех особенностей моды и стиля поведения людей эпохи Ар деко были созданы фильмы «Трактир на Пятницкой», «Два капитана» (1977), «Сентиментальный роман» и особенно «Последнее лето детства» и «Красные дипкурьеры». Эти фильмы были заявлены как исторические ленты из эпохи 20-х, и никто не решался рекламировать их как путешествие в стиль Ар деко. Но по своему художественному решению они были именно таким путешествием.

И это не удивительно, ведь сам термин Ар деко не был популярен. Вот и Лемпицкая начисто игнорировалась советской искусствоведческой наукой и лишь недавно вошла в наш художественный обиход. О ней стали писать, появились даже книги на русском языке (правда, иностранных авторов). Упомянем также и то, что в польском культурно-просветительном обществе «Полония» в начале 2010-х прошли лекции о художнице, которые вызвали интерес польского землячества.

Постепенно художница приходит к нам, словно возвращаясь на улицы Петербурга… В последние годы мрак неизвестности вокруг ее личности стал рассеиваться. Мы можем с уверенностью сказать, что Лемпицкая стала узнаваемой. Она больше не является чем-то далеким и малознакомым, а ее пребывание в Петербурге давно уже рассматривается как часть истории города, интересная страница летописи северной столицы.

Оговорим сразу, что Лемпицкая не воспринимается как наша соотечественница, хотя существует версия, что она родилась в Москве. Она не может быть названа художником русского зарубежья в полном смысле этого слова. «Баронесса с кистью» всегда отождествляла себя с польской культурой, затем с французской, а вовсе не с русской. Однако она провела в Петербурге примерно 8 лет, и эти годы не могли не повлиять на ее становление как художницы. Уроки, полученные в этот период, «отложились» в ее

последующем творчестве, она увезла их с собой в Париж и Нью-Йорк и они помогали ей всю жизнь.

Тамара Борисовна Лемпицкая (урожденная Мария Гурвич-Горска) родилась в 1898 году в Варшаве (по другим данным — в Москве). Она в юном возрасте приехала в Петербург, чтобы поселиться у своей тетки Стефании Горской (город тогда уже назывался Петроградом). До этого она приезжала в город на Неве со своей бабушкой, так что улицы и площади были ей немного знакомы. А вот чем был вызван переезд в Петроград на постоянное место жительства?

Этот судьбоносный переезд был протестом против домашней тирании и бунтом против психологического напора родителей. По одной из версий девушка была против того, что ее родители решили развестись, а ее мать — Мальвина Горска (урожденная Деклер) собиралась вступить во второй брак.

К счастью, у художницы были родственники в городе на Неве, и ей было куда «спасаться» от семейных неурядиц. В 1909 или 1910 году она переехала в Петербург. Мы рискнем утверждать, что именно тогда, в период бегства от психологического прессинга молодая девушка из Польши обратилась к искусству. Существует предположение, что именно в городе на Неве она стала заниматься живописью, хотя, если это и так, то до сегодняшнего дня пока не установлено, у кого именно она училась и в каком учебном заведении. Найти документальное подтверждение этим фактам — дело будущего.

Однако пока все эти факты не установлены, западные биографы художницы не очень-то стремятся реконструировать полную хронологию и фактографию пребывания ее в России и отсчитывают ее творческую биографию не с 1910-х годов, как следовало бы, а со времени поступления на учебу в мастерскую художника Андре Лота, так как насчет знакомства с Лотом и учебы у него у искусствоведов есть достоверные сведения. Именно Андре Лот и назвал ее стиль «мягким кубизмом».

Наряду с Лотом учителем Лемпицкой был выдающийся французский художник-символист Морис Дени, хорошо знакомый российским любителям искусства. При этом у Лемпицкой были и русские учителя. Их просто не могло не быть. Но кто же это?

Обратимся к годам пребывания Лемпицкой в Петербурге – Петрограде. В те годы достигло апогея славы объединение «Мир

искусства». Можно предположить, что Лемпицкая видела работы А. Бенуа и И. Билибина. Ей могли быть знакомы графика журнала «Мир искусства» и книжные обложки Бакста и Добужинского. Она не могла пройти мимо поэзии русских символистов, идей Мережковского и Андрея Белого.

В России была популярна культура скандинавских стран. Театры охотно ставили пьесы Г. Ибсена, а пьесы Стриндберга были доступны в виде изданий. Это интересно нам в плане поисков ответа на вопрос, какие женские типажи могли повлиять на Лемпицкую, как возник механизм стилизации, которому она была предана всю жизнь. Многих поэтов вдохновляла прекрасная Сольвейг, иные были под влиянием образов цветущих крестьянок, создаваемых А. Цорном. В Россию проникала эзотерика и члены объединения «Мир искусства», восхищаясь Цорном и Карлом Ларссоном, хорошо знали и творчество утонченных эстетов из Скандинавии: датчанина Йенса Виллюмсена и норвежца Эрика Веренскьольда.

Отметим, что при этом в других странах не было такой явной страсти к культуре Скандинавии и к той части своего собственного искусства, которая связана с Севером. Нордомании в отечественном понимании этого термина не было ни в США, ни в Великобритании, а в России она была.

Ученые и публицисты написали горы статей об этом явлении и все же почти мистическая тяга к Северу, охватившая русский художественный мир, а затем и русскую публику, так и не нашла точного объяснения. Отметим при этом, что явление наблюдалось также и в Польше — на родине Лемпицкой. Польские живописцы обожали зимние пейзажи, они с большим уважением относились к живописи Скандинавии, а к таким художникам как К. Ларссон, А. Цорн и Э. Веренскьольд, а особенно — Э. Мунк в Польше относились с величайшим уважением.

Какие еще проявления русской культуры могли повлиять на становление будущей портретистки? Нам представляется также, что Лемпицкая не могла не видеть замечательные театральные декорации работы А. Головина, не посещать постановки в театре А. Суворина, а также не видеть уличные карнавалы, которые так восхитили когда-то молодого Эрте (Романа Тыртова).

Кстати, а встречалась ли Лемпицкая с Эрте? Ведь они оба стали воплощением стиля 20-х годов, а когда 20-е остались в прошлом, каж-

дый из них оставил яркий след в художественной культуре последующих периодов. Неужели два знаменитых художника не обменялись словами о юношеских впечатлениях, которые оставил в их сердцах Петроград? Увы, и об этом история умалчивает.

Будучи родом из Польши, Лемпицкая вполне могла интересоваться польским искусством, причем далеко не только авангардом. Можно предположить, например, что ей было знакомо творчество Яна Ционглинского, которого очень уважали все жившие в Петербурге поляки, которые любили искусство. Более того, Лемпицкая просто не могла не слышать о Ционглинском от своих петербургских родственников. Этот выдающийся художник внес большой вклад в русскую живопись конца XIX – начала XX века.

Будущий художник родился в 1858 году в Варшаве в дворянской семье. После окончания Третьей Варшавской гимназии он учился в Варшавском Университете (однако нет точных данных о том, изучал ли он медицину или математику). Параллельно с посещением Университета он учился живописи в мастерской Войцеха Герсона. Он также совершенствовал мастерство художника в Варшавском рисовальном классе.

Ционглинский переехал в Петербург в 1879 году. Он поступил в Императорскую Академию художеств, которую окончил в 1885 году. В 1894 году художник едет в Париж для дальнейшей учебы. Затем поселяется в Петербурге.

На рубеже веков в живописи России развивались такие направления как импрессионизм, символизм и модерн. Ядром русского модерна принято считать объединение «Мир искусства», возникшее в 1898 году. Его члены знали и любили польскую живопись. Однако нельзя не назвать еще и объединение «Союз русских художников», среди членов которого был М. А. Врубель. Два этих художественных объединения способствовали тому, что в России стал развиваться новый тип картины, обогащенной открытиями неоимпрессионизма и модерна.

Интересно, что Ционглинский стоял у истоков объединения «Мир искусства» и по праву считается одним из основателей этого замечательного художественного кружка. Мирискусники развивали свою деятельность в русле современных тенденций в художественной жизни, ориентировались на новейшие течения.

Вклад Ционглинского в русское искусство трудно переоценить. Он был поистине выдающимся живописцем и педагогом. Являясь членом объединения «Мир искусства», Ционглинский не стремился осваивать историческую тему, как многие его коллеги по объединению. Он оставил целый цикл портретов своих современников. Страстно любя музыку, он написал талантливые портреты пианиста Гофмана и выдающегося композитора С.Рахманинова.

Много и увлеченно работая, Ционглинский занимал разные должности. С 1888 года он был профессором Рисовальной школы при Императорском обществе Поощрения Художеств, а впоследствии преподавал в натурном классе Высшего художественного училища при академии художеств. Из мастерской Ционглинского вышли многие выдающиеся художники: И. Я. Билибин, П. Д. Бучкин, М. В. Матюшин, П. Н. Филонов и др. Мастерская Ционглинского, которая располагалась на Литейном проспекте, привлекала множество посетителей. Ционглинского высоко ценил И. Е. Репин. Подчеркнем еще раз, что среди поляков он был настолько известен, что Лемпицкая наверняка о нем слышала.

К тому же Лемпицкая могла знать Виткевича — едва ли не самого талантливого поляка, который бывал в Петрограде в те годы. В последнее время о нем упоминают все чаще, появляются книги и статьи. Приведем здесь несколько фактов из его яркой биографии.

Станислав Игнацы Виткевич (Виткаций) стоит у истоков польского экспрессионизма и футуризма. Его фигура, игравшая значительную роль в культурной жизни Европы первой половины XX века, сопоставима с личностью К. Малевича. Он создал немало полотен, для которых характерны острые углы, разорванность и расчлененность форм, резкая цветовая гамма. Виткаций был не только живописцем, но и драматургом, прозаиком и публицистом. Его разностороннее художественное наследие отличается удивительным богатством.

Виткаций родился в 1885 году в Варшаве в семье писателя, художника и критика Станислава Виткевича. Он с юности проявил интерес к философии, литературе и этнографии. В частности, он сопровождал знаменитого польского этнографа Б. Малиновского в его экспедиции по Океании (1914). Он служил в Российской армии и участвовал в Первой мировой войне. Это время дало ему уникальный опыт присутствия при исторических катаклизмах,

и переживания тех лет усилили авангардистскую направленность его живописи и графики.

Во время Октябрьской революции Виткевич был в Петрограде и события октября 17-го года были знакомы ему не понаслышке. Он увидел трагедию смены власти, и это обострило его художественное чутье: ощущение трагедийности и драматичности жизни послужило основой для целого ряда экспрессионистских полотен. Виткевича сравнивают с Кафкой и считают предшественником театра абсурда, а его живопись рассматривают в плоскости пересечения футуризма и экспрессионизма.

На представителей футуризма при жизни обрушивались волны критики. Сложная символика футуристических образов, попытки осмыслить мир со всем обилием происходящих в нем событий через технику, сквозь призму философских представлений о динамике — все это стало поводом для уничтожающей критики современников. С непониманием широкой публики сталкивались такие известные авангардисты как К. Малевич и В. Стржеминьский.

Творчество Виткация очень сложно для понимания, и знание футуристической эстетики может быть ключом для прочтения разветвленной символики его картин. Специалисты по экспрессионизму много о нем написали, но оригинальное творчество Виткация до сих пор не истолковано до конца, не полностью объяснено учеными как феномен синтеза искусств. Оно неисчерпаемо и новые публикации еще впереди.

Середина 20-х годов стала для Виткация временем пересмотра ценностей. Он познал эстетику русского авангарда и даже создал супрематистскую композицию в стиле Малевича, но далее он пошел своим путем. Виткаций отошел от футуризма и экспрессионизма, начал экспериментировать с наркотическими веществами и это нашло отражение в его живописи. В определенном смысле он предвосхитил психоделическую живопись XX века, по крайней мере, некоторые ее принципы. Наряду с этим он стал использовать также и художественные приемы сюрреализма.

Картины Виткация отличаются сложным композиционным построением. Композиция идет сразу по разным диагоналям, формы взаимно накладываются друг на друга, взаимопроникают. Резкие цветовые сочетания усиливают драматизм изображенных событий. Сравнение картин Виткация и Лемпицкой говорит о том, что экс-

прессионистская эстетика была в те годы очень популярна, через нее прошли многие будущие авангардисты. И хотя Лемпицкая никогда не считала себя художником-экспрессионистом, определенные особенности этого направления нашли отражение в ее творчестве. Это касается ракурсов моделей и резких светотеневых контрастов. Нельзя не отметить также и какое-то особое психологическое напряжение, которое характерно для портретов Лемпицкой.

Можно предположить, что, если бы Лемпицкая написала мемуары о своем пребывании в Петрограде, подобные знаменитой книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы», это был бы (при любом уровне литературных достоинств) уникальный текст, содержащий бесценные свидетельства времени, оценки культурных событий 1910-х годов. Но, к сожалению, Тамара Борисовна вообще не была писательницей и не оставила мемуарных свидетельств не только о раннем периоде своей жизни, но и о более поздних периодах.

Какие же источники имеются в распоряжении исследователей? Ее биографы опираются на данные светской хроники, на каталоги выставок и частных коллекций. Художница была на виду, и о ее жизни было известно очень многое. Парижский и нью-йоркский периоды дали искусствоведам большой материал для анализа манеры знаменитой портретистки. Биографы даже не высказывают никаких предположений относительно того, кто мог быть петроградским наставником художницы в области изобразительного искусства. Видимо, западным исследователям это не интересно.

Таким образом, петербургский период творчества этой удивительной женщины остался в тени. Гораздо больше мы знаем о личной жизни Тамары Борисовны. Вот самый судьбоносный факт: в Петербурге Тамара Горская познакомилась с молодым адвокатом Тадеушем Лемпицким и вскоре они поженились. Молодая пара быстро обрастала новыми знакомствами и вскоре получила известность в высшем обществе Петербурга. Лемпицкая хотела заводить новых друзей, жаждала контактов и с удовольствием осваивала искусство салонного общения.

У супругов действительно было нечто вроде аристократического салона. Там собирался весь бомонд Петербурга, и, если бы остались какие-то письма и дневники, мы могли бы установить круг лиц, которые там встречались. Вполне возможно, что, устроив свою жизнь

столь удачно, молодая художница навсегда связала бы свою судьбу с городом на Неве. Но история распорядились иначе.

Грянула революция. Через несколько месяцев после октябрьских событий 1917 года Тадеуш Лемпицкий был арестован, и его молодой жене пришлось пустить в ход связи с влиятельными людьми, чтобы спасти мужа. Во многих книгах написано, что Тамара Борисовна выгодно использовала свое личное знакомство со шведским консулом в Петрограде. Он и принял меры для освобождения адвоката Лемпицкого. Ситуация благополучно разрешилась.

Тадеуш Лемпицкий был спасен, его удалось вызволить из подвалов ЧК, но ему не находилось места в большевистском Петрограде. Положение аристократов и буржуа было в то время очень тяжелым: шла экспроприация собственности и установление фактов о том, кто чем занимался до 1917 года из представителей поверженных классов. На адвокатские услуги не было никакого спроса. Тадеуша могли повторно арестовать, и супружеская пара не стала более рисковать и была вынуждена уехать за границу.

Приехав в Париж, Лемпицкая погрузилась в атмосферу художественной жизни французской столицы и начала смело экспериментировать в области поисков живописного стиля. Именно тогда ее учителем стал уже упоминавшийся нами знаменитый Морис Дени, а затем модный художник Андре Лот, которого справедливо называют одним из ведущих представителей искусства Франции 1920-х годов.

Лот боготворил классику, прежде всего античную. Персонажи его картин имели скульптурные тела, словно художник писал не людей, а изваяния. Он умел отвлечься от бытовой стороны жизни и создавать такие композиции, в которых мифологическая сущность выходила на первый план. Дени наделял свои полотна удивительной лирической атмосферой и это умение передалось Лемпицкой.

Почему Лемпицкую считают одной из ключевых фигур в искусстве 20-х годов? Главным образом потому, что она удивительным образом почувствовала дух этой эпохи и отразила ее в своих удивительных полотнах. У нее было удивительное чувство современности, и обучение у Лота привело к тому, что это острое чувство «окунулось» в академическую традицию, которую воплощал ее учитель.

Парижская выставка 1925 года стала знаковым событием 20-х годов. Сверхсовременная экспозиция доказала всему миру, что стиль «модерн», к которому уже привыкла Европа, уступает место какому-то новому стилю, логически продолжающему сецессию. Не случайно этой выставке были посвящены многочисленные статьи и рецензии — она оказалась судьбоносной и стилеобразующей. А скоро стиль «Ар деко» успешно распространился по всей Европе и шагнул далеко за ее пределы. При этом Лемпицкая, наряду с Эрте, Жоржем Барбье и Жоржем Лепапом завоевала себе статус «иконы стиля».

Мироощущение молодой художницы оказалось удивительным образом созвучно творческим поискам новых манер, который так активно вели парижские живописцы: Эрте, Жорж Лепап, Умберто Брунеллески, Жорж Барбье, и, конечно же, учитель Лемпицкой Андре Лот. Для этих художников характерны напряженные поиски выразительности через культивирование певучей линии. Нельзя не отметить и романтический настрой того времени, который проявился в тематике картин.

Именно в этой стилевой среде художница создавала свой неповторимый типаж. Персонажи Лемпицкой — это, как правило, физически совершенные люди, напоминающие античных героев. Скульптурные тела этих людей отличаются совершенством пропорций, в них чувствуется отзвук античных идеалов. И в этом не могло не проявиться влияние Андре Лота.

Вторая очень интересная особенность — так называемая металлизация. Тела персонажей характеризуются каким-то особенным свечением, похожим на металлический блеск. В 1920-е годы еще не было сверхсовременного понятия «спецэффекты», Некоторые фигуры словно отлиты из бронзы. Парадокс творчества художницы как раз и заключается в том, что она с одной стороны хорошо передает характеры, а с другой изображенные ею люди кажутся в высшей степени искусственными.

И здесь напрашивается аналогия с очень узнаваемой индивидуальной стилистикой, с манерой, которая хорошо известна поклонником русского искусства рубежа веков — со стилем Зинаиды Серебряковой. Хотя оговорим сразу, что персонажи Серебряковой более живые, жизненные и правдивые, чем женщины в стиле Ар деко. В творчестве Серебряковой мы видим целую галерею характеров, лишенных того металлического шарма, который мы встре-

чаем у Лемпицкой. Героини Серебряковой словно излучают свет, они вибрируют и пульсируют в потоках, омывающих их энергии вечной жизни.

Однако вернемся, собственно, к творчеству Лемпицкой. Среди наиболее удачных портретов ее работы изображения Тадеуша Лемпицкого, дочери художницы — Кизетты, знаменитого итальянского писателя-символиста Габриэле д'Аннунцио, многочисленных аристократов из влиятельных французских и итальянских семей. Часто воспроизводятся в печати портреты барона Куффнера, Марджори Ферри и мадемуазель де ла Салль.

А портрет Тадеуша Лемпицкого часто украшает книжные обложки романов и повестей. И действительно — этот красивый молодой человек мог бы быть героем Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда или воплощать потерянное поколение времен молодого Хемингуэя. Эффектное черное кожаное пальто — колоритная примета времени. Это богатый и преуспевающий молодой джентльмен, принадлежащий к бомонду.

Но приехав с женой в Париж после тяжелых испытаний 17-го года, Лемпицкий не нашел себя. Ему не удалось открыть адвокатскую практику, и он подолгу лежал на диване, не зная, чем заняться. Тамара Борисовна начала разочаровываться в муже, который пассивно покорился жизненным обстоятельствам. Портрет Тадеуша остался неоконченным — художница не дописала кольцо на пальце у мужа, словно предчувствуя, что брак распадется. Зрители обычно всматриваются в лицо портретируемого и не замечают, что картина не завершена.

Среди картин Лемпицкой есть как собственно портреты, так и композиции из нескольких человеческих фигур. Она много работала со светом, пытаясь создать на своих полотнах какое-то полумистическое сияние (здесь несомненно сказалось влияние Лота). И оно очень привлекает зрителей. Именно из-за этого таинственного светового эффекта портреты работы Лемпицкой и пользовались такой популярностью.

Интересно, что художница работала также в жанре натюрморта и изображенные ею предметы выполнены в том же стиле, в котором выдержаны образы людей. Можно ли говорить о натюрморте в стиле Ар деко? Применительно к творчеству Лемпицкой вполне можно. Она изображала цветы в том же стиле, в котором рисовала людей.

Цветы получались несколько металлизированными, такими же обтекаемыми, какими были все формы Ар деко.

Многочисленные автопортреты Лемпицкой и образы современников художницы трактованы в удивительной манере. Красивая светотеневая лепка создает впечатление, что герои не живут обыкновенной жизнью, а играют на театральной сцене. Разные интерпретаторы творчества художницы видят в ее картинах отголоски античности, эстетики Возрождения и стиля Ж. Энгра. Именно с Энгром, его классической манерой обычно связывают становление оригинального стиля Тамары Лемпицкой.

В меньшей степени проявилось в ее творчестве влияние символизма и модерна, хотя в Петербурге художница не могла не впитать в себя традиции этих стилей. И тем не менее прямых аналогий образному строю модерна мы в ее творчестве не находим. И биографы Лемпицкой часто указывают, что самым сильным современным ей влиянием на молодую художницу был все же стиль Андре Лота. К нему присовокупляют воздействие творчества Энгра.

Но не только античный идеал и искусство Возрождения нашли свое оригинальное воплощение в живописи Тамары Лемпицкой. Стиль Ар деко балансировал на грани искусства и техники. Он очень многое дал техническому прогрессу, средствам связи, транспорту, поэтому даже самые лиричные художники не смогли обойтись без разного рода технических образов. Они претендовали на наличие своего идеала не только в художественной культуре, но и в технике.

Вот и знаменитый автопортрет Лемпицкой, который получил название «Дама в автомобиле «Бугатти», стал своеобразным символом взаимодействия человека и техники, диалога женщины с научно-техническим прогрессом. Эта картина вошла в историю благодаря своей оригинальной композиции и смелому цветовому решению.

Посмотрим внимательно на этот портрет. Модель развернута в трехчетвертном повороте влево. Героиня живет в век скоростей, она властвует над машиной и устремлена в будущее. В глазах у нее огонь, ведь дама за рулем. Автомобиль способен унести ее вперед на огромной по тем временам скорости. Этот портрет стал одним из символов 20-х годов, аллегорией взаимодействия человека и техники.

Вспоминается стихотворение Игоря Северянина «Фиолетовый транс»:

О, Лилия ликеров, — о, Creme de Violette!
Я выпил грез фиалок фиалковый фиал...
Я приказал немедля подать кабриолет
И сел на сером клене в атласный интервал.

Затянут в черный бархат, шоффэр — и мой клеврет
Коснулся рукоятки, и вздрогнувший мотор,
Как жеребец заржавший, пошел на весь простор,
А ветер восхищенный сорвал с меня берэт.

Я приказал дать «полный». Я нагло приказал
Околдовать природу и перепутать путь!
Я выбросил шоффэра, когда он отказал, —
Взревел! и сквозь природу — вовсю и как-нибудь!

У Лемпицкой, конечно же, тоже были «шоффэры», но в знаменитом автопортрете за рулем она сама. А ощущение езды, преодоления пространства и власти над стальным конем — автомобилем такое же. Поистине северянинское ощущение власти над мотором автомобиля, над окружающей средой и в конечном итоге чуть ли не над жизнью в целом видим мы в работах Лемпицкой. Вспоминается еще одно стихотворение.

«Сегодня не приду; когда приду — не знаю...»
Я радуюсь весне, сирени, солнцу, маю!
Я радуюсь тому, что вновь растет трава!
— Подайте мой мотор. Шоффэр, на Острова!

Пускай меня к тебе влечет неудержимо,
Мне хочется забыть, что я тобой любима,
Чтоб чувствовать острей весенний этот день,
Чтоб слаже тосковать...
— В сирень, шоффэр! В сирень!

Я так тебя люблю, что быть с тобою вместе
Порой мне тяжело: ты мне, своей невесте,
Так много счастья дал, собой меня впитав,
Что отдых от тебя среди цветов и трав...

Пощады мне, молю! Я требую пощады!
Я видеть не могу тебя, и мне не надо...
— Нельзя ли по морю, шоффэр?.. А на звезду?..
Чтоб только как-нибудь: «Сегодня не приду»...

Сильный характер Лемпицкой, постоянный поиск приключений и новых острых ощущений привел к краху отношений с Тадеушем. Лемпицкий не мог сделать жизнь жены романтичной до такой степени, чтобы она ощущала вкус и аромат жизни, ее приключенческую составляющую… Брак распался и далее следы адвоката Лемпицкого теряются.

Новым мужем Тамары Борисовны стал барон Куффнер — чрезвычайно богатый человек. Их союз оказался прочным, но он был омрачен приходом к власти Гитлера. Трудно было предсказать, как сложилась бы судьба богатого барона при нацистах. И Тамара Борисовна уговорила мужа продать недвижимость (обширные земельные угодья) в Европе и переехать в США. Оставаться в Европе, где набирал силу фашизм, было небезопасно, и в 1939 году супруги переехали за океан.

Как эволюционировала в те годы эстетика живописи Лемпицкой? Она продолжала создавать портреты в своем неподражаемом стиле и даже завоевала определенный успех у голливудских звезд. Ее манера была признана новаторской даже в США — стране, которая была избалована самыми неожиданными и эксцентричными проявлениями авангардистского искусства.

Постепенно Лемпицкая завоевала статус светской львицы. «Баронесса с кистью» — так называли ее в Нью-Йорке. Однако успех был недолгим. В 1940-е годы интерес к творчеству Лемпицкой идет на спад. Мода на абстрактную живопись и так называемую «живопись цветовых полей» оттолкнули любителей изобразительного искусства от реалистических трактовок форм. А интересующая нас художница при всей таинственности мистической ауры ее картин все же относилась к лагерю реалистов. Стиль Ар деко был уже далеким прошлым (настанет время, и на гребне стиля «ретро» интерес к нему будет просто ошеломляющим).

Тамара Лемпицкая прожила долгую жизнь. 20-е и 30-е годы стали для нее настоящим периодом триумфа, но были и периоды, когда о ее творчестве забывали. В 1970-е – 1980-е годы возник новый пик интереса к 20-м годам и к стилю Ар деко и о творчестве Лемпицкой было немало написано.

При этом у художницы появились оппоненты. Некоторые критики считали, что ее картины однообразны, что они выполнены на голом приеме, не оставляющем места для фантазии. Выска-

зывалось также мнение, что она воплощает в своих картинах один и тот же типаж, который повторяется от одного полотна к другому. Наиболее злые критики вообще отказывали Лемпицкой вправе называться художницей. При этом ее произведения украшали многие известные частные собрания.

Хотя художница почти никогда не забывала о своем польском происхождении, при этом она не вспоминала Петербург. Излишне говорить, какой удивительный хоровод подробностей о жизни города на Неве мы бы получили, если бы художница решилась рассказать о своей юности или хотя бы перечислить, с кем ее сводила судьба в городе на Неве. Но, к сожалению, как мы уже отметили выше, таких воспоминаний не существует. Главной достопримечательностью города на Неве, связанной с именем Лемпицкой, является Костел святой Екатерины на Невском проспекте, в котором юная Тамара Горская обвенчалась с Тадеушем Лемпицким.

Она скончалась в 1980 году в пожилом возрасте в Латинской Америке. Мексиканский период творчества художницы не был отмечен какими-либо творческими достижениями — все лучшее из своих работ она создала во Франции и в США.

К сожалению, уход из жизни выдающейся художницы XX века был незаметным — мир сотрясали политические катаклизмы, связанные со вторжением в Афганистан и с бойкотом Олимпиады-80. В соответствии с последней волей художницы ее прах был развеян над вулканом Попокатепетль.

Прошло два десятилетия после смерти художницы, и лишь в конце 1990-х годов в России стали продаваться переведенные на русский язык иностранные книги о творчестве Т. Лемпицкой. Они имели в основе западноевропейские концепции творчества художницы.

А еще раньше, в 1982 году (т. е., через два года после смерти художницы), имел место один интересный факт популяризации ее творчества. В СССР поступила в продажу книга Виктора Арваса «Ар Деко». Это было роскошное издание, выпущенное в свет знаменитой нью-йоркской фирмой «Харри Абрамс инкорпорейтид». И это был первый случай продажи в СССР книги со сведениями о творчестве художницы. Дорогая элитарная книга Арваса была быстро распродана, и нам не удалось установить, заметил ли кто-либо этот факт вхождения знаменитой леди-живописца в наш обиход.

При этом в западных книгах есть много недосказанного. Например, нам известно, что годы, проведенные Лемпицкой во Франции и в США, были очень бурными. Обучение Тамары Борисовны у Дени и Лота описано довольно подробно, и мы знаем, что она обучалась искусству портрета и композиции, прониклась особенностями символизма и стиля Ар деко.

Но многое еще предстоит узнать, и это касается не только петербургского периода. Например, нет точных сведений о том, пользовалась ли художница своими знаниями русского языка. Нам известно, что в Париже Лемпицкая общалась с замечательным дизайнером и фотографом Алексеем Бродовичем, которому посвящена одна из глав настоящей книги. Бродович — выходец из России, но у него были польские корни. Возможно, что они общались с Лемпицкой и по-польски, но не исключено, что они говорили именно по-русски. Излишне говорить, что любые (не только лингвистические) свидетельства об общении этих поистине талантливых людей были бы нам чрезвычайно интересны.

Очень обидно, что в 1970-е годы, когда стал приподниматься занавес над миром зарубежья, мы прошли мимо художницы, которой посвящена настоящая глава. Любителей искусства очень интересовала череда модных художественных выставок, которые сопровождали брежневскую политику разрядки, и у представителей обыденного сознания возникло ложное мнение о том, что советские любители искусства, ознакомившись с коллекциями Музея Метрополитен, частными собраниями Хаммера и Тиссен-Борнемиссы, все уже видели. Создавалась иллюзия энциклопедического охвата мирового искусства через посещение наиболее популярных и авторитетных выставок.

Будем справедливы: выставки действительно были великолепные! Сотрудники Эрмитажа проделали поистине титаническую работу по популяризации зарубежных музеев и коллекций и кураторами выставок были специалисты высшего класса. Нельзя не отметить и издание каталогов на прекрасном русском языке с текстами, которые были понятны советскому читателю.

Но при этом русское зарубежье еще глубже погружалось во мрак забвения, ибо западные музеи и частные коллекционеры не решались везти в Россию произведения художников-эмигрантов. Поэтому обыватели, услышав, например, о Лемпицкой, часто

недоуменно спрашивают: «А ее Хаммер привозил?» С точки зрения обыденного сознания получается, что раз ее работы не привозил к нам А. Хаммер, то она нам «не очень-то и нужна». С их точки зрения, разве Хаммер мог не учесть все разнообразие мирового искусства и что-то «пропустить»?

Отсюда скудость сведений о Лемпицкой в нашей литературе, ее недостаточная популярность. Хочется верить, что она, образно говоря, вернется в Петербург — город своей юности. Что в городе на Неве когда-нибудь откроется выставка ее произведений, а может быть, даже будет поставлен скульптурный бюст женщины, которая воплощала свою эпоху. По понятным причинам она не могла быть символом Петрограда – Ленинграда 20-х годов (в момент переименования города в Ленинград она была уже далеко, но стиль Ар деко лишь начинал пускать корни и расцветать в городе на Неве), но стала обобщенным знаком эпохи.

Лемпицкую следует изучать как искусствоведам, так и историкам Петербурга. Ее образ нужен нам не только для того, чтобы понять Париж 20-х годов, но и для того, чтобы постичь закономерности развития нашей собственной культуры эпохи 20-х. С кем из русских художников можно было бы сравнить ее, чтобы глубже понять закономерности развития искусства 20-х годов? Позволим себе высказать предположение, что ее можно сравнить с З. Серебряковой и Б. Григорьевым.

В связи с образом Тамары Лемпицкой мы хотели бы упомянуть здесь имя знаменитого английского прозаика Уильяма Сомерсета Моэма (1874–1966). Его многогранное творчество хорошо знакомо нашим читателям. Моэм давно уже популярен и широко известен в России, его романы «Театр» и «Луна и грош» изданы огромными тиражами. Моэм отразил в своих романах многие реалии 1920-х годов — периода, в который расцвел талант Тамары Лемпицкой. Созданные им женские образы и прежде всего образ актрисы Джулии Ламберт (роман «Театр») отражают эпоху Ар деко с ее декоративностью и эмоциональной насыщенностью.

Однако не все знают, что в 1917 году Моэм посетил Петроград. Прибыв в Россию... со шпионской миссией, он был причастен к организации знаменитого Чешского Легиона и сбору сведений о большевиках, которые тогда внушали большие опасения правительству Великобритании. Писатель должен был выяснить, насколько прочны

позиции Временного правительства и в случае необходимости оказать ему содействие в борьбе с большевиками. Известна, что миссия писателя провалилась и ему не удалось повлиять на политическую ситуацию в России.

Но советские читатели в течение многих лет ничего об этом не знали. Долгие годы Сомерсет Моэм числился у нас по ведомству психологической прозы, и это вполне справедливо. Его замечательные романы «Луна и грош», «Бремя страстей человеческих» и «Театр» были известны у нас с 1960-х годов. Шло время и к ним прибавились романы «Узорный покров», «Пироги и пиво». Рассказы Моэма зазвучали по радио, причем читали их, как правило, прекрасные актеры.

Популярность Моэма была поистине фантастической. И шпионскую миссию писателя, приехавшего в Петроград в апреле 1914 года, не было принято подчеркивать даже в эпоху холодной войны, когда капитализм подвергался острой критике и его агентов было принято изображать только в карикатурном виде. На агента Моэма эта стилистика не распространялась.

Никаких сведений о том, что Моэм мог видеть Лемпицкую, у нас нет. И все же мы упоминаем писателя в главе о ее творчестве. Дело в том, что с начала XXI века в России стали появляться издания романов и повестей Моэма, на обложках которых воспроизводились работы Лемпицкой. Чаще всего это были «Автопортрет в зеленом Бугатти» и «Портрет Тадеуша Лемпицкого».

Моэм и Лемпицкая вполне могли знать о существовании друг друга. Моэм любил живопись и был коллекционером картин. А Лемпицкая наверняка следила за новинками литературы и могла быть читательницей Моэма. Очень важно осознать, что между этими двумя выдающимися людьми есть общность: во взглядах на мир, в восприятии эпохи Ар деко, в самом методе отражения действительности. Именно поэтому картины Лемпицкой воспроизводятся на обложках и переплетах книг Моэма.

Постепенно эти романы и рассказы стали неотъемлемой частью нашей культуры. А публицистика писателя стала достоянием нашей читающей публики еще в 1956 году, когда на русский язык была переведена книга «Подводя итоги». Там автор рассказывал о приезде в Россию. Но книга была выпущена маленьким тиражом, никогда не рекламировалась в прессе и по ТВ, и в результате стала доступной только тем, кто специально интересо-

вался Моэмом. Получалось, что обыденное сознание чаще всего «декодировало» сложную психологическую прозу писателя на уровне бытовых ситуаций.

Еще вчера Лемпицкую не знали в России, а сегодня ее имя приобретает все большую известность. Эта статья была уже написана, когда в декабре 2020 года в петербургском Доме книги появилась в продаже новая монография о баронессе с кистью на русском языке. Жаль, что ее яркие и оригинальные живописные работы никогда не выставлялись у нас. Хочется верить, что ранний петербургский период творчества Лемпицкой будет полнее исследован ее биографами, и тогда мы узнаем много интересных подробностей о жизни художницы в России.

Татьяна Ковалёва

«КАЛЕЧНАЯ МАСКА» КАК ПОПУЛЯРНЫЙ ПРИЕМ АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКИ ВЫПУСКНИКОВ КАФЕДРЫ ИНТЕРЬЕРА И ОБОРУДОВАНИЯ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ – СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

Предпроектный поиск художественного образа интерьера — одна из интереснейших страниц в истории архитектуры и изобразительного искусства. При этом, как свидетельствует творческая практика, используется бесчисленное множество художественных средств выразительности, связанное с самыми разнообразными материалами и технологиями. Стремление к достоверности передачи пространственных ощущений и эстетических качеств будущего интерьера наполнило историю архитектурной графики блестящими произведениями великих архитекторов.

Выбор художником-архитектором тех или иных средств художественной выразительности не только соотносится с художественной эпохой, стилем, школой, но во многом отражает личные творческие предпочтения автора. Эволюция технологических возможностей не отменяет применение художниками-архитекторами привычных для графики и известных с давних времен подходов, техник, материалов, инструментов. Архитектурный эскиз интересен как этап в современном проектировании интерьера — именно этот этап проекта представляется «самым художественным», именно на этом этапе рождается образ будущего интерьера. Традиционная ручная проектная графика требует от специалиста умения найти такое графическое решение, в котором ясно будет выражена идея задуманного. Теперь при всеобщей автоматизации проектирования все большую ценность в среде заказчиков приобретают эскизы, выполненные в различных техниках ручной графики.

Интересным представляется рассмотреть разнообразие художественных средств архитектурной графики, применяемых художниками по проектированию интерьера при разработке проекта на стадии эскиза на примере работ преподавателей кафедры интерьера и оборудования СПГХПА им. А. Л. Штиглица, выявить способ архитектурной графики как творческий почерк выпускников кафедры.

На художественных выставках последних двадцати лет, в числе которых и персональные выставочные проекты профессоров кафедры, и коллективные выставки преподавателей и студентов, и выставки-конкурсы, особенности графического языка в представленных работах обнаруживают некоторую общность. Работы первых выпускников созданной в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1956 г. кафедры архитектурного проектирования (в будущем — «Интерьер и оборудование») — Феликс Карлович Романовский, Всеволод Михайлович Чурилин, Леонид Владимирович Карлов, Валерий Иванович Герасимовский — и представителей поколения их учеников — Олег Владимирович Ширинкин, Иван Иванович Бондаренко, Андрей Александрович Шмонькин, Вадим Петрович Тимонин, Олег Владимирович Веселицкий, Сергей Вячеславович Рогулев, Павел Николаевич Ковалев, Константин Борисович Пименов, Виталий Викторович Чернышев, Константин Викторович Миронов, Сергей Олегович Горчанинов — интересны следованием архитектурным традициям в подаче эскиза проекта, предпочтениями в выборе определенных графических техник, а также оригинальными художественными приемами. Основными способами изображения пространства в эскизе остаются планы, развертки, разрезы, отдельные детали оборудования и убранства, перспективные изображения, которые наиболее наглядно выявляют и функциональные, и конструктивные, и образно-выразительные качества будущего интерьера.

Следование архитектурным традициям, строгость архитектурной подачи проекта студентам — будущим художникам по проектированию интерьера — привили, конечно, отец-основатель и преподаватели кафедры — профессиональные практикующие архитекторы: Яков Николаевич Лукин (ректор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1955–1980 гг.) и заведующий организованной им кафедрой), Георгий Петрович Степанов (ректор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и заведующий кафедрой интерьера и оборудования (1981–1987 гг.), Игорь Дмитриевич Билибин (заведующий кафедрой (1988–2001 гг.), Василий Александрович Петров, Зоя Борисовна Томашевская, Владилен Вольдемарович Пиркер, Валериан Дмитриевич Кирхоглани, Левон Гагикович Бадалян и др.[1]. Каждый из них в свое время учился на архитектурном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. С навыками архитектурного эскиза художникам в области проектирования интерьера передались

и уважительно-благоговейное отношение к технике акварели (традиционно «архитектурной» технике), и уверенность линейных решений в эскизах, и стремление к визуальной точности передачи материальности различных поверхностей в пространстве интерьера: дерево, металл, стекло, текстиль, камень и т. п.

Внимательное отношение к деталям, стремление уточнить фактуру материала роднит графические приемы художников по проектированию интерьера ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица с замечательными традициями графики ЦУТР барона Штиглица. Тогда архитекторы — М. Е. Месмахер, А. А. Парланд, Г. И. Котов — выпускники Императорской Академии Художеств тоже преподавали штигличанам — будущим «ученым рисовальщикам», по выполнении квалификационной работы именно такое звание присваивалось выпускникам училища.

Рассматривая архитектурный эскиз как первый этап проектирования в работах современников — преподавателей кафедры интерьера и оборудования последних десятилетий, убеждаемся, что средства проектной графики используются самые разнообразные, а способы выполнения начальных этапов проекта стадии АР — архитектурные решения, АИ — архитектура интерьера (архитектурные интерьеры), включают линейные, светотеневые, цветные и фактурные аспекты и делятся на ручную и компьютерную графику. И в том, и в другом случае архитектурный эскиз опирается на художественные методы изображения, а компьютерные технологии и возможности различных программ выступают в роли старых добрых инструментов — карандашей, туши, акварели, фломастеров и т. п. При всех подкупающих визуальных эффектах, ставших возможными благодаря современному компьютерному оборудованию и программному обеспечению, при успешном использовании новых технико-технологических возможностей в процессе проектирования архитектурный авторский рисунок-эскиз остается непременной частью проекта преподавателей кафедры интерьера и оборудования — практикующих художников-проектировщиков интерьера в большинстве случаев.

Несмотря на владение различными графическими техниками, у каждого из художников-проектировщиков кафедры интерьера и оборудования есть свои предпочтения в выборе художественного языка для эскиза. При всем разнообразии используемых графических техник «классическая отмывка всегда остается главной, универсальной.

Это как «Бельканто» в пении»[2], — напишет в своей книге профессор Р. Н. Иванов, 45 лет преподававший на кафедре интерьера и оборудования (с 1970 г. по 2015 г.).

Но кроме традиционных средств линейной или линейно-тональной и полихромной акварельной графики есть один из графических способов, который можно выделить как характерный для кафедры в целом, для творческой практики тех, кто прошел обучение в мастерской Ф. К. Романовского. Это довольно трудоемкий, но быстрый, по сравнению с отмывкой, способ перспективного и других изображений интерьера (планы, разрезы, развертки), к которому прибегали в эпоху докомпьютерного проектирования с целью наиболее убедительно представить пространственную ситуацию, подробности художественного убранства и оборудования будущего интерьера. На профессиональном сленге он получил название «калечная маска». Все нынешние преподаватели, пройдя одну и ту же школу, владеют этим способом безупречно.

Известно, что в послевоенные годы и зарубежные, и отечественные архитекторы искали через использование возможностей новых материалов и технологий строительства новые выразительные средства в архитектуре. Экспериментальный характер носила и архитектурная графика. Профессор Р. Н. Иванов в своих воспоминаниях об участии в засекреченной работе 1951 г. над проектом Волго-Балтийского Водного Пути в архитектурном отделе Ленинградского филиала института «Гидропроект» МВД СССР свидетельствует: «Подача демонстрационных материалов была на серой бумаге (эта бумага использовалась в качестве прокладок в пачках чертежной бумаги). Была придумана сложная техника — тушь, белила, пастель. Все работы выполнялись разными «руками», но в одной технике»[3]. (В состав авторского коллектива этого проекта входили небезызвестные отечественные архитекторы ленинградской школы, чьи «разные руки» упоминает Роман Никонорович: Л. М. Поляков, В. А. Петров (в последствии — проректор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, профессор кафедры интерьера и оборудования), К. М. Митрофанов (в последствии — преподаватель ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, кафедра керамики и стекла), А. В. Иконников (в последствии — преподаватель ЛВХПУ им. В. И. Мухиной), А. И. Горицкий и др.)

Исследователь К. Зайцев в работе «Современная архитектурная графика» (1970) проанализировал поиски нового графического языка

конца 1960-х гг., которые привели к применению в архитектурной практике различных смешанных техник с применением штриховки, тонировки, наклеек из цветной бумаги или фотографий (коллажей). Он представил приемы, в том числе с использованием шаблонов из кальки, когда описывал творчество коллектива молодых архитекторов, работавших над проектом нового здания и интерьеров МХАТА (Е. Бекрицкий, В. Кубасов, А. Моргулис, И. Покровский, В. Уляшов, Э. Чекавая, 1967–1968 гг.): «особый интерес представляет сочетание техники аппликации и покраски гуашью чертежей интерьера зрительного зала. По загрунтованной с обратной стороны миллиметровой бумаге сухой кистью гуашью или темперой нанесена фактура дерева. <…> Затем по шаблонам из кальки вырезаны отдельные куски, которые и наклеены на чертеж. Потолок, пол, кресла выполнены способом торцевания гуашью по шаблонам»[4].

Это описание и другие примеры свидетельствуют об активных экспериментах в области графической подачи проекта того времени, но способ «калечной маски», получивший распространение в то же самое время в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, не описан среди других изобразительных приемов полихромной графики. И судя по широкому распространению этого способа представления проекта в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище, можно предположить, что авторы и популяризаторы этой техники — преподаватели, студенты и выпускники кафедры архитектурного проектирования (в дальнейшем и по настоящее время — «Интерьер и оборудование»).

Профессор Ф. К. Романовский еще во времена своего ученичества освоил этот завоевавший популярность в 1960–80-е гг. эффектный графический способ подачи эскиза: бар «Охотничий домик» (Ф. К. Романовский, Зеленогорск, 1968 г.), ресторан «Восток» (Ф. К. Романовский, Ленинград, 1981 г.), кафе Дома композиторов (Ф. К. Романовский, Ленинград, 1984 г.), Центр гражданских космонавтов (Ф. К. Романовский, Москва, 1988 г.), кафе «Метрополь» (Ф. К. Романовский, Санкт-Петербург, 1995 г., ил. 1) и мн. др. Он передал навыки своим ученикам, которые успешно использовали их в профессиональной деятельности в 1980–90-е гг.: детское кафе (Ф. К. Романовский, О. В. Ширинкин, А. Л. Негодяев, Ленинград, 1987 г.), ресторан «Южный» в гостинице «Киевская» (И. И. Бондаренко, Ленинград, 1987 г., ил. 2), Пансионат ВЦСПС (А. А. Шмонь-

кин, Тырнауз, 1987 г.), гостиница «Гавань» (С. В. Рогулев, Ленинград, 1987 г.), парадные залы ленинградского телецентра (А. А. Шмонькин, Ленинград, 1987 г.), Международный центр моды (А. А. Шмонькин, Москва, 1988 г.), проект реконструкции аэропорта «Пулково-2» (И. И. Бондаренко, Ленинград, 1989 г.), ресторан «Кронверк» (Ф. К. Романовский, С. В. Рогулев, А. Л. Негодяев, Ленинград, 1990 г.), ресторан «Вена» (А. Л. Негодяев, А. А. Шмонькин, СПб., 1994 г.), ресторан «Палкин» (А. А. Шмонькин, СПб., 2002 г.) и мн. др.

Материалы и инструменты, необходимые для так называемой калечной маски, самые распространенные: обязательно натянутая на планшет плотная акварельная бумага или торшон; калька под тушь (так называемая «селедочная калька», которая употреблялась для ручных копировальных работ тушью с помощью рейсфедера или позднее рапидографа); графитный карандаш средней твердости для построения перспективного изображения, разверток, разрезов, фронтальных видов, фрагментов или деталей интерьеров; резиновый клей марки А; бензин «Калоша», водяные краски (по преимуществу тюбичная акварель или темпера, реже гуашь); остро отточенный подобно бритве нож с косым под углом 45^0 лезвием (до появления канцелярских ножей со сменными выдвижными лезвиями применялись специально отточенные хирургические скальпели или самодельные ножи из полотна ножовки по металлу), чистая хлопчатобумажная ткань; рейсшина и угольники; разных номеров кисти (колонок, белка) и флейцы различной ширины; иногда поролон для тампонирования; перья, рейсфедеры, рапидографы, редко маркеры. Карандашная калька категорически не подходит для калечной маски, так как имеет меньшую прозрачность и пластичность, легко крошится при надрезе, избыточно впитывает воду.

Последовательность работы при выполнении эскиза по калечной маске следующая: на планшете выполняется построение перспективы интерьера со всеми основными деталями или, как указано выше, фронтальные и аксонометрические проекции фрагментов или деталей интерьера. Чертеж на планшете выполняется или переносится на него с подготовительных материалов в четких хорошо читабельных линиях, легкость и прозрачность линий в исполнении такого чертежа не допустимы. В соответствии с авторским замыслом и архитектурой интерьера возможно создание условно-

го подмалевка акварелью для определения общих тональных и цветовых отношений в композиции листа. После полного высыхания бумаги на планшете в его верхней части наносится валик резинового клея (это особенно удобно, если клей в тюбике). Подготовленный формат кальки (размером не менее формата планшета), накладывается легким движением на планшет с тем, чтобы верхняя часть калечного листа была зафиксирована в верхней части планшета. При помощи широкого шпателя, но чаще обычного чертежного угольника, выполняется равномерное распределение резинового клея под калькой по всему планшету (обязательным условием этого технологического этапа является максимально возможное выдавливание излишков резинового клея за края планшета, излишки клея убираются тканью).

Далее в соответствии с тональным решением «от светлого к темному» прорабатываются отдельные фрагменты композиции, для чего в общем поле кальки последовательно вырезаются «окна», внутри которых автор работает над тоном, цветом, фактурой изображаемого объекта. Как правило, этот процесс повторяется многократно после полного высыхания предыдущего слоя и калечной маски до выполнения задуманного изображения. Деталировка выполняется методом фрагментарного наложения калечной маски на тот или иной участок планшета. Здесь в «малых окнах» решаются задачи светотеневой моделировки всех деталей, наносятся визуальные характеристики текстуры материалов. Работа с ножом по кальке требует хирургической точности, чтобы, многократно прорезая окна в калечных масках, не прорезать торшон. Завершение изображения производится тонкой кистью, пером, наносятся штрихи и блики. Применяя «калечную маску» в эскизной графике, художник добивается выразительности различных фактур и мелких деталей отделки предметов в изображенном интерьере за счет декоративных возможностей кроющих темперных или гуашевых слоев в сочетании с акварельной техникой «а ла прима», плоскостности локального цвета, цветовых и тоновых контрастов в сочетании с линейным контуром чертежа.

В этой технике выполняется так называемый чистовой эскизный проект, который содержит полную информацию об объекте. Он, как правило, представляет интерьер в определенном масштабе (планы М 1:100 или М 1:50; разрезы и развертки М 1:20 или М 1:25; фрагменты интерьера М 1:10; детали и узлы М 1:5; 1:2; 1:1), доста-

точно крупном для прочтения всех подробностей. Такой эскиз дает полное представление о цветовом решении интерьера, материалах и фактурах. На листах чистового эскизного проекта, как правило, содержится иллюзорно-графическая (перспективы), условно-схематические (разрезы, схемы) информация. Поэтому программа дисциплины «Проектирование» по направлению подготовки «Монументально-декоративное искусство (интерьеры)» и сегодня содержит обязательный раздел ручной проектной графики. Но в современных условиях студенты младших курсов кафедры интерьера и оборудования, осваивая среди прочих графических приемов способ работы над архитектурными эскизами «по калечной маске», используют уже другие материалы. (Например, «селедочную кальку» все сложнее приобрести, поэтому ее заменяют различные пластиковые пленки, студенты чаще используют сумки-пакеты.)

Переход на компьютерные технологии проектирования для большинства нынешних представителей кафедры начался в Персональной творческой архитектурной мастерской (ПТАМ) Романовского в 1996–1999 гг. Главной причиной стало требование заказчика проектов интерьеров ресторанов «Pizza Hut» и «KFC» представлять на согласование заказчику все проектные материалы в электронном формате. Тогда же в ПТАМ был приглашен инженер — специалист по компьютерным технологиям, а ныне преподаватель кафедры интерьера и оборудования, — А. М. Мирошниченко, имевший опыт работы в системах автоматизированного проектирования, трехмерного моделирования и визуализации. «Моделирование интерьера — это весьма сложный процесс, и не всякое программное обеспечение с этим может справиться в полной мере, поэтому современный специалист должен знать как минимум несколько пакетов систем автоматизированного проектирования (САПР) и, как минимум, одно приложение для визуализации своих проектов»[5].

Наиболее распространенный вид проектной графики для презентации проекта сегодня — это трехмерный рендеринг — создание трехмерной модели, которая позволяет воспроизвести в виртуальной реальности проектируемый объект. Трудоемкое макетирование все чаще заменяется трехмерным моделированием — на смену созданию макетов-моделей интерьеров из бумаги и других материалов пришли виртуальные модели интерьера.

Итак, многие приемы архитектурной графики в творческой практике преподавателей кафедры интерьера и оборудования СПГХПА им. А. Л. Штиглица сохраняют свои позиции, фиксируя специфику архитектурной графики, в том числе эскизной, как особого вида графического искусства, важного для формирования профессионала в области художественного проектирования интерьера. Традиционные решения в архитектурной графике на стадии разработки эскиза проекта при поиске художественного образа интерьера остаются актуальными, несмотря на новые технологии и технические возможности.

В истории кафедры можно выделить один из способов архитектурной графики, которым владеют и который популяризируют выпускники мастерской Ф. К. Романовского — это так называемая «калечная маска». Весь опыт практической деятельности в области реалистической передачи различных сторон проектируемого объекта с помощью архитектурной графики передается студентам.

Примечания

[1] Чурилин В.М. Кафедра интерьера в ЛВХПУ — СПГХПА: этапы развития // «Интерьер и оборудование»: 60-летие кафедры: материалы круглого стола / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; сост. П. Н. Ковалев. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. — С. 5–7.

[2] Иванов Р. Н. Путь далек… / Р. Н. Иванов. — СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. — С. 183.

[3] Иванов Р. Н. Путь далек… / Р. Н. Иванов. — СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. — С. 5.

[4] Зайцев К. Современная архитектурная графика. — М.: Издательство литературы по строительству, 1970. — С. 195.

[5] Мирошниченко А. М. Компьютерные технологии в подготовке художников-проектировщиков и дизайнеров интерьера на кафедре интерьера и оборудования СПГХПА им. А. Л. Штиглица // Три архитектурные школы — 2019. Материалы научно-практической конференции, 25 апреля 2019 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»; сост. П. Н. Ковалёв. — СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2019. — С. 84.

IV

Сергей Левандовский

ПРИЛОЖЕНИЕ
к статье К. А. Тимирязев и художники. Живопись и фотоискусство

Подготовка к публикации текста Чарлза Льюиса Гайнда (1862–1927) о Д. М. У. Тёрнере в переводе К. А. Тимирязева и дополнительные примечания С. Н. Левандовского. Оригинал:

Charles Lewis Hind. Turner. Five letters and a postscript. Illustrated with Eight Reproductions in Colour. (Series Masterpieces in Colour). London: T. C. & F. C. Jack, New York: Frederick A. Stokes Co, 1907. 78 pp.

В том же году вышла еще одна книга Гайнда об этом художнике: «Золотые видения Тёрнера» *(C. Lewis Hind. Turner's Golden Visions. London: T.C. & E.C. Jack, 1907. 280 pp.).*

Орфография подлинника приведена к современному правописанию, хотя в ряде случаев сохранены характерные стилистические обороты и транскрипция некоторых имен собственных и географических названий, как-то: *Генри Тэт* (основатель Британской галереи Тейт), *Клод Желэ* (Лоррен), *Теньер* (Тенирс), *Кюйп*, *Веласкез*, *Констабль*, *Пизарро*, *Кюинджи*; *Ватерло*, *Гринич, Стонгедж, Челза* и др.

Сведения об авторе:

Чарльз Льюис Гайнд (*Хинд*) (*Charles Lewis Hind*, 1862–1927) — британский журналист, писатель, редактор, историк искусства. Работал заместителем редактора издания *The Art Journal* (1887–1892). В 1893 году стал соучредителем иллюстрированного журнала изобразительного и прикладного искусства *The Studio International.* Три года

спустя стал редактором журнала *The Academy*, а после того, как она слилась с *The Literature*, он продолжил редактировать *The Academy and Literature*, уйдя на пенсию в 1903 году.

Затем сотрудничал в нескольких журналах и газетах. включая *Daily Chronicle.*

Восемь цветных фотографий Гайнда представлены в «Днях с Веласкесом» (1906).

Написал множество статей о постимпрессионизме. Его книга «Постимпрессионисты» (1911) была расценена как «наиболее обстоятельная книга о постимпрессионистах на английском языке». После Первой мировой войны Ч. Л. Гайнд издал несколько книг по искусству пейзажа, составлял различные антологии, продолжая выступать как художественный критик. В 1919 году опубликовал интервью, взятое у Рокуэлла Кента о его рисунках на Аляске в июньском номере *Studio International*.

Два фотопортрета Ч. Л. Гайнда *(by Lafayette, half-plate glass negative, 3 February 1927)* хранятся в Национальной портретной галерее в Лондоне.

Избранные работы Ч. Л. Гайнда:

Образование художника. 1906; Дни в Корнуолле, 1907; Джордж Ромни. 1907; Дневник наблюдателя. 1908; Антуан Ватто. 1910; Рисунки Леонардо да Винчи. 1910; Утешение критика. 1911; Постимпрессионисты. 1911; Искусство и я. 1921.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (*Joseph Mallord William Turner*; 23 апреля 1775, Ковент-Гарден, Лондон — 19 декабря 1851, Челси) — британский художник, мастер романтического пейзажа, акварелист и гравер, прославившийся изображениями стихий. Предтеча импрессионистов. Наследие художника составляют более 550 живописных картин, 2000 акварелей и 30 000 гравюр и рисунков.

Примечания К. А. Тимирязева к его статье «От переводчика», а также к основному тексту Льюиса Гайнда обозначены инициалами *К. Т.*, дополнительные примечания, внесенные публикатором, сопровождаются инициалами *С. Л.*

Тёрнер. Пять писем и Postscriptum Льюиса Гаинда

С восемью иллюстрациями в красках. Перевод с примечаниями и предисловием К. Тимирязева. М.–СПб.–Киев–Одесса: Книгоиздательство Ю. И. Лепковского, 1910 (*Художественная библиотека*).

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Степень нашего восхищения живописью Тернера служит лучшей мерой нашего знакомства с природой. Куда бы мы ни направились, что бы ни увидели, мы чувствуем — он уже был здесь, он это видел, он это уловил ранее нас.

J. Ruskin. Modern Painters. Vol. I, p. 436.

Прочтя заглавие этой книги, читатель, конечно, с удивлением спросит себя: по какому праву я, ботаник, берусь за перевод, да еще с примечаниями, произведения, посвященного живописи? Отвечу на это — по праву давности, так как думаю, что в России вряд ли найдется человек, который так же давно любовался бы Тёрнером, сначала по воспроизведениям, позднее по оригиналам.

С полною уверенностью могу сказать, что этому знакомству не менее шестидесяти лет, так как превосходно припоминаю тот № *Illustrated London News*, который был выпущен в 1851 году по случаю смерти Тёрнера и заключал наиболее известные его произведения: «Темерера» [имеется в виду картина «Последний рейс корабля "Отважный" ("Бесстрашный")», участника Трафальгарской битвы], «Улисса и Полифема», «Аполлона и Пифона» и другие. Но еще ранее того я любовался одним старым «кипсэком»[1], который, как узнал впоследствии, был его *"Rivers of France"*. С 1870 года, когда я в первый раз попал в Лондон, я не пропускал ни одной поездки в Англию, не побывав в подвальном этаже Национальной галереи, где собраны его акварели, и в Кенсингтоне; видел я также и коллекции Оксфорда, Кэмбриджа и Брантвуда[2].

Почему именно произведения этого художника так особенно приковывали мое внимание? Рассуждая задним числом, я мог бы сказать, что как натуралист я должен естественно был увлечься именно им, но дело в том, что я заглядывался на его произведения, когда еще не был натуралистом даже *"en herbe"*[3]. Очевидно, между логикой исследователя природы и эстетическим чувством ценителя ее красок есть какая-то внутренняя, органическая связь.

Неоднократно отстаивал я мысль, что ландшафтная живопись не случайно достигла своего развития именно в XIX веке, — веке естествознания[4], но, к стыду моему, только на днях узнал, что имел единомышленника и предшественника в этом отношении в лице Д. И. Менделеева, высказавшего приблизительно то же, хотя в несколько иной форме. Только на днях из прекрасной его биографии английского химика Тильдена[5], любезно приславшего мне свой труд, узнал я это любопытное место из статьи Д. И. Менделеева, появившейся в «Голосе» в 1884 году[6].

Коснувшись влияния ландшафта на различные характеры, Дмитрий Иванович продолжает: «Вначале мне казалось, что это вопрос личного вкуса или различной отзывчивости людей к красоте природы. Но, отрешившись от этого взгляда, я пришел к представлению, которое меня действительно удовлетворяет и которым я хотел бы поделиться с другими. Ландшафт изображали и в древности, но он не пользовался почетом. Даже великие мастера XVI века, видели в нем только рамку для своих произведений. Исключительно человеческие формы вдохновляли художника того времени. Даже боги, даже сам Всемогущий представлялся им в образе человека. Только в этой области видели они беспредельное, вдохновляющее, божественное.

И это потому, что они преклонялись только перед человеческим разумом, перед человеческим духом. В науке это направление нашло себе выражение в исключительном развитии математики, логики, метафизики, политики. Но позднее люди изверились в этой абсолютной таинственной силе, присущей человеческому разуму, и открыли, что изучение внешней природы помогает в правильной оценке даже внутренней природы самого человека. Таким образом природа стала предметом изучения, возникли естественные науки, неизвестные древности и даже эпохе Возрождения.

Наблюдение и опыт, индуктивное рассуждение, подчинение неизбежному вскоре положили начало новому и более производительному методу разыскания истины. (Стало очевидным, что природа человека, включая и его сознание, и разум, только часть одного высшего целого, и как таковая была легче постижима чрез изучение внешней природы, чем внутреннего человека. Внешняя природа перестала быть только подчиненной его слугой, а стала ему равной, и из мертвой и бесчувственной, какой казалась прежде, стала теперь живой! Всюду она оказалась полной движения,

скрытой энергии, естественного разума, красоты и планомерности. Индуктивная, экспериментальная наука стала венцом знания, а царственная метафизика и математика должны были ограничиться более скромным допросом природы.

Одновременно с этим переворотом, а может быть и несколько ранее[7], возникла ландшафтная живопись. И быть может, придет время, когда наш век будет считаться эпохой естествознания в философии и ландшафта — в живописи[8]. Оба черпают свое содержание из источников внешних по отношению к человеку. Вследствие этого, человек не был, однако, потерян из виду как предмет изучения или художественного творчества, но он уже более не выступает вперед, как владыка или как особый микрокосм, а только как составная часть бесконечно сложного целого».

Из двух положений Д. И. Менделеева: одновременного возникновения естествознания и ландшафтной живописи и признания девятнадцатого века веком развития естествознания и ландшафта, я полагаю, второе более очевидно, так как даже почти одновременное появление, в средине семнадцатого века, таких крупных художников, как Клод Желэ, Сальватор Роза и Якоб Рейсдаль[9], едва ли глубоко повлияло на общее направление искусства своего времени, развитие же ландшафта как совершенно самостоятельной отрасли живописи, несомненно, одна из выдающихся особенностей искусства девятнадцатого века. Это совпадение в развитии естествознания и ландшафтной живописи, вероятно, объясняется не путем какого-нибудь прямого воздействия первого на вторую, а скорее одновременным возникновением отзывчивости к природе в двух различных направлениях. В области литературы мы знаем примеры пробуждения той и другой в одном лице.

Ум Ж. Ж. Руссо был одинаково восприимчив и к непосредственному созерцанию красоты природы (и ее воспроизведению словом) и к восприятию логической красоты научных построений естествознания, например, естественной системы Жюсье[10], одним из первых красноречивых истолкователей которой он выступил в своих «Письмах о ботанике». Эстетическое чувство пригодилось Гёте в его учении о метаморфозе, хотя оно же оказало ему плохую услугу в его походе против Ньютона[11].

Совсем другой вопрос — влияние научных знаний на технику художника. Тёрнер был знаком с самыми выдающимися уче-

ными своего времени — с Фарадеем и Брюстером[12], и сведения последнего в оптике даже эксплуатировал в интересах своего преподавания в Академии.

Это знакомство с наукой своего времени пошло ему более впрок, чем некоторым современным импрессионистам. Моклер[13] в своей книге восхищается их глубокими научными знаниями и приводит в пример Бенара[14], изобразившего на одном портрете человека с зеленым носом на том основании, что на него с двух сторон падает желтый и синий свет.

Но так как желтый и синий свет дают белый, то, очевидно, импрессионист зеленого носа не видал в природе, а заключил о возможности его существования на основании неверно понятого наблюдения, что синий и желтый цвета дают на палитре зеленый. Как бы то ни было, в этом характеристическом движении искусства XIX века Тёрнеру принадлежит выдающаяся роль. Найдется немного художников, в восхвалении которых сходились бы критики самых разнообразных направлений, выдвигая мотивами своей оценки самые противоположные соображения.

Великий художник-реалист, каждая черта у которого основана на глубоком изучении, каждое произведение которого «окно в природу», говорит один; великий идеалист, посчитавший, что искусство не подражание природе, а самодовлеющее и равноправное ей самостоятельное творчество, говорит другой критик. Величайший из колористов, мало-помалу сводивший все на игру света и красок, говорили одни; великий рисовальщик, слава которого ничего не потеряла бы, если бы все его картины выцвели, как это случилось с некоторыми из лучших, — утверждают другие.

Предшественник современных пленэристов, всю жизнь проведший в непосредственном общении с природой, — по одним; художник, обладавший совершенно феноменальной зрительной памятью и уносивший с собою живое впечатление виденного в свою угрюмую мастерскую — по другим. Художник исключительно национальный, малопонятный для людей, воспитанных на преданиях континентальных школ — по одним; по другим — великий англичанин, в течение полувека дважды оказавший влияние на французскую школу (в первый раз чрез Делакруа, во второй — чрез Моне[15]).

Фантаст, не оставивший по себе ни школы, ни даже одиноких подражателей; — родоначальник современного импрессионизма в лучшем смысле этого слова[16].

Не берусь подвести итог этим противоречиям и произнести окончательную оценку великому художнику[17], останавливаюсь только на том, что к нему влечет, чем у него любуешься. Прежде всего его универсальностью. Рёскин говорит, что великий художник не имеет права замыкаться в узкую специальность, и Тёрнер, конечно, менее кого-либо грешил этим. Не найдется художника, который охватил бы такой круг явлений природы. Это не был мирный, улыбающийся, будничный *paysage sincère*[18] Констабля и барбизонцев, не был это и однообразно опоэтизированный молочно-мглистый ландшафт Коро[19], его предметом была решительно вся природа во всех ее проявлениях; было ли то пасмурное зимнее утро на однообразной равнине иди разгул стихий в Альпах или на море, и прежде всего солнце с ослепительной игрой света и красок во всех их бесконечных сочетаниях.

Когда современному французскому художнику пришлось придумывать памятник для Клода Лоррена, он не мог обойтись без изображения лучезарного Феба. Тёрнер сам себе его создал в своем «Аполлоне и Пифоне». Один из лучших французских знатоков Тёрнера Шено[20] говорит, что одной этой фигуры было бы достаточно, чтобы прекратить бесконечные разговоры о его неумении рисовать фигуры[21].

Пока он подражал «старым» голландцам, изображая тех *"magots"*[22], которые когда-то так возмущали Людовика XIV, — они были действительно безобразны, но из этого не следует, что он не владел фигурой. Армстронг[23] фронтисписом своей книги о Тёрнере выбрал его картину «Адонис и Венера», он в некоторых отношениях сравнивает с тициановским «Петром мучеником». Мистрисс Северн[24], показывая мне Тёрнеров, украшающих спальню Рёскина, указала мне на фигуры, на которые обыкновенно обращал внимание своих посетителей Рёскин, говоря, что на них нужно любоваться в лупу[25].

Один немецкий критик в похвалу мифологическим фигурам Тёрнера говорил, что они почти приближаются к Бёклину[26]. Позволю себе высказать совершенно обратное мнение. Признаюсь, я никогда не понимал псевдо-мифологических сюжетов Бёклина. Почему

какая-то современная курносая кельнерша, позволяющая себе дебош купания без костюмов с каким-то пузатым немецким пивоваром, приближает ко мне поэтические образы, в которых облекала мир фантазия грека и которые мне коротко известны по целым населениям из мрамора и бронзы, по счастью до нас дошедшим? Почему свирепый полузверь-получеловек Кентавр, существовавший только в фантазии поэтов, вдруг превратится для меня в действительность, если мне его покажут в неподходящей для него будничной обстановке, хорошо оборудованной кузницы[27].

Напротив, художник стихий, Тёрнер понимал и мифы как поэтические символы стихий. Для него Феб, убивающий извивающегося кольцами Пифона, — солнце, разгоняющее своими лучами туман, заволакивавший когда-то первобытную землю. Он понимал мифы, как наш поэт:

С начала мира человек
Дремал ребяческими снами,
И сень лесов, и воды рек
Он жаждал населить богами.
.....
Свой страх тревожный воплотив
В неясный образ грозной силы,
Своих же снов не пережив,
Спускался род людской в могилы.

А потому-то эти боги,
Своей прозрачностью хранимы,
Над отуманенной землей
Они плывут, неуловимы,
Победоносною чредой... [28]

Именно эту «неуловимую прозрачность» созданий человеческой фантазии, а не тяжеловесную реальность, втиснутую в рамки будничной современной действительности, хотел изобразить Тёрнер, когда прибегал к мифологии.

Но все это, конечно, соображения второстепенные. Повторяю, Тёрнер был и остался великим художником, потому, что охватил, как никто ни до него, ни после него, — всю совокупность, все бесконечное разнообразие форм и явлений природы — от изящных изгибов лебединой шеи или сверкающей в воде рыбки до причудливой лист-

вы и разветвления деревьев, от грозных движений стихий в альпийской буре или урагане на море до ослепительных эффектов непосредственного солнечного света или опаловых переливов занимающейся и пожара потухающей зари, — словом, потому, что он был величайший изобразитель природы, какого видел мир с той поры, как изощренный глаз человека стал улавливать ее красоту, а его искусная рука нашла тайну передавать другим эти *впечатления*[29].

Предлагаемый в русском переводе этюд известного английского художественного критика отличается очень теплым и в то же время беспристрастным отношением к изучаемому великому художнику. В тех местах, где я с ним не согласен, я позволил себе сделать примечания.

Главный, по моему мнению, недостаток книги — выбор иллюстраций. Из бесчисленных произведений[30] этого, как всякий гениальный творец, изумительно плодовитого художника и в то же время строгого к себе судьи, выбраны не 8 лучших, а наполовину те, которые представляли интерес минуты, являясь (в 1905 г.) сомнительной новинкой и не предназначавшиеся самим гениальным художником для потехи невежественной толпы. Они были извлечены из кладовых Национальной галереи, где были схоронены дружеской рукой Рёскина как незаконченные.

Последняя глава (*Postscriptum*), по своим намекам менее понятна русскому читателю, но основная ее мысль напоминает остроумный разговор моралиста, ученого и художника в прекрасном этюде И. Е. Репина «Н. Н. Ге и наши претензии к искусству»[31].

Лучшие иллюстрированные издания о Тёрнере

В красках

The Water-Colour Drawings of J. M. W. Turner in the National Gallery. Издание *Cassel.* 1904. 55 таблиц.

Water-Colours of J. M. W. Turner. Издание *Studio.* 1908. 30 таблиц.

The Genius of Turner. Издание *Studio,* 1903. Несколько таблиц в красках. *Lectures on Landscape by J. Ruskin, delivered at Oxford in 1871.* Несколько таблиц в красках.

Гелиогравюры, гравюры и пр.

Turner and Ruskin. An Exposition of the Work of Turner from the Writings of J. Ruskin. 2 vol. 91 таблица.

Turner by Sir William Armstrong. 103 таблицы.

A Selection from the "Liber Studiorum". Издание Кенсингтонского музея.

Modern Painters by I. Ruskin. 1898.

К. Тимирязев
Март 1910.

ПИСЬМО I. Пояснительное

Да, я очень хорошо помню то утро в Эксетере[32], когда я вас застал за этюдом, изображавшим западный портал собора. Несмело выступали на страницах вашей записной книжки старые изъедены временем и стихиями, но по счастию не реставрированные старые фигуры ангелов, апостолов, пророков, королей и воинов. Несмело потому, что и тогда уже вас беспокоил, после часового труда, какой-то туман, застилавший перед вашими глазами эти изваяния королей и святых. Ваша сестра прошла в собор молиться, неся букет белых цветов для алтаря, а мы остались снаружи на солнце. Уже не припомню, как наш разговор перешел на Тёрнера, но, кажется, это было по поводу его акварели западного фасада собора в Солсбери[33], одной из той серии: которую он представил на академическую выставку, когда ему было двадцать три года, что ему открыло путь в число сотрудников королевской академии.

Это еще было в те времена, когда процветали раскрашенные архитектурные рисунки. Но в этом великолепном Солсберийском соборе, где детали не были вырисованы, а только набросаны, старые камни уже желтели на солнце и синели в тени; Тёрнер был на пути к свету, который должен был сделаться целью всей его жизни. Он еще не высказывал никаких общих принципов, это не было в его нравах, но эти маленькие блестящие глазки уже прозревали, что в тени, так же, как и на солнце, есть свет.

Правда, Гёртин[34], его друг и товарищ, — этот удивительный юноша, — был еще жив, но искусство в 1779 году было в Англии

еще в таком состоянии, что акварель Солсберийскаго собора делала Тёрнера видным человеком.

Я бы не пожалел, если б играющие на улице мальчишки, как и вообще все фигуры, вовсе отсутствовали. Но ему это было необходимо для выделения первого плана и, как пейзажист, он мало заботился о фигурах. Как известно, Клод со смехом говорил, что он отпускал свои фигуры задаром. Все их значение заключалось в том, чтобы отодвигать средние планы. Затем наш разговор перешел на акварели Тёрнера. Если бы он не издал своего *"Liber Studiorum"*[35], не создал бы красочных сновидений своих масляных картин, не озарил бы свои полотна своими ослепительными солнечными восходами, не воспроизвел бы истинных лунных ночей, не изобразил бы белеющих парусов, надуваемых бурей в мокрых волнах бушующего моря, — даже и тогда за одни свои акварели он по праву мог быть назван отцом современного ландшафта и импрессионизма[36].

Вы не видали до той поры ни одного произведения — Тёрнера, кроме, в своем роде недурного, но далекого от оригинала издания *"Liber Studiorum"* Стопфорда Брука. Вы находили великого мастера немного старомодным, — вашими идолами в ландшафте были Коро, Моне и Гарпиньи[37]. И этому нечего

удивляться, если вспомнить, что детство вы провели на Джерсее, а юношеские годы в Париже и Морé, и только несколько месяцев перед тем, когда вам минуло двадцать лет, ваш влюбленный во Францию отец отправил вас на свою родину в Эксетер. И вот великий мастер вам показался старомодным, не так ли? И вы скептически отнеслись к моим восторгам. Если б только вы могли повидать ряд Тёрнеровских акварелей[38], начиная с его детского (ему было всего пятнадцать лет) Ламбетского дворца, выставленного в Королевском обществе, минуя период усидчивого труда и развития с неуклюжими фигурами на первом плане, но уже с тёрнеровским воздухом и бесконечными далями, как на картине вьющейся Темзы с Ричмондской горы, в неизменном поступательном движении к свету, к его позднейшим видам, где все — здания, горы, облака — тонет в сиянии иризирующих паров. Позднее фигуры женщин и мужчин исчезают, и после пятидесяти лет непрерывного наблюдения природы эти старческие глаза видят перед собою только хроматическое сверкание бесконечно отражающихся и переливающих солнечных лучей.

Дивные краски так легко скользят по небрежно нарванным клочкам бумаги, что кажется, неосторожного дыхания достаточно, чтобы сдуть их с ее шероховатой поверхности. Если б вы могли только видеть нежный сапфир, опал и аметист его этюдов Рейна, его туманные очертания гор, пересекаемые радугой, его солнце, то озаряющее все небо из-за темного силуэта Норамского замка[39], то пролагающего золотые пути по прозрачной глади моря. Если бы вы могли все это увидать, то вы поняли бы, что этот сын цирюльника, вечно угрюмый, порою пьяный, в чьей слегка путаной голове до последних дней вспыхивали грандиозные идеи, — завещал миру всю историю акварели, начиная с раскрашенного рисунка и кончая вспышкой светового эффекта, схваченной в момент экстаза. Но мне не удалось побороть вашего скептицизма. Согласен, что одновременно с Тёрнером были и другие, пролагавшие новые пути, Козенс[40], например, и впереди всех Гиртин, о котором Тёрнер говорил: «Будь Том Гиртин жив, я бы помер с голоду».

Даже в глубокой старости он бормотал «о золотых акварелях этого бедного Тома». Согласен и с тем, что со времен Тёрнера открытый им новый фарватер расширился и разбился на новые протоки, но он был первый, выступивший по пути Клода и в погоне за солнцем уловивший его лучи и заливший ими землю. Помнится, я ссылался для большей убедительности на француза — де Сизеранна. Все факелы, бросавшие снопы нового света в область искусства — Делакруа в I825, импрессионисты с 1870, были зажжены у его пламени. Я ссылался на слова Констабля[41] — великодушного Констабля: «Убежден, что не найдется клочка современного ландшафта, который нельзя было бы проследить до этого источника». Ссылался я и на Пизарро[42], повествующего, как во время войны 1870 года он и Моне уехали в Лондон изучать Тёрнера в Национальной галерее, и пришли к убеждению, что Тёрнер и Констабль «практически осуществили задачи художественной техники, которые они сами только смутно угадывали и шумно обсуждали в кафе Гербуа. Что бы сказали они, если бы узнали, что Рёскин, защитник Тёрнера и враг импрессионизма[43], когда он в 1856 году разбирал девятнадцать тысяч тёрнеровских акварелей, рисунков, этюдов и «неоконченных» картин, — отверг эти полотна, полные солнечного света и воздуха, выставленные теперь в галерее Тэта, осудив их на забвение, потому что, по его мнению, они были не окончены[44]. Тёрнер умышленно оставил их «неоконченными», не-

уловимыми, как неуловим сам солнечный восход, как мимолетны впечатления, вызванные им во всем их блеске. Солнце обновляется, с каждым новым днем оставаясь вечно незаконченным. Таковы же и все вспышки гения Тёрнера. «Золотистые видения, — говаривал Констабль о тёрнеровских Венециях, — только видения, и однако хотелось бы жить и умереть, имея такие картины перед собой».

Тёрнер был человеком, для которого мир, обитаемый обыкновенными мужчинами и женщинами, был только местом, из которого лучше всего уходить для того, чтобы сосредоточивать свои взоры на картинах на запад от солнца, на восток от луны; на далях, где озера обтекают горы, исчезая в бесконечности; на солнечных закатах, представляющих сами в себе целые миры. Даже в своем мрачном «Мол в Калэ» в чернильном небе и море, отливающем асфальтом, он делает просвет в голубое небо.

В «недоконченном» «Чичестерском канале» вы можете свободно плыть по водной глади туда, куда вас уносит ваша фантазия. Через «Петвортский парк» вы можете с охотником и его собаками добраться, минуя деревья, к тому манящему вас сверкающему небосклону. В «незаконченном» восходе солнца из-за Норамскаго замка, где художник-поэт задумался над таинственностью зари и, будучи свидетелем этого чуда, рассказал о нем вам и мне[45]; он видел голубой туман, бегущий перед солнечными лучами, расходящимися из-за развалин замка; он видел опализирующее небо, его отражение в воде, видел, быть может, своим умственным взором потребность яркого пятна и смело поместил корову, стоящую по колени в воде. Тёрнер отдал всего себя на осуществление задачи — передать другому впечатление, поразившее его в Норамском замке и так часто им воспроизведенное и в масле, и в акварели.

Кадель, эдинбургский книгопродавец, рассказывал, как он был однажды изумлен, когда, проезжая с Тёрнером мимо Норамскаго замка, он увидал, как тот снял шапку и отвесил низкий поклон. «Я сделал рисунок Норамского замка, несколько лет тому назад, — пояснил ему Тёрнер. — Ему повезло, и с того дня у меня всегда было столько работы, сколько я успевал исполнить». Здесь, помнится, я заметил, как вы провели рукой по глазам и взволнованно сказали мне, что у вас затуманило в глазах и вы должны прекратить на сегодня свою работу. Мы пошли прогуляться вдоль реки. По пути нам попались итальянские рабочие в синих шарова-

рах, мостившие дорогу асфальтом, который тут же кипел в котлах. Мы несколько минут следили за огоньками, перебегавшими по пенящейся массе, на поверхности которой лопались пузырьки. Это мне подало мысль для сравнения с артистической жизнью Тёрнера: как он набивал свою печь — Пуссеном, Вандевельде и де-Лутербургом[46] и тем положил начало своим ранним, черным произведениям в роде «Кораблекрушения», «Мола в Калэ» и др. Как подогретая Клодом, Кромом старшим и Вильсоном[47], его печь раскалилась, и свет увидал роскошные небеса — «Улисса, издевающегося над Полифемом», и ослепительное сияние «Основания Карфагена Дидоной». Когда пламя взвилось к небесам, перед нами был уже сам Тёрнер, — Тёрнер «Темерера», «Золотых снов Венеции» и «Гестингса», лишенного всякой телесной формы; лодки, проплывающей перед мысом при восходе солнца и, наконец, его позднейших акварелей: Риги голубого, Риги красного[48]; «Арта, взятого с озера Цуг» с его золотом и лазурью, Венеции при луне и, наконец, озера Цуг с его неподражаемым атмосферным волшебством.

Когда мы вернулись к собору, ваша сестра уже возвращалась с молитвенником и спросила: «О чем мы могли заболтаться в такое чудное летнее утро?» — «Я держал целую речь о пламени Тёрнера», — был мой ответ. — «Да. А знаете ли вы, что в здешнем музее есть один Тёрнер?» Мы отправились в музей и простояли несколько минут перед «Бутермирским озером в ливень».

Все молчали. Какая катастрофа! После моего дифирамба пламени Тёрнера и его полета к свету, мне пришлось в качестве первого Тёрнера показать вам произведение его самого раннего периода, когда он только собирал свои материалы, — произведения, относящегося к его двадцать второму году, когда он не овладел еще маслом и не узнал еще все повадки солнца. От озера не осталось и следа, деревья почернели, едва мерцает только радуга. О каком пламени могла быть тут речь?

Это была только безобразная шкурка, сброшенная куколкой будущего Тёрнера. Это жалкое «Бутермирское озеро» и до сих пор — единственное произведение Тёрнера, которое вы видали. И вот теперь, когда вы разгуливаете по развалинам Спарты и разъезжаете в утлых посудинах по прибрежным островам, я считаю своею обязанностью переслать вам, хотя бы порциями, это бесконечное письмо, разъясняющее, что я разумел под «пламенем» Тёрнера. Ваша

сестра будет читать это письмо вам, злосчастному исследователю, в самом начале вашей художественной карьеры, принужденному на целый год отказаться от упражнения ваших глаз, под страхом потери зрения. В последний раз, когда мы встретились с вами, когда прямо после вашего последнего визита к окулисту я был свидетелем вашего завещания, у вашего адвоката в *Lincolnslim Field*, я не сказал вам, что в двух шагах от вас находился блестящий, сверкающий Тёрнер — «Ван Тромп в своей барке входит в устье Текселя»[49]. Я забежал посмотреть ее, когда торопился к вам на свидание.

Картина стоит совершенно одиноко, и я был один-одинешенек с тем, что так люблю в Тёрнере: волнующимся морем с раскинутым над ним золотым сводом небес, отражающимся расплавленным золотом на поверхности волн. Спешащий домой корабль весь золотой, с золотыми парусами, расцвечен флагами, а вдоль всего этого искусно брошенные отдельные темно-синие облака для того только, чтобы еще более подчеркнуть все это сверкающее золото.

Вы так и не видали этого золотого «Ван Тромпа». У меня не хватило духу говорить с вами о нем. В настоящую минуту вы далеко от Тёрнера. Я могу проследить вашу прогулку по Олимпии и далее вдоль опушки леса над раскопками, вплоть до придорожного столба, где и я стоял два года тому назад и прочел эти два слова «В Аркадии». Теперь вы уже где-нибудь за пределами Аркадии, и там в ваши руки будут попадать, одно за другим, эти письма.

Письмо II. Его жизнь. Импрессионистский этюд

Во время нашей прогулки от Эксетерского собора к реке вы остановились и задали мне вопрос, что за человек был, наконец, этот художник-поэт, с подкладкой торгаша-лавочника. А я, так долго изучавший его произведения и окунувшийся в его многочисленные биографии Торнбури, Гамертона, Козмо Монгхауза, сэра Вальтера Армстронга, мистера В. Л. Вилли[50] и других, я пытался дать вам импрессионистский облик Тёрнера-человека, какую-то мешанину из его изречений, писем, привычек и комментариев его биографов. Многие из них оплакивали, что его жизнь была не из тех поучительных, о которых можем читать в изданиях наших благочестивых миссионеров. Природа производила такие полезные жизни тысячами; она создала одного Тёрнера. Церковь не благословила его союза ни с мистрисс Данби, ни с мистрисс Бут[51], и на старости он предпочитал беседу за

грогом со старым матросом в кабачках восточного Лондона — скучнейшим обедам в скучнейших домах Вест-Энда, чему, по правде сказать, я не особенно удивляюсь. Мы должны его брать таким, каков он был, и быть благодарными. Каприз природы вселил душу великого артиста в оболочку проголодавшегося торгаша.

Как художник он занял свое место с бессмертными. Как человек он остался самым добродушным, стяжательным цирюльником из Мэден Лэна на Странде, знавшим цену каждой полушке и мастером торговаться. Отец перекорялся с своими клиентами, сын — с граверами и покупщиками его картин. Скрытный, подозрительный, честолюбивый, порою подленький, и в то же время, порою, очень добрый и способный на самопожертвование, таков был этот «маленький человечек» с жидовским носом, в скверно сшитом сюртуке, с громадным плоеным жабо и поразительно маленькими руками и ногами. Добр? Да. Не он ли на выставке академии в 1826 году замазал сажей свой сверкающий вид «Кельн вечером», потому что его блестящий колорит «убил» два портрета Томаса Лоуренса?[52] «Бедный Лоуренс был так жалок, — говорил он себе в оправдание, — а ведь сажу можно смыть после выставки».

Но настроение Тёрнера было крайне капризно. Как все люди, обладающие благословенным или проклятым темпераментом артиста, он всегда находился под настроением минуты. Через шесть лет после истории с сажей одна из его собственных серых картин очутилась рядом с картиной Констабля, изображавшей «Открытие Ватерлооского моста».

С возрастающим неудовольствием следил он за тем, как его собрат расцвечивал киноварью и кармином праздничные барки Сити, увеличивая этим эффект картины (могу себе представить, какие молнии метали его разгневанные глаза). Когда Констабль удалился, Тёрнер, долго не думая, ляпнул прямо на мутные волны своей картины громадный красный клякс, который уже позднее обделал в плавучий бакен. Когда Констабль вернулся, он заметил: «Тёрнер был здесь и выпалил из пушки».

Тёрнер любил шутку, хотя бы иной раз и в ущерб другому; так уж водилось в их кругу. С начала и до конца жизни от всей души он любил только свое искусство. Его глубокая привязанность к отцу и к мистеру Фоксу, владельцу Фарнлей-Голла, были только преходящими эпизодами на фоне его господствующей

страсти, — быть истолкователем природы, согласовать ее со своими собственными видениями, и превосходит в этом и своих предшественников, и своих современников. Конечно, по-своему он любил своего *"Old dad",* старого тятю, который жил с ним до самой своей смерти, сторожа́ галерею непроданных картин в улице *Queene Anne* и помогая ему натягивать холсты для его картин. О своем отце он говорил: «Тятя научил меня одному — беречь копейку!» Смерть старика была для него жестоким ударом. История его юношеской любви, рассказанная Торнбури, не сводится ни к чему, — на деле ни одно человеческое существо не становилось между ним и его искусством[53].

Его обучение в Братфорде и Маргэте было самое жалкое, но для будущего художника, изображающего землю и море, что могло быть лучше речки и лодок Братфорда, моря и кораблей Маргэта. До конца своей жизни он не владел литературным стилем. Когда он дал для издания «Прибрежные картинки» свое описание[54], издатель Кумбз жаловался, что «статья мистера Тёрнера — самое диковинное произведение, какое ему когда-либо приходилось читать; местами оно абсолютно непонятно». В качестве профессора перспективы в Королевской академии, он решительно не умел выражать свои мысли, но, по словам Торнбури, не жалел труда на изготовление самых ученых диаграмм. В течение всей своей жизни он продолжал исправлять свою диковинную поэму — «Обманутые надежды», обрывки из которой он прилеплял к описаниям своих картин в каталогах Королевской академии.

В поэме попадаются случайные блестки той красоты, описания тех чудес природы, для которых он мог находить истинный способ выражения, только при помощи двух других орудий, которыми его наделила природа — руки и глаза. Поэзия классического мира, в ее архитектуре или мифах находила отзвук в этом необщительном, неряшливом, жидоватого вида человеке; но когда в свои счастливые дни в Сандикомбе[55], он попытался учиться греческому языку, то скоро должен был отказаться от этой попытки. Этот неповоротливый мозг не мог одолеть греческих глаголов. Самолюбие глубоко засело в этом человеке. Но и никакой труд не был для него слишком тяжел или продолжителен. Он исходил пешком Англию и Европу, делал этюды, накопляя несметные богатства наблюдений, — было ли это переживание красоты здания или эффекта света и красок, он мог

в каждую минуту, по желанию, воспроизводить его на память из своей сокровищницы.

В своих картинах он вступал в единоборство с мертвыми и живыми, боролся с пространством, охватывая дали на десятки миль, не отступал перед борьбою с самим солнцем, во всей его славе — побеждал каждого, и подтрунивал над побежденным. Он копил деньги, а в позднейшие годы собирал свои картины; он не допускал богатых покупателей в свою мастерскую, но Гиллот[56], торговец стальными перьями, пробивался мимо охранявшего его цербера, пролагал себе путь мимо миссис Данби, подтрунивал над ворчуном, встречавшим его окриком: «Не намерен продавать», и увозил в своем кэбе тысяч на пятьдесят картин. Тёрнер перекупал обратно свои полотна, поступавшие на аукцион у Кристи[57], работал без устали, наблюдал экономию во всем, до самых мелочей, и в конце концов завещал свои картины своему народу, сто сорок тысяч фунтов на убежище «для больных художников мужского пола. законнорожденных, английского происхождения», Тёрнеровскую медаль в королевском обществе и памятник себе в соборе св. Павла[58]. Его завещание с сопровождающим его добавлением было образцом его слога, то есть оказалось совершенно непонятным. Четыре года странствовало оно по всем инстанциям судов и в конце концов остановились на сделке. Состояние досталось ближайшему родственнику; картины и рисунки нации, а двадцать тысяч Королевской академии. Рёскин так резюмирует эту сделку: «Нация почтила Тёрнера тройным погребением. Тело похоронено в соборе св. Павла, картины близ Черинг-Кросса[59], а его посмертные желания в академии».

Если Тёрнер, любующийся ландшафтами Елисейских полей, сохранил кое-что от своей земной оболочки, он не может не сердиться на Тёрнеровское отделение Национальной галереи, — на эти комнаты подвального этажа, куда попадают по узенькой витой лестнице и где хранятся его акварели; на залитые солнцем полотна галереи Тэта и ничтожные провинциальные выставки, куда некоторые из его картин перепадают от избытка Национальной галереи. Он вполне определенно высказался в своем завещании, что его картины должны храниться в комнате или комнатах, которые должны быть прибавлены к Национальной галерее, должны носить имя Тёрнера и быть отстроены не позже десяти лет после

его смерти. Я все еще не теряю надежды, что галерея Тёрнера когда-нибудь да осуществится.

Какое зрелище представят все произведения Тёрнера, расположенные в хронологическом порядке, начиная со смутно экспериментального «Лунного света, этюда в Мильбанке»[60] и кончая четырьмя великолепными «Неудачами» в галерее Тэта, законченными за год до смерти, когда мысль семидесятилетнего гениального старика вспыхивала из потухавшей золы для того, чтобы изобразить опаловую красоту Венеции, серый хаос волн его «Китоловов» солнце во всей своей славе, бросающее цветные полосы света, на почти белые полотна — и вновь вернулась, уже под сенью смерти, к сказаниям древности, которые он всегда любил, но на этот раз это были туманные, беспорядочно нагроможденные развалины, висящие над голубыми озерами или могучей рекой, с зелеными пиниями, и в довершение с каким-нибудь невозможным Энеем, рассказывающим свои истории небывалой Дидоне, или выслушивающим, в свою очередь, внушения от Меркурия, взявшегося будто из Ноева ковчега.

Воображение осталось по-прежнему грандиозным, хотя и несколько хаотичным, в семьдесят пять лет он все же осуществлял недостижимое; в своих видениях он пытался найти выход из этого мира материализма и пошлости. Какое наслаждение было бы видеть всю серию его масляных картин и рядом вереницу акварелей, начиная такими, на которых можно проследить его постепенное развитие вплоть до позднейших его видений на Рейне и в горах Швейцарии, каким-то чудом, как по волшебству, оживших на клочках бумаги, а также корректурные листы его *"Liber Studiorum",* комментированные мистером Франком Шоу[61], вместе с неизданными, доходящими до крупной цифры ста и, наконец, эти большие тома чудных гравюр на стали, как, например, замка *"Château gaillard",* очаровывающего ваши глаза, соскучившиеся в вечно сером Лондоне; он заставляет вас мечтать, как бы поскорее добраться до этого замка Ричарда Львиное Сердце, поражающего ваши взоры при внезапном поворот Сены.

А равно и его портреты, карикатуры, все изображения, напоминающие его последовательное житье в Мэденлэне, Гандс-Корте, Гаммерсмите, Твикенгаме, Квин-Аннз и Горлей-Стрите и, наконец, в Чельза — все это должно быть собрано и повешено тут же рядом с трудом всей его жизни. Если бы эти дни Тёрнеровской галереи ко-

гда-нибудь настали, вы увидали бы его юношей, быть может несколько польщенным, каким он сам нарисовал себя на портрете в Национальной галерее.

Это поясной портрет *en face*, с большими синими удивленными глазами, немного тяжеловатым носом и слегка отвисшей нижней губой. В общем очаровательный мальчик, но не забудем, что писал его Тёрнер–идеалист, работавший у сэра Джошуа Рейнольдса[62]. Ближе к общему представлению о

нем подходит этот коренастый человек средних лет, сидящий под деревом, скрестив ноги, с карандашом в руках, — это картина Чарлза Тёрнера[63]. Несколько кирпично-красное лицо начисто обрито, нос «несомненно жидоватый», волосы падают длинными прядями, а бакенбарды доходят до воротника сорочки, на коленях у него лежит рисунок; он смотрит взором острым, как меч, очевидно соображая, как переделает ландшафт. Шутливый набросок Макляйза[64] восхитителен. Тёрнер сидит на стуле в облаках, он пишет, — полы его сюртука волочатся по земле, а сапог продет крючком между ножками мольберта; над ним восходит солнце, в лучах которого сверкает слово *"Turner"*.

Но лучший из всех портретов — потому именно, что он приближается к той карикатуре, которая порою ближе подходит к самой жизни, чем серьезно продуманные произведения, это его портрет, сделанный в 1846 году Вильямом Паротом[65] в день вернисажа в Королевской академии, когда Тёрнеру было уже 71 год.

Тёрнер с ожесточением заканчивает свою картину. Рама стоит на полу, ее верхушка на какой-нибудь дюйм выше помятого старого цилиндра, нахлобученного на его громадную голову. Его старушечий зонтик прислонен к стулу. Коллеги-академики озадачено уставились на его картину и ящик с красками; они словно перешептываются: «Как это у него все выходит». В те дни академикам разрешались четыре дня для вернисажа. В свои последние годы Тёрнер иногда отправлял свои полотна загрунтованными и выполнял их в вернисажные дни. Конечно, для подкрепления тут был и темный шерри, и завтрак, и Вильки Коллинс[66] оставил описание старика на верхушке стремянки или ящика, немного растрепанным Бахусом, кивающим по направлению к своей картине. Но вопреки темному шерри, угрюмой, одинокой, холостой

жизни, этот Бахус мог еще писать такие вещи, как *"Rain, Steam, and Speed"* и *"The Sun of Venice Going to Sea"*[67].

Первая любопытна как доказательство, что такая, казалось бы, прозаическая вещь, как поезд железной дороги в дождь (в то время к тому же еще новинка), могла превратиться под его кистью в нечто совершенно фантастичное, поэтическое.

Но, с темным шерри или без него, он до последнего дня не потерял интереса к тому, что было господствующей страстью всей его жизни — свету. В семьдесят лет, когда его описывают уже отталкивающим стариком, смотрящим себе под ноги и что-то бормочущим себе под нос, он высасывает из Брюстера все, что знаменитый физик знал сам о свете. То были дни младенчества фотографии, и мистер Мейаль[68], занимавшийся дагерротипией, рассказывал, как старик, глаза которого уже слабели и были всегда налиты кровью, приходил день за днем в его лабораторию, закидывая его вопросами. Он говорил себе в оправдание, что, как преподаватель академии, обязан все знать.

ПИСЬМО III. Его искусство. Дверцы раскаленной печи распахнулись

В Национальной галерее есть одна заброшенная комната, где погребены и неудачи искусства. Если бы вы забрались на это кладбище в какой-нибудь хмурый день, я полагаю, вы воскликнули бы: «Да, в сравнении с этим «Утром в Конистонских скалах», «Лунным светом в Мильбанке» и то «Бутермирское озеро», которое вы мне показывали в Эксетере, покажется светлым. Даже в раннее мартовское утро, когда лучи солнца падают из громадного окна на «Лунный свет в Мильбанке», мало что можно разобрать на этом вымазанном сажей полотне, кроме темной луны — точно облатке — налепленной на темном небе. Тёрнер развивался очень медленно. Этот поистине ноктюрн и то, что за ним последовало, показывает, с каким трудом и как медленно он овладевал маслом. В начале XIX века Клод, оба Пуссена, Сальватор Роза и Кюйп[69] были идеалом ландшафтной живописи; ее все еще продолжали считать какой-то низменной формой живописи, врывающейся в ту область, где царили веками религиозная и мифологическая живопись, портреты, жанры и «Голландские уродики». Академические пионеры в ландшафте наложили свой закон и на природу, и на средний образованный класс в Ан-

глии, из которого выходили патроны искусства. Ландшафт мог быть классически прекрасен по Клоду, классически возвышен по Сальватору, мог он быть простым и умеренным по Кюйпу и, наконец, условно морским по Ван-дер-Вельде.

Юноша Тёрнер, конечно, был не из таких людей, которые пошли бы против традиций. Сидевший в нем лукавый торгаш предпочитал идти проторенной дорогой. Ему было на роду написано вступать по очереди в борьбу с этими великими идолами один за другим и пробиваться мимо них к самой природе, восходя выше и выше к солнцу, первоисточнику всякого света и красок. «С надеждою взирал на солнце» было одно из простейших и содержательных изречений, заимствованных им из своей поэмы «Заблуждения надежды». Подобно Веласкезу[70], враждебно относясь к бесплодным исканиям, он выжидал свое время и проходил чужой бороздой, затаив твердое намерение со временем провести свою. Он всегда великодушно расточал похвалы и никогда не отнимал у других их достоинств. «Ван-дер-Вельде сделал из меня художника», — говорил он в позднейшие свои годы. А о каком-то золотисто-буром Кюйпе сказал однажды: «Я бы дал тысячу фунтов, чтобы подписать его своим именем». Если когда-нибудь нам с вами, невольный изгнанник, привелось бы посетить Национальную галерею в поисках за Тёрнерами, я бы прямо привел вас в ту комнату, где уже из-за могилы он бросил свой вызов Клоду Лотарингскому. Тёрнер завещал свои «Восход солнца в тумане», написанный, когда ему было тридцать два года, «Основание Карфагена Дидоной», когда ему было сорок, английской нации под непременным условием, чтобы они были повешены между двумя картинами Клода — «Морской порт» и «Мельница». Это даст вам хороший случай заглянуть в нравственный мир Тёрнера, его благородную зависть к другим художникам, его уверенность в собственных силах.

Один француз, Виардо, взбешенный самой мыслью, чтобы кто-нибудь осмелился приблизиться к трону великого лотарингца, высказал предположение, что это ни с чем несообразное самомнение Тёрнера было несомненным доказательством его сумасшествия. Не стану возражать на такой вздор, но присущая британцу правдивость вынуждает меня признать, что Клод не пострадал от этого соседства. Тёрнер стал велик, когда он стал самим собою,

а не тогда, когда старался превзойти других — Тициана, Морланда, Гэнсборо[71], Крома, ограничиваюсь этими четырьмя именами.

В «Солнечном восходе в тумане», как показал мистер Уилли, фигуры прямо скопированы с Теньера и суда с Ван-дер-Вельде, а в появившейся в том же году «Деревенской кузнице» он пытался подражать Вильки[72]. Его время еще не пришло. Он упорно изучал природу, обдумывал и сопоставлял свои впечатления, накопляя их для будущего, отделяя существенное от тривиального. Он встает в моем воображении в пору своей отчаянной поездки на остров Бурр с Сайросом Реддингом[73], в бурю, в открытой барке, весь погруженный в молчаливое созерцание моря. или карабкающийся на самую кручу, несмотря на свирепый ураган, «скорее записывая, чем зарисовывая» свои впечатления. Еще не пришло то время, когда он скажет своему собрату-художнику, изображающему черную корову на фоне заката, «Разве вы не видите, что она не черная, а багровая». Солнце еще не заливает его картины, и представители старой школы «бурых деревьев» еще не злятся на него за то, что у него все предметы стушевываются в какой-то светлой дымке. Но уже в «Основании Карфагена Дидоной», появившейся в 1815 г. одновременно с популярной «Переправой через ручей», в которую он сам, в шутку, завещал себя завернуть вместо савана, — уже в этом «Карфагене» чуется будущее страстное увлечение колоритом.

Когда-нибудь, когда вы остановитесь в дверях большой Тёрнеровской залы Национальной галереи, ваш взгляд будет привлечен шестью большими темными картинами, занимающими всю левую стену. Скучное, ничего не говорящее «Ватерло», хотя старше остальных и вам, влюбленному в свет, как и мне, покажется так же мало привлекательным, как и его соседи. На «Девятую казнь египетскую» и на «Потоп» я не смотрю иначе, как на куколку, из которой выпорхнет бабочка; как на черную печь, из которой вылетит пламя. «Смерть Нельсона» темна и декоративна.

«Мол в Кале» и «Кораблекрушение» темны, но производят потрясающее впечатление. «Никто не промокнет, никому не приходит в голову, что перед ним настоящий Кале, настоящее "Кораблекрушение", — пишет Рёскин, — но с какою мощью они вами завладевают». Эти погребально мрачные дикие волны были написаны в Гарлей Стрите[74]; свет для медленно развивавшегося Тёрнера был все еще условностью мастерской. Но уже и тогда никто не сделал бы

такого моря. Это дело рук Тёрнера, но еще не настоящего, не того Тёрнера, который сквозь небо, задернутое тучами, пробивался уже к самому источнику света. Прямо против двери, в «Переправе через ручей», написанной, когда ему было сорок лет, Тёрнер уже значительно подвинулся на своем пути.

Он уже овладел далеким горизонтом и дает нам истинно тёрнеровский простор миль на пятьдесят, манящий нас в бесконечность — все на поверхности нескольких футов. Если б я был с вами, я бы шепнул вам на ушко, как я делю картину на части — любимые и не любимые. К первым я отношу эти барашки на голубом небе, эту прозрачную даль Девонширского ландшафта, эти леса, подымающиеся от речки и перекинутый через нее мост — к вторым я отношу слишком замученный первый план, некрасивые скалы, фигуры и черное жерло тоннеля. И все же это одна из тех картин, в которые влюбляются. Кто не увлечется этими чудными далями, по которым и без подписи вы узнаете Тёрнера; этими вратами, манящими вас в бесконечность из замученного первого плана житейской пошлости. От здоровой уравновешенной красоты «Переправы через ручей» перехожу к правой стене и каждый раз испытываю восторг перед одним из дивных видений, которые старый кудесник вызывает при помощи масляной краски и кистей. В самой средине стены висит «Улисс и Полифем». Дверцы печи распахнулись настежь, из нее пышет ослепительное полымя, и в нем кружатся образы, вызванные Тёрнеровской фантазией.

ПИСЬМО IV. Пламя вспыхивает

Когда мы с вами очутимся в Национальной галерее, я поставлю вас спиною к темному «Молу в Калэ» и «Кораблекрушению» и, указав на противоположную стену, где поместилось это славное трио — «Улисс», «Залив Байи» и «Карфаген», произнесу одно только слово: «Тёрнер»!

Здесь царит он — этот волшебник, пускающий в ход свои чарующие заговоры, самовольно распоряжающийся законами света и тени, играющий с историей, ничем не смущающийся, лишь бы ему удавалось осуществить ослепительные видения света и красоты, созданные фантазией угрюмого человека, ковыряющего в своей хмурой Лондонской мастерской.

«Улисса, издевающегося над Полифемом», называли мелодрамой, оперной декорацией, замечали, что галера Улисса залита солнцем даже в тех частях, куда не проникают его лучи, и что темные тени, бросаемые пиниями в «Заливе Байи», неестественны. Но Тёрнеру были необходимы эти черные пятна для первого плана, как ему было необходимо, чтобы вся галера Улисса сияла светом, и старый плут насилует истину, заставляя ее подлаживаться своему видению. Успех искупает вину.

Он никогда не копировал рабски природу и так же мало стеснялся историей. Его всегдашним приемом было — пользоваться природой и историей так, чтобы они подходили к созданию его творческой фантазии, — истинный прием для гения, но не для всякого Брауна, Смита или Джонза. Его произведения кишат анахронизмами; он вытягивал купола, перестраивал на свой образец башни и целые города, изменял течение рек красками, как Леонардо карандашом, но всегда улавливал дух изображаемого места.

По мне «Улисс, издевающийся над Полифемом», глубоко поэтичен. Мало похож на жизнь, — согласен, — но все самое прекрасное мало похоже на нее. Я беру назад свое замечание, что с удовольствием удалил бы все фигуры из его картин — беру его назад в пользу этого колоссального Полифема, беспомощно корчащегося на своей скале[75].

Когда Тёрнер писал своих богов и богинь по образу и подобию человека, он чувствовал себя стесненным; когда он изображал гигантские чудовища, как этот Полифем, он давал полный простор своему воображению. Когда его спрашивали, откуда берет он свои сюжеты, он приводил какие-нибудь две строчки невозможных стихов и приписывал их несуществующему поэту Тому Дабдизу. Его одинокие видения были не из таких, какие пригодны для застольной болтовни. Их можно выследить в той маленькой красной книжечке, которую Торнбери разыскал в его мастерской и где, между заметками по химии и краскам и рецептом против мальтийской чумы, попадаются обрывки стихов на темы «Поцелуй Анни», «Былое», «Тяжелый сон», «Радость, экстаз и надежда»[76].

И вот я снова задаю себе вопрос — как сумею я дать понятие о Тёрнеровской зале вам, никогда не бывавшему в Национальной галерее. Я пытаюсь зажмуриться и мысленно проследить весь путь. Подымаюсь по лестнице и задерживаюсь на минуту перед двумя

Тёрнерами, вопреки его завещанию, выделенными в другую залу, за переполнением места в главной. Эти два: чудный «Абигдон» с его знойной дымкой и далекий «Лондон, видимый из Гринича». Почти нехотя вступаю я в большую залу и перехожу от лучезарного восхода «Улисса» к сверкающему закату «Темерера»[77].

Он был написан через десять лет после «Улисса». Клод и другие остались далеко позади. Здесь Тёрнер-визионист оставался один лицом к лицу с морем и солнцем. Не связанный необходимостью изображать жалкую фигуру человека, он прославил его мощь в этом символическом пароходик, буксирующем старый величавый фрегат на место его последнего покоя, тему близкую его сердцу: конец целого уклада в истории человека, озаренный лучами бессмертного сияния природы.

Целые страницы, целые главы были посвящены разоблачению неверностей этой картины. «Его свет и тени, — писал мистер Уилли, — очень редко правильны, тона почти всегда ошибочны. Место, где солнце садится в *"Téméraire"*, самое темное в картине. Но что до того? Таково его видение об абсолютной смерти всего созданного человеком на фоне этого однодневного умирания природы. Кто пожелал бы, чтобы хоть один дюйм этой картины был переделан?

По поводу большинства его картин сложилась легенда. Соседство «Темерера» «убило» повешенный над ним тусклый портрет Геддеса.[78] Тогда Геддес стал вписывать в свой портрет яркий турецкий ковер. «Вот оно что!» — воскликнул Тёрнер, любивший повоевать, и злополучный Геддес увидал, как он, схватив палитру и нож, стал намазывать на свою картину толстые слои оранжевой, красной и желтой краски. Я жмурюсь от блеска «Темерера» и перехожу к «Погребению Уильки» — серебристо-голубое небо, сверкающее мягкими рефлексами море, траурный корабль с черными парусами и пылающими факелами, отражение от которых ложится перемежающимися полосами мрака и света на воде. В день вернисажа Станфильд намекнул, что паруса слишком черны. Тёрнер только проворчал себе под нос: «Жаль, что не существует такой краски, чтобы сделать их еще чернее»[79].

Затем я останавливаюсь перед картиной «Снежная буря, пароход подает сигнал ракетой при входе в гавань». *Punch*[80] дал такой отзыв о ней: «Тифон, врезавшийся в самум, над водоворотом Мальстрёма, с пожаром корабля, солнечным затмением и лунной радугой».

Тёрнеру уже шестьдесят семь лет. Он дошел до предела, достижимого красками, и осуществляет невозможное. Чтобы изучить эту сумятицу стихий, этот эффект снежной метели и урагана на море, он вышел в бурю в открытое море, приказав матросам привязать себя к мачте на целых четыре часа. Враждебный прием, которым пресса встретила эту картину, издевательства *Punch'a* и язвительные сатиры «Бляквудова Обозрения»[81] внушили Рёскину его *"Modern Painters"*. Первый том появился через год, в 1843 году, но начало этого колоссального труда восходит к письму, в котором Рёскин защищал одну из венецианских картин Тёрнера, известную под названием «Джульетта и ее кормилица».

Тёрнер был знаменит задолго до появления *"Modern Painters"*, и, хотя этот хвалебный гимн разнес его славу всюду, куда проникала английская речь, эти же страстные похвалы смелого бунтовщика толкнули присяжных критиков обмакнуть перья в свою разлившуюся желчь. «Рабовладельческий корабль», превознесенный Рёскиным и теперь находящийся в Бостоне, по словам американского художника Джоржа Иннеса[82], «самая чертовски-бессмысленная ерунда, когда-либо виданная». Престарелый Тёрнер страдал от критики, которой подверглась его «Снежная буря». Рёскин рассказывает, как подслушал однажды старика, бормотавшего себе под нос: «Мыльная вода с известковым молоком!» А когда оксфордский студент пытался утешить старика, тот крикнул: «А чего им нужно? На что, поихнему, похоже море? Да и видали ли они его когда-нибудь?»

Прямо над «Снежной бурей» в Национальной галерее висят две картины, сияющие почти неземным светом, — «"Солнце Венеции" (название корабля) выходит в море» и «Приближение к Венеции». Быть может, это только жалкие остатки того, чем были когда-то эти картины, но и до сих пор они очаровательны. В одной выступает вся пышность Венеции, в другой ее неуловимая, призрачная красота.

Еще несколько шагов по направлению к «Улиссу», и мы остановимся перед родоначальницей импрессионизма, этим несравненным хаотическим слиянием стремительности движения, тумана и дождя, так удачно им названным *"Rain, Steam and Speed"*[83].

Глупые люди говорили, что эта картина — привидение, что на ней нельзя даже распознать, из металла ли сделан паровоз. Тёрнер и не имел в виду дать конструкторский чертеж машины, он хотел только вызвать впечатление несущегося на вас на всех парах локо-

мотива, рассекающего пелену тумана и дождя. «Мое дело, — сказал он однажды Реддингу, — изображать то, что я вижу, а не то, что я знаю, должно быть там».

В 1845 и 1846 годах, когда ему уже стало изменять чувство формы, но не чувство красок, он вновь вернулся к морю и солнцу, почти совершенно отказываясь от других проявлений природы. Из тринадцати картин, относящихся к этому времени, десять изображают Венецию и китоловов.

После этой прогулки по Национальной галерее мне бы хотелось пройтись с вами по выставке старых мастеров и обратить ваше внимание на картину «Меркурий и Герзе», относящуюся к 1811 году, когда он еще смотрел на мир глазами Клода. Очень приятное голубое озеро, дали, затуманенный горизонт и горы, закругляющееся сводом небо, но все это чужого происхождения так же, как и деревья, отзывающиеся учителем рисования; десяток-другой тяжеловесных фигур, позирующий Меркурий и совершенно невозможная Герзе[84].

Когда вы проникнитесь всем этим, я приглашу вас перейти к «Пожару Парламента», произведению 1835 года, истинному Тёрнеру. Собственными глазами следил он за этой оргией огня, пожиравшей здание, за этими огненными языками, взлетавшими к небу, усеянному звездами. Противоположный конец моста — ноктюрн, строго выдержанный въ голубых и желтых тонах, примыкает к пожарищу. Полнеба пылает заревом, другая окрашена синевой ночи, и это золото, и этот сапфир отражаются в воде. Неясные очертания лодок выдвигаются из мрака в яркие полосы света, и тысячи людей — простые намеки на человеческие фигуры — следят за двумя башнями, словно из расплавленного серебра, одинокими, как библейские отроки в пещи огненной.

Только усидчивая работа над его *"Liber Studiorum"* помогла ему справиться с такой задачей, как «Пожар Парламента». Только подумайте, чем была эта серия рисунков? *"Liber veritatis"*[85] Клода, соперником которому был задуман *"Liber Studiorum"*, представлял только иллюстрированный каталог картин Клода; Тёрнеров *"Liber Studiorum"* был обзором всей природы под шестью заголовками: архитектурные, пасторали, элегантные или эпически-пасторальные, морские, горные, исторические или героические.

Эти заголовки были придуманы «тятей» (*"Dad"*, как Тёрнер звал своего отца). «Ну, я вижу, ты мне не дашь покоя, пока я не

соглашусь с тобой, так уж давай мне бумагу и перо, я подмахну», — сказал он будто бы ему, нехотя соглашаясь на мудреные заголовки. Он исполнял каждый рисунок сепией, сам наносил главные контуры на стали и создал целую новую школу граверов (не без перебранки с ними), оканчивавших гравюры под его руководством. Сколько людей было влюблено в этот *"Liber"*. Роулинсон[86] сделал из него свою специальность. Я знаю одного энтузиаста, который засиживается по целым часам, покуривая свою трубочку и не сводя глаз с № VII — «Двор с соломой» — плохонького оттиска, зато оригинального, и задает себе вопрос, что из двух — эту тёрнеровскую гравюру или висящую рядом акварель Гёртина «Белый дом в Челза»[87] — бросился бы он прежде спасать, если бы случился пожар. Я сам однажды опоздал по одному очень важному делу, потому что не мог оторваться от гравюр мистера Франка Шорта[88] с двух неизданных рисунков Тёрнера «Крогорст» и «Стонгендж». И тем не менее я не имел никакого представления о *"Liber Studiorum"*, пока не увидал в коллекции мистера Роулинсона всю глубину и бархатистость первоначального замка «Раглан», всю ширь и мирную простоту «Слияния Северна и Уая». Быть может, и вам когда-нибудь удастся их увидать, но еще прежде того мы спустимся с вами в подвальный этаж Национальной галереи и там в первой комнате полюбуемся самыми отборными из семидесяти сепий, послуживших оригиналами для *"Liber Studiorum"*. Но я не думаю, чтобы у вас достало терпения пересмотреть их всех, так как в комнате рядом с этой и еще в нескольких смежных маленьких комнатках разместились его акварели.

ПИСЬМО V. Пламя взвивается, разливается и потухает

Каждый раз, когда я думаю о Тёрнере, передо мною вспыхивают его позднейшие акварели. Его масляные картины великолепны, могучи, вызваны благородным духом соперничества и стремлением к славе; его акварели –живые, лирические впечатления, восторженные настроения, вызванные красотой — это он сам.

Мы перейдем прямо к шести этюдам, висящим по сторонам камина. Существенные эффекты отобраны в них умелой рукой от несущественных и носят названия: «Волна прилива, вечер», «Сумерки на море», «Вечерний луч солнца на море, после бури», «Волна, разбивающаяся о плоский берег», «Закат солнца на море», «Берего-

вые суда». Самые названия лиричны. Но не менее очаровательны и другие его интерпретации природы, проникающие в ту область, где зрение и чувство сливаются в общем экстазе. О некоторых из них, моих любимцах, я уже упоминал. Они висят налево от бюста Рёскина, это — «Пилат», какой-то алхимический «Карнарвон» и атмосферная завеса, раздирающаяся над «Озером Ури».

Из года в год и другие его акварели ослепляют нас, промелькнув на случайных выставках, как на последней выставке «Старых мастеров», где мы любовались его голубым с закатом «Тунским озером», его видением «Цюрихскаго озера», вызвавшим такие восторженные строки у Рёскина в его *"Modern Painters"*, его почти апокалипсическим «Цюрихом» у мистера Агнью. Но его великим произведениям в Национальной галерее нет числа. Коллекция, отобранная из четырехсот, постоянно выставлена для публики, остальные хранятся в шкапах в соседней комнате, и каждые три месяца из них делается новая выборка.

Сверх этих находятся еще тысячи этюдов и рисунков, хранившихся в металлических сундуках, а теперь расположенных хронологически в ста больших ящиках — в ожидании — пока мистер Финберг[89] закончит свой колоссальный труд, их полный *Catalogue raisonné*. Обратите внимание на бесконечное разнообразие охваченных им предметов, и вам станет ясно, что тою областью, которую он себе отмежевал, был весь мир. Вспомните только о книгах, им иллюстрированных, о «Реках», «Гаванях», «Побережьях» Англии и «Реках» Франции, если ограничиться этими четырьмя. Вспомним, что он исходил на своем веку, пешком с узлом на палке через плечо. Представьте себе его на ночлеге в убогой деревенской гостинице, набрасывающим свои прозрачные акварели, с их сверкающими, нечувствительно переходящими один в другой тонами, смывающего губкой, скребущего, царапающего ножом, ногтем, чем ни попало, но всегда находящего подходящее средство для того, чтобы вынудить непослушный материал, передать другим его чудные видения.

Однажды, вернувшись из одного из своих рейнских туров в Фарнлей-Голл, он развернул свиток пятидесяти трех акварелей — на круг по три в день. Я вам непременно как-нибудь покажу карту Англии и Шотландии, составленную мистером Гюйшем, с занесенными на нее турами Тёрнера. Вы найдете на ней, какую часть пути он ехал в экипаже, какую проходил пешком, отметите

четырнадцать соборов, двадцать семь аббатств, шестьдесят шесть замков, им зарисованных — такие же карты можно было бы изготовить для Франции, Италии и Швейцарии. Раздумывая об этих странствиях, я выглядываю в окно той из Тёрнеровских комнат, где стоит бюст Рёскина, приведшего в порядок и снабдившего каталогом это собрание акварелей. Мне бросается в глаза на площади целый ряд новеньких франтовских таксометров, и в голове созревает план поездки по Лондону, которую мы с вами предприняли бы, если б вы были здесь. Мы завернули бы в музей Соона полюбоваться «Ван Тромпом», а оттуда проехали бы прямо в Кенсингтонский музей, где хранится несколько его золотых видений, как, например, «Эскадра на рейде Кауз», но мы не задержались бы долго на его масляных картинах, потому что я торопил бы вас к целой стене его акварелей, отчасти защищенных занавесками[90]. Здесь мы остановились бы перед «Рексамом» с его ветхими домишками и серо-голубой башней, перед «Этюдом итальянского города», как нельзя лучше соответствующим своему названию и, наконец, перед волшебным, залитым золотом, лазурью и пурпуром заката, пылающим истинно тёрнеровским пламенем «Бриэнцким озером». Затем мы поспешили бы в Мильбанк, в галерею Тэта, и прошли бы прямо в комнату № VII.

Здесь сияют своим солнечным светом освобожденные из пленения Тёрнеры. Как вы припомните, Рёскин, после смерти Тёрнера, отделил его «оконченные» вещи от «неоконченных». «Оконченные» остались в Национальной галерее, «неоконченные» находятся в числе сорока четырех въ Мильбанке. Пятьдесят лет они были скрыты от публики в кладовых Национальной галереи, и только в 1905 году по предписанию комитета, ими заведующего, были вновь осмотрены, почищены, реставрированы и найдены такими же свежими и блестящими, как и в тот день, когда они вышли из рук величайшего ландшафтного живописца, какого только видел свет. Эти сорок четыре нуждаются еще в дальнейшей сортировке. В одних видны еще проблески великого таланта, но уже спотыкающегося, уже клонящегося къ упадку. Таковы его «Два Потопа», «Огненная пещь», «Ангел, выступающий из солнца», «Ундина», «Изгнанник с раковиной». В последний раз, когда я был в галерее, праздничная толпа хохотала над ними, как хохотали ее предки, когда картины были впервые выставлены. Услышав этот хохот, я понял, почему Тёрнер стал угрю-

мым, нелюдимым в те старческие годы, когда его необузданное воображение увлекало его за пределы уже изменявших ему сил, и он не был в состоянии воспроизводить свои видения в красках.

Многие из посетителей хихикали и громко издевались, как издевался некогда, когда великому старику стали изменять глаза, и рука его дрожала. Перестань Тёрнер писать, когда ему было шестьдесят, — он избавил бы себя от многого, но он был не в силах остановиться. Внутренним оком он видел лучезарные картины и в своем угрюмом, мрачном доме в «он боролся с такими неземными темами, как «Потоп вечером и утром» или как «Наполеон на закате своих дней». Над этими-то произведениями его собственного величавого заката так же, как над хаосом форм, сверкающих красками, который он назвал «Внутренностью Петуарта», потешалась толпа[91].

Но она не смеялась перед «Замком Норам при восходе солнца», перед этой игрой призматических цветов, сквозь голубоватую дымку рассвета, как ей было не до смеха и перед «Вечерней зарей», настоящим ноктюрном, созданным задолго до того времени, когда Уистлер[92] пустил в ход это словцо, и относящимся к тому периоду, когда эти сумеречные часы царства сов и летучих мышей совершенно завладели воображением Тёрнера и вызвали те очаровательные меццо-тинты, серебристые и неуловимые, которые были найдены у него после его смерти. Не смеялись они перед «Гестингсом» с его нежно-голубыми и серо-золотистыми тонами, его сияющим сводом неба и ослепительно ярким лучом света, отраженного от оранжевого паруса вытащенной на берег лодки. Также не смеялись они и над «Гонкой яхт» — вереницей едва очерченных парусов на фоне взволнованного моря, ни над «Кораблем, выброшенным на берег», с его волной, набегающей на беспомощное судно и солнцем, сердито заходящим за гряду облаков, ни над «Тиволи», воображаемым классическим ландшафтом, вероятно, составлявшим *pendant* к его «Арке Константина». Общее очертание напоминает обстановку Тиволи, но, когда воображение Тёрнера разгоралось, он не стеснялся какими-нибудь топографическими подробностями.

В этот день я остался до самого закрытия галереи, не имея сил оторваться от этих видений, изумляясь искусству, с которым он накладывал толстые слои хрома прямо на белый грунт своего «Восхода солнца с лодкой между двух мысов», неуловимой

нежности его голубых тонов, золотом его неба, расплавленным золотом скал и этой озолоченной солнцем лодочкой, кажется, все уплывающей от вас в неизмеримую даль. Было уже пять часов; появился сторож и стал задергивать одну за другою красные занавески, защищающие эти излучающие из себя самих солнечный свет картины; остались незащищенными только четыре мифологические картины и еще кое-какие другие блестящие неудачи, которыми великий художник прощался с этим миром.

Когда, расставшись, наконец, с галереей, я остановился на террасе, обращенной к Темзе в сторону Чельза, моему умственному взору представилась купленная мною за два пенса на улице у букиниста маленькая гравюра, появившаяся вскоре после смерти Тёрнера. Она изображает маленький домик, где умер Тёрнер под вымышленным именем Бута. Солнце освещает домик, Темза течет перед ним. Говорят, что пока силы ему не изменили, он подымался на заре и, завернувшись в одеяло, забирался на крышу, любуясь, как загорался восток. Это убежище в Чельза, куда он скрывался, было, наконец, открыто, но разыскавший его друг застал его уже умирающим. Он умер 18 декабря 1851 года. В последние минуты он приподнялся на постели и потянулся к окну, чтобы еще раз взглянуть на протекавшую перед ним реку[93].

В итоге это была цельная и — за исключением некоторых неудач, неизбежных во всяком существовании, — счастливая жизнь, так как вся была поглощена трудом. Он умер в сиянии света, достигнув намеченной себе цели[94].

Рассказывали, что на последнем обеде у Дэвида Робертса[95], уже незадолго до смерти, он пытался было предложить тост за хозяина, спутался, задохнулся, упал в кресло и с веселым смехом вновь вскочил, чтоб прокричать обычное *"Hip hip hurrah!"* Не доказывает ли этот рассказ, что природная веселость и любовь к шутке не покидали до конца одинокого, гениального старика, «с виду напоминавшего собою плотника с загорелым красным лицом, помятой поярковой шляпой и громадным зонтиком». Он вступал в единоборство с солнцем, читал Овидия и Юнговы *"Night Thoughts"*[96], исходил пешком всю

Европу в погоне за красотой, и нередко показывался на корме старого маргетского пароходика, весь поглощенный созерцанием бегущей за кормою волны и белой пены, закусывая свой

скромный завтрак из креветок, высыпанных прямо на разостланный на коленях красный платок, — таков был Тёрнер.

POSTSCRIPTUM
Тёрнер и два другие

Поднимаясь по лестнице в верхний этаж, я обогнал маленькую девочку, которая также карабкалась наверх. Я надавил на кнопку электрического звонка, и, пока мне не отворили, следил, как девочка поднялась в последний этаж. Она остановилась на той же площадке, из чего я заключил, что она направлялась в ту же квартиру что и я. Она несла школьную сумку, толстую тетрадку и какую-то грошовую книжечку в бумажной обложке. Заинтересовавшись заглавием этой книжки, я украдкой прочел: «Заботы об истинной христианской жизни. Джеймс Мартино». Перед этими словами лестница исчезла из моих глаз, стены ее распахнулись на далекое-далекое прошлое. Я увидел себя ребенком. Предо мною выступила как живая, просветленная, с сияющим лицом фигура отца — я услышал воодушевленный разговор между ним и моей матерью, его рассказ о том, как он был на прощальной беседе Мартино[97], как преисполненный тем, что он услышал и,не желая испортить впечатления, он избегал своих друзей, и словно на крыльях прилетел домой «один». В то время эта, теперь забытая, была дорогой, мало распространенной и почти революционной книгой. И вот через несколько мимолетных лет она является грошовой брошюрой, расходится в сотнях тысяч экземпляров. Дверь растворилась. Мартино снова вернулся к своим праотцам — святым и праведникам всех времен, а я и эта девочка вступили в комнату, посвященную памяти того, кто был далеко не святой. А, впрочем, кто знает? Если тот свят, кто делает этот мир более чудесным, более прекрасным, более сносным для того, чтобы жить в нем, то уж, конечно, Джозеф Маллорд Уильям Тёрнер был святой, хотя звучит это как-то странно.

С встретившей нас хозяйкой я не завел разговора о святых, потому что для нее Тёрнер был божеством, а боги, конечно, рангом выше полубогов. В ее комнате звучала одна суровая нота — бюст Цезаря на пьедестале — остальное была красота, одна красота. Могу себе представить, что почувствовал бы какой-нибудь обитатель наших колоний, никогда не видавший акварели Тёрнера, что бы он почувствовал в этой комнате, все стены которой

увешаны копиями этих изумительных голубых зорь, багровых закатов, залитых солнцем швейцарских озер, фантастических зданий, видов Рейна, сияющих радугой, этих мысов, врезающихся в опализирующую бесконечную даль океана.

Суровый Цезарь взирал с высоты своего пьедестала на всю эту лирику в красках, столь же мало ему понятную, как и «Заботы об истинно-христианской жизни», которые держала в своей руке девочка; затем наступили сумерки, подали лампу, и я поторопился уйти, чтобы осуществить намерение, внезапно сложившееся в моей голове. Я никогда не видал дома в улице *Queen Anne*, где Тёрнер жил с мистрисс Данби и кошками.

Изменился ли с тех пор этот дом, или скорее дома, так как его составляли три дома на две улицы, таинственно сообщавшиеся между собою и оставлявшие угловой дом в чужих руках. Пока я шел по скверам Блумсбери, мои мысли были заняты не Тёрнером, а другим человеком, очень старым, очень хрупким, перегнувшимся почти пополам, с лицом почти бестелесным и выражением ясновидца, которого я видел на том самом месте год тому назад; он плелся вдоль решетки, огораживающей газон и деревья сквера.

Это был Джеймс Мартино, еще влачивший свои дни на земле, хотя его дух уже давно витал над нею. Умственным оком я видел этого сморщенного восьмидесятилетнего старика и зашел в три книжные лавочки, спрашивая: «Заботы о христианской жизни», нашел, наконец, и тут же под фонарем перелистал ее, разыскивая знакомые места. Названия глав вызывали давно забытый строй мыслей, а одно место в главе о «Бессмертии» показалось мне, — когда я пробирался в вечернем мраке сквера, — как бы голосом из-за гроба.

Он убеждал, что мы наблюдаем только частное проявление более общего закона, что мы никогда не присутствуем при окончательном исчезновении, а лишь при переселении нашего ума, переживающего тело, для завершения своей высшей функции в других мирах; что то, что мы называем смертию — может быть только другое рождение. Этот голос заглушил шум окружающей суеты, он сопровождал меня по малознакомым улицам, пока блестящие медные бляхи на дверях и свет во вторых этажах не напомнили мне, что я уже в Гарлей-Стрите, куда выходит другой стороной дом Тёрнера. Но который из них он?

Тщательно одетый господин в блестящем цилиндре и с маленьким черным мешочком в руках вставлял ключ в одну голову, увидал медальон с знакомыми чертами Тёрнера и при слабом мерцании фонаря разобрал первые буквы его имени. Это был дом того, кто был истолкователем чувства природы, кто проникал въ тайну движения ураганов и морей и лучезарного сияния солнца, срывал покрывало, скрывавшее черты ее таинственного лика — человека, так глубоко овладевшего чарующею силой света, что люди говорили о нем: Да, этот кудесник был воистину вдохновлен! Этот истый англичанин проник в тайник видений своего Творца!

Пока я рассматривал дом, мгла сгустилась, и рядом с сыном лондонского цирюльника и святым, чьи произведения расходятся по сикспенсу[98], восстала тень мудреца, художника пера. Рёскин бывал в этомдоме; за этими стенами были нагромождены те чудные полотна и акварели, для восхваления которых были написаны самые красноречивые, самые воодушевляющие, самые капризные, самые озадачивающие книги, которые только видал свет. Книги? Целая библиотека, одно оглавление составляет целый том[99].

На этом самом пороге Тёрнер, прощаясь с своим апостолом, отправлявшимся в путешествие на континент, сказал в напутствие: «И думайте побольше о ваших родителях. Они ведь будут так беспокоиться о вас». Я полагаю, он плохо понимал литературный энтузиазм и сомневаюсь, чтобы он прочел хотя бы одну страницу из поднесенного ему экземпляра *"Stones of Venice"*[100].

Три призрака в одну прогулку по Лондону. Три величавые фигуры на протяжении девятнадцатого века — мудрец кисти, мудрец слова, мудрец святости. Кто из них самый великий? Рёскин и Мартино истолковывали и взвешивали, учили и осуждали. Тёрнер только действовал; он довольствовался тем, что выражал свои чувства, свое изумление перед чудесами природы. Не окажется ли его влияние наиболее прочным. Человек, мало говоривший, и то по большей части нескладно, ничему не поучавший, ни во что не веривший, «с безграничной надеждой взирал он на солнце»[101] и натворил чудес, превышавших силы обыкновенного человека. Его молитвой были его картины.

[Комментарии к репродукциям]

I. «КОРАБЛЬ, ВЫБРОШЕННЫЙ НА БЕРЕГ»
(С картины Тёрнера масляными красками, галерея Тэта)

Превосходная марина представляет существенные стороны таланта Тёрнера — продукт непосредственного наблюдения. Она относится к эпохе, когда он уже освободился от желания соперничать с своими предшественниками или побивать их, и ранее той поры, когда им овладела страсть изображать непосредственный солнечный свет. Картина составляет *pendant* к «Старому молу в Брайтоне», также находящейся в галерее Тэта.

II. «ГЕСТИНГС»
(С картины Тёрнера масляными красками в галерее Тэта)

Одна из так называемых «недоконченных» картин, которая после полувекового пребывания в кладовых Национальной галереи выставлена для публики в галерее Тэта с февраля 1906 года. Эта, как выражались, великая «находка» двадцати одного Тёрнера была событием этого года для художественных кружков.

Гастингс[102] был всегда одним из любимых сюжетов Тёрнера.

III. «ЗАМОК НОРАМ»
(С картины Тёрнера масляными красками в галерее Тэта).

Одно из самых прекрасных импрессионистских произведений Тёрнера, взятых из кладовой Национальной галереи; его очистили и повесили в Тернеровской комнате в Мильбанке. Однажды, проходя мимо этого замка, Тёрнер снял шляпу и отвесил ему низкий поклон. На вопрос спутника он ответил: «Несколько лет тому назад я сделал рисунок или акварель этого замка Норам, ему повезло и с того дня до сей поры у меня было столько работы, сколько моя рука успевала исполнить».

IV. *"THE FIGHTING TÉMÉRAIRE"*[103]
(Масляная картина Тёрнера в Национальной галерее).

Выставлена в Королевской Академии в 1839 году. В предшествующем году Тёрнер с приятелями спускался вниз по Темзе к Гринвичу. Перед ним проплыл буксирный пароходик, тащивший

за собою престарелый военный корабль. «Вот сюжет для тебя», — сказал Станфильд. Художник подхватил намек и дал своего *"Fighting Téméraire"*, которого буксирный пароход тащит к его последнему убежищу — на сломку.

V. «ВЕНЕЦИЯ. *CANAL GRANDE* (ЗАКАТ)»
(С акварели Тёрнера в Национальной галерее)

Это сумрачное импрессионистское изображение *Canal grande* — одно из двадцати акварельных изображений Венеции, описанных Рёскиным и записанных в каталог для выставки в подвальном этаже Национальной галереи. «Самая последняя манера Тёрнера, — как отзывался он о ней. — Набросок, полный благородства, но, к сожалению, испорченный каким-то грубым штрихом с левого края».

VI. «АРТ СО СТОРОНЫ ЦУГСКОГО ОЗЕРА»
(С акварели Тёрнера в Национальной галерее)

«Прелестна и закончена, — гласит о ней заметка Рёскина. — Мы переночевали в Арте[104], спозаранку были уже на озере, и недаром. Солнце выплывало из-за Митенов, и мы видели такой эффект света и озера, которого никогда не забудем».

VII. «ЛОЗАННА»
(С акварели Тёрнера в Национальной галерее)

Может быть, Лозанна, может быть Берн, а то и просто тернеровское швейцарское сновидение с румяным закатом на церковных шпилях и туманным первым планом, где творится все, что вам угодно. Это одна из акварелей, постоянно выставляемых для публики, остальные хранятся в соседней комнате в двух больших шкапах, и каждые три месяца выставляются по частям.

VIII. «ТИВОЛИ»
(С масляной картины Тёрнера в галерее Тэта)

Воображаемый классический ландшафт, вероятно, составляющий *pendant* к «Арке Константина в Риме», висящей в той же галерее Тэта. Высказывалось предположение, что фигуры изображают Товия и ангела. Обстановка напоминает Тиволи[105]; но ко-

гда у Тернера разыгрывалось воображение, он не стеснялся ни топографией, ни историей.

Примечания

---

[1] *Кипсэк* (англ. *Keepsack*) — роскошное издание с гравюрами, иллюстрациями. — *С. Л.*

[2] Брентвуд — поместье Рёскина на Конистонском озере в графстве Камбрия на северо-западе Англии. *Coniston Water* — третий по величине водоем Озёрного края. — *С. Л.*

[3] *"En herbe"* — «зеленым», т. е. начинающим. — *С. Л.*

[4] «Насущные задачи естествознания». Второе предисловие и статья «Фотография и чувство природы». — *К. Т.*

[5] *Уильям Огастес Тилден* (1842–1926) — английский химик, член Лондонского королевского общества. — *С. Л.*

[6] Привожу его в обратном переводе, так как не мог добыть такого труднодоступного источника, как старая газета. Статья посвящена Куинджи, и теперь, когда после долгого забвения вновь вспомнили об этом талантливом художнике, ее интересно было бы перепечатать. — *К. Т.*

В то время, когда была издана переведенная К. А. Тимирязевым книга Л. Гайнда, пейзажист *Архип Иванович Куинджи* (1841/1842–1910) умер, напомнив о себе после того, как на протяжении многих лет не выставлял свои произведения и оставил педагогическую деятельность в Академии художеств. — *С. Л.*

[7] По Розену (в его Felix Rosen. *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei.* Leipzig: B.G. Teubner, 1905), скорее ранее. — *К. Т.*

[8] Эти слова Д. И. Менделеева К. А. Тимирязев использовал в качестве эпиграфа к своей статье «Естествознание и ландшафт». — *К. Т.*

[9] *Клод Желле*, известен как *Клод Лоррен* (1600–1682) – французский живописец и гравер, крупнейший мастер классического пейзажа. (Далее в тексте часто — Клод). *Сальватор Роза* (1615–1673) — итальянский живописец и гравер. *Якоб Исаак ван Рейсдал* (1628–1682) —нидерландский художник и гравер. Наиболее значительный пейзажист Золотого века нидерландской живописи. — *С. Л.*

[10] *Жан-Жак Руссо* (1712–1778) — франко-швейцарский философ-энциклопедист эпохи Просвещения. Писатель, музыковед, композитор и ботаник. *Бернар де Жюссьё* (1699–1777) — французский ботаник, член Французской академии наук и Лондонского королевского общества. — *С. Л.*

[11] Здесь имеется в виду эстетико-феноменологический подход И. В. Гёте против механицизма И. Ньютона Биографы Ньютона упоминают Гёте

в основном с отрицательным оттенком., поскольку он выступал против экспериментально проверенной теории. На деле же, хотя цветовые круги Ньютона и Гёте противоречат друг другу, они отражают поведение цвета в разных средах. — *С. Л.*

Высказывалось мнение, что иначе даже и не мог поступать художник, главным образом воспроизводивший мимолетные эффекты движения (моря) и освещения (солнца и озаряемых им облаков). Де Ла Сизеран говорит, что он поступал как естествоиспытатель: он долго и внимательно изучал законы этих эффектов и затем мог вызывать их по желанию в своей памяти. — *К. Т.*

Морис де Ла Сизеранн (1857–1924) — видный деятель движения в поддержку слепых. В возрасте девяти лет потерял зрение в результате несчастного случая. Издавал два специализированных журнала — «Валентин Гаюи» и «Луи де Брайль». — *С. Л.*

[12] *Майкл Фарадей* (1791–1867) — английский физик, основоположник учения об электромагнитном поле. *Сэр Дэвид Брюстер* (1781–1868) — английский физик, осуществил ряд важных экспериментов в области оптики и поляризации света. — *С. Л.*

[13] *Камиль Моклер* (собств. *Северен Фост*, 1872–1945) — французский художественный критик, поэт и прозаик. — *С. Л.*

[14] *Поль Альбер Бенар* (1849–1936) — французский живописец, директор Школы изящных искусств, член Французской академии. — *С. Л.*

[15] *Фердинанд Виктор Эжен Делакруа* (1798–1863) — французский живописец и график, глава романтического направления в европейской живописи. *Оскар Клод Моне* (1840–1926) — французский живописец, виднейший представитель импрессионизма, его сооснователь и теоретик. — *С. Л.*

[16] О значении художника мы судим всего лучше по сравнению его с теми, кто были до него и после него. О сравнении с самым опасным своим предшественником Клодом Лорреном Тёрнер позаботился сам, завещав поставить свои две картины рядом с двумя лучшими произведениями Клода. Рёскин своими тремя колонками (в *Modern Painters*) наглядно пояснил различие *chiaroscuro* Тёрнера и Рембрандта, с одной стороны, и венецианцев с другой; он показал искусственность светотени, как поздней Гельмгольц) и естественность ее у Тёрнера. Мне кажется, это сравнение с Рембрандтом всего лучше выступает в пользу Тёрнера, при сравнении его излюбленного *Norham Castle* с известным рембрандтовским ландшафтом в Кассельской галерее, так как их содержание поразительно сходно.

Из новейших художников всего естественнее напрашивается сравнение с Моне, который и сам признавал влияние на него Тёрнера. Есть даже один сюжет, абсолютно сходный у обоих, именно западный портал Руанского собора. Но если Моне дает нам этюд солнечного освещения здания, он не дает

нам готики, а какую-то голую модель. У Тёрнера понимаешь, почему художник, весь поглощенный природой, увлекся этой темой — в его изображении поражает именно то сочетание подавляющего величия целого и бесконечного разнообразия подробностей, которое приближает создания готического искусства к произведениям природы. — *К. Т.*

Джон Рёскин (1819–1900) — английский писатель, художник, теоретик искусства, литературный критик и поэт. Автор критического исследования «Современные художники» (т. 1 — 1843, т. 2 — 1848). Оказал большое влияние на развитие искусствознания и эстетики 2-й половины XIX – начала XX вв. — *С. Л.*

Герман фон Гельмгольц (1821–1894) — немецкий медик, физик, физиолог, психолог и акустик. — *С. Л.*

[17] Один новейший немецкий критик разрешает эту задачу очень просто: Тёрнер был только *пародией* на еще не народившееся в его время плодотворное направление в искусстве. — *К. Т.*

[18] Я предпочитаю это выражение Шено [искренний пейзаж] более ходячему *paysage intime* [пейзаж интимный]. — *К. Т.* В русском искусствознании принято говорить о «пейзаже настроения». — *С. Л.*

Эрнест Шено (1833–1890) — французский искусствовед и художественный критик. Автор книг *Le Mouvement moderne en peinture*. Paris, 1861; *La Peinture française au XIXe siècle: les chefs d'école*. Paris, 1862. — *С. Л.*

[19] Наполеон III не без ядовитости говорил, что никогда не мог встать достаточно рано, чтобы увидать зори *M-r Corot*. — *К. Т.*

Жан-Батист Камиль Коро (1796–1875) — французский живописец эпохи романтизма, оказавший большое влияние на барбизонцев и импрессионистов. — *С. Л.*

[20] Я слышал от Коллингвуда (друга и биографа Рёскина и талантливого живописца), что Рёскин желал поручить Шено составление биографии Тёрнера, и ассигновал на это значительную сумму. — *К. Т.*

Уильям Гершом Коллингвуд (1854–1932) — английский писатель, художник, антиквар. Профессор изящных искусств в Университетском колледже в Рединге. Президент Общества антикваров Камберленда и Уэстморленда и Общества озерных художников. — *С. Л.*

[21] Это ходячее мнение высказывает и автор этой книги. — *К. Т.*

[22] *Magot* — берберская или варварийская обезьяна, бесхвостый магрибский макак, «китайский болванчик», в переносном смысле «уродец». — *С. Л.*

[23] *Сэр Уолтер Армстронг* (1850-1918) — британский историк искусства, директор Национальной галереи Ирландии ав Дублине**.** — *С. Л.*

[24] Теперешняя владетельница Брантвуда. — *К. Т.*

[25] То же говорил он о виньетках Тёрнера, иллюстрирующих поэмы Роджерса, этих высших произведениях английского граверного искусства, по словам одного знатока. — *К. Т.*

Сэмуэл Роджерс (1763–1855) — английский поэт. Был банкиром. — *С. Л.*

[26] *Арнольд Бёклин* (1827–1901) — швейцарский живописец, график, скульптор; видный представитель символизма. — *С. Л.*

[27] Точно так же, *mutatis mutandis*, какой-нибудь Уде или Беро не приближают ко мне евангельского рассказа, изображая Христа в обществе блузников, фрачников и декольтированных кокоток, а Поленов приближает своей исторической правдой и чарующим палестинским ландшафтом. — *К. Т.*

Фриц фон Уде (1848–1911) — немецкий художник, писавший на бытовые и религиозные сюжеты в стиле, сочетавшем черты реализма и импрессионизма. *Жан Беро* (1849–1935) — французский салонный живописец. *Василий Дмитриевич Поленов* (1844–1927) — мастер исторической, пейзажной и жанровой живописи, автор цикла картин «Жизнь Христа». — *С. Л.*

[28] К. А. Тимирязев цитирует стихотворение «Идеи» К. К. Случевского (1837–1904). — *С. Л.*

[29] В противоположность современным художникам, изображающим ее (по примеру Беклина) в виде прямой палки. «*Remember, you must paint your impressions*», был его завет молодому художнику. [«Помните, вы должны запечатлеть в живописи свои впечатления»]. — *К. Т.*

[30] Их насчитывают десятки тысяч, по несколько в каждый день его трудовой жизни. — *К. Т.*

[31] Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. СПб., 1901. — *С. Л.*

[32] Эксетер – главный город английского графства Девоншир. — *С. Л.*

[33] Солсбери — город в Англии, на юго-востоке графства Уилтшир. Джон Констебль любил изображать в своих пейзажах шпиль местного кафедрального собора, самого высокого в Англии (123 м) и сельскую местность в округе. — *С. Л.*

[34] *Томас Гёртин* (1775–1802) — английский художник, один из основоположников национальной школы искусства акварели. — *С. Л.*

[35] Собрание гравюр Тёрнера, над которыми он работал с 1807 по 1819 гг., включало семьдесят один эстамп. Наиболее полное издание *Liber Studiorum* см: *Photographs from the Thirty Original Drawings by J. M. W. Turner, R. A. in the South Kensington Museum. London and Manchester,* 1861. — *С. Л.*

[36] Самое слово *impression* было его любимым, когда об импрессионизме не было и речи. — *К. Т.*

[37] *Стопфорд Брук* (1832–1916) — ирландский священник, королевский капеллан и писатель.

Гарпиньи — Анри Жозеф Арпиньи (1819–1916) — французский художник, пейзажист барбизонской школы. — *С. Л.*

[38] Желание автора уже исполнилось. Благодаря известному журналу *"Studio"* с прошлого года все интересующиеся Тёрнером могут получить очень хорошую репродукцию главнейших акварелей Тёрнера в их исторической последовательности. — *Прим. перев.*

[39] *Замок Норем (Norham)*, расположенный на севере Англии в графстве Нортумберленд, недалеко от южных границ Шотландии, был построен в 1121 г. Ранульфом Фламбардом, епископом Даремским. — *С. Л.*

[40] *Александр Козенс* (1817–1886) — английский художник-акварелист. Сын корабельного мастера Ричарда Козенса, переехавшего в Россию. Родился в Санкт-Петербурге. — *С. Л.*

[41] *Джон Констебл* (1776–1837) — выдающийся британский пейзажист эпохи романтизма. — *С. Л.*

[42] *Камиль Писсарро* (1830–1903) — французский живописец-пейзажист, один из основателей школы импрессионистов. — *С. Л.*

[43] Не вернее ли было бы сказать импрессионистов, разумея под этим группу людей, доводивших *impression* Тёрнера до смешного. — *К. Т.*

[44] Я все же полагаю, что старик Рёскин лучше знал мнение самого Тёрнера о своих произведениях, и читатели этой книги только выиграли бы, если бы получили поболее иллюстраций из отобранных Рёскиным для Национальной галереи произведений его друга, чем «недоконченные» вещи из галереи Тэта. Стоит сравнить и пр. «Замок Норам» в издании *Studio* (или еще лучше в издании *Cassel*'а) и набросок того же произведения здесь. — *К. Т.*

[45] Читатель этой книжки, конечно, только выиграл бы, если бы вместо недоконченного эскиза из галереи Тэта, получил чудную акварель Национальной галереи. — *К. Т.*

[46] Л. Гайнд не уточняет, кто имеется в виду — *Вилле ван де Вельде Младший* (1633–1707), самый известный из семейства нидерландских художников ван де Вельде, или же живописец и гравер *Адриан ван де Вельде* (1736–1772).

Филипп Джеймс де Лутербург (известен и как Филипп-Жак или Филипп Якоб младший) (1740–1812) — английский живописец и график французского происхождения. — *С. Л.*

[47] *Джон Кром старший* (1768–1821) — английский пейзажист романтической эпохи, один из членов-основателей Норвичской школы художников. *Ричард Уилсон* (1713/14–1782) — английский живописец-пейзажист. — *С. Л.*

[48] *Риги* — горный массив в центральной Швейцарии, относится к Альпам. Расположен между Цугским и Люцернским озерами, на границе кантонов Люцерн и Швиц. Акварель из собрания *Tate Gallery* «Гора Риги: вид на Люцернское озеро на восходе» (1842, «голубой») является ныне национальным достоянием Англии. — *С. Л.*

[49] *Корнелис Мартенсзон ван Тромп* (16??–1691) — адмирал Голландской республики, в конце жизни адмирал Датского флота. Битва при Текселе – сражение Третьей англо-голландской войны между союзным англо-французским флотом и флотом Соединенных провинций у берегов Нидерландов 11 августа 1673 г. — *С. Л.*

[50] *Джордж Уолтер Торнбери* (1828–1876) — английский писатель, первый биограф Д.М.У. Тёрнера. *Филип Гилберт Хэмертон* (1834–1894) — английский гравер, офортист, художественный критик. *Уильям Космо Монкхаус* (1840–1901) — британским поэт и художественный критик. *Сэр Уолтер Армстронг* (1850–1918) — британский историк искусства, с 1892 г. директор Национальной галереи Ирландии в Дублине. Автор книги «Искусство Великобритании и Ирландии» (1900). *Уильям Лайонел Вилли* (1851–1931) — английский живописец-маринист в акварелист. — *С. Л.*

[51] Тёрнер никогда не был женат, но имел отношения Сарой Дэнби (1760/1766–1861). Считают, что он был отцом двух ее дочерей, Эвелины Дюпуа и Джорджианы Томпсон. Около 18 лет Тёрнер прожил в Челси как «мистер Бут» в доме Софии Кэролайн Бут (1798–1875), с которой завязал отношения с после смерти ее второго мужа. — *С. Л.*

[52] *Сэр Томас Лоуренс* (1769–1830) — английский живописец, фешенебельный портретист эпохи Регентства. — *С. Л.*

[53] По мнению других биографов, эта юношеская любовь к молодой аристократке, отвергнутая ее родными, объясняет весь последующий склад жизни художника. — *К. Т.*

[54] Гора св. Михаила — скалистый островок с замком, брошенный среди моря, — живописный, но более миниатюрный *pendant Mont Saint-Michel* у берегов Франции. — *К. Т.*

[55] *Sandycombe Lodge* – дом по адресу 40 S*andycombe Road, Twickenham*, в лондонском районе Ричмонд-на-Темзе. Он был построен в стиле живописного коттеджа в 1813 г. Тернером как его загородный дом и дом его отца Уильяма (1745–1829). Это единственное сохранившееся здание, спроектированное Тернером. Художник жил там с 1814 по 1826 гг. — *С. Л.*

[56] Остроконечные перья фирмы *Joseph Gillott* производятся с 1827 г. Гиллот стал в своем роде пионером в массовом производстве металлических перьев. — *С. Л.*

[57] Аукционный дом *Christie's,* основанный Джеймсом Кристи 5 декабря 1766 г., является лидером мирового арт-рынка, выручка которого только

по итогам 2017 г. составила $6,6 млрд. Совместно с *Sotheby's* его доля составляет 90 % мирового рынка аукционных продаж антиквариата и предметов искусства. — *С. Л.*

[58] Тёрнер, как и Байрон, не попал в Вестминстер, — один, должно быть, за то, что не был в законном браке, другой за то, что был. Правительство исполнило волю жертвователя и воздвигнуло ему памятник в собор св. Павла — одну из тех груд мрамора, напоминающих остроумные слова Тэна о памятнике Тициана в церкви Фрари: *ona* infligè *un monument au pauvre Titien*. [«Ну и взгромоздили же памятник бедному Тициану!»] — *К. Т.*

Ипполит Тэн (1828–1893) — французский философ-позитивист, теоретик искусства и литературы, историк, психолог. Основатель культурно-исторической школы в искусствознании. Член Французской академии. — *С. Л.*

[59] Намек на кладовые Национальной галереи, где последние Тёрнеры хранились неразобранными до тех пор, пока эту задачу не взял на себя Рёскин. — *К. Т.*

[60] Миллбанк — район центрального Лондона в Вестминстере, у реки Темзы. Миллбанк также — тип тюрьмы, по которому построен пенитенциарий, предназначавшийся для преступников всей Англии. — *С. Л.*

[61] После первоначальной печати, художник-график *сэр Фрэнк Шорт* (1857–1945) успешно перепечатал пластины в технике меццо-тинто, хотя многие из мелких деталей были стильно изношены. (London: Print Collector's Club, 1938). — *С. Л.*

[62] *Сэр Джошуа Рейнольдс* (1723–1798) — английский исторический и портретный живописец, теоретик искусства. Первый президент Королевской академии художеств, член Лондонского королевского общества. — *С. Л.*

[63] *Чарлз Тёрнер* (1774–1857) — английский гравер и рисовальщик, специализировавшийся в жанре портрета. — *С. Л.*

[64] *Дэниэл Маклиз* (1806–1870) — британский живописец-портретист, мастер исторического жанра, карикатурист и книжный иллюстратор. Автор портрета Чарлза Диккенса (1839). — *С. Л.*

[65] *Уильям Пэрротт* (1813–1869) — английский живописец. — *С. Л.*

[66] *Уилки Коллинз* (1824–1889) — английский писатель, сын художника Уильяма Коллинза (1788–1847). — *С. Л.*

[67] «Дождь, пар и стремительность» и «"Солнце Венеции" (название барки) выходит в море», замечательные по оригинальности картины Тернера. — *К. Т.*

[68] *Джон Джабез Эдвин Пэйсли Мэйолл* (1813–1901) — английский фотограф. В 1842–1846 гг. жил в Америке, в Филадельфии, штат Пенсильва-

ния. С 1843 г. создал большое количество дагерротипов, в том числе набор из десяти картинок, иллюстрирующих молитву «Отче наш».

Он считал себя художником, а не коммерческим фотографом, и подчеркивал эстетические качества своих работ. Вскоре после основания своей студии на Стрэнде Мэйолл познакомился с Тёрнером, регулярно посещавшим его с 1847 по 1849 гг., но лишь потом понял, кем был этот пожилой человек, интересовавшийся его работой. Они обменивались «идеями об обращении со светом и тенью». Мэйолл исполнил несколько замечательных дагерротипных портретов Тёрнера, в которых попытался создать этюды в стиле Рембрандта. Сцены, в которых Мэйолл снимает Тернера и его спутницу миссис Бут, появляются в фильме «Мистер Тернер» (2014). В переписке с биографом Тёрнера Дж. У. Торнбери Мэйолл вспоминал, что старый художник подбадривал его, когда он падал духом: «Когда однажды я несколько разочаровался в своем призвании и сказал ему, что Лондон слишком велик для человека со скромными средствам, он резко обернулся и сказал: "Нет, нет; вы обязательно добьетесь успеха; только подождите. Вы еще очень молоды"». На знаменитой выставке искусства и промышленности всех наций в Хрустальном дворце Мэйолл получил «Похвальную грамоту» за 72 дагерротипа (1851). То был первый международный фотоконкурс. В 1860 г. Мэйолл сделал первые тиражные фотографии королевы Виктории и принца Альберта. Он производил более полумиллиона карточек в год, что обеспечивало ему годовой доход в размере 12 000 фунтов стерлингов. Среди наиболее известных его изображений — портрет К. Маркса (1875). — *С. Л.*

[69] *Гаспар Дюге,* прозванный *Гаспаром Пуссеном* (1613–1675) — итальянский живописец-пейзажист, брат жены и ученик знаменитого французского мастера *Никола Пуссена* (1594–1665). *Альберт Кейп* (1620–1691) — голландский живописец и гравер. Его именем назван старинный уличный рынок в Амстердаме. — *С. Л.*

[70] *Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес* (1599–1660) — великий испанский живописец, придворный художник короля Филиппа IV. — *С. Л.*

[71] *Тициан Вечеллио* (1488/1490–1576) — внеликий венецианской живописец эпохи Высокого и Позднего Возрождения. *Джордж Морленд* (1763–1804) — английский живописец-жанрист, пейзажист, анималист. *Томас Гейнсборо* (1727–1788) — английский портретист, пейзажист, рисовальщик и гравер. Один из наиболее значительных британских художников. — *С. Л.*

[72] Теньер — *Давид Тенирс* (1610–1690) — фламандский живописец, гравер, рисовальщик, миниатюрист. *Сэр Дейвид Уилки* (1785–1841) — шотландский живописец. — *С. Л.*

[73] *Сайрус Реддинг* (1785–1870) — британский журналист и писатель. В 1810 году основал издательство *Cornwall Advertiser*. — *С. Л.*

[74] Ха́рли-стрит *(Harley Street)* — улица в Лондоне, получившая в XIX в. известность благодаря множеству обосновавшихся там специалистов различных областей медицины.

[75] Как прекрасен этот действительно мифический, хаотический Полифем, которого при первом взгляде не различишь от клубящихся облаков, в сравнении с аккуратно, реалистично выписанным Полифемом современника Тёрнера — Преллера, на картине того же содержания. — *К. Т.*

Фридрих Преллер Старший (1804-1878) — немецкий живописец-пейзажист и офортист. — *С. Л.*

[76] Познакомившись в Риме с Иваном Константиновичем Айвазовским (1917–1900) и будучи покорен его картиной «Неаполитанский залив в лунную ночь» (1842, Феодосийская картинная галерея), Тёрнер посвятил молодому коллеге восторженное стихотворение на итальянском языке. (Русский перевод впервые появился в журнале «Русская старина» в июле 1878 г.) — *С. Л.*

Somma artista, mi perdona
Se un artista s'inganno!..
Nel delizio della mente
Mi sedusse il to lavor
L'arte tua ben'e potente
Perche il genio l'inspiro!

Прости меня, великий художник,
если я ошибся, приняв картину за действительность,
но работа твоя очаровала меня
и восторг овладел мною.
Искусство твое очень высоко и могущественно,
потому что тебя вдохновляет гений.

[77] *"The Fighting Téméraire"* — название военного корабля, последнего очевидца славного Трафальгарского сражения. В этой наиболее популярной картине Тёрнера высказалось не только присущее ему глубокое меланхолическое чувство, но и патриотическое чувство прирожденного моряка-англичанина. Гигантский корабль, — один из тех, что спасли его родину, — какой-то невзрачный, коптящий, свистящий буксирный пароходишко волочит к последнему убежищу на сломку. Величественный белый призрак уходящего славного прошлого — и юркий трескучий предвестник еще темного будущего, оба залитые меланхолическим багрянцем чисто тёрнерскаго заката, такова была, конечно, основная идея произведения. Но для англичанина, до тонкости знавшего и любившего морское дело, тут ясна и другая идея, более узкая. Только тот, кто знал

моряков старого закала (как, например, наших славных черноморцев Лазаревской школы, вызывавших когда-то удивление, даже опасение англичан), помнит, как велика была их привязанность к своему флоту, как жгуче было в них сознание, что в их искусстве наступил резкий перелом — пар вытесняет парус, умение владеть которым составляло гордость длинного ряда поколений. — *К. Т.*

[78] *Эндрю Геддес* (1783–1844) — шотландский живописец-портретист и гравер. — *С. Л.*

[79] Эти замечания автора могут заставить читателя подумать, что Тёрнер совсем не считался с действительностью, но можно привести его изречения в совершенно обратном смысле. Один моряк заметил ему, что на изображенных им судах недостает двух рядов пушечных бортов. «Знаю, — был сухой ответ Тёрнера, гордившегося своими знаниями всего, касавшегося морского дела, — но на таком расстоянии их не видно. Художник изображает не то, что знает, а то, что видит». В другой раз один знакомый, желая сообщить ему нечто приятное, сказал ему: «Моя мать любовалась вашей бурей, она сама только что испытала такую». «А ваша мать — живописец?» — спросил его Тёрнер и, получив отрицательный ответ, заметил: «Все равно она ничего не видала: обыкновенные люди смотрят, видят только художники». — *К. Т.*

Кларксон Фредерик *Стэнфилд* (1793–1867) — английский живописец-пейзажист, маринист, баталист, иллюстратор, сценограф. Действительный член Королевской Академии. — *С. Л.*

[80] «Панч» — британский еженедельный журнал сатиры и юмора, издававшийся в Лондоне с 1841 по 1992 и затем с 1996 по 2002 гг. — *С. Л.*

[81] *Blackwood's Edinburgh Magazine* — ежемесячный журнал, основанный шотландским издателем Уильямом Блэквудом (1776–1834) и издававшийся с 1817 по 1980 гг. Сыграл значительную роль в развитии английской литературы в эпоху романтизма. — *С. Л.*

[82] *Джордж Иннесс* (1825–1894) — американский живописец-пейзажист. Испытал влияние мастеров школы реки Гудзон, Барбизонской школы, и учения шведского ученого, естествоиспытателя Эммануила Сведенборга. — *С. Л.*

[83] «Дождь, пар и стремительность [скорость]». Помимо непосредственной красоты сюжета, основная мысль Тёрнера (он не был из числа художников, провозгласивших, что высшее назначение искусства — быть бессмысленным) заключалась, по-видимому, в сопоставлении круговорота воды в природе с тем, во что превратилась эта стихийная сила, взнузданная человеком. Я бы назвал Тёрнера не только импрессионистом, но и символистом, если б это слово в последнее время не было так опошлено. — *К. Т.*

[84] Имеется в виду картина «Меркурий и Герса» (1811, частное собрание). Газеты, не скупясь на похвалы, назвали полотно шедевром, а особо восторженный критик газеты «Сан» написал, что художник «превзошел все, что мы или самые преданные его почитатели могли ожидать от его таланта». – *С. Л.*

[85] *"Liber Veritatis"* (лат. *Книга Истины*). Около 1635 г. Клод Лоррен приступил к подробному описанию собственных работ, продолжавшемуся до самой смерти, на протяжении почти полувека. В «Книге истины» содержится 195 листов, на каждом из них — рисованная копия картины, с информацией на обороте листа о том, кто и когда заказал данную работу. — *С. Л.*

[86] *Томас Роулендсон* (1756–1827) — английский график, карикатурист, иллюстратор. — *С. Л.*

[87] Челза — *Челси*, исторический район Лондона, ранее — его пригород. — *С. Л.*

[88] *Сэр Фрэнсис (Фрэнк) Джоб Шорт* (1857–1945) — британский гравер, мастер акватинты. — *С. Л.*

[89] *Alexander Joseph Finberg* (1866-1939) — английский искусствовед, автор книги *Turner's Sketches and Drawings*. London: Methuen & Co., Ltd., 1911. 318 pp., вышедшей через год после публикации перевода К.А. Тимирязева. — *С. Л.*

[90] Англичане очень бережно относятся к акварелям Тёрнера, так, например, в Эдинбургском музее, по воле жертвователя, они выставляются только в январе месяце. — *К. Т.*

[91] Спрашивается, кто же был более прав: Рёскин, сумевший оградить своего великого друга от посмертного глумления невежественной толпы. или неразборчивые позднейшие критики, которые вытащили на свет то, что, по мнению Рёскива, могло мирно покоиться в кладовых Национальной галереи, оставаясь доступным только редким зватокам, которые, конечно, не стали бы над ним глумиться. Эта, по меткому выражению одного французского критика *"rage des inéditis"*, эта страсть к разыскиванию «неизданного» (против которой так горячо восставал Гончаров) неблагоприятно подействовала и на эту квижку. Почему из десятков тысяч произведений понадобилось иллюстрировать ее именно «неоконченными», по Рёскину, произведениями, не «Замком Норам» Национальной галереи, а наброском на ту же любимую Тёрнером тему из коллекций Тэтовской галереи? — *К. Т.*

Британская галерея Тейт *(Tate Britain)* — художественный музей в Лондоне, самое крупное собрание британского искусства с 1500 г. до наших дней. Была основана промышленником и филантропом сэром Генри Тейтом (1819–1899) и открыта 21 июля 1897 г. на месте старой тюрьмы Миллбэнк. Он потратил 150000 фунтов стерлингов на строительство галереи Миллбэнк, наделил ее своей личной коллекцией и подарил ее

народу. Г, Тейт неоднократно отказывался от титула баронета, пока не принял его в 1898 г. — *С. Л.*

[92] *Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер* (1834–1903) — американский художник, мастер живописного портрета, офорта и литографии.

[93] По другой версии, его последний взор был обращен к солнцу, и последние слова были — *"The Sun is God"*. — *К. Т.*

Во время проведения в Лондоне выставки, посвященной 200-летию Тёрнера, 17 декабря 1974 года состоялась премьера поставленного Майклом Дарлоу на телевидении Темзы фильма *«Солнце — Бог»* с Лео Мак Керном в главной роли — *С. Л.*

[94] Небезынтересно отметить, что именно в 1851-м, в год кончины Д. М. У. Тёрнера и изобретателя фотографии художника Луи Жака Манде Дагерра (1787–1851), Э. Делакруа. тесно сотрудничавший с фотографом Эженом Дюрьё (1800–1874), который снимал для него обнаженных натурщиков и натурщиц, стал одним из основателей Гелиографического общества. Преобразованное во Французское общество фотографии через три года, оно существует и по сей день.

Впрочем, в конце жизни и сам Тёрнер заинтересовался фотографией и, в отличие от многих современников, не усмотрел в дагерротипии угрозы для истинной живописи. Как писал о мастере Питер Акройд, «он слишком хорошо знал, как много вкладывает художник в свою работу, отнюдь не просто регистрируя увиденное на полотне». — *С. Л.*

[95] *Дэвид Робертс* (1796–1864) — шотландский художник. — *С. Л.*

[96] Поэма «Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии», более известная как «Ночные мысли», - стихотворение Эдварда Янга (Эдуарда Юнга, 1683–1765), опубликованное в девяти частях (или «ночах») между 1742 и 1745 годами. В нем поэт описывает размышления о смерти, о потере жены и друзей, оплакивает человеческие слабости. — *С. Л.*

[97] Джеймс Мартино был известный своим увлекательным красноречием проповедник самой свободно мыслящей из английских сект — унитариев. Еще более известна его сестра мисс Мартино, сочувствовавшая рабочему движению начала XX века и старавшаяся его изобразить в своих романах, а позднее издавшая сокращенное изложение учения Огюста Конта. — *К. Т.*

Джеймс Мартино (1805–1900) — английский религиозный философ. — *С. Л.*

[98] *Сикспенс (Sixpence)*, шесть пенсов – английская, затем британская монета, которая стоила одну сороковую часть фунта стерлингов, и называлась также полшиллинга. Чеканилась с 1551 до 1971 года, до 1946 из серебра, затем из медноникелевого сплава (мельхилра). Находилась в обращении до 1980 года. Шестипенсовик, будто бы приносящий удачу, присутствует в литературных произведениях, например, в названии

романа Сомерсета Моэма о Поле Гогене «Луна и грош» (*The Moon and Sixpence*, 1919). — *С. Л.*

[99] Этот беспримерный в истории союз великого художника кисти и великого художника пера очень метко выразил Мутер полушутливым подражанием Корану: «Один на свете Тёрнер, а Рёскин пророк его». Живо припоминаю как, просматривая у меня рисунки этой, как я выразился, «философии ландшафта» — бедный Исаак Ильич Левитан горячо сожалел, что, не зная английского языка, не может познакомиться с ее содержанием. — *Прим. перев.*

*Рихард Мутер (*1860–1909) — немецкий историк искусств, писатель, профессор Бреславльского университета. — *С. Л.*

[100] «Камни Венеции» — одно из самых капризных произведений Рёскина, содержит целую философию архитектуры. — *К. Т.*

[101] Из стихотворения самого Тёрнера. — *К. Т.*

[102] *Гастингс, Хейстингс (Hastings)* — город в графстве Восточный Суссекс. Ныне Гастингс — смесь рыболовецкого порта, традиционного морского курорта и излюбленного места отдохновения живописцев (там есть улица и квартал под названием «Богемия». — *С. Л.*

[103] Название корабля, последнего очевидца Трафальгарского сражения. — *К. Т.*

Картина «Последний рейс корабля "Отважный" ("Бесстрашный")» — *С. Л.*

Кларксон Фредерик Стэнфилд (1791–1867) — английский живописец-пейзажист, баталист, иллюстратор, сценограф. Действительный член Королевской Академии. — *С. Л.*

[104] *Арт* (нем. *Arth*) — коммуна в кантоне Швиц на берегу Цугского озера (*Zugersee*) в северных предгорьях Альп, частью в кантоне Цуг, частью в кантоне Швиц (небольшая часть озера относится к кантону Люцерн). Гора Гроссер Митен находится в центре Швейцарии. — *С. Л.*

[105] *Тиволи* (*Tivoli*) — город в области Лацио на реке Анио, в 24 км от Рима. Главные достопримечательности: древнеримская вилла императора Адриана в составе около 30 зданий (118 г.), замок папы Пия II (XV в.) знаменитая вилла д'Эсте (XVI в.) В 2007 году парк получил премию «Самый красивый парк Европы». — *С. Л.*

V

Сергей Фролаков

РУССКИЙ МАНЧЕСТЕР ИЛИ ИСТОРИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ШЛИССЕЛЬБУРГСКОМУ ТРАКТУ

«За заставой воет шарманка
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой»
Анна Ахматова. 1913.

В этой статье я продолжаю рассказ о территориях Санкт-Петербурга, их особенностях, исторически сложившемся облике и мистическом характере этих мест. Это связано с драматической судьбой данного места, как и города в целом. Таким образом сформировался противоречивый образ и особый характер района за Невской заставой, тянущегося вдоль Невы по Шлиссельбургскому тракту (проспект Обуховской обороны)[1]. Как и на всей территории Санкт-Петербурга, жизнь за Невской заставой берет свое начало задолго до основания Северной столицы. С этим связаны многие особенности этой части города. Для знакомства с этой территорией мы мысленно перенесемся в май 1914-го года и совершим воображаемое путешествие по Обуховскому участку и Шлиссельбургскому тракту на паровом составе «паровичке», который ходил в те годы от Александро-Невской Лавры до села Мурзинки[2]. Для удобства осмотра мы располагаемся на верхней площадке второго вагона, забравшись туда по крутой винтовой лестнице. Паровой состав — вид городского транспорта, появился в северной столице в конце

XIX века. Он включал в себя паровой локомотив с тремя вагонами первого и второго классов. В Петербурге ходили паровики по 26 маршрутам в разные пригороды. Маршрут по Шлиссельбургскому тракту был особенно длинным, он проходил по левому берегу Невы от Александро-Невской Лавры, через Обводный канал и далее вдоль Невы в Обухово.

В начале XX века многие городские территории оставались неблагоустроенными и вид их не украшал городской ландшафт. Эта хаотичная застройка отделяла центр города от левобережной окраины. Между Невой и Лаврой теснились сараи, амбары, пристани, среди которых проходила железнодорожная колея. По мере приближения к Обводному каналу перед нами вырастает, похожая на средневековый замок, громада механического элеватора[3], а перед каналом располагались знаменитые «Бадаевские склады» и военные магазейны. Это был целый город складов, в котором обитали полчища крыс и мышей. По рассказам очевидцев, постовой полицейский чин перекрывал движение в этом месте, чтобы пропустить крыс на водопой к Обводному каналу[4].

А наш паровичок, тем временем, отправляется вдоль Невы к мосту Финляндской железной дороги. Всматриваясь в перспективы улиц по пути следования парового состава, мы видим силуэты промышленных и складских сооружений. Наиболее интересное из них — комплекс Акционерного Общества Товарных Складов, построенное в 1906 году арх. Геллертом в стиле модерн. До наших дней это здание, к сожалению, не сохранилось, как и многое другое, что еще встретится на нашем пути. Среди загадочных явлений этого места надо отметить странные звуки, похожие то на мучительные стоны, то на выстрелы пушки. Это в районе бывшего Глухого озера из-под земли выходят болотные газы. В старые времена эти звуки вызывали мистический страх у местных жителей[5].

Мы едем дальше. Сразу за подъездной эстакадой Финляндского железнодорожного моста открывается вид на храм Богородицы всех скорбящих радости (с грошиками) — это целый комплекс, состоящий из храма, часовни и хозяйственных флигелей. Весь этот микроансамбль создан по проекту А. И. фон Гогена в 1898 году на месте сгоревшей церкви, в которой чудом сохранилась от огня икона Богородицы, в киоте которой сплавились подаянные гроши и копейки бедного фабричного люда, ходившего эту часовню. Местом па-

ломничества стала эта церковь еще и потому, что до 1911 года при храме жила и молилась блаженная Матрена — босоножка, известная в Невской части Санкт-Петербурга. Прямо напротив Скорбященского храма, словно перекликаясь с ним своим обликом, стоит причтовый дом, построенный в 1905 году арх. Густавом фон Голи в русско-романском стиле. Фасад этого 5-ти этажного дома украшает полукруглая башня, увенчанная вытянутым коническим шпилем, что придает всему этому участку городской застройки эстетическую завершенность. В 30-х годах прошлого века «Скорбященский» храм был снесен, оставалась только часовня, а позднее был утрачен шпиль причтового дома, но в последние годы все это было восстановлено.

Наш паровичок идет на юг, удаляясь от центра города. Мостовая становится все менее ухоженной, мощеная булыжником, центральная часть дороги с рельсами и сточные жолоба по краям сочетаются с современными опорами контактных линий и фонарями городского освещения в стиле модерн от компании «Вестингауз»[6]. По правой стороне нашего движения на огромной территории располагаются «Свиные магазейны» — обширные склады, а за ними видна пожарная станция Шлиссельбургской части, построенная в 1861 году (современный адрес: д. 43), имя архитектора не сохранилось. В середине здания расположена башня и наверху ее пост пожарного наблюдения. Когда на окрестной территории возникал пожар, то на мачте, установленной на верхней площадке башни, поднимался шар, обтянутый брезентом.

По левой стороне Шлиссельбургского тракта располагаются деревянные, по преимуществу, склады, сараи и ангары. За ними начинаются Невские перевозные пристани. С них отправляется паром на правый берег Невы. Наш паровичок пополняется пассажирами и мы, проехав границу Санкт-Петербурга, следуем дальше в район «Больших заводов» или так называемый «Русский Манчестер».

По правую сторону движения мы проезжаем бывший завод Семянникова и Полетики «Невский литейный и механический завод». В этом месте мостовая вновь становится опрятной. За оградой виднеется здание заводоуправления, построенное арх. Романом фон Генрихсеном в 1855 году. Над центральной частью здания возвышается надстройка, оформленная в виде греческой базилики — признак стиля «Неогрек». Остальное в облике этого здания весьма эклектично. От Шлиссельбургского тракта терри-

торию завода отделяет ограда, собранная из кованых элементов с массивными тумбами и воротами, увенчанными царским гербом и полным титульным наименованием завода. У главного подъезда стоят наготове два вороненых фаэтона[7].

Наш дальнейший путь проходит через небольшой участок городской застройки, солидные доходные дома, лавки, на тротуарах людно. Мы проезжаем прядильную фабрику Якова Паля[8], она же Александро-Невская мануфактура, основанная в 1837 году. Далее, через несколько домов по правой стороне нашего движения мы минуем деревянный торговый павильон фабрики товарищества картоннотольного производства «Науман и компания»[9], а далее следует лесопильня купца Федула Громова[10], корпуса которой в 1890 году были перестроены инженером П. И. Балинским[11]. Фасады сушильных ангаров, выходящих на Шлиссельбургский тракт, оригинально оформлены деревянным декором в стиле модерн. Теперь мы пересекаем подъездные пути, ведущие от Николаевской железной дороги до пристаней на Неве. Здесь жизнь кипит: дымят заводские трубы, ворочаются стрелы грузовых и строительных кранов, снуют грузовики и гужевой транспорт. Особенно надо сказать об автомобилях, с 1910-го по 1914 год их число в Петербурге увеличилось в несколько раз.

Слева виден неоготический особняк за изящной деревянной оградой, это контора Невского стеаринового завода[12], а на следующем участке производственные корпуса этого же предприятия в «Кирпичном стиле» и далее на нас надвигаются пятиэтажные цеха Спасской и Петровской мануфактуры братьев Маквелл. Эти фабричные дома «На английский манер» построили инженеры Занфтелебен и Габерцетель в 1878 году. По правой стороне улица застроена доходными домами 3-х – 5-ти этажей с торговыми лавками и прочими общественными заведениями. Нельзя не обратить внимания на особенности местного архитектурного облика. Не смотря на разницу в стилях, годах постройки и размеров зданий, они каким-то образом укладываются в единую архитектурную канву, где незаменима и осмыслена каждая деталь. Вот несколько основных принципов формирования промышленной зоны городской застройки.

Это уже не Петербург, это одно из его старейших заводских предместий, где царили свои местные обычаи, особенности социального поведения, экономический уклад жизни и деятельности.

Общий архитектурный облик этого места сформировался гармонично и целостно, несмотря на то, что его отдельные составные части возникли в разное время, в разных стилях и в разных масштабах. Что же создает впечатление единого городского ансамбля? Конечно, архитектурный облик этого района объединяют заводские трубы и башни, возвышающиеся над корпусами заводов и фабрик. В XIX веке было правилом непременно украшать все, что возвышается над городской застройкой. Например, все заводские трубы имели фигурные завершения, украшались также башни и кровли, таким образом осуществлялась эстетизация пространства. Это в свою очередь давало эффект неосознанного позитивного восприятия данной местности, где работало немалое количества людей, как окультуренного пространство. Заводы, похожие на старинные замки строились вполне осмысленно, вовсе не от неопытности в промышленном строительстве. а в соответствие с теорией украшения городской среды. Эта теория, возникшая в рамках исторической эклектики, воплощала в жизнь идеи «Викторианской» и «Грюндерской» культуры. Эти принципы пришли в Россию с Запада, вместе с индустриальной революцией. Украшательство промышленных объектов того времени преследовало несколько целей. Конечно, в первую очередь, это служило рекламой самого предприятия, кроме того, это должно было внушить рабочей массе в целом и каждому мастеровому в частности, необходимость придерживаться более высоких поведенческих стандартов. Впрочем, эта цель достигалась в очень малой степени. Население Невской заводской окраины, почти на сто процентов прибывшее в столицу из сельской глубинки, обжившись вскоре в городской среде, понимало, что главное, это дожить до получки. Высококвалифицированных, потомственных рабочих было немного. Криминальная обстановка на фабричных окраинах была весьма неблагополучной.

На всех крупных предприятиях, при их основании, составлялись своды внутренних правил и даже целые уставы поведения и трудового распорядка. Эти правила постоянно нарушались начальством разного уровня, от мастеров в цехах до дирекции. Неудивительно, что на заводах Невской окраины постоянно возникали конфликты между рабочими и администрацией. Вот несколько интересных подробностей.

Несмотря на то, что заводы и фабрики того времени были оборудованы на самом современном уровне (это касается произ-

водственных линий, которые закупались в Европе и Америке), вспомогательные и обслуживающие технологии оставались на допотопном уровне. Например, на фабрике Максвеллов в зимний период рабочие должны были переносить тюки с пряжей на себе по тропинке, проложенной по льду Невы, от завода до товарной станции. На Этом предприятии вообще условия работы оставляли желать лучшего, была даже сочинена такая печальная песня:

«Кто у Максвелла не бывал,
Тот и горя не видал,
А мы у Максвелла бывали
И все горюшко узнали...»

На всех предприятиях действовала жесткая система дисциплинарных штрафов, так, что от жалованья отнимался изрядный процент. Вот еще один пример, так сказать, из производственного фольклора:

«...С утра до ночи в заботе
Мы на фабрике в работе,
Чисто как в аду.
Как пришел — пальтишко скинул,
Взял крючок, согнувши спину
Целый день в ходу...
На Канаве [13] *забастовка;*
От хозяина прибавки
Требуют ткачи.
И нам тоже, братцы, надо,
Черт с ней, за год рубль награды!
Давай и мы.
А и то ведь, братцы, дело,
Ну-ка дружно все да смело
Крикните «ура!».
Тут все разом закричали,
Вон из фабрики бежали:
Стачка и у нас...
...Нас жандармы забирали,
По тюрьмам всех разогнали,
Всех по одному.
И допрашивали нас:
«Кто зачинщик был у вас,

Что за человек?»
Мы жандармам отвечали:
Мы зачинщика не знаем,
Все мы таковы.
Нам зачинщика не надо,
Наш хозяин обирало,
Всему он виной,
Обижает нас кругом...»[14]

На фабрике Джеймса Торнтона, что на правом берегу Невы, прочистка заводских труб производится весьма оригинальным образом. Рабочих по очереди в мешках на веревках опускают сверху в трубу 30-ка — 40-ти саженей высотой, и они должны отчаянно работать руками и ногами, очищая со стен нагар и сажу.

В начале мая 1901 года на Обуховском заводе произошли серьезные беспорядки. Все началось с того, что на завод поступил крупный военный заказ. В связи с этим администрация максимально ужесточила условия работы. Рабочий комитет, после нескольких безрезультатных обращений к администрации, объявил забастовку. К ней присоединились почти все крупные заводы Невской заставы. Полиция не смогла удержать ситуацию и восставшим удалось на некоторое время взять район под контроль, однако при помощи войск, власти подавили протесты. После этих событий было репрессировано более 800 человек. Обстановка за Невской заставой всегда была и остается напряженной и может взорваться в любой момент.

При крупных заводах на прилегающей территории размещаются колонии для рабочих, где заведен строгий порядок проживания и поведения. Выйти за территорию можно только по разрешению и строго на определенное время. За Невской заставой заводские колонии отличаются безобразным видом и отменно строгим распорядком. Справа по ходу нашего паровичка видно большое кирпичное здание — рабочее общежитие при фабрике Максвелл. Это настоящая римская инсула[15]. Весьма солидный снаружи 5-ти этажный дом внутри представляет собой ужасное зрелище. Коридоры с общими кухнями, комнаты с такелажными лежанками и общими туалетами, вот, что открывается взору в этом доме. При входе в этот дом сразу ударяет в нос отвратительное зловонье. Так описала условия в этом общежитии сани-

тарная комиссия[16]. В барачных колониях при заводах еще хуже. Из-за отвратительных условий проживания в казармах и общежитиях многократно возникали беспорядки. О криминальном неблагополучии призаводских кварталов нечего и говорить. Много безобразий творили черносотенцы из Союза Русского Народа. Они появились после событий 1905 года. Наибольшего расцвета эта организация достигла в 1907-м году. Весьма красноречиво повествуют об этой проблеме столичные газеты того времени.

«...Что из себя представляет «рабочая черная сотня» — ответить не трудно. Главарями ее являются заведомые негодяи, почуявшие возможность стать ближе к полиции и под ее покровительством заняться форменным грабежом. Достаточно сказать, что у главного вожака черносотенцев Невской заставы А. Снесарева (или Слесарева, как его ошибочно называли в газетах) после его смерти нашли 1600 руб. денег, 8 золотых часов, 15 серебряных, десятка два кошельков и масса каракулевых шапок, тогда как до его "политической" деятельности, по уверениям близко знавших его лиц , он ходил в рваных опорках и вел почти нищенскую жизнь». Тимофеев П. Рабочие и «политика» // Русское богатство, 1906. — № 8. — С. 168.

«Русь 25 января 1906 № 9

На Семянниковском заводе…

На днях, как я уже сообщал вчера, во время обыска на квартире, агентами "союза" был ограблен рабочий Александр Журавлев, у него были забраны 60 рублей и платье, и Владимир Шелковников. У последнего были отняты все деньги, а у его квартирохозяина — серебряные часы и бритва. Шелковников живет по Екатерининской ул., д. № 11, кварт. 7.»

«5 апреля 1906 г № 92

Дневник приключений

Подвиги "союзника из русского народа". За Невской заставой члены союза русского народа являются весьма беспокойным элементом. Вооруженные револьверами для обороны и искоренения всякого рода "крамолы", члены союза русского народа пользуются "правами и преимуществами" в свою пользу и почти не несут ответственности. Местное население боится этих охранителей больше, нежели хулиганов. Да "союзники", кажется, уже в смысле грабежей и всякого рода авантюр перещеголяют скоро

"рыцарей улицы". Особенно страшны встречи с союзниками в ночные часы. Так в 1 часу ночи вчера, 4 апреля, кр. Тверской губ., Василий Никитин Соколов, 28 лет, шел с приятелями по проспекту села Смоленского. На встречу им попался известный в Шлиссельбургском околотке член союза русского народа "Егорка", он же Егор Семенов Ларечкин, 22 лет парень, проживающий в доме № 22, по Шлиссельбургскому пр. "Егорка" стал приставать к компании и угрожать "особыми мерами". Соколов «отстранил» Егорку и обещал поколотить его. Но Егорка не унимался и требовал какой-то мзды. Тогда Соколов и приятели хотели принять "энергичные" меры. Егорка выхватил револьвер, и грянул выстрел. Пуля прошибла ногу Соколову и ранила его настолько серьезно. Что он упал весь в крови. Егорка убежал. Соколова отправили в Невскую частную лечебницу. Полиция стала искать убийцу. Но через несколько времени он и сам явился в участок, где рассказал трогательную повесть о том, как на него напали несколько человек и пытались чуть ли не ограбить, и он, защищаясь, стрелял. Однако, "идиллический" рассказ Егорки не произвел должного впечатления, и ему придется идти к ответу».

Впрочем, были и другие вооруженные группировки: левые эСеРы и боевые группы РСДРП.

«...Левые боевики не отставали. Ими 27 января 1906 года было произведено нападение на трактир "Тверь", штаб союзников. Он располагался в Прогонном переулке напротив Семянниковского завода. В трактир были брошены 2 бомбы, а выбегавшие после взрывов обстреляны. 2 человека погибло, более десятка ранено».

«Боевая дружина большевиков районной организации вынесла ряд смертных приговоров атаманам черных банд и в начале 1906 г. привела эти приговоры в исполнение, расстреляв Белова и Сухопутного. Гордеев-Битнер М. А. Боевая дружина в 1905 г. за Невской заставой. // Красная летопись 5(20) 1926...»

Оригинал взят у yura_sh в 1906. За Невской заставой.

Впрочем, в этих местах была и другая жизнь и другие фабрики. Одна из них — фортепьянная фабрика «Оффенбахер», что на Глиняной улице, 7. На этой фабрике работают лучшие мастеровые: механики, настройщики, лакировщики. Инструменты этой фабрики доставляются к Высочайшему двору. Да и стоит это пианино недешево — 400 рублей! Для сравнения скажем, что самые

мастеровитые рабочие получают 100 рублей в месяц, цеховый инженер — 200 рублей, а местный городовой — 40 рублей. Учитывая дороговизну своей продукции Оффенбахер открыл кредитную программу для покупателей, по которой месячная плата составляла 20 рублей.

Продолжаем наше путешествие.

По правой стороне движения мы видим четырехэтажный кирпичный дом № 65, это Корниловская вечерняя школа для рабочих. Она была открыта на средства фабриканта, коммерции советника Николая Варгунина, кавалера золотой медали Вольного экономического общества за благотворительность. Далее, мы проезжаем церковь Смоленской иконы Божией Матери. Этот собор был построен по проекту известного столичного архитектора М. А. Щурупова в 1879–1882 годах[17]. Вскоре мы видим англиканскую церковь при Александровском главном механическом заводе. Она учреждена в 40-х годах XIX века для инженеров из Англии, приглашенных по контракту на паровозостроительный завод. Одним из этих инженеров был Уистлер — отец будущего знаменитого художника Джеймса Уистлера[18]. Здесь проводил богослужения пастор Томас Эллерби. Увенчанная острым шпилем новая церковь, которую мы сейчас проезжаем была построена в 1901 году.

За заводской оградой виднеется здание, похожее на шотландский средневековый замок. Это водонапорная башня Александровского завода. Ее построил архитектор Генрих Войневич в 1903 году. Ограду украшают фигуры львов, отлитые на этом же заводе.

Теперь наш паровичок проезжает классическое здание, фасадом обращенное к Неве. Вот что писала о нем Петербургская газета, в 1912 году: *«Екатерининские дворцы сдаются под трактиры и дачи. В настоящее время в государственную думу внесен законопроект о государственной охране памятников старины. Вопрос этот служил предметов горячих обсуждений и на только что закончившемся всероссийском съезде художников. Действительно, на данное время охрана прекрасных памятников русской старины является не только своевременной, но и самой насущной необходимостью. Памятники эти разрушаются, гибнут или обращаются в частные дома, а то и просто в места, где помешаются трактиры, торговые заведения и т. п. Подтверждением этому может прежде всего служить Петербург. За Невской заставой, на углу*

Шлиссельбургского проспекта и Муравьевского пер., стоит обветшалый двухэтажный деревянный дом. Фасад сильно разрушен. Видны следы снятых старинных колонн, навес вот-вот обвалится. Штукатурка облупилась и высыпается. На фронтоне — остатки былых украшений. Во дворе ужасная, непролазная грязь. Но выходящий сюда задний фасад еще сохранил колонны Екатерининских времен. К зданию приделана уборная из-досок, распространяющая зловоние. На фасаде красуется вывеска: Трактир «Бережки». А между тем здание это — Екатерининский дворец. Здесь Великая Императрица любила проводить летом время, любуясь на красоту Невы. И в прежних роскошных апартаментах, разукрашенных золотом и живописью, теперь беспрерывно идет гул пьяных голосов. Время уже изгладило почти все следы былой роскоши. Что было ценного — расхищено и теперь, как передают, среди разного хлама, валяющегося на чердаке, еще можно найти предметы, которым название — реликвия. Дом этот перешел когда-то к графам Муравьевым, а в настоящее время его владельцами являются наследники члена государственного совета фон-Меллер. У входа еще сохранились, хотя и в исковерканном виде, два сфинкса. Когда-то встречавшие пышных царедворцев, теперь они служат часто местом, где удобно рассаживаются проститутки и хулиганы».

С правой стороны по ходу нашего путешествия виден «Дом Невского общества народных развлечений» Это 4-х этажный дом. Два нижних этажа которого занимают общественные помещения: театральная студия и другие творческие кружки для рабочих. Этот дом построил архитектор А. В. Малов в 1897 году, он же построил здание театра в Народном саду в 1900 году. За садом строится Римско-католическая церковь во имя Святого Сердца Иисуса по проекту Стефана Галензовского. Он должен увенчаться двумя островерхими шпилями. Следом за оградой Народного сада тянутся двухэтажные корпуса Императорского Фарфорового завода. Среди прочих заводских построек виден корпус мастерских Рауш фон Траубенберга — художника и скульптора из Баварии. Его фарфоровые фигуры приобретены в императорскую коллекцию. Особенно известна конная статуя императора Николая I. Но более всего известны экстерьерные керамических панно на темы русских сказок, выполненные для фасадов знаменитого «Дома-сказки» на углу Офицерской улицы и Английского проспекта[19]. Наш состав проезжает по тер-

ритории села Щемиловка. К Неве обращены двухэтажные строения с лавками в первых этажах, а на правом берегу Невы, словно сказочный терем, виднеется усадьба «Сосновка», построенная арх. А. И. фон Гогеном для генерала А. И. Чернова. Вскоре мы въезжаем в район Обухово. На берегу Невы расположена Государственная Карточная фабрика. В 1819-м году по указу императора Александра I была введена государственная монополия на производство игральных карт[20]. Долгое время печатание и упаковка карт проводились на Александровской мануфактуре М. Я. Вильсона. А в 1890 году по проекту архитектора Владимира Николя обновили и расширили здание карточной фабрики, основанной в 1860 году. Таким образом мы видим фабричное здание в кирпичном стиле с неороманскими мотивами начала XX века.

На правом берегу Невы видна богато украшенная башня. Это бывшая пристань и водонапорная башня купца В. А. Русанова, одна из красивейших не только в России, но и в Европе.

Купец Русанов был одним из ведущих предпринимателей на Песках (в районе Синопской набережной). Ему принадлежали пристани, склады и несколько доходных домов в этом же районе. В конце XIX века, для расширения своего дела Русанов приобрел небольшой участок правого берега р. Невы в Уткиной заводи. Башню он построил по своему же проекту, защитив его в местной Управе. Свое строение он назвал «Шахматная башня». Купец Русанов был весьма образованным человеком и большим поклонником шахмат. В архитектурном убранстве башни отчетливо узнаются шахматные фигуры: башенки — машикули — слоны, купол над винтовой лестницей — офицер и т.д. При строительстве башни были применены оригинальные инженерные решения. Например, для теплосбережения на первом этаже был устроен пол с подсыпкой из белгородского антрацита. Это позволяло сохранять тепло на всех этажах башни. В последствие башня и все хозяйство Русанова было приобретено Компанией Обуховского завода. В 1905–1906 году на этом участке работал Федор Лумберг, бывший тогда главным архитектором Обуховского завода. На верхней площадке башни был устроен пункт наблюдения за испытанием пушек, отлитых на Обуховском заводе. Отсюда появилось название «Пристрельная башня»[21]

Вернемся, однако, на левый берег Невы, наше путешествие продолжается по Шлиссельбургскому тракту вдоль Обуховского завода. Пространство его огромно, это целый город. Здесь на территории завода расположены и несколько водонапорных башен, цеха и ангары различного назначения, административные корпуса и много железнодорожных путей для маневровых составов, перевозящих материалы и продукцию. По берегу Невы располагаются заводские товарные пирсы.

Местность, по которой мы проезжаем — территория села Александровское, принадлежавшее когда-то, при Екатерине II генерал-прокурору, князю Александру Алексеевичу Вяземскому. По его замыслу, была построена церковь оригинальной архитектуры. проект разработал архитектор Н. А. Львов. Основное здание храма напоминает по форме круглый кулич, а коническая колокольня — пасху. Отсюда и название: «Кулич и Пасха». По всему пути нашего следования вдоль тракта установлены стрелообразные опоры с изящными подвесными фонарями. Здесь, как и во многих районах и предместьях Санкт-Петербурга, электроосвещением улиц занималась американская компания «Вестингауз», что на Обводном канале. Около «Кулича и пасхи», фонарные опоры изящные, с фигурными виньетками сверху. Неподалеку расположен бывший усадебный дом владельца села Мурзинки. князя А. А. Вяземского. После приобретения этого имения шталмейстером, графом Антоном Степановичем Апраксиным в 1882 здесь разместились благотворительные заведения для глухонемых. В 1900 году в Прогонном переулке для них выделили участок под строительство Мариинского училища глухонемых. Там возвели школу, ферму, мастерские и церковь св. Филиппа по проекту архитектора И. П. Претро. Земли этого имения ныне разрознены, многие участки проданы под строительство заводов, однако сохранились великолепные акварели известного в начале XIX века видописца под именем Никола. На его рисунках усадьба Апраксиных в Александровском и Мурзинке предстает в своем историческом виде тихой пригородной обители [22].

Возвращаясь к нашему путешествию, мы проезжаем крупное выразительное по форме здание в стиле северного модерна. Это техническая школа Обуховского завода, возведенное по проекту Фёдора Лумберга в 1906-м году. Далее следует весьма любопытный двухэтажный дом с мавританским фасадным декором. Это бани, следом за

ними мы проезжаем дом Общества потребителей Обуховского завода. На Обуховском заводе действует система товарных карточек, по ним можно приобретать товары и продукты в этом магазине. Если какой-либо товар отсутствует, его можно заказать по каталогу. Здание магазина построил тот же Фёдор Лумберг в 1902 году.

Наше путешествие подходит к концу, мы проезжаем церковь Успения Пресвятой Богородицы на Александровском кладбище. Ее построил архитектор С. Андреев в 1911 году. Вскоре наш паровой состав делает поворот налево и останавливается на берегу Невы. Дорога вдоль берега Невы уходит дальше в село Рыбацкое, а наш паровичок прибыл на конечную станцию. Немногие пассажиры с узелками, котомками и саквояжами выходят из вагонов и направляются в сторону поселка. Паровичок, присоединившись к составу с другой стороны, отправится обратно, в Петербург.

Лето 1914-го. Через пару месяцев начнется большая война, которая навсегда перевернет страницу истории, отправив в прошлое все мирные заботы и чаяния множества людей, целых народов. Наверное, поэтому Анна Ахматова услышала в гудке паровичка, идущего до Скорбящей, что-то неизбывно печальное, какую-то неотвратимо надвигающуюся трагедию. Опыт изучения городской среды и проживающих в ней различных социальных слоев помогает не только открыть новые объекты и артефакты городской среды, но и помогает понять взаимосвязь социальных, экономических и культурных процессов, отследить многие исторические взаимосвязи. Из всего этого происходит общее понимание судьбы нашей страны.

Эта статья сопровождается богатым иллюстративным материалом. Все это можно посмотреть на сайтах:

https://master-florus.livejournal.com

https:///m.facebook.com/sergei.frolakov

https://vk.com/florus_art

В данной статье использованы также материалы сайтов Citywalls Pastvu.com и официального сайта Музея Невской заставы. Материалы из личного архива автора.

Примечания

[1] Проспектом Обуховской обороны, в память о событиях 1901 года этот проспект называется с 1940 года. Раньше он делился на составные части:
Шлиссельбургский проспект — от площади Александра Невского до Прогонного переулка.
Проспект Посёлка Михаила Архангела — от Московской улицы до Владимирского переулка.
Проспект Села Фарфорового завода — от Владимирского переулка до небольшой Леснозаводской улицы.
Проспект Села Александровского — от Куракиной дороги до Церковного переулка

[2] «Мурзинки» — сейчас это территория, прилегающая к станции Обухово.

[3] «Мельница Мордуха» 1907–1911 — гражд. инж. Геллерт Людвиг Федорович и Гиршсон Генрих Антонович — паровая мельница. Комплекс сооружений АО Петроградских товарных складов — В настоящее время — Элеватор-мукомольный комбинат АО «Невская мельница» пр. Обуховской Обороны, 7.

[4] Из воспоминаний Жора Сундстен — в 1914 году ученика коммерческого училища 1914–1917 гг. (семейный архив).

[5] В 1987 году газета «Ленинградская правда писала о подобных явлениях. Статья о загадочных взрывах на складе завода «Спорт» на улице Профессора Качалова, д. 8.

[6] *Westinghouse Electric Corporation* — одна из ведущих электротехнических компаний США, существовавшая с 1886 года. Компания выполняла заказы по устройству городского освещения в Санкт-Петербурге, Москве и других городах России. Фонари от «Вестингауз» почти не сохранились, или сохранились частично.

[7] Фаэтон — модификация кузова легкового автомобиля класса люкс начала XX-го века.

[8] Фабрика Паля — сейчас Прядильно- ткацкая фабрика им. Ногина.

[9] Картон и толь (и еще линолеум) появились в самом начале XX-го века. По началу это были модные отделочные материалы. После 20-х годов фабрику переименовали в «Картонтоль».

[10] Федул Громов — сын крепостного крестьянина, получив вольную, открыл торговлю лесоматериалами, затем фабрику, а впоследствии его наследники открыли в Санкт-Петербурге «Лесную биржу». В середине XIX века все предприятие Громовых перешло в руки управляющего Ратькова-Рожнова. Он доводился родственником известному столичному содержателю крупных доходных домов.

[11] Балинский Петр Иванович — архитектор, инженер, новатор. Один из авторов проекта Санкт-Петербургского метрополитена по образцу парижского метро. Проект был принят властями столицы, но не осуществлен.
[12] Стеариновый завод. Стеарин — применяют в мыловарении, бумажной, резиновой, текстильной промышленности, для изготовления свечей.
[13] «Канава» — так назывался в то время Обводный канал.
[14] Данные стихи приведены из материалов сайта музея Невской заставы.
[15] Инсула — дешевое временное жилье для бродяг и бездомных в древнем Риме. В инсулах отсутствовали элементарные санитарные условия, канализация стекала по открытым жолобам прямо через жилые комнаты.
[16] Санитарная комиссия от городской управы — снаряжалась из врачей и волонтеров для контроля за санитарным состоянием различных районов города с целью предупреждения эпидемических заболеваний. В состав подобных комиссий входили активисты рабочего движения, такие как Бабушкин, Шелгунов и др.
[17] Православная церковь Смоленской иконы Божией Матери на проспекте Обуховской обороны. Снесена в 1934-м году.
[18] Джеймс Уистлер — британский и американскийх удоник — символист, представитель движения «Искусство ради искусства», Свое детство Уистлер провел в Санкт-Петербурге, учился в Императорской Академии Художеств.
[19] Дом — Сказка, принадлежал золотопромышленнику П. И. Кольцову. Арх. А. А. Бернардацци, 1908. Сгорел в 1942-м году.
[20] Монополия на производство игральных карт, как и другие ограничения азартных игр, были введены имп. Александром I во избежание финансовой катастрофы в России в начале XIX века. Шулерство стало настоящей индустрией в России, бесконтрольно перемещались огромные деньги. Государственная казна терпела колоссальные убытки. Возникала угроза экономическому положению страны.
[21] История башни купца Русанова (Пристрельной) Данный материал был изложен мне в устной форме директором музея истории Обуховского завода в 1998м году.
[22] Описание и иллюстрации из журнала «Столицы и усадьба». — № 18. — 1 сентября 1914 г. — С. 14.

Источники

1. В. Лунев, В. Шилов. «Невский район». — Лениздат, 1968.
2. М. С. Штиглиц. Промышленная архитектура Петербурга // Нева, 1996.
3. Б. М. Кириков. Петербургский модерн. — М.: Советский художник, 1987.
4. А. Л. Пунин. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. — Лениздат, 1990.

Яна Сафарова

КОНФИДЕНТЫ. ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ ЕРОПКИН

В 2020 году исполнилось 280 лет со дня гибели известного русского архитектора Петра Михайловича Еропкина. Он был казнен 27 июня 1740 г. вместе с другими участниками заговора Волынского, казнь состоялась в Петербурге, главным архитектором которого являлся Еропкин. Он был еще молод, полон творческих замыслов, разрабатывал градостроительный план столицы и писал трактат по теории архитектуры. В русской истории мало найдется примеров, когда люди искусства всходили на эшафот, но в 1826 г. при схожих обстоятельствах был казнен поэт К. Ф. Рылеев, посвятивший знаменитые стихотворные произведения Артемию Волынскому. По делу Волынского в 1740 г. пострадало множество людей: сотни были арестованы по всей России, десятки сосланы и заключены в темницы, многие претерпели жестокие пытки и наказания, а трое — А. П. Волынский, П. М. Еропкин и А. Ф. Хрущов — обезглавлены и похоронены возле Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. Эта статья продолжает рассказ, начатый в работе «Артемий Волынский. Судьба и легенда», повествующей о предке автора — кабинет-министре Анны Иоанновны Артемии Петровиче Волынском. В работе представлено историческое расследование обстоятельств гибели Волынского, Еропкина и Хрущова, поскольку спустя три столетия нет ответа на вопрос, чем в действительности являлось «дело Волынского», один из самых громких процессов в России первой половины XVIII века, приведший к гибели талантливейшего русского архитектора.

Пётр Еропкин принадлежал к древнему роду, восходящему к князьям Смоленским. Один из первых биографов архитектора П. Н. Петров писал в 1878 г., что Еропкин *«потомок Рюриковичей, происходил из того рода, который давно потерял свое княжеское достоинство. Один из Рюриковичей, носивший титул князя, прозывался Еропкой: от этого Еропки произошли Еропкины, в десятом колене которых был П. М. Еропкин»*. О Петре Михайловиче Еропкине написано много, его вклад в историю русской архитектуры оценен в полной мере, хотя строений, созданных по его проектам, практически не сохранилось, он сделал то, что удалось бы немногим — сформировал генеральный план Санкт-Петербурга, суще-

ствующий до наших дней. Структура города, которой на протяжении столетий было подчинено все дальнейшее строительство, создана Еропкиным, именно по его плану сложилась великолепная радиальная система, пронизанная тремя расходящимися от Адмиралтейства лучами — знаменитый трезубец, именуемый иногда «еропкинским». К сожалению, сохранилось мало сведений о частной жизни архитектора — перед арестом конфиденты уничтожили переписку и множество бумаг, содержание которых упоминалось лишь в ходе допросов, однако большой объем документов по делу Волынского и «его сторонников» хранится в архивах. Поскольку Еропкин был холост и не оставил прямых наследников, в его биографию еще в XIX веке вкрались ошибки, которые воспроизводились из одного исследования в другое, хотя давно уже были исправлены. Казалось бы, такие вещи не слишком влияют на оценку Еропкина как архитектора, но учитывая его трагическую судьбу, становятся важными для изучения биографии. Так, например, ошибочно полагали, что на сестре Еропкина был женат вторым браком Артемий Волынский, что не соответствует действительности, кабинет-министр был женат на А. Л. Нарышкиной, кузине Петра I, а после ее смерти в 1730 г. оставался вдовцом, на что указывает, в частности, И. В. Курукин в монографии «Артемий Волынский». Исходя из этой ошибочной версии, именно родством объясняли активное участие архитектора в делах кабинет-министра, хотя Еропкин и упоминал в ходе допросов о свойстве с Волынским, речь, видимо, шла об отдаленной связи семей.

Вторая неточность связана с происхождением Еропкина, которого долгое время ошибочно причисляли к другой ветви рода. Случилось это из-за того, что одна из представительниц семьи, В. В. Еропкина, написала в 1880-х гг. историю Петра Михайловича, полагая, что отцом архитектора был один из ее предков, Михаил Федорович, что и фигурировало долго в биографии Еропкина. Серьезный поиск был проведен исследователями творчества архитектора, которым удалось восстановить и подробно представить родословную Еропкина. В статье В. И. и В. В. Мильковых «Памятник ему город» рассказывается: *«В Российском государственном архиве древних актов… среди описи имений, осужденных по "делу" А. П. Волынского, перечисляются описанные "на Ея императорское величество" имения, которые казненный архитектор "по даче 714 году ноября 22 дня поступился ему отец его Михаила Матвеев сын Еропкин, в Рязанском*

уезде"... В документе Михаил Матвеевич прямо назван отцом казненного архитектора». Исследователям также удалось указать место, откуда происходила семья архитектора и даже узнать, кто наследовал поместье после его гибели: *«Есть данные и о владениях "полковника Петра Михайлова сына Еропкина" в Подмосковье. В 1740 г. ему принадлежали шесть крестьянских дворов и двор владельца в селе Кулакове, находившемся в… ареале Лопасненских земель Еропкиных... В 1742 году небольшое имение в Кулакове перешло к брату — титулярному советнику Алексею Еропкину. Это следует из указа Елизаветы Петровны от 15 февраля 1742 года»*.

Есть расхождения и относительно возраста Еропкина, причем довольно большие — одни называют годом его рождения 1689, другие 1698 г. Первая дата совпадает с рождением Волынского, поэтому могла ошибочно проецироваться на его конфидента, вторая более правдоподобна, поскольку известен год, когда пенсионеры Петра отправились на учебу в Европу. В «Истории русского искусства» И. Э. Грабарь писал*: «…Пётр указом от 2 марта 1716 года приказал… подобрать двадцать человек дворянских детей не моложе семнадцати лет и отправить их за границу для обучения... В отборе принял участие и сам царь, знавший лично, еще по Москве, некоторых из числа намеченных к поездке... Для обучения живописи в Италию были направлены братья Иван и Роман Никитины, Михаил Захаров и Фёдор Черкасов... Тогда же Ю. И. Кологривов повез в Италию своих опекаемых, будущих зодчих — Петра Еропкина, Тимофея Усова, Фёдора Исакова, Петра Колычева…* Другая группа пенсионеров была отправлена обучаться в Голландию, все они были молоды, но не младше 17 лет, на что указывает в очерке о Еропкине П. Н. Петров. Вряд ли Петру Михайловичу было на тот момент 27, хотя исключить этого нельзя, в любом случае, возраст архитектора в год его гибели был относительно небольшим, между 40 и 50 годами.

О периоде учебы Еропкина в Италии известно довольно много благодаря отчетам и письмам, посылаемым в Петербург наставниками пенсионеров. Он делал большие успехи, владел иностранными языками, обладал талантом и упорством в науках, по содержанию личной библиотеки можно понять, насколько обширен был круг его интересов. Сохранившийся ученический рисунок римской церкви Сан-Карло, созданный Еропкиным, был признан лучшим среди дру-

гих и демонстрирует большое мастерство. Пенсионеры жили бедно, содержание им полагалось мизерное, а Еропкин был из знатной, но небогатой семьи. О возвращении пенсионеров, восемь лет постигавших науки в Европе, И. Э. Грабарь писал: *«В январе 1724 года Усов извещал… о выезде его и Еропкина в Петербург... Весной оба архитектора уже находились в Москве, где были приняты царем и получили от него первое творческое задание — составление проекта дворца в Преображенском. В декабре 1724 года Пётр дал указ Канцелярии от строений освидетельствовать "о удостоинстве обучавшихся во Италии архитектуры цивились Тимофея Усова и Петра Еропкина". Экзаменационная комиссия состояла из Доменико Трезини, Земцова, Кьявери и Растрелли-отца. Последние двое "удостоили их быть архитекторами", а Трезини и Земцов "удостоили гезелями до усмотрения в сущей их в практике"»*.

Вернувшись на родину, Еропкин сразу включился в работу, но творить при Петре ему довелось недолго, императора не стало в 1725, в том же году Еропкин был возведен в звание архитектора. К сожалению, его проект дворца в Преображенском, который одобрил сам Пётр, так и не был воплощен. При Екатерине I Еропкин вместе с другими архитекторами участвовал в проектах по сооружению и отделке зданий в Екатерингофе, Стрельне и Петергофе, принимал участие в комиссии, исследовавшей разрушения собора Новоиерусалимского монастыря, создал эскиз иконостаса Петропавловского собора. Но времена изменились, и при Петре II двор отбыл в старую столицу, оставив новую в запустении. К торжественному въезду в Москву молодого императора Еропкин вместе с Усовым создал проект великолепных Триумфальных ворот, а в 1727 г. был произведен в полковники, что среди архитекторов являлось знаком высшего ранга. После внезапной кончины в 1730 г. юного Петра II Верховный тайный совет возвел на престол Анну Иоанновну, к ее приезду в Петербург Еропкин участвовал в отделке парадных залов Летнего дворца. Он становился известен и уже с 1732 г. значился главным архитектором петербургской Полицмейстерской канцелярии, руководя городским строительством, возведением мостов, уделяя особое внимание укреплению набережных. В очерке «Петербургская архитектура 20–30-х гг. XVIII в.» С. С. Бронштейн сообщает довольно интересный факт: *«Непосредственный надзор за благоустройством города и постройками в эти годы был возложен на Еропкина, сохра-*

нившего свое положение в Петербурге, несмотря на близость к Долгоруким». Этот момент заслуживает внимания, так как после провала «затейки верховников», создания в России подобия конституционной монархии, князья Долгорукие находилось в опале. Однако Еропкин был лоялен самодержавному правлению Анны Иоанновны, возможно, поэтому, императрица поручала ему ответственные дела, например, руководство строительством Александро-Невского монастыря. В 1730-х гг. Еропкин проектирует частные дома в Москве и Петербурге, в коллекции Королевского музея Стокгольма сохранились рисунки фасадов этих зданий, подробно описанные в работах Н. В. и Е. А. Калязиных. На месте созданных по проекту Еропкина палат Волынского в Москве многократно перестроенное здание, где в наши дни располагается МАРХИ, при археологических раскопках подвальной части были обнаружены стены первоначальной постройки. Также Еропкин разработал проекты домов Волынского в Петербурге — на Мойке, Английской набережной и на Фонтанке. Ему принадлежат проекты домов князя Трубецкого и Салтыкова, а также дворца князя Черкасского на Дворцовой набережной. Предположительно, Еропкин проектировал усадьбу Головкина в Ропше и усадьбу «Глинки» Брюса, создал проекты недошедших до нас церквей.

В последние годы жизни Еропкин становится фактически главным архитектором столицы. В 1737 г. была учреждена Комиссия о Санкт-Петербургском строении, руководство комиссией осуществлял Б.-Х. Миних, в состав вошли сенаторы М. Г. Головкин и А. Л. Нарышкин, обер-штерн-кригскомиссар Ф. И. Соймонов и др. Сам Еропкин был в ней единственным архитектором. В задачи комиссии входила разработка планов застройки Петербурга после разрушительных пожаров 1736 г. За три последующих года Еропкину, привлекшему к работе М. Г. Земцова, Дж. Трезини, И. Д. Шумахера, удалось осуществить многое. По его плану была окончательно закреплена радиально-кольцевая система центральной части Петербурга, разработаны планы застройки Выборгской стороны и района Коломны. Он продемонстрировал блестящий архитектурный дар — умение совместить эстетическое видение художника с рациональностью инженерной мысли. По словам С. С. Бронштейна: *«Обилие зелени должно было стать одной из характерных черт Петербурга. Особое значение для благоустройства города имело регулирование русел рек и протоков, а также замощение всех улиц… устройство дренажных перекрытых*

стоков... Возникнув на основе опыта регулярного градостроительства конца XVII и начала XVIII веков, проект Еропкина явился не только заключительным звеном прошлого, но и началом нового этапа в развитии русского градостроительства».

В эти же годы Еропкин много работал как теоретик — он переводил на русский язык главы из трактата итальянского зодчего Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре» и был занят написанием собственного трактата «Должность архитектурной экспедиции», который уже после его гибели завершили соратники М. Г. Земцов, И. К. Коробов и другие. Эта работа представляла собой сборник теоретических и практических предложений, направленных на профессиональное усовершенствование архитектуры и градостроительства, включала в себя ряд подробных инструкций, касающихся строительных технологий. В ней также очерчен круг задач архитектора и даны определения архитектуре, которая трактуется Еропкиным как соединение искусства и науки: *«Архитектура есть наука, многими учениями и разными искусствами украшена… теория оныя — не ино что, но всегдашнее в созидании движение мысли и рассуждения, дабы в оном все части между собою были согласны…»* Одной из главных задач он считал создание «Архитектурной академии», «Архитектурной экспедиции» и «Корпуса архитекторов». В книге И. С. Николаева «Профессия архитектор» приводится любопытное сравнение трактата Еропкина и трудов архитектора Витрувия, на которые тот, несомненно, опирался. Витрувий определяет качества архитектуры — польза, прочность и красота, Еропкин выделяет иные: пропорция, крепость, покой, красота и великолепие. Также Витрувий перечисляет в двенадцати пунктах знания, которыми должен обладать архитектор: *«грамота, рисование, геометрия, оптика, арифметика, история, философия, музыка, медицина, климат, право, астрономия».* В трактате Еропкин этот список меньше, но к знаниям неожиданно добавляется человеческое качество — совесть: *«грамота, арифметика, геометрия, рисование, перспектива, история, право, механика, добрая совесть».*

По мрачной иронии судьбы последним творением Еропкина стал Ледяной дом, возведенный возле Зимнего дворца в феврале 1740 г. по случаю торжеств, посвященных завершению русско-турецкой войны. Анна Иоанновна пожелала видеть в эти дни не только маскарадное шествие представителей народов, населявших

Россию, но и потешную свадьбу ее шутов в ледяном доме. Руководить организацией грандиозного празднования она поручила кабинет-министру Волынскому, который привлек к работе своих конфидентов. Основная часть забот легла на плечи Петра Михайловича, помимо проектирования здания, которое должно было строиться из ледяных глыб, Еропкин был также занят оформлением маскарадной процессии и костюмами ее участников, что раскрывает удивительную многогранность его таланта. Зима 1740 г. была одной из самых морозных в истории Петербурга, в материалах уголовного дела есть рассказ Еропкина о том периоде: *«…некоторые ночи были, что и все не спал и как от оного беспокойства, так и от холоду, что многие чесы сряду должен был быть на стуже для распоряжения по нумерам людей, саней, скотов и для пробы всего поезду, от чего изнемог так, что по отправлении свадьбы… был болен лихорадкою»*. Вопреки всему последний шедевр Петра Михайловича Еропкина, возведенный изо льда и украшенный ледяными скульптурами и цветами, был завершен. Как ни парадоксально, Ледяной дом, растаявший к апрелю, когда и начались аресты конфидентов, стал наиболее подробно описанной работой архитектора благодаря книге академика Г. В. Крафта, «Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санкт-Петербурге в январе месяце 1740 года Ледяного Дома». Рассказ очевидца и участника постройки проиллюстрирован гравюрами, по ним можно судить, какого талантливого архитектора потеряла в тот год Россия. Прекрасные пропорции, стройные линии, изящные детали ледяного здания демонстрируют поистине европейский стиль, сохраняя при этом характерные черты петербургского барокко.

Биография Петра Михайловича Еропкина как архитектора изучена подробно. Хотя о его юности мы знаем мало, известно, что в 1715 г. Еропкин стал гардемарином Морской академии, это говорит в пользу версии, что родился он в 1698 году. Итальянский период и годы работы в Москве зафиксированы в письмах и документах, последний этап его жизни тем более изучен — известно, где он работал, в каких комиссиях состоял, с кем общался. Непросто понять, в какой период началась их дружба с Волынским, но не позднее 1730 г., когда Артемий Петрович оставил свое губернаторство в Казани и прибыл в столицу, начав при Анне Иоанновне стремительно подниматься по карьерной лестнице. Наконец, после ареста все, что происходило с подсудимыми запи-

сано в протоколах и поныне хранится в РГАДА в многотомном материале уголовного дела. И все же образ настоящего Петра Еропкина ускользает от нас.

Удивительно, что сохранился портрет Петра Михайловича, правда, лишь в виде фотографического изображения, опубликованного в «Истории русского искусства» Грабаря, который указывал, что портрет находился в Румянцевском музее. Для журнала «Русская старина» в 1886 г. фотографию хранящегося у нее портрета предоставила В. В. Еропкина, по ней художником Г. И. Грачевым была сделана гравюра, на сегодняшний день иллюстрирующая биографии архитектора. Дальняя родственница сообщила редакции, что портрет написан в Париже по заказу самого Еропкина, хотя сведений о его пребывании в этом городе нет. В статье «Медальон с миниатюрным портретом Петра Еропкина» А. Г. Каминская указывает на расхождение сведений о местонахождении портрета и неверно названную дату — 1707, а не 1717 г., когда архитектор учился в Европе. Впрочем, нельзя исключить, что речь идет не только об ошибке, а еще об отсутствии каких-то фактов. Еропкин владел французским, за время своего путешествия пенсионеры посетили Данию, Голландию, Испанию, в Италии Еропкин учился шесть лет, вполне вероятно, что он мог посещать Париж. В своей работе Каминская сообщает о сенсационном открытии — находке миниатюрного портрета Петра Михайловича Еропкина: *«В 1950 г. в Литературный музей Пушкинского Дома из Москвы поступила значительное количество миниатюр, среди которых деревянный планшет… с шестью миниатюрами… На нем в два ряда расположены шесть миниатюр…»*. На обороте планшета обнаружилась надпись «Фед. Гавр. Вишневский», так звали одного из декабристов. Задняя стенка планшета скрывала обратную сторону миниатюр и еще одно имя — Михаил Алексеевич Еропкин. Он приходился Вишневскому дедом, что и стало *«поводом для авторов каталога определить принадлежность всего планшета семье Вишневских-Еропкиных»*. На остальных портретах представители разных поколений семьи и овальная миниатюра, написанная акварелью и гуашью на кости, которая *«…представляет собой маленький серебряный ковчег-медальон, в который вложено живописное изображение, плотно закрытое стеклом. Так как миниатюра упакована, то вскрыть… не представляется возможным»*. В каталоге указано, что на ней изображен один из Вишневских, однако Каминская справедливо утверждает,

что миниатюра практически идентична фотографии с несохранившегося портрета П. М. Еропкина, благодаря чему можно увидеть его уменьшенное изображение в цвете. Пудреный парик, белый шейный платок *«… поверх лат надет двубортный кафтан оливкового или светло-горохового цвета без воротника, с петлями, обшитыми золотым позументом, с кистями по три с каждой стороны и маленькими золотыми пуговицами»*. Перед нами предстает довольно молодой человек в парике по моде первой трети XVIII века, с несколько женственными чертами лица, в миндалевидных глазах сочетание задумчивости и тревоги. Если бы не устремленный в сторону от зрителя взгляд, можно было бы предположить, что перед нами автопортрет. Исследователи предполагают, что оба изображения восходят к неизвестному первоисточнику, что вполне вероятно, портретов могло быть несколько, как в случае с изображениями Волынского, о чем подробно рассказывалось в статье «Загадка портретов Волынского».

Здесь приводятся лишь краткие сведения о биографии Еропкина, которой посвящено множество научных трудов. Целью данной работы является попытка разгадать его тайну и узнать, кем был Пётр Михайлович вне своего статуса главного архитектора, чтобы приблизиться к пониманию человека, которому выпала столь насыщенная жизнь и столь страшная участь. Круг интересов Еропкина демонстрирует библиотека, содержание которой сохранилось в описях конфискованного имущества осужденных. Выбор книг в ней довольно интересен и, несмотря на небрежно составленную опись, она хорошо изучена историками. В библиотеке Еропкина книги представлены в самом широком спектре, что дает представление о внутреннем мире Петра Михайловича. В статье «73 дня из жизни архитектора Петра Еропкина» А. А. Аронова отмечает: *«Из 319 книг, большая часть которых на итальянском и латинском языках, лишь 25 имеют отношение к архитектуре и искусству, остальные книги посвящены истории, юриспруденции, философии, теологии. Среди конфискованных библиотек конфидентов Волынского книжное собрание Еропкина самое большое, и что еще важнее, наиболее интеллектуальное. Это скорее библиотека эрудита-гуманитария, состав которой существенно выходит за рамки узкопрофессиональных интересов своего владельца»*. На самом деле, книг по архитектуре у Еропкина было много, но хранились они, вероятно, не только в его доме на Васильевском, например, найденные у Волын-

ского архитектурные книги могли принадлежать его конфиденту. Помимо профессиональной литературы у Еропкина имелась большая подборка исторических трудов, где преобладали книги по античной истории, политике, работы по астрономии, механике, литературные произведения. Есть в списке «разные печатные эстампы» и ряд книг о кардиналах и папстве. После конфискации книги были отправлены в Академию наук, где и растворились среди множества других. Тех книг, которые читал и переводил для Волынского Еропкин и которые легли в основу обвинения как крамольные, в описи нет. Предполагают, что они оставались в Тайной канцелярии в качестве вещественных доказательства злого умысла конфидентов.

Что же хранилось в библиотеке Еропкина и других членов кружка, что следствие сочло это доказательством тяжких преступлений? В статьях, посвященных Волынскому, сделана попытка приоткрыть тайну, поскольку его биография претерпела трансформацию в литературе, превратившись за три столетия в легенду. Миф о том, что кабинет-министр и его конфиденты пали жертвой интриг Бирона не соответствует тому, что сообщают документы: материалы следственного дела, показания свидетелей и обвиняемых, письма иностранных посланников указывают на то, что «русская партия» Волынского готовила переворот. Тогда многое становится понятным в этой трагической истории — роль Волынского в заговоре, причины масштабного суда и его ужасный финал. Однако приговор, вынесенный Еропкину, не укладывается в общую картину, даже для той эпохи казнь творческого человека была беспрецедентным случаем. Нередко эта трагедия воспринимается историками как событие вполне закономерное в рамках обстоятельств, причиной тому легенда, сложившаяся вокруг имени Волынского и ряд ошибок в биографии архитектора — называя его шурином Волынского, исследователи долгое время считали Еропкина пострадавшим из-за родственных обязательств. Формально главного архитектора столицы связывала с кабинет-министром лишь работа и некое «свойство», на самом же деле он был ближайшим сподвижником Волынского.

Также большинство историков, опирающихся на материалы допросов, полагают, что Волынский в силу своего положения оказывал давление на конфидентов. Действительно, в показаниях Еропкина проскальзывают оправдания тем, что он и остальные опасались гнева Волынского, однако другие свидетельства членов

кружка заставляют в этом усомниться. Волынский действительно занимал высокое положение при дворе, имел чин обер-егермейстера и управлял Конюшенной канцелярией, будучи кабинет-министром вникал во многие вопросы. Не только в свете, но и по долгу службы он общался с конфидентами — руководителем Комиссии о Санкт-Петербургском строении П. М. Еропкиным, советником Адмиралтейской конторы А. Ф. Хрущовым, вице-президентом Адмиралтейств-коллегии Ф. И. Соймоновым, сенатором и президентом Коммерц-коллегии П. И. Мусиным-Пушкиным. Но вряд ли он обладал такой властью, что главные обвиняемые вступили в заговор, боясь гнева Волынского. В Кабинете министров Артемий Петрович сам находился в конфликте с канцлером А. И. Остерманом, а из-за вспыльчивого нрава был в натянутых отношениях со многими вельможами, поэтому предположения о давлении на конфидентов выглядят зыбкими.

По делу Волынского многие понесли наказание, но к смертной казни приговорены были семеро: *«За безбожные, злодейственные, государственные тяжкие вины Артемья Волынского, яко начинателя всего того злого дела, вырезав язык, живого посадить на кол; Андрея Хрущова, Петра Еропкина, Платона Мусина Пушкина, Федора Соймонова четвертовав, Ивана Эйхлера колесовав, отсечь головы, а Ивану Суде отсечь голову и движимые и недвижимые их имения конфисковать»*. Перед казнью Анна Иоанновна смягчила приговор, оставив жизнь четверым осужденным. Волынскому она повелела урезать язык, отсечь руку и голову, Хрущова и Еропкина обезглавить. Мусин-Пушкин был лишен языка, Соймонов, Эйхлер, Суда нещадно биты кнутом и плетьми, после чего все были сосланы «на вечное житье» в Сибирь. Можно понять решение Анны в отношении Волынского, ключевой фигуры и организатора планировавшегося переворота. Многое указывает на то, что наиболее активен в составлении этих планов был Андрей Хрущов, но Еропкин, если верить его показаниям, не принимал участия в заговоре, в вину ему вменялось, что он рисовал эскиз родословного древа Волынского, по требованию которого дополнил картину императорским гербом и коронами. Об этом подробно написано в работах А. В. Лаврентьева и серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда». Однако окончательный вариант картины писал Григорий Теплов, которому удалось избежать наказания — Волынский и Еропкин вступились за

него, указав, что художник был всего лишь исполнителем. Но, исходя из этой логики, и Еропкин выполнял заказ, почему же в число помилованных не попал главный архитектор?

В статьях, посвященных загадке судьбы Волынского затрагивался вопрос связей между конфидентами, очевидно, что они постоянно пересекались по службе на протяжении десятилетий. Многие вместе сражались в военных кампаниях, принимали участие в государственных проектах, например, в Комиссии о весах и мерах долгое время работал Еропкин, куда, как и в Комиссию о Санкт-Петербургском строении входили другие члены кружка. Однако из семи осужденных Еропкин казался наименее опасной для правителей фигурой, но к нему не была проявлена царская милость. Обычно историками не рассматривается это противоречие, казнь архитектора объясняется несчастливым стечением обстоятельств, да и само дело Волынского, традиционно считают сфабрикованным. Но нам уже понятно, что никак не пресловутым «немцам» во главе с Э.-И. Бироном была выгодна казнь Волынского, а тем более архитектора. Если суть конфликта Волынского и Бирона известна в мельчайших деталях, ни о каком конфликте Еропкина с Бироном или Остерманом сведений нет. Принято считать, что архитектор попал под «маховик репрессий», который обрушился на кабинет-министра, а события с апреля 1740 г. развивались лавинообразно. Сложно согласиться с такой трактовкой, прежде всего, потому, что казни и процессы времен Анны Иоанновны нельзя объяснить лишь проявлением жестокости, политические дела, как правило, строились на имеющихся подозрениях или санкционировались из опасений за нерушимость трона. Так процесс князей Долгоруких 1739 г. стал логическим продолжением начатого еще в 1730 г. противостояния верховников и сторонников императрицы. Возможно, Пётр Еропкин и стал случайной жертвой, однако в «Северном вестнике» 1804 г. есть любопытное свидетельство об отношении к нему Анны Иоанновны: *«С 1703 до 1730 были в СПб архитекторы одни только иностранцы… Еропкин, полковник. В 1730 году поручено ему было строение города С.-Петербурга на Васильевском острове вместо г-на Трезини… строение города было поручено ему по указу Государыни императрицы Анны Иоанновны, которая особенно к нему благоволила»*. К моменту написания этой фразы минуло всего 60 лет со дня каз-

ни, возможно, она является плодом фантазии, но не противоречит биографии Еропкина, многие годы исполнявшего самые ответственные проекты. Отправляя его на казнь, Анна Иоанновна лишалась лучшего архитектора столицы, помиловав его, она не подвергала престол ни малейшей опасности, но только в том случае, если Еропкин действительно не был причастен к заговору.

Еще одно обстоятельство не имеет объяснений — конфиденты во время процесса начали давать показания против Волынского, в то время как он сам старался оградить их от обвинений. Первым стал свидетельствовать против своего господина дворецкий Волынского Кубанец, которому было обещано помилование, если он расскажет о заговоре, но и конфиденты под давлением следствия обвиняли кабинет-министра. Пётр Михайлович сначала отрицал свои близкие отношения с Волынским: *«А советов со мной окроме строения и рисунков… протчих никаких не бывало, и кого хотели погубить и каким образом, о том самим Богом кленусь, что я не сведом»*. На многочисленные вопросы по поводу создания картины родословного древа утверждал, что не знает даже ее местонахождения: *«Токмо совсем в отделке ее я не видал, и отделана ль или нет и где ныне, о том я не знаю»*. Но после этого Еропкин рассказывает вещи, о которых вполне мог умолчать, например, что на пропавшей картине родословного древа нарисовал царские символы. По требованию следствия повторяет эскиз картины, начинает каяться и вместе с другими обвинять Волынского в том, что тот *«чрез возмущение сделался бы государем и если бы начал в том успевать, то и они были бы тогда его партии...»*. Что в рассказах конфидентов было правдой, а что вымыслом, определить сложно, нельзя не учитывать их психологическое состояние в период ареста и допросов под угрозой «розыска», а потом и пыток на дыбе. Однако выводы нужно делать на основании суммы всех показаний, свидетельств современников, писем дипломатов, в каждом из которых содержится информация, не противоречащая другим источникам — все утверждали, что в кружке зрел заговор. В вину Волынскому и другим осужденным было поставлено среди прочего участие в сочинении «Проекта о поправлении внутренних государственных дел», дерзкие отзывы о представителях правящей династии, наконец, создание картины с беззаконно присвоенными императорскими символами.

Известно, что в кружке Волынского велись интеллектуальные беседы — конфиденты читали философские книги, обсуждали труды историков античности и Возрождения, а также русские летописи. Одну из наибольших загадок представляют манускрипты конфидентов и «Полоцкая летопись» Еропкина, упоминаемые В. Н. Татищевым. О странной роли Татищева в событиях 1740 г. написано в статьях «Артемий Волынский. Судьба и Легенда» и «Проблема атрибуции в контексте исторического исследования», где подробно рассказывается о рукописях, переданных Татищеву в кружке Волынского. Напомним, что первый русский историк посещал собрания в доме кабинет-министра, но не был арестован вместе с остальными якобы из-за того, что сам находился под следствием по другому делу. Еще до трагических событий Татищев принимал деятельное участие в собраниях кружка, вместе с другими помогал советами Волынскому в сочинении «Проекта о поправлении внутренних государственных дел». На вечерах велись беседы о литературе, истории, политике, генеалогии — Татищев писал «Историю Российскую» и зачитывал фрагменты конфидентам, а члены кружка давали ему выписки из принадлежавших им манускриптов. Как следует из комментариев самого Татищева в тексте «Истории Российской»: *«Сверх сих от разных проводивших изыскания об истории русской людей, как весьма о том прилежно трудившихся, но в несчастие впадших, Волынского, советника Хрущова и архитектора Еропкина, которые, читая мое собрание, из древних русских летописцев мне к дополнению сообщали, как в части второй в примечаниях будет показано»*. В исследовании «Книга в России в послепетровское время» С. П. Луппов указывает, что в библиотеке Еропкина нет книг по русской истории, хотя широко представлена античная и итальянская. В таком случае, неясно, почему Еропкин заинтересовался коллекционированием русских летописей. Также Луппов сообщает, что «реестр книгам архитектора Еропкина» от 4 августа 1740 г. упоминает не только книги, в нем значится: *«Пакет с ветхими и неразобранныя листы, печатные как русские, так и других языков. А всех книг порознь триста девятнадцать, да один пакет запечатанной»*. Что могло быть в этих пакетах? Согласно описям среди книг конфидентов отсутствовали не только «крамольные» издания, но и летописцы, на которые ссылался Татищев.

Из манускриптов конфидентов «Полоцкая летопись» Еропкина самая загадочная, хотя ее подлинность давно поставлена под сомнение. Ряд исследователей считает ее памфлетом, но неизвестно, кто являлся автором, поскольку оригинал не найден. В предыдущих статьях рассказывалось, что при обыске у Волынского были изъяты родословные и «местная грамота» странного содержания. Историк Н. П. Лыжин связывал с кружком анонимный памфлет «Московитские письма», изданный в 1735 г. в Париже. Принадлежавшей Хрущову список Степенной книги, с явными следами поддельных вставок был обнаружен в 1810-х гг. Н. М. Карамзиным. Неясно, почему фальшивый манускрипт «Полоцкой летописи» не только находился в коллекции Еропкина, но и был предоставлен Татищеву, а если архитектор не был причастен к созданию мистификации и считал рукопись подлинной, откуда она у него появилась. Конфиденты были людьми блестяще образованными, сам Волынский, хотя не получил систематического образования, находясь с юности на военной службе, обладал недюжинным умом и обширными знаниями. На роль составителей летописей-памфлетов могли бы претендовать переводчик Хрущов и автор трактата об архитектуре Еропкин, хотя здесь мы входим в область предположений, но очевидно, что для Еропкина его манускрипты играли по какой-то причине важную роль. Как отмечалось в предыдущих статьях, чем бы ни интересовались конфиденты, все они были чрезвычайно занятыми людьми, у которых служба отнимала много времени и сил. Если оставшееся время они могли тратить на создание памфлетов, регулярно встречаясь на Мойке и обсуждая проекты, вероятно, это был не праздный досуг, а реализация некой определенной цели.

Еще одна интересная параллель прослеживается между судьбой Еропкина и двух других пенсионеров, учившихся вместе с ним в Италии, братьев Никитиных. В 1732 г. уже ставшие известными живописцы И. Н. и Р. Н. Никитины были арестованы по делу Радышевского, названному позже «Решиловским» и связанному с таинственными подметными письмами и памфлетами, направленными против идеолога петровских реформ архиепископа Феофана Прокоповича. Объединяет кружок консерваторов, сплотившихся вокруг епископа Маркелла Радышевского, и кружок конфидентов кабинет-министра Артемия Волынского многое, в обоих критиковали действия иностранцев и высказывали недовольство правлением Анны Иоан-

новны, окружавшей себя «немцами». Но отличие состоит в том, что Волынский и его сподвижники были европейски образованными людьми, находившимися в согласии с идеями Прокоповича. Достаточно вспомнить, что тайным сыном Феофана считали художника Г. Н. Теплова, будущего сенатора и одного из конфидентов, писавшего картину родословного древа Волынского, в то время как критики Прокоповича стремились к реставрации допетровских порядков и восстановлению влияния церкви, ограниченного при Петре I. В обоих кружках высказывались крамольные мысли и писались памфлеты политического содержания, хотя одни в форме богословских, а другие философских рассуждений. Странным выглядит и то обстоятельство, что из восьми пенсионеров, посланных Петром в Италию, трое были обвинены в заговоре. Что могло подтолкнуть Еропкина и братьев Никитиных к политическим играм, никак не касавшимся их творческой деятельности? В работах, посвященных Решиловскому делу, О. А. Крашенинникова отмечает, что следствие по нему в Тайной канцелярии велось очень долго, в период 1732–38 гг. и было крайне запутанным. Если учесть, что опала верховников началась после 1730 г., когда Анна, взойдя на престол, разорвала кондиции, ограничившие монархию, а в 1739 г. процесс Долгоруких закончился кровавой расправой, поиск заговорщиков велся непрерывно. В 1740 г. началось дело Волынского, а его сподвижник Еропкин был близок также к Долгоруким. На это указывал П. Н. Петров: *«…К несчастию его, он по чину, по образованию, по связям и по происхождению своему был аристократ и русский, находился в дружеских отношениях с Долгорукими и другими вельможами, и потому опала этих последних должна была отразиться и на нем»*.

Члены кружка занимались также и переводами книг. Поскольку Еропкин прекрасно владел итальянским, он переводил фрагменты из произведений писателя сатирика Траяно Боккалини, а Хрущов сделал первый русский перевод трактата «О подражании Христу» католического монаха Фомы Кемпийского. Конфиденты читали труды нидерландского философа гуманиста Юста Липсия, которые перевел еще в 1721 г. иеромонах Симон Кохановский, списки этого перевода распространялись в обеих столицах. Примечательно, что Кохановский также находился в противостоянии с Прокоповичем, поэтому можно видеть, что просвещенная «русская партия» Волынского имела аналог в лице консерваторов. В третьей части цикла статей «Артемий Волын-

ский. Судьба и легенда» в качестве гипотезы было высказано осторожное предположение, что Волынский и его конфиденты могли черпать идеи, подолгу живя в Европе, а также общаясь с представителями зарождавшегося в России масонства. Первая масонская ложа была основана в Петербурге в 1731 г., именно этот период соответствует началу активной деятельности Волынского и Еропкина в столице. Хотя членами петербургской ложи были, как считается, иностранцы, сложно представить, что в достаточно узком кругу столичной аристократии не были осведомлены о подобных вещах. В предыдущих статьях приводились аргументы в пользу того, что в близком окружении Волынского могли быть «вольные каменщики», поскольку многие из конфидентов, их дети и родственники всего через несколько лет после событий 1740 г. примкнули к масонскому братству. Известно также, что немало архитекторов XVIII–XIX вв. состояло в ложах, не случайно символами масонства были циркуль и наугольник, а бог именовался Архитектором Вселенной, однако пока это лишь гипотеза. Не утверждая, что кружок Волынского являлся ложей, все же подчеркнем, что многие идеи, витавшие в нем, были созвучны философии Просвещения, расцвет которого, как и развитие масонства, пришелся на времена правления Екатерины II. Очевидно, что в мрачные аннинские времена конфиденты искали ответы на волнующие их вопросы в произведениях гуманистов, богословских трудах, исторических и философских трактатах.

События 1740 г. разрушили судьбы многих, так по делу Волынского пострадал помощник Еропкина, архитектор И. Я. Бланк, чей сын К. И. Бланк уже после возвращения из ссылки стал знаменитым зодчим. Карлу Бланку всю жизнь покровительствовал граф И. И. Воронцов, женатый на Марии Артемьевне Волынской, единственной оставшейся в живых после трагедии, постигшей ее семью. Когда дети Волынского были возвращены из ссылки, они установили памятник над могилой отца и его конфидентов. Обновлен он был по указу Екатерины II, а в 1880-х гг. по инициативе журнала «Русская старина» у Сампсониевского собора был воздвигнут на народные пожертвования прекрасный монумент в память о незаурядных русских людях — Артемии Волынском, Андрее Хрущове и Петре Еропкине. К сожалению, многого о жизни Петра Михайловича Еропкина, одного из первых русских архитекторов, мы никогда не узнаем. Но не исключено, что где-то

до сих пор хранятся его личные бумаги, рисунки и чертежи, возможно, будет найдена когда-нибудь и ставшая роковой для него картина родословного древа Артемия Волынского. Может быть, даже исходя из имеющихся исторических материалов, нам удастся разгадать его тайну, понять, кем он был и почему избрал для себя путь, приведший его на эшафот, а это исследование, надеемся, будет продолжено в следующих статьях. Архитектор Пётр Еропкин оставил по себе великую память, создав генеральный план Санкт-Петербурга, города, которому посвятил свое творчество и саму жизнь.

Источники

1. Аронова А. А. 73 дня жизни архитектора Петра Еропкина, Век Просвещения. — Вып. 1. — М., 2006.
2. Бронштейн С. С. Русская архитектура первой половины VIII века, Государственное издательство литературе по строительству и архитектуре. — М., 1954.
3. Грабарь И. Э. История русского искусства. Том 5. Русское искусство первой половины XVIII века. Издательство Академии наук СССР. — М., 1960.
4. Еропкина В. В. Еропкина. Заметка и родословие. Русская старина, год 17, 1886.
5. Иванова-Веэн Л. И., Иванов А. В. Гражданские постройки П. М. Еропкина в Москве и в Петербурге. Новые данные. Материалы VI конференции «Сохранение и развитие исторических городов». — СПб., 2003.
6. Калязина Н. В., Калязин Е. А. Пётр Еропкин. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII век. — СПб., 1997.
7. Каминская А. Г. Медальон с миниатюрным портретом Петра Еропкина — семейная реликвия Вишневских. Петровское время в лицах — 2010. Материалы научной конференции. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010.
8. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк. Древняя и новая Россия, 1876. — № 1; 1877. — № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11.
9. Крафт Г. В. Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санкт-Петербурге в январе месяце 1740 года Ледяного Дома. Печатано при императорской академии наук. — СПб., 1741.
10. Крашенинникова О. А. Новый источник по истории Решиловского дела. Институт мировой литературы, РАН. — М., 2016.
11. Курукин И. В. Артемий Волынский. Серия: ЖЗЛ. — М.: Молодая гвардия, 2011.
12. 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.
13. Лаврентьев А. В. К биографии «живописца» Г. Н. Теплова. Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. — Вып. 3. — М.–СПб.: Нестор-История, 2014.
14. Луппов С. П. Книга в России в послепетровское время. — Л.: Наука, 1976.
15. Лыжин Н. П. Два памфлета времен Анны Иоанновны. Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности. — Т. 7. — Ч. 1. — 1858.
16. Майоров А. В. О Полоцкой летописи В. Н. Татищева. Труды Отдела древнерусской литературы. РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Т. LVII. — 2006.
17. Мильков В. И., Мильков В. В. Памятник ему — город. Московский журнал, № 11 — М. 2014.
18. Николаев И. С. Профессия архитектора. — М.: Стройиздат, 1984.
19. Петров П. Н. П. М. Еропкин. Биографический очерк. Зодчий № 5. — 1878.
20. Письма европейских посланников. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. — СПб., Т. 20, 1867–1916.
21. РГАДА. Ф. 6. Оп. 1.
22. РГАДА. Ф. 248. Оп. 110.
23. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда. Петербургские искусствоведческие тетради. №№ 49–51. — СПб., 2018.
24. Сафарова Я. Р. Проблема атрибуции в контексте исторического исследования. Петербургские искусствоведческие тетради. — № 59, СПб., 2020.
25. Старухина Т. Н. Трактат «Должность Архитектурной Экспедиции» и его создатели, Архитектурное наследство. — М., 2003.
26. Татищев В. Н. История Российская. Собрание сочинений: в 8 томах. — М.: Ладомир, 1994.
27. Толочко А. П. История российская» Василия Татищева: источники и известия. — М.: Новое литературное обозрение; Киев: Критика, 2005.

Андрей Дьяченко

ВОСПОМИНАНИЯ О Г. Б. ПЕРЕПЁЛКИНЕ

Почему автор этих строк взялся за воспоминания о Глебе Борисовиче Перепёлкине? Прежде всего потому, что это был уникальный человек, и об этом уже многое сказали и до меня. А что бы мне хотелось добавить к уже сказанному? Прежде всего, несколько страниц о своих личных впечатлениях от встреч с этим человеком.

В 1993 году (ровно 28 лет назад) автор этих строк опубликовал небольшой очерк о творчестве Перепёлкина. Год спустя он был перепечатан в сборнике статей о Глебе Борисовиче, который был посвящен 85-летию со дня его рождения. Моя статья была довольно короткой, и за эти годы я мысленно возвращался к ней и давно уже хочу расширить и переработать эти скромные мемуары. Именно это я и делаю в настоящем очерке, в котором хочется обобщить те факты, которые мне запомнились…

В последнее десятилетие принято создавать новые экскурсионные маршруты. Причем иногда эти маршруты поражают своей новизной, и сегодня выдумка одаренных краеведов просто не знает границ. Было бы замечательно выделить в отдельную экскурсию «перепёлкинский Петербург». Ведь есть же такие места, которые в 1960-е и в 1970-е показывал экскурсантам только он один. Сюда могли бы войти редкие достопримечательности Петербурга, которые до сих пор не освоены в должной мере краеведами.

Автор надеется, что воссоздание по крупицам облика героя моего очерка будет активно продолжено. Замечательно было бы расшифровать старые конспекты и воссоздать тексты лекций Глеба Борисовича. А может быть, кто-то еще хотел бы ввести в научный обиход какие-либо новые факты, связанные с именем героя нашего очерка? Верю, что мы многое еще узнаем о его научной деятельности и о нем самом, и полной биографии нашего героя еще предстоит быть написанной.

Глеб Борисович Перепелкин родился в 1928 году в Ленинграде в интеллигентной семье. Окончил Ленинградский Университет по специальности «история искусства». В Ленинграде он был известен как преподаватель истории искусств и лектор, спе-

циализировавшийся по двум предметам: истории художественных стилей и теории изобразительного искусства.

Он был удивительно начитанным человеком. Все, кто знал его, отмечали его поистине безграничную эрудицию. Глеб Борисович свободно переходил от одной темы к другой, владел разными методами сравнительно-сопоставительного анализа эпох и стилей. Наверное, серьезный анализ исторических стилей и не мог быть другим, ведь лектор задействовал широчайший ассоциативный ряд.

И это было глубоко закономерно. 1960-е годы были эпохой популяризации науки. Появлялись занимательные книги о сложнейших научных проблемах. Ученые щедро делились открытиями с «широким читателем», постигали сложные методики популяризации знаний. Герой моего очерка внес большой вклад в этот интересный процесс.

Глеб Борисович ушел из жизни в 1987 году. О его смерти сказано много скорбных и трагичных слов. Он покинул этот мир, но остались его ученики. Наверное, единственным мерилом цельности и свершённости жизни преподавателя и ученого является то, что переданные им знания продолжают жить, а ученики передают эти знания дальше — последующим поколениям.

Биография Глеба Борисовича — это настоящая биография подвижника. Он бескорыстно делился своими обширнейшими познаниями со всеми, кто интересовался искусством, кто задавал ему вопросы. Он постоянно, до последних дней своей жизни, пополнял свой интеллектуальный багаж.

После войны в нашей публицистике бытовало понятие «культурный человек». Оно часто применялось не к месту, тем более что в СССР официально провозглашалось, что каждый советский человек непременно должен быть культурным. Это слово имело как минимум два значения. Одно из них приземленно-бытовое — имелось в виду, что человек после работы идет в кино, театр, на выставки. Культурный досуг (походы в кино, театр, коллекционирование) противопоставлялся безделью и пьянству.

Вторая трактовка этого понятия — возвышенная. Имелось в виду, что личность поднимается к вершинам мировой культуры. И это было невозможно без систематических знаний истории идей. Перепёлкин хотел, чтобы его студенты были носителями огромного багажа идей и фактов. Известно, что иногда Глеб Бори-

сович принимал зачеты в неожиданных местах — на улицах города, в садах и парках Ленинграда. И даже рядом с Домом книги.

О лекторском мастерстве Перепёлкина многое сказано и написано, и я вряд ли смогу что-то добавить. Его слушатели и студенты подробно написали и о манере Глеба Борисовича (вплоть до особенностей дикции), и о тематике его лекций. Он был одним из самых талантливых ленинградских лекторов по вопросам изобразительного искусства. Обращала на себя внимание его уникальная манера говорить. Он говорил медленно, размеренно, тщательно артикулируя слова.

Те, кто писал о Перепёлкине, отмечают, что его манера подачи материала не менее уникальна. Он допускал разные лирические отступления, свободно переходил от одной темы к другой. Приведу примеры редких для того времени культурных феноменов, которые Глеб Борисович анализировал на своих лекциях, считая эти явления культуры обязательными для багажа образованного человека.

Начну с французского живописца *Рауля Дюфи* (1877–1953) — дал любителям искусства богатый материал для размышлений. Он наносил на лист цветовое пятно (совсем как Матисс), и нарочито грубо обводил его контуром так, что полученная линия никак не совпадала с цветовым пятном. Этот оригинальный прием получил название *«смещение контура и цвета»*. Дюфи наносил на бумагу цветовое пятно, но контуром обводил совсем другой участок холста или бумажного листа, так что получалось, что цвет гонится за контуром или наоборот.

Наши соотечественники впервые познакомились с творчеством Дюфи, когда вышел в свет сборник стихов Гийома Аполлинера «Бестиарий». Но это были тяжеловатые для восприятия гравюры на дереве. А главное открытие художника — это все же яркие и красочные озорные работы о радостях жизни.

Глеб Борисович читал лекции по теории рисунка и развивал там учение о типах рисунка, различных видах контура, о штриховедении. И Дюфи понадобился ему для иллюстрации принципов взаимодействия контура и цвета.

Дюфи по праву называли *живописцем счастья*. Он воспроизвел в своих работах утонченную гамму удовольствий, которые способна подарить человеку окружающая жизнь. В 1940-е годы

он был едва ли не самым жизнерадостным художником Европы. Залечивались раны войны, и Европа все больше и шире осваивала «туристический метод» познания мира. Разнообразились туристические маршруты, расширялась сфера гостиничных и экскурсионных услуг. Бурно развивался туристический плакат и совершенно новый жанр прикладной графики — чемоданная наклейка, которая в 60-е годы оказывала существенное влияние на другие виды искусства. Герои Дюфи — это неутомимые путешественники по миру счастья и любования окружающим миром. К нам его неповторимый стиль пришел очень рано.

Или вот возьмем тему кубизма. В 1970-е годы в нашей литературе уже были серьезные разборы кубистической эстетики, но их было мало. Любители живописи жаждали подробного анализа стиля Сезанна, Пикассо и Брака. И Глеб Борисович щедро делился с аудиторией своими обширными знаниями. Он в буквальном смысле слова передавал младшему поколению сокровища культуры.

Вот что еще запоминается из лекций Перепёлкина. Он очень любил вводить в обиход новые имена, знакомить студентов с ранее не известными им искусствоведами, писателями и художниками.

В конце 1970-х годов (кажется, это был 1979 год) я попал на лекцию Глеба Борисовича, посвященную функционализму-конструктивизму. Это было одно из выступлений в рамках цикла об истории художественных стилей в мировом искусстве. Совершенно неожиданно лектор перешел от общих закономерностей стиля к человеческим манерам. В частности, к манере держаться на стуле или в кресле.

Он убедительно доказал, что стиль мебели побуждает человека к определенному типу движений и даже детерминирует степень динамичности наших действий. И ввел такое понятие (я говорю «ввел», потому что для аудитории это словосочетание было новым), итак, он ввел такое интересное понятие — *«линия Аккерблома»*. Шведский гигиенист Гуннар Аккерблом выработал особую линию положения тела, которая была максимально удобной и не «зажимала» артерии. Перепёлкин рассказывал об этом в те времена, когда еще об этой теме было очень мало написано.

Глеб Борисович был страстным библиофилом. Он состоял членом секции книги и графики Дома ученых им. А. М. Горького, председателем которой был (и является) известный библиофил В. А. Петрицкий. Члены этой секции неустанно обходили книж-

ные магазины в поисках раритетов. И у многих из них были поистине ценные собрания. Я с удовольствием вспоминаю общение с такими ветеранами книжного дела как Л. Соскин, А. Чарушников, В. Тарасов. К сожалению, мне не удалось установить, какие доклады делал на заеданиях секции Г. Перепёлкин, но точно знаю, что членом секции он был.

В 1970-е годы книги, хоть и были дефицитными, но при этом стоили копейки. Если была возможность купить 2 экземпляра книги, которая по счастью была доступна, то купить для друзей лишний экземпляр, скажем, поэтического сборника при номинале, допустим, 34 копейки не составляло проблем. Но Глеб Борисович покупал лишний экземпляр не для друзей, а… для других разделов своей личной библиотеки. Так, например, он купил 2 экземпляра сборника «Андалусская поэзия» и один из них поместил в раздел «Восточная поэзия», а другой — в рубрику «Искусство Испании». Рассказал об этом студентам. И их сначала удивил такой подход к покупке книг, а потом они поняли, что это довольно логично — укомплектовывать разделы собрания так, чтобы нужная книга была под рукой.

Какие же книжные сокровища хранились в библиотеке Перепёлкина? Он уделял много времени изучению классического искусства и в его библиотеке было, например, много книг знаменитого издательства *"Academia"*. Были там и книги издательства «Наука». В 1970-е годы библиофилы особенно гонялись за «Литпамятниками», и Глеб Борисович внимательно следил, что именно выходило в этой серии.

Художник Сергей Лебедов, побывав дома у Перепёлкина, обратил внимание на собрание сочинений Эдгара По, вышедшее в издательстве «Скорпион», которое состояло из переводов К. Д. Бальмонта. Однако особо хочется отметить книги стран Восточной Европы, которые в те годы были доступнее, чем западноевропейские книги. Поговорим о них отдельно.

Современным книголюбам мало что говорят такие названия как «Артия», «Альбатрос» и «Одеон». А между тем это названия крупнейших чехословацких издательств, книги которых были в продаже в бывшем Советском Союзе и пользовались заслуженной славой. Эти издания начали свое триумфальное шествие по СССР с момента, когда в Москве, Ленинграде и Киеве были со-

зданы магазины, которые назывались «Книги стран народной демократии». Они сразу же привлекли книголюбов.

Именно тогда и появилось понятие «демократическая книга». Оно было разговорным, почти жаргонным. Официально эти издания назывались так же, как и продающие их магазины — «Книги стран народной демократии» или «Книги социалистических стран».

Так в жизнь советских людей стали входить забытые с дореволюционных времен иностранные книги. Естественно, что и сами магазины были какими-то особенными. Все казалось покупателям необыкновенным в этих магазинах. Необычно приятный запах мелованной бумаги и переплетных материалов, подробные каталоги и возможность заказать новые издания, обилие рекламных проспектов и листовок, рассказывающих о печатающихся книгах, вежливые продавцы, знающие языки… Наконец, всех покорил открытый доступ к полкам с печатной продукцией, чего не было в других книжных магазинах…

Эмблемой пражского издательства «Артия», был Пегас. Гордый крылатый конь, силуэт которого был нарисован в несколько юмористическом ключе, быстро стал символом высокого качества и творческого накала в книгоиздательском деле. Издатели оправдывали этот возвышенный символ — все книги были пронизаны творческим духом созидания и искрометной фантазии.

Геннадий Дмитриевич Епифанов, выдающийся график и иллюстратор, не раз покупал в магазине на углу Невского и улицы Герцена книги по шрифтам и часто ставил чешских художников в пример своим студентам.

Но не только профессор Г. Д. Епифанов, а и все наши книголюбы не уставали удивляться разного рода издательским уловкам и изобретениям. В разные годы «Артия», выпускала книги на цветной бумаге, со страницами нестандартных форматов, с библиофильскими приложениями, в подарочных футлярах… Суперобложки из плотной бумаги были обязательным атрибутом книги и в оформлении суперов чувствовалось влияние Жана Кокто, Матисса и особенно ценимого в Чехословакии Пикассо. Озорной нестандартный шрифт бежал по переплету как ручеек. Словом, нет числа остроумным оформительским приемам, снискавшим «Артии» высочайший авторитет во всем мире.

Чешские подарочные книги были престижным предметом роскоши. Они заменили жителям СССР существовавшие до революции *роскошные издания* — массивные фолианты в дорогих твердых переплетах. Революция покончила с такого рода изданиями, и попытки возродить их на новой — сталинистско-коммунистической основе в виде толстенных томов Шолохова и Фадеева или гигантского издания романа А. Толстого «Петр Первый» не имели большого успеха.

В конце 50-х годов связи со странами Восточной Европы стали крепнуть и постепенно приобретать новые формы. Вот тогда и открылись магазины «Книги социалистических стран». И тогда издания большого формата вдруг неожиданно вернулись в советский обиход. Они пришли в СССР из Праги. Венгрия и Румыния тоже выпускали крупноформатные книги, но именно издательство «Артия», держало пальму первенства по таким критериям как «необычность формы подачи материала» и «уровень полиграфического исполнения». Книги в изящных суперобложках и переплетах с тиснением хорошо раскупались и были замечательными новогодними подарками. Да и на дни рождения было принято дарить хорошие чешские книги, тем более что у нас они продавались в русскоязычном варианте и были относительно недороги. Глебу Борисовичу Перепёлкину они были вполне доступны по цене.

Крупноформатный альбом «Мастера цвета», вышедший в самом конце 50-х, переизданный «Артией», по оригиналу, вышедшему ранее в ГДР, долгие годы служил учебным пособием по основам классической живописи, отчасти восполняя нехватку у нас книг на эту тему. Его автором был искусствовед В. Новотный.

Альбом мгновенно разошелся и в течение второй половины 60-х и первой половины 70-х годов был бестселлером черного рынка. Спекулянты, не знающие немецкого языка, выучились произносить оригинальное название альбома «Майстер дер Фарбе». Опытные книжники точно знали, о какой книге идет речь.

Жанр подарочной книги затронул и чешскую литературу. В 1970-е годы «Артия» выпустила в свет роскошное издание «Похождений бравого солдата Швейка», проиллюстрированное Йозефом Ладой. Эта книга была хорошо известна в Европе и в США. Подарочное издание на русском языке имело в основе сокращенный текст. Это было сделано для того, чтобы лучше показать читателю обилие иллюстративного материала. Это издание, которое

мгновенно исчезло с прилавков, имело квадратный формат. Глебу Борисовичу тема Йозефа Лады была необходима для того, чтобы проиллюстрировать определенный тип контура.

В 1970 году произошел один из самых громких скандалов в истории социалистического книгоиздания. В ЧССР вышел цветной альбом «Павел Филонов». В СССР в то время об этом гениальном живописце писать было нельзя, не рекомендовалось даже упоминать художника в специальной литературе. Это печальное обстоятельство надолго замедлило и ослабило контакты между чешскими и российскими издателями.

После этого очень громкого скандала, имевшего в культуре Ленинграда большой резонанс, иностранцев стали еще неохотнее допускать к фондам музеев, а все издания социалистических стран, предназначенные к продаже в СССР, стали еще тщательнее цензурироваться. Но любовь наших читателей к книгам «Артии» оказалась устойчивой, и в период, когда чешских книг на русском языке стало значительно меньше, книголюбы стали покупать альбомы по искусству на чешском языке, не дожидаясь выхода русскоязычных версий — из-за прекрасных иллюстраций и высокого качества оформления.

Перепёлкин со словарем читал по-немецки, и книги на немецком языке давали ему радость соприкосновения с первоисточниками. Книги ГДР дарили ленинградцам ценности мировой культуры, которые подавались в интерпретации зарубежных искусствоведов и от этого были еще экзотичнее.

Глеб Борисович очень положительно относился к немецкому модерну. В своих лекциях он пользовался двойным термином «модерн-югендстиль». И это в эпоху, когда искусствоведы вовсю ругали декаданс и называли немецкий символизм и модерн «бюргерским стилем».

В 2010-е годы я вспоминал Глеба Борисовича в связи с еще одной важной датой. В 2012 году отмечалось 75 лет со дня смерти архитектора, художника, искусствоведа и библиотекаря Фёдора Густавовича Беренштама (1862–1937), который имел немецкие корни. Он был одним из крупнейших в России распространителей знаний об искусстве, и в лекциях Перепёлкина он упоминался много раз. И мне подумалось, что у Перепёлкина есть что-то общее с Беренштамом. Оба были чрезвычайно образованными людьми и оба по

праву считались энтузиастами просвещения своих сограждан в области искусства.

Хочется сказать несколько слов и о польских книгах. Перепёлкин требовал от студентов знаний о польском плакате. Назовем и мы в рамках данного очерка некоторых крупнейших мастеров польской плакатной графики, снискавших мировое признание.

С конца 50-х годов XX века в Польше существует оригинальная школа плакатного искусства, которая известна на весь мир. В СССР не перепечатывали польских афиш (в отличие от ГДР где польские фильмы закупались вместе с заготовкой оригинального плаката, в который впечатывали немецкий текст), но как минимум несколько польских плакатов все же вывешивались на улицах наших городов: знаменитый танцевальный ансамбль «Мазовше», который пользовался огромной популярностью в СССР, всегда приезжал к нам со своей рекламой, и плакаты «Мазовше» (иногда даже без русского текста) поражали прохожих яркой цветовой гаммой и смелостью исполнения. Вихрь танца был изображен почти что абстрактно.

Главной особенностью польского плаката был и остается упор на индивидуальность художника. Так, например, мастера польского киноплаката почти никогда не включают в свои произведения кадры из фильмов. Рекламируя тот или иной фильм, они создают свои оригинальные композиции по мотивам фильма, причем нередко созданная композиция не похожа ни на один из кадров, имеющихся в фильме. Создается впечатление, что художник-плакатист делятся со зрителем своей интерпретацией ленты.

Эта оригинальная школа не имела ярко выраженных исторических корней. Польский плакат возник на рубеже XIX и XX веков и долгое время развивался под влиянием группировки «Молодая Польша». Художники Станислав Выспяньский и Юзеф Мегоффер придали плакату символистскую обобщенность и заостренность образов. После войны определяющим стало советское влияние с культом реалистических изображений, напоминающих цветные фотографии. И лишь в конце 50-х годов в стилистике польской печатной рекламы произошел настоящий взрыв.

Но рано или поздно надо было разрешать к продаже и книги капстран. Сеть магазинов «Планета» (основана в 1979 г.) познакомила советских читателей с западной продукцией, но цены на эти издания оказались непомерно высокими. Помню, что альбом

Арчимбольди стоил 55 рублей, в то время как самый дорогой советский альбом издательства «Аврора» мог стоить по номиналу не более 30 рублей.

Появление этих магазинов еще раз доказало, что именно книги восточноевропейских стран были для советских книголюбов чем-то своим, ибо они были доступны по цене. Это еще больше приблизило польские, чешские и восточногерманские подарочные альбомы к нашему читателю.

После крушения СССР ленинградские магазины «Книги социалистических стран» в течение некоторого времени еще сохраняли свои названия «Мир» (аналог московского магазина «Дружба») и «Искусство», но эти названия быстро стали устаревать. Постепенно забылось и словосочетание «демократическая книга», сопряженное с понятием о хорошем вкусе в книгоиздательском деле. Магазины были преобразованы в престижные книжные салоны, а затем и вовсе прекратили свое существование. А подарочные книги «Артии» с их блистательными по полету дизайнерской фантазии сюрпризами для книголюбов остались в истории как замечательная страница советско-чехословацких культурных связей.

Необходимо отметить и *репринтные издания*. Они помогали познать стили прошлого. Глеб Борисович застал ранний этап советского репринтирования — период, когда под влиянием хрущевской оттепели отношение к прошлому стало меняться. В начале 1960-х годов в СССР были репринтированы некоторые книги первой трети XX века.

А еще хочется сказать отдельно о книгах, посвященных сатире и юмору. Так уж сложилось в 1960-е годы, что юмористические передачи пользовались популярностью, кинокомедии собирали огромные аудитории, книги о Х. Бидструпе мгновенно расходились, но при этом литература о теории сатиры и юмора особой популярностью не пользовалась. Хотя при этом филологи и искусствоведы делали фантастические вещи, анализируя иронический гротеск, древние гриллисы, гравюры Хогарта, басни Эзопа и частушки Гражданской войны.

Глеб Борисович уделял огромное внимание теории сатиры и юмора. Среди трофейных немецких книг, которые в большом количестве продавались в магазинах, было немало энциклопедических трудов по истории карикатуры, по которым можно было

составить представление о том, как эволюционировало *смешное* в искусстве. Я вспомнил об этом после кончины М. М. Жванецкого, когда многие блогеры захотели высказаться о стиле талантливого юмориста и сатирика, отдать дань его таланту. И тут выяснилось, что многие посетители Интернета и авторы комментов в блогах совершенно беспомощны в плане теории сатиры. Я не имею в виду неразличение фельетона, юморески и скетча, я имею в виду незнание разницы между юмором и сатирой. Студенты Г. Б. Перепёлкина знали о теории смешного очень много.

Вернемся к библиофильству. Очень популярным видом изданий, который привлекал внимание питерских библиофилов, были каталоги выставок. Они стоили копейки, и можно было создать у себя в домашней библиотеке настоящую летопись временных выставок, которые проводились в Эрмитаже или в Русском музее. А ведь были еще и выставки «локальные», клубные и районные. Каталоги персональных выставок художников, которые проводились в ЛОСХе, стоили по 10–15 копеек. Естественно, что Глеб Борисович приобретал эти издания.

А что еще собирал Глеб Борисович кроме книг? Известно, что Глеб Борисович коллекционировал *марки*. Конец 1950-х — начало 1960-х годов стало для СССР эпохой массовой филателии. Не остался в стороне и герой нашего очерка. У Глеба Борисовича была хронологическая коллекция марок Китая. Мне не известно, как сложилась судьба этого собрания в дальнейшем. Известно, что примерно до 1964 года в СССР было несложно стать коллекционером современных китайских марок: у нас широко продавались наборы марок КНР, «смеси» китайских марок разных серий в конвертах. Они были недорогими. У Глеба Борисовича была, скорее всего, хронологическая коллекция марок КНР.

Важно, что Глеб Борисович не только был филателистом, но и активно включал филателистические понятия в курс ХТОПП (выше мы уже отметили, что эта аббревиатура расшифровывается как «художественно-техническое оформление печатной продукции»).

Тема почтового дизайна отнюдь не является новой в отечественной литературе. В прошлом книгоиздатели предпринимали весьма успешные попытки дать филателистам нечто вроде компаса для ориентации в мире искусства почтовой графики. Трудно собирать марки, не зная ничего об их художественной стороне.

Тем ценнее то, что отечественная филателистическая литература всегда отдавала должное художникам, создавшим марку, всегда указывала имя художника в каталогах (а так делается далеко не во всех странах мира, так что можно утверждать, что советские издатели книг по коллекционированию высоко ставили художника).

В 1970 году я купил в «Старой книге» очень интересное издание: книгу братьев Уильямс «Почтовая марка, ее история и признание». Эта познавательная монография, будучи переведенной на русский язык (1964 г.), стала настоящей ласточкой эпохи оттепели. Глеб Борисович широко использовал эту полезную книгу при преподавании предмета «История промграфики». Я установил это, сопоставив имеющуюся у меня запись лекции Глеба Борисовича и текст братьев Уильямс.

Почему это издание стало «верстовым столбом» в истории филателии? Впервые в отечественной литературе появилась книга, в которой о буржуазной почтовой графике говорили как о признанной системе ценностей. Известно, что этот труд использовался в учебных институтах Москвы и Петербурга при преподавании таких дисциплин как «прикладная графика» и «художественно-техническое оформление печатной продукции» (уникальный случай в истории высшего образования в СССР).

Проходит всего четыре года после появления книги братьев Уильямс, и появляется монография В. Я. Бродского «Искусство почтовой марки» (1968). Это прекрасно полиграфически исполненное подарочное издание также было призвано дать филателистам определенные искусствоведческие ориентиры. В этой серьезнейшей книге научным, профессиональным языком было рассказано о том, какими эстетическими свойствами обладает знак почтовой оплаты.

В. Бродский разворачивает читателя к художественной стороне марки, увлекательно рассказывает об эволюции знака почтовой оплаты как произведения искусства. Но не могло быть и речи о том, чтобы сделать эти знания нормативными для студентов, а Глеб Борисович, хоть и не написал фундаментальной монографии подобной книге В. Бродского, пробовал доводить эти факты до сознания своих слушателей.

Год спустя после выхода в свет монографии В. Бродского филателисты получают книгу Б. М. Кисина «Страна филателия». Это была в высшей степени новаторская книга, давшая читателям немало

полезной информации. Были в книге и настоящие прорывы если не в будущее, то, по крайней мере, на передний край современности. Достаточно сказать, что автор, объясняя юным читателям принципы композиции знака почтовой оплаты, провел в книге анализ композиционной структуры картины Марка Шагала «Свадьба» (и это в 1970 году — в период, когда о Шагале в СССР почти не писали).

Когда я купил эту книгу, мне открылся особый мир филателистической эстетики. Автор предлагал юным читателям внимательно рассмотреть марки с репродукциями картин, в которых композиция строится по одной или нескольким диагоналям и от этих схем перейти к строению современной марки. Получается, что юные филателисты получали своеобразные навыки структурного (если не сказать — структуралистского) анализа почтовой марки. До Б. Кисина таких смелых экспериментов ни в одной филателистической книге не «ставил» ни один автор.

Интересно, что, когда я читал Кисина, у меня в голове сразу возникали ассоциации с мировоззрением Перепёлкина, ибо Глеб Борисович понимал марку именно как предмет научного рассмотрения с точки зрения эстетики. Не сомневаюсь, что он знал и о коллекционной стоимости марок, и о способах и методах каталогизации, но главным была стилистическая характеристика: художественный стиль и красота.

Некоторые студенты, которые изучали в Полиграфическом институте ХТОПП, были филателистами. Их было немного, но знакомый художник рассказывал мне, что одна из студенток, которая собирала марки, принесла на занятие почтовую миниатюру с репродукцией «Герники». Эта знаменитая марка ЧССР, выгравированная по картине Пикассо талантливым чешским гравером Йозефом Герчиком, была признана лучшей в Европе по итогам 1966 года.

Поскольку филателию Глеб Борисович рассматривал еще и как часть учебного предмета «Прикладная графика», не исключено, что некоторые недорогие издания по филателии он помещал как на «филателистическую полку», так и в раздел «Прикладная графика» или «Промграфика». Установить, были ли в библиотеке Перепёлкина такие разделы, все еще можно, так как живы многие ленинградцы, бывавшие в гостях у Глеба Борисовича, державшие в руках принадлежащие ему книги. Автор данного очерка видит свою задачу в том, чтобы расспросить об этом пожилых петербуржцев.

Какими филателистическими изданиями пользовался Глеб Борисович при подготовке к лекциям? Автору этих строк посчастливилось держать в руках конспект одного студента, в котором как раз есть страницы, посвященные истории почтового дизайна.

Есть сведения и о том, что Глеб Борисович делал *вырезки из газет и журналов* и сохранял их. А еще мы знаем, что Перепёлкин коллекционировал… *стволы новогодних елок*. Вот уж действительно необычный объект коллекционирования.

Нельзя обойти вниманием и *фотографии*. Думаю, что у Глеба Борисовича был не только семейный альбом с фотопортретами родственников и знакомых, но и фотографии, связанные с его экскурсионными поездками по ленинградской области, а также фотографии различных художественных памятников.

Рискну предположить, что у Глеба Борисовича хранились *работы студентов* Полиграфического института. Они наверняка дарили любимому преподавателю рисунки и гравюры. Точно знаю, что художник Борис Кюленен, который любил дарить свои рисунки друзьям и знакомым, однажды вручил Г. Перепёлкину свой набросок.

Наконец, хочется сказать о нескольких полузабытых именах, которые Глеб Борисович ввел в культурный обиход. Герой нашего очерка был едва ли не первым в СССР пропагандистом творчества финского символиста А.-В. Галлен-Каллелы. Но мы знаем также, что Перепёлкин также любил и польский модерн. Самых ранних стадий своего существования польская сецессия отринула эклектическое разнообразие в пользу новой пластики и нового образного строя. На польских марках, выполненных в стиле «модерн», мы видим аллегорические сцены (например, изображение сеятеля), выведенные уверенной линией чеканные портреты Коперника, Юлиуша Словацкого и Шопена, изящные шрифтовые композиции, имеющие в основе цифры номинала.

Стилистика польского модерна развивалась под значительным влиянием идей Уолтера Крейна и Уильяма Морриса — основателей знаменитого движения «Артс энд крафтс» (искусств и ремесел). Они стремились соединить искусство с машинным производством, сохраняя роль художника в производстве предметов окружающего мира. Устремления мастеров движения «Артс энд крафтс» хронологически совпадали с развитием стиля модерн с его культом растительных

форм и совершенствованием декоративно-орнаментального решения композиции.

И эти новаторские поиски нашли в польском искусстве плодородную почву для дальнейшего развития. На гравюрах польских художников, выполненных в стиле «модерн», мы видим аллегорические сцены, выведенные уверенной линией чеканные портреты великих поляков: Н. Коперника, Юлиуша Словацкого и Ф. Шопена. К тому же в польском искусстве были очень интересные трактовки фантастических и сказочных сюжетов.

На рубеже веков в Польше наблюдался настоящий ренессанс графики малых форм. В оформлении открыток и рекламных объявлений широчайше использовался растительный орнамент, а основное изображение было заключено в изящные декоративные рамки. Возможно, это дань увлечению творчеством швейцарского художника Эжена Грассе (1843–1917), которого мастера польского модерна глубоко уважали и ценили. Под его влиянием появились схемы гармонизации мира человека и природы, вписывания героя в сложную структуру окружающего мира.

Именно к этому и стремились деятели художественной группировки «Молодая Польша», в которой получили дальнейшее развитие идеи Морриса и Крейна. Лидер группировки Станислав Выспяньский (1869–1907), творчество которого оказало большое влияние на последующие поколения живописцев, по мнению Перепёлкина обязательно должен был быть знаком студентам. Ваше мы уже отметили, что Глеб Борисович требовал от своих студентов хороших знаний польского плаката. Но он хотел еще и видеть в своих слушателях знатоков польского модерна.

Итак, Станислав Выспяньский. Он был поистине разносторонним художником. Он пробовал свои силы в живописи и графике, был плакатистом и оформителем книг, поэтом и драматургом. Под влиянием Грассе он создал свой знаменитый «Гербарий» — цикл работ, посвященных растениям. Цветок окончательно стал визитной карточкой модерна.

В эпоху символизма и сецессии польское искусство напряженно осваивало сложную и многогранную систему символов. Изображенные предметы имели скрытый мифологический или магический смысл. Талантливые молодые представители польской сецессии создавали такие живописные символы, которые прочитывались не сра-

зу, ибо в них были заключены разные «пласты» значений. Как же следует их расшифровывать?

Большинство композиций имели несколько семантических слоев. В изображении цветов чувствовалась борьба жизни со смертью, одинокие фигуры, вкрапленные в пейзаж, символизировали тяжкий жизненный путь, а изображения насекомых (у Э. Окуня и Ю. Мегоффера), особенно бабочек, выражали мир грез и сновидений. Нагота воплощала незащищенность души, а пластика рук — разговор с Богом. И сама Польша представала в виде символа — прекрасной женщины с чертами богини (например, у Я. Мальчевского). Все эти особенности искусства живописи доносил до своих студентов преподаватель Г. Б. Перепёлкин.

Идут годы, и появляются все новые и новые книги по искусству, нас удивляют и радуют новейшие интерпретации классических произведений. Почему же мы и теперь обращаемся к идеям Глеба Борисовича, ведь даже самые талантливые научные теории устаревают? Попытаемся ответить на этот вопрос.

В 1992 году, когда Ленинград переименовали в Санкт-Петербург, многие солидные и талантливые люди начали спешно «рассчитываться с прошлым» — сводить счеты с парткомами и обкомами, вспоминать о социальных неудачах и строгостях цензуры, ругать политинформации, субботники, высмеивать какие-то совсем безобидные приметы прошлого, например, советское затейничество и бег в мешках. Было хорошим тоном ругать советскую школу…

Самым модным произведением искусства был тогда фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1984). Прямо из кинотеатров тема расчета с прошлым шагнула в дискуссионные клубы и в партКабинеты, где вместо привычных политинформаций стали проводить перестроечные митинги.

Было принято повторять, что мы все виноваты перед нашими предками и перед самим историческим прошлым, что, свернув на «кривой путь» октябрьской революции мы стали Иванами, не помнящими родства, и сбросили все историческое наследие с парохода современности. Но ведь не все же плыли на этом пароходе и бросали с борта искусство прошлого!!!

Именно благодаря таким людям как Перепёлкин мы сохранили историческую память и культурную идентичность. И те, кто в 1991 году бросились ругать все советское и объявлять себя стра-

дальцами, лучше бы ходили на лекции Перепёлкина, и тогда абсурдные стороны советской жизни померкли бы сами собой. Но кому-то выгоднее муссировать советский негатив, забывая о том, что выбор всегда был и всегда есть. И в 1960–1970-х годах можно было выбрать в этой жизни подход Перепёлкина. Подход культурного человека. Главное — не забывать методы Глеба Борисовича сегодня.

Источники

1. http://spb-tombs-walkeru.narod.ru/svr/perepelking.html
2. В. Я. Бродский. Искусство почтовой марки. — М., 1967.
3. И. Я. Вакс. Нарисовал художник марку. — М., 1978.
4. Б. М. Кисин. Страна филателия. — М., 1970.
5. С. П. Лебедов. Записи лекций Г. Б. Перепёлкина по ХТОПП, 1969–1970. Рукопись. — Собрание автора.
6. К. С. Предтеченская. Встретимся у Шарлеманя: воспоминания о братьях Г. Б. Перепёлкине и Ю. Б. Перепёлкине. К 90-летию Г. Б. Перепёлкина. Сборник статей. — Изд-во Политехнического ун-та, 2011.

Яна Сафарова

ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ И ПРЕДАНИЯХ. КУЛИКОВО ПОЛЕ

Посвящается памяти моих предков из рода Волынских.

Обращаясь к истории ушедших веков, мы часто воспринимаем рассказ о них через образы, которые создаются писателями, художниками, складываются в легендах и фольклоре. Образы героев, которых отделяют от нас века, чаще всего известны нам из работ историков, которые в своих исследованиях опираются на дошедшие до наших времен предания. В 2020 г. исполнилось 640 лет Куликовской битве и 280 лет со дня казни, случившейся на закате правления Анны Иоанновны. События связаны через родство участников этих исторических драм: одним из героев Куликовской битвы 1380 г. был Дмитрий Михайлович Боброк-Волынский, а во главе русской партии, готовившей переворот 1740 г., стоял его потомок Артемий Петрович Волынский. Эта статья продолжает работу «Артемий Волынский. Судьба и легенда», в которой исследуются неизвестные или забытые страницы истории рода Волынских.

Годы жизни Д. М. Боброка-Волынского история не сохранила, он упоминается в источниках как безудельный князь, в 1360-х гг. выехавший из Волыни на службу к великому князю Дмитрию Ивановичу. Происхождение его рода остается неясным, одни историки считают его потомком Гедимина, другие Рюрика или князей Острожских, предполагали даже происхождение Боброка от татарских князей. Неизвестно, по каким причинам род утратил княжеский титул, однако Бархатная книга и родословные указывают Дмитрия Боброка князем, а его предком Гедимина, великого князя литовского. Потомки Боброка хранили память о знаменитом пращуре, не только прославившемся в боях, но и породнившемся с князем Дмитрием Донским. Куликовская битва, произошедшая в 1380 г. на реке Непрядве красочно описана в летописях, поэзии, литературе, представлена в изобразительном искусстве. В сражении русских войск под предводительством московского великого князя Дмитрия и войском Мамая, темника Золотой Орды, Дмитрий Волынец, как гласит предание, сыграл ключевую роль. Когда

казалось, что силы Мамая побеждают, воевода засадного полка Боброк выждал момент и начал атаку с тыла, внезапным броском загнав конницу противника в реку, в результате чего русские воины, обратили в бегство врага и одержали победу.

В старых летописях есть прекрасные миниатюры, на которых можно видеть изображения засадного полка и воеводы Боброка, припавшего к земле. Летописные памятники Куликовского цикла сообщают об удивительных способностях Боброка-Волынского. Согласно преданию, Волынец обладал даром ясновидца — он предсказал Дмитрию Донскому исход битвы, умел слушать землю, по всполохам зарниц и голосам зверей определять знаки. В древних текстах Задонщины запечатлен диалог между князьями, по силе не уступающий лучшим произведениям мировой литературы. *«Рече Волынцу князь: "Слышу, брате, гроза велика есть". И рече Волынец великому князю: "Призываются". Князь же обратися на полк руский: "Что слышасте?". Он же рече: "Но токмо видех множество огненны зари снимаются". И рече Волынецъ: "Остави, княже, огни, — добро знамение. Призывай Господа и не оскудей верою!". И паки рече: "Еще примета есть". И сниде с коня Волынецъ и паде на десное ухо, приниче ко земли и предлежи на долгий час. Востав и пониче. Рече же князь великий: "Что есть, брате Димитрий?"... Он же рече: "Едина бо есть на ползу, а другая ж ти скорбна. Слышахом земли плачущися надвое: едина бо страна, аки некая жена, горко плачущи еллинским гласом чад своих, а другая ж страна, аки некая девица, едино вопросопе, аки свериль жалосно плачевным гласом. Аз же множество тех боев приметы испытав, сего ради надеемся о Бозе... аз чаю победы поганых. А християном много падения будет". Слышав же то, князь великий прослезися и рече: "Тако будуть победы Господны!". И рече Волынецъ: "Не подобает тобе, государю, того некому сказати, поведати в полцех своих, ни брату своему... Рано утро вели имъ подвизатися на коне своя, и всякому крестом огрождатися. То бо есть оружие на противныя"».* Часто Боброка называли вещуном и даже волхвом, это предание передавалась от поколения к поколению, а память о Мамаевом сражении сохранилась в народном фольклоре. В произведениях искусства Куликовская битва отражалась многократно, так в XIX в. картины В. К. Сазонова, А. Ивона, О. А. Кипренского представляли события в классических

композициях и античных образах, а полотна В. А. Серова, М. В. Нестерова, В. М. Васнецова тонко передавали атмосферу тех давних времен. Многие художники XX в. обращались к преданиям Куликова поля — М. И. Авилов, А. П. Бубнов, И. С. Глазунов. В художественной литературе о Куликовской битве писали М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский. В поэтических произведениях А. Н. Майкова, И. А. Бунина, А. А. Ахматовой, А. А. Блока упоминается о тех легендарных событиях. Образ Дмитрия Боброка-Волынского тоже появлялся в произведениях искусства — в композиции горельефа Храма Христа Спасителя, в картинах художника В. В. Маторина, в романе «Забытый» писателя В. Г. Кожевникова.

О жизни Боброка после 1380 г. известно мало, в последний раз его подпись встречается в документе 1389 г. на духовной князя Дмитрия Донского. Великий князь ценил Боброка и доверял ему, выдал за Дмитрия Михайловича свою сестру Анну, чем Волынские гордились, хотя и знали, что потомства в союзе с княжной Боброк не оставил, а наследниками воеводы были дети от первого брака. По одной из версий сын Боброка и Анны погиб в юном возрасте, поэтому ряд историков полагает, что на склоне лет Дмитрий с женой обратились в монашество. Однако есть предание, что сын Волынца не погиб, а тоже стал монахом, известным как святой Михаил Клопский. Судьба этого человека таинственна, он появился в Клопском Свято-Троицком монастыре при загадочных обстоятельствах. В Житии преподобного, Христа ради юродивого, чудотворца Новгородского Михаила Клопского рассказывается, что в Иванову ночь 1409 г. он внезапно возник в монастырской келье. Монахи, вернувшиеся после всенощной, были поражены, увидев старца в рубище, который при свете свечи переписывал деяния апостола Павла. На все вопросы старец лишь повторял обращенные к нему слова и не называл своего имени, но игумен решил оставить таинственного гостя в монастыре, где тот и провел 44 года. Имя его стало известно, когда Клопский монастырь посетил сын Дмитрия Донского, князь Константин Дмитриевич. Увидев монаха, князь внезапно произнес: *«А се Михайло Максимов сын рода княжеска. Поберегите, отцы, сего старца, нам человек той своитин».* Этими словами подтвердилось высокое происхождение монаха, который прославился как предсказатель и чудотворец, множество пророчеств Михаила Клопского

были записаны в его Житии на основе устных преданий. Повествование о жизни святого представляет собой уникальный литературный памятник, однако сами пророчества старца не являлись художественным вымыслом, поскольку сбывались с удивительной точностью. Не все исследователи согласны с версией, что Михаил Клопский был сыном Боброка-Волынского, хотя в ее пользу говорит дар святого старца, который мог перейти к нему от отца, прославившегося как вещун и ясновидец.

От первого брака Боброк имел сыновей Бориса и Давыда, с которыми выехал в Москву из Волыни, от них пошли две ветви — Волынские и Вороные. Род Вороных угас, а семейство Волынских разделилось на несколько ветвей. Среди бояр Волынских бывали воеводы, стольники, окольничие, одним из самых известных потомков Боброка стал Артемий Петрович Волынский (1689–1740) — его имя овеяно легендой, как и жизнь пращура. Волынский был горд своим предком и много времени уделял генеалогии, желая остаться в русской истории не менее значимой фигурой, чем Боброк и это ему удалось, хотя именно страсть к изучению родословных преданий привела его на эшафот. О биографии Волынского подробно рассказано в цикле статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда». Нужно отметить, что судьбы Дмитрия Боброка и его потомка Артемия Волынского во многом схожи — оба происходили из знатных, но не очень богатых семей, оба с юности посвятили себя военной службе, оба стали людьми близкими государю и породнились с царской семьей. В 1722 г. Артемий Волынский женился на Александре Львовне Нарышкиной, двоюродной сестре Петра I. Жизнь Волынского была яркой и трагической, он прошел путь от рядового Преображенского полка до генерал-аншефа, был участником сражений и дипломатом, губернатором Астрахани и Казани, главой Конюшенной канцелярии и обер-егермейстером двора. Человек сильного темперамента и недюжинного ума, он стал одним из самых влиятельных людей России, войдя в Кабинет министров.

Волынский обладал пытливым умом, современники признавали его блестящим оратором. Не случайно в окружение Волынского входили самые просвещенные люди эпохи: архитектор П. М. Еропкин, создавший генеральный план Петербурга, советник Адмиралтейства и переводчик А. Ф. Хрущов, навигатор и ученый гидрограф

Ф. И. Соймонов, поэт А. Д. Кантемир, первый русский историк В. Н. Татищев. В кружке Волынского обсуждали вопросы философии, политики, истории, генеалогии. Конфиденты собирали древние летописи и старинные предметы. В коллекции Волынского был клинок, найденный им на Куликовом поле. В память о своем предке он хотел выгравировать на нем надпись: *«Найдена сия сабельная полоса в степи, из земли выкопана в урочище на Куликовском поле близ реки Непрядвы… где… была баталия с… татарскими войски, бывшими с ханом Мамаем… на которой баталии российским воинством сам великий князь командовал, с ним же… были войски литовские… под приводом благоверного князя Димитрия Михайловича Волынского, за которого потом великий князь Димитрий Московский отдал в супружество сестру свою родную, благоверную Анну Иоанновну, от которых в России фамилия Волынских начало свое восприяло… а оная полоса сыскана на Куликовом поле, где оная баталия была»*. Волынский заказал большую картину своего родословного древа — эскиз ее создал П. М. Еропкин, а написал художник Г. Н. Теплов. Картина таинственно исчезла, сохранившись лишь в наброске, исследовавший ее историю А. В. Лаврентьев, считает работу Еропкина и Теплова первым в русской живописи обращением к теме Куликовской битвы, подробный рассказ об этом можно найти в статье «Артемий Волынский. Судьба и легенда». На допросе Еропкин показал, какова была идея картины — Волынский желал видеть на ней Боброка в польском платье, а его жену в русском наряде. Архитектор предлагал: *«…Для знатности породы их надлежит написать: князя Дмитрия Волынца под польским верхним платьем в латах и шапку с пером, а в руках палку в знак воинской команды, а превеликой княжне гениум в образе ангела, держащего великого княжества московского корону»*. В картине на переднем плане были представлены фигуры Боброка и Анны, за ними возвышалось большое древо, на ветвях которого располагались медальоны с портретами предков Артемия Петровича. Там же был нарисован пьедестал, украшенный аллегорическими фигурами и дополненный государственным гербом и царскими коронами, что и стало роковым для Волынского.

В феврале 1740 г. кабинет-министру было поручено руководить организацией празднования в честь окончания русско-турецкой войны, грандиозного торжества, кульминацией которого стало мас-

карадное шествие и шутовская свадьба в Ледяном доме. Волынский блестяще исполнил поручение, но уже в апреле его и конфидентов ждала опала — кабинет-министру вменяли в вину участие в заговоре. Поводом для этого послужили, в частности, картина родословного древа с изображенными на ней царскими символами, меч с Куликова поля из коллекции Волынского и найденные в его бумагах родословные, в которых описывались подвиги и происхождение князя Боброка-Волынца. В предыдущих статьях рассказывалось, что все указывает на стремление Волынского к верховной власти, по рождению он мог претендовать на это, будучи потомком Гедимина и Боброка, женатого на сестре великого князя Дмитрия Донского — подобное родство было не менее весомым, чем его брак с двоюродной сестрой Петра I. Суд, состоявшийся после допросов и пыток, приговорил к казни Волынского, Еропкина и Хрущова, 27 июня 1740 г. осужденные были обезглавлены и похоронены у Сампсониевского собора, а судьба Волынского сразу после его гибели породила легенды. Одна из таких легенд — мистический рассказ о том, что призрак казненного кабинет-министра являлся Анне Иоанновне, чем многие объясняли ее скорую кончину. Этой истории посвятил балладу «Видение Анны Иоанновны» К. Ф. Рылеев. О другой легенде сообщал биограф Волынского Д. А. Корсаков: *«В Сибири сложилось предание о том, что А. П. Волынский был сослан в Иркутск, а казнь на Сытном рынке совершена над куклой. В Иркутске долго передавались рассказы о Волынском, как о чародее: он сидел в тюрьме, но все знал, что делается в городе»*. Далее Корсаков пояснял, что происхождение легенды описано в статье, где рассказывается: *«В Иркутске был сослан один из близких родственников Артемия Петровича, по фамилии также Волынский»* Неизвестный родственник кабинет-министра якобы приучил своего пса приносить ему из города письма от знакомых, поражая проницательностью горожан, поэтому Корсаков делает вывод: *«Впоследствии память народная приписала чародейския свойства известному Артемию Петровичу Волынскому, вследствие чего и составилась приведенная выше легенда»*. В XXI в. этот эпизод обыгран в романе А. Всеволодовой и романе М. Войлошникова «Чернокнижник». Однако кто знает, только ли совпадением и вымыслом можно объяснить легенду о чародействе Волынского, в роду которого встречались предсказатели.

В истории и литературе Артемию Волынскому посвящено множество трудов. К его образу обращались поэты и писатели К. Ф. Рылеев, И. И. Лажечников, А. С. Пушкин, Велимир Хлебников, В. С. Пикуль; историки М. М. Щербатов, Д. А. Корсаков, И. В. Курукин; художники В. И. Якоби, А. П. Рябушкин, А. Я. Головин и другие. На примере истории рода Волынских можно видеть, как из поколения в поколение в преданиях и искусстве рождаются образы, которые постепенно становятся частью истории. Предание о князе Дмитрии Боброке-Волынце, обладавшем даром вещуна и ясновидца. Житие Святого Праведного Михаила Клопского, совершавшего чудеса и предсказания и бывшего по преданию сыном Боброка. Легенда о тайнах и чародейском даре казненного кабинет-министра императрицы Анны Иоанновны Артемия Волынского. Все это отражено в искусстве нескольких столетий и восходит к древним летописям и устным народным преданиям, к тем старым временам, когда на реке Непрядве сошлись войска великого князя Дмитрия Донского и темника Золотой Орды Мамая. Парадоксально, что историческая правда, отражаясь в легендах и искусстве, создает новые образы, полные загадок, которые еще предстоит разгадать историкам.

Источники

1. Аронова А. А. 73 дня жизни архитектора Петра Еропкина, Век Просвещения. — Вып. 1. — М., 2006.
2. Веллер М. И. Наш князь и хан. —М.: АСТ, 2015.
3. Власьев Г. А. Род Волынских. — СПб., 1911.
4. Герман Э. Жизнь Волынского, его заговор и смерть. Русский архив. — № 7. —1866.
5. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк. Древняя и новая Россия, 1876. — № 1, 1877; № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11.
6. Крючков Н. Н. Артемий Петрович Волынский: преступления мнимые и подлинные. Диалог со временем. — 2014.
7. Курукин И. В. Артемий Волынский. Серия: ЖЗЛ, Молодая гвардия. — М., 2011.
8. 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.», Альянс-Архео, Москва; Санкт-Петербург, 2013
9. Лаврентьев А. В. К биографии «живописца» Г. Н. Теплова. Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. — Вып. 3. — М.–СПб.: Нестор-История, 2014.

10. Павлов-Сильванский Н. П. Местная грамота XIV века. Из бумаг кабинет-министра Артемия Волынского. Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического Общества. Том 7. — Ч. 2. — 1907.
11. Памятники Куликовского цикла, ред. Рыбаков Б. А., ИРИ РАН, Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ. — СПб., 1998.
12. РГАДА. Ф. 6. Оп.1.
13. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 49–51. — СПб., 2018.
14. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. — Соч. в 18 кн. Кн. III–IV, VIII–X. — М, 1993.
15. Татищев В. Н. История Российская. Собрание сочинений: в 8 томах. — М.: Ладомир, 1994.

Вера Соловьёва

ИВАН БИАНКИ — ПИОНЕР ИНТЕРЬЕРНОЙ И ПЕЙЗАЖНОЙ СВЕТОПИСИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Страницы истории фотоискусства

Есть у петербургских фотографов легенда, что возле каждого памятника архитектуры в мостовой пробиты лунки от фотографического штатива. И можно с уверенностью сказать, что первым эти специфические следы оставил Иван Бианки (1811–1893). Настоящее его имя совсем не Иван, а Джованни, он — итальянец, но всю жизнь считал себя русским. Иван Бианки стал первым фотографом пейзажистом, «видовиком» в Российской империи: снимал строительство Исаакиевского собора, похороны Николая I, юбилей Петра I и многое другое.

Началось все более двухсот лет назад в городе Варезе в Австро-Венгрии (сейчас территория Италии). Именно там родился Джованни Бианки. Судьбой ему было предначертано запечатлеть для истории интерьеры особняков, дворцов императорской семьи и богатейших дворян, быть обманутым аферисткой, умереть в нищете. Талантливый, трудолюбивый, упорный, страстный, увлекающийся, любопытный, азартный? Пожалуй, да, но и верный рыцарь прекрасной дамы по имени Фотография.

Выбор: акварель или светопись?

Мальчик с детства мечтал стать художником, и, казалось бы, мечта осуществилась: когда Джованни в 1821 году вместе с семьей прибыл на постоянное проживание в Москву, принял имя Иван. Отучившись на художника в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Бианки так и не стал успешным акварелистом, как планировал изначально. Живописца из него не получилось. И, когда в 1847 году Петербургская академия художеств отказала Бианки в звании «художника по акварельной живописи», Иван обиделся и решил продолжить обучение живописному мастерству в Европе. Съездив за границу на свой счет для усовершенствования, он вновь приехал покорять Россию, но на этот раз с фотоаппаратом.

Вооружившись новейшими технологиями: калотипией (тальботипия, дагерротипия на бумаге) и мокрым коллодионным спосо-

бом, который открыл в 1851 году Фредерик Скотт Арчер (1813–1854), Иван приехал уже не в Москву, а в Петербург, поразивший фотографа целостностью архитектурной среды, а также смелостью замыслов, воплощенных лучшими архитекторами Европы.

Следует отметить, что человек как модель Ивана Бианки, похоже, особенно и не интересовал: на тысячах фото за тридцатилетний период жизни мастера в Петербурге, людей практически нет, только на репортажных кадрах. Впрочем, поначалу он, как почти все тогдашние фотографы, открыл «Кабинет фотографических портретов». Фотоателье пользовалось успехом у публики, но, видимо, не приносило удовлетворения и творческой радости владельцу, и вскоре он полностью переключился на пейзажи.

Из истории фотографии известно, что портретная съемка развивалась в Российской империи так же стремительно, как в Европе, а вот другие жанры заметно отставали. Если верить газете «Санкт-Петербургские ведомости» за 1854 год, *«…фотография избрала себе у нас специальною целью производство портретов; фотографы-портретисты располагаются в Петербурге только что не каждый день, и едва ли сыщется в России хоть один губернский город, где бы не было Кабинета (!!!) фотографических портретов, между тем как за границей одновременно с портретной фотографией быстро развивалась и совершенствовалась фотография видов; в Париже или в Лондоне нет ни одного сколько-нибудь замечательного здания или уголка, которые не были бы сняты фотографически со всех возможных сторон, во всех возможных размерах».*

Портретные фотографии были популярны, как в Российской империи, так и в Европе. Представители почти всех сословий считали своим долгом запечатлеться для потомков. Создание портретной сессии, даже состоящей из одного или двух снимков, для семей было настоящим праздником, к нему готовились заранее. При этом о видовых городских и сельских пейзажах никто не задумывался.

Во второй половине XIX века фотография привлекала все новых и новых последователей среди художников, интригуя возможностью раскрыть талант в новой профессии. Если вначале живописцы были озабочены химией и физикой светописи, то по достижении некоторой технической зрелости они принялись осваивать новые сферы приложения своих умений, неуклонно вытесняя дофотографические методы отображения действительности: прикладные рисунки, гра-

вюры и т. д. Лучшие представители новой профессии видели назначение фотографии в просвещении публики через распространение отчетливых (!) изображений с произведений искусства. Вооружившись первыми камерами, новоиспеченные светописцы отправлялись в экспедиции по Европе, Африке и Востоку, фиксируя великие произведения искусства прошлых веков и достопримечательности столиц.

Иван Бианки поставил перед собой иную задачу: познакомить современников с художественными сокровищами молодой столицы Российской Империи, которой от роду было полторы сотни лет. Гениальным петербургским зодчим, как предшественникам, так и современникам Бианки, чрезвычайно повезло — в нем они нашли не только тонкого и преданного ценителя их творчества, но и художника, умевшего заставить говорить фотографию языком искусства. В его руках камера оказалась идеальным инструментом не столько для регистрации и пересчета архитектурных объектов, сколько для охвата в кадре внешнего облика Северной столицы в обрамлении природных ландшафтов. Имея возможность увидеть великолепный, раскинувшийся в дельте полноводной и своенравной Невы город свежим взглядом художника, Бианки устремил свой талант на создание светописного образа Северной Пальмиры.

Городская и ландшафтная фотолетопись

Систематические съемки Петербурга и его окрестностей Иван-Джованни начал в 1853 году. Словно предчувствуя грядущие изменения облика города, Бианки с необычайной скрупулезностью фотографировал площади, набережные, дворцы, храмы, мосты — все, что его мнению позволяло передать атмосферу города. Фотографировал, тщательно выбирая точки съемки, ракурсы, освещение, стремясь максимально, используя свои природные данные и талант художника, выявить ансамблевый характер окружающего пространства, особенности климата, оригинальность архитектурных решений. На его снимках 1853 года можно увидеть Петропавловскую крепость с еще деревянным шпилем собора, Адмиралтейство с «онегинским бульваром», Дворцовую, Адмиралтейскую и Сенатскую площади, непривычный, без расположенных по углам ангелов Исаакий, Казанский собор, монумент Петру I, Александровскую колонну. Более 60 сюжетов за первый год работы!

Бианки стал первым летописцем петербургского видового ландшафта. По его фотографиям можно проследить, как менялась столица, как пустые вначале площади «обрастали» зданиями, как появлялись новые архитектурные доминанты (например, Исаакиевский собор, строительную площадку которого Иван фотографировал неоднократно) и сносились прежние, как входили в моду новые архитектурные стили. Он впервые нашел идеальные ракурсы для съемки набережных, площадей и проспектов, с которых новые поколения фотографов снимают эти объекты и сегодня.

«*Это был художник-живописец, но в Петербург он прибыл, еще при Николае Павловиче, в качестве фотографа, чуть ли не первого в России*, — писал крестник фотографа — Александр Бенуа, с отцом которого, архитектором, академиком и профессором архитектуры Императорской Академии художеств, главным архитектором Петергофа Николаем Леонтьевичем Бенуа, Иван Бианки дружил. — *У нас в семье считалось, что именно Бианки познакомил русских людей с изобретением Ньепса и Дагерра. Специальностью его, однако, были не столько портреты, сколько пейзажи, памятники и особенно интерьеры. При этом Бианки не был простым профессиональным техником; на всех им изданных фотографиях он себя величает художником, и художником он действительно и был, что сказывалось как в выборе момента освещения, так и в точке зрения*».

В своем образном описании Александр Бенуа не совсем точен: Бианки был далеко не первым фотографом в России и уж точно не он познакомил россиян с фотографией, но именно Иван-Джованни стал первым фотографом видов имперского города, ландшафтного дизайна парков, особняков петербургской знати, первым фотографом внутреннего убранства богатейших дворцов Санкт-Петербурга.

Пионер фоторепортажа

Способность Бианки совместить в одном кадре максимум информации, создав цельный образ, ярче всего выражена на снимках, которые можно обозначить словом *«фоторепортаж»*, до Ивана в России практически неизвестный. Фотографы XIX века были не в состоянии зафиксировать быстротечность и изменчивость происходивших событий — слишком мала была светочувствительность пластинок; понимая это, еще до начала церемоний лучшие из мастеров, с особой тщательностью выбирали именно ту позицию, именно

тот момент, который с максимальной выразительностью мог рассказать о происходившем. Самый ранний фоторепортаж Бианки относится к 1852 году. Тогда, находясь еще в Париже, он стал свидетелем большого армейского праздника на Марсовом Поле. Этот снимок, как и другая парижская фотография того же года с изображением церкви Св. Евстахия и расположенным у ее подножия древним городским рынком — одна из первых попыток репортажной съемки в истории фотографии!

В январе 1854 года Бианки открыл свой второй петербургский сезон фотографированием одного из самых ярких ежегодных праздников — крещенского водосвятия на Неве. На снимке *«Причал Зимнего дворца. С.-Петербург, сего дня 6/18 января 1854»* мы не различим обывателей, допущенных на церемонию и «подпортивших» кадр (они «размыты» при длительной экспозиции), но знаковые доминанты расположены автором по полю изображения с завидной точностью. Это — Зимний дворец, покрытые снегом знаменитые парные вазы и львы, заиндевевшие деревья и, самое важное, купол выстроенной на льду Иордани.

Проживший в столице чуть более года, малознакомый с местными нравами, Иван мерз со своей переносной лабораторией среди городских зевак, не имея возможности выбрать оптимальную точку съемки, для этого у него не было еще ни авторитета, ни нужных знакомств. Несмотря на то, что со временем химико-физические свойства эмульсионных слоев были значительно улучшены, успех работы фотографа на открытом воздухе во многом определялся и определяется до сих пор верным выбором точки съемки.

Уже в следующем, 1855 году, Бианки сделал великолепный снимок церемонии похорон императора Николая I. Одно единственное фото донесло до нас исчерпывающую информацию о похоронной процессии. В кадре видны и застывшая во всю длину пролетов Благовещенского моста шеренга солдат, отдающих последние почести императору, и торжественно проплывающий над скованной льдом Невой катафалк, и заполнившая набережную толпа замерших в молчании горожан. Вездесущий шлем Исаакия и часовня Николая Мирликийского в русско-византийском «вкусе» дорисовывают картину, возвышаясь над траурным действом. Часовня св. Николая Мирликийского (Николая Чудотворца) на Благовещенском (Николаевском) мосту была снесена весной 1930 года.

Несмотря на то, что фототехника того времени не могла «поймать» объекты в движении, каким-то чудесным образом Бианки это удавалось. Уже в 50-х Бианки запечатлевал городские праздники, открытия памятников. На дошедших до нас фотографиях были и другие церемонии государственного масштаба: открытие памятников Николаю I, Екатерине II и торжеств по случаю 200-летнего юбилея Петра I.

Бианки заранее выбирал идеальную точку съемки. Празднование юбилея Петра I на Сенатской площади Бианки фотографировал с кровли Исаакиевского собора, заблаговременно разместив и укрепив там всю фототехнику. Именно ему — Ивану Бианки принадлежит честь создания первой грандиозной серии фотоизображений Петербурга, и именно он нарушил монополию видового эстампа на презентацию столицы Российской империи.

Видовая, интерьерная фотография

«Наконец, как-то случайно узнали мы, что в Петербурге уже с прошедшей зимы поселился один фотограф господин Бианки, заслуживший известность в Париже и исключительно посвятивший себя фотографии видов, — писали «Санкт-Петербургские ведомости» в начале карьеры Ивана-Джованни в 1854 году. — *Любуясь его произведениями, мы были удивлены, как они до сих пор не приобрели себе известности. Сколько русских иногородних, посещающих Петербург, спрашивали нас о фотографиях нашей Северной Пальмиры, и мы всегда вынуждены были отвечать, что таковых нет, между тем как г. Бианки уже успел снять пол-Петербурга*».

Кроме этого, Иван одним из первых (может быть, даже первым) занялся фотографированием произведений искусства: в 1855–1856 годах мастер сделал фотокопии с 50 акварелей. Занимался он и портретной съемкой, но очень редко, главное — Бианки вошел в историю как первый интерьерный фотограф Петербурга. Снимки убранства своих дворцов ему заказывала вся петербургская аристократия: Строгановы, Шуваловы, Шереметевы, Юсуповы, Белосельские-Белозерские, сами Романовы. Впоследствии именно фотографии Бианки стали бесценным материалом для кинематографистов, реставраторов — по этим снимкам воссоздавали обстановку многих дворцов.

«До фотографий интерьеров в те дни усиленного строительства и убранства русские баре были особенно охочи, — вспоминал Александр Бенуа. — *При этом Бианки не был простым профессиональным техником; на всех им изданных фотографиях он себя величает художником. Художником он действительно и был, что сказывалось как в выборе момента освещения, так и в точке зрения. В технику же фотографии он ушел с головой, уподобляясь в этом какому-нибудь средневековому алхимику. Ногти у него были всегда желтые от коллодиума, а весь он был пропитан какими-то химическими запахами, впрочем, не противными»*.

Мастер был лично знаком со многими ведущими архитекторами-реформаторами и находился в самой гуще событий, отвечая возросшему интересу российской общественности к архитектуре как выразительнице духа времени. Бианки запечатлел творения ведущих петербургских зодчих-современников А. К. Кавоса, О. Монферрана, А. И. Штакеншнейдера, А. И. Кракау, Н. Л. Бенуа, И. А. Монигетти, Г. Э. Боссе, Д. И. Гримма, В. А. Шрётера и многих других.

Пользовавшемуся более чем скромным по сегодняшним меркам фотографическим арсеналом, мастеру попутно приходилось решать многочисленные проблемы технического свойства, невольно разрабатывая на практике основные приемы архитектурной съемки, ставшие образцами и заложившие фундамент практики фотографирования подобных объектов. В поиске решений Бианки опирался не только на художественное чутье, знание особенностей того или иного стиля, но и основательно изучил законы оптики. Для сохранения впечатления от объемности архитектурного объекта на двумерной плоскости листа фотографу требовался более тщательный, чем живописцу, выбор точек съемки, ракурса, характера освещения и т. д.

При Александре II Российская империя вступила на путь экономических, политических и социальных реформ, что сказывалось на всех видах деятельности. В столице практически прекратилось государственное регулирование строительства, и она обретала новые черты, свойственные городу индустриальной эпохи. Фотографы, в том числе и Иван Бианки, удовлетворяли любопытство европейцев в происходивших в столице Российской империи новациях: ни одна архитектурная новинка не выпала из поля зрения видоискателя фотокамеры. Разбираясь в пластических особенностях стилевого ре-

шения фасадов, в тонкостях конструктивных решений, Иван снимал здания самых разнообразных функциональных назначений и стилей.

Отдельно надо сказать о работе Бианки над фотографиями загородных царских резиденций. Если серия снимков Царскосельских достопримечательностей фиксировала уже сложившийся дворцово-парковый ансамбль, то архитектурный облик города Петергофа менялся и формировался на глазах Бианки. К циклу фотографий царских резиденций примыкают многочисленные снимки дач и особняков столичной элиты, при постройке которых архитекторы нарабатывали новые объемно-пространственные композиционные решения. Образы многих из них, выстроенных по большей части из недолговечных материалов, сохранились лишь на фотографиях Бианки. А летом 1862 года, как сообщал журнал «Фотографическая иллюстрация», он «*снял сухим фотографическим способом все станции и воксалы Петергофской железной дороги, из которых один фотографический снимок воксала в С.-Петербурге рассылаем при сем номере для желающих ближе познакомиться с превосходными произведениями г. Бианки*».

К началу 1870-х годов химико-физические свойства эмульсионных слоев были значительно улучшены, и результат работы фотографа на натуре во многом определялся выбором точки съемки. Фотографии Бианки интернациональной бригады, снимавшей празднование юбилея Петра I на Сенатской площади, как нельзя лучше иллюстрируют ставшую постулатом практику работы по съемке подобных мероприятий. Бианки расположился на кровле Исаакиевского собора, и перед его, а теперь и нашими глазами — захватывающее зрелище: огромное, открытое к Неве каре площади, и на ней, как на ладони, императорская свита, духовенство, прямоугольники гвардейских полков и виновник торжества в своей бронзовой ипостаси царь Петр I. Дальше, за кумиром, по направлению его повелительного жеста — недавно сбросившая зимние оковы Нева с парадным строем салютующих кораблей. Завершают картину нарядная панорама Васильевского острова и толпы зрителей-горожан, оттесненных на периферию, к фасадам Адмиралтейства и Сената с Синодом.

Насмешка Судьбы

Петербургская экспедиция Бианки длилась 32 года. Начав свою деятельность по фотографии у самых истоков становления

искусства светописи, Бианки прибыл в Петербург в последние годы правления Николая I, сохранив для нас облик столицы того периода. Покинул фотограф Петербург в первые годы царствования Александра III, когда в фотографии началась новая эра, да и темп столичной жизни стал для него непосильным. Возвращение на родину в Швейцарию не принесло Ивану-Джованни покоя — его непреодолимо тянуло обратно на берега Невы, туда, где прошла его молодость, где был востребован и испытал творческую радость и признание, где еще жили его соратники, единомышленники, друзья… Но Иван-Джованни все продал, и возвращаться было некуда. Мастер решил начать новую жизнь.

В 1883 году в Монтаньоле (Швейцария) скончался брат Ивана Бианки — Джузеппе. Спустя год 73-летний мастер покинул Петербург и вернулся на родину ради вступления в наследство. Крестник Бианки А. Н. Бенуа, отдыхавший с семьей в 1909–1912 годах в Монтаньоле, услышал и записал рассказ о постпетербургской жизни фотографа.

«*Увы, покоя Бианки не обрел. Он слишком отвык от мелкопровинциальных нравов и обычаев своей деревушки. В эти годы старческого рамолисмента (возрастные изменения) к Бианки подобралась какая-то авантюристка, которая и женила его на себе. "Молодые" переселились в Лугано, и там эта женщина вскоре добилась перевода на ее имя всего капитала мужа, завладев коим, она самым бессовестным образом его покинула в обществе своего любовника. Несчастный разоренный Бианки, из гордости не желавший обратиться к родным за помощью, умер вскоре в больнице, в совершенной нищете, и был похоронен в общей могиле. Печально и то, что все привезенные из России негативы, бесценные в документальном смысле, были перед этим проданы его женой как простые стекла*».

Фотографическое наследие Ивана-Джованни Бианки

Как пример высшего наследия для истории России можно привести объемный блок профессиональной фотографии — оттиски с изображениями «внутренних видов» (так ранее называли интерьеры) особняков петербургской элиты. Одна из первых серий *«Снимки парадного двора в доме О. Монферрана»* выполнена еще в 1853 году. Архитектор Огюст Монферран был страстным коллекционером и превратил свой дом на набережной реки Мойки в настоящий музей, разместив в нем сокровища древнего и нового искусства.

Также Иван Бианки отснял украшенные помещения для именитых гостей в здании Большого Эрмитажа и пышные интерьеры Мариинского театра, исполненные А. Кавосом и Н. Л. Бенуа! Запечатлел Иван знаменитые «палаты» Строганова и дворец Белосельских-Белозерских на Невском проспекте, и апартаменты Шереметевского дворца (Фонтанного дома). Там же на Фонтанке увековечил интерьер особняков Левашовых и Шуваловых; на Английской набережной — дома фельдмаршала Паскевича и барона Штиглица. Также в фотоархивах хранятся уникальные снимки того периода — интерьеры особняка П. С. Строганова, чертоги Голицыных и Скобелевых...

Это только то, что нам известно сегодня, — вряд ли список полон. По скромным подсчетам — сотни оттисков! И все они сделаны с подлинным мастерством и документальной точностью, целыми альбомами для заказчиков и отдельными листами для собственного издания. Можно сказать, что Бианки первым «распахнул двери» домов именитых людей Петербурга и впустил в их приватное пространство знатока-специалиста, да и всякого любопытного зрителя.

Сегодня мы имеем уникальные фотографии (большинство находится в собрании Эрмитажа) утраченных ныне интерьеров петербургских особняков и дворцов, многие из которых также канули в Лету. Имеется альбом *«Иван Карлович Бианки. Дворец Строгановых в Петербурге»* с потрясающими подробными фотографиями внутреннего убранства и интерьеров дворца второй половины XIX века. Например, съемка 1860-х годов Большой гостиной с уникальной мебелью и драпировкой, Арабесковой гостиной с восхитительным гарнитуром, отснятой с различных ракурсов. Также «Минеральный кабинет — Бильярдная» (отмечено, что фото 1868 г.) с подробной деталировкой предметов, «Интерьер большого кабинета графа С. Г. Строганова». Фотографически увековечены гарнитуры библиотек, столовых, даже *Salon de passage* и так далее.

Когда мы рассматриваем фотографии Ивана Бианки, то трудно обозначить жанр, в котором его талант проявился с большей полнотой, которое можно поставить в качестве главного достижения. Многое, в чем нуждался огромный город, что в дальнейшем открыло последователям пути развития различных фотографических жанров, было сделано Бианки впервые. Он пользовался необычайной популярностью — именно ему заказывали столичные аристократы серии подробных фотографий убранства своих кабинетов и гостиных.

Многие архитектурные фотографии Ивана Бианки давно стали классическими — он впервые нашел точки, с которых и теперь принято снимать Дворцовую, Сенатскую площади, набережные Невы, другие достопримечательности Петербурга. Его фотографии имеют огромную ценность с исторической точки зрения: только на них продолжают жить давно уже снесенные или значительно переделанные здания.

Ивана-Джованни Бианки по праву называют Первым Светописцем Петербурга.

Источники

1. https://otrageniya.livejournal.com/2891329.html
2. http://votkinskonline.ru/blog/truechel/12-dekabrya-18..
3. https://www.prlib.ru/item/333989
4. http://www.photoisland.net/pi_hist_text.php?lng=1..
5. https://prajt.livejournal.com/276881.html
6. https://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post442696421/
7. Журнал Foto&Video, №5/6, 2015.

Арутюн Зулумян

ДВА ФИЛЬМА НА ОДНУ ВОЙНУ

В череде межнациональных конфликтов, которые охватили Советский Союз Нагорный Карабах был первым. Политика перестройки, начатая ***Михаилом Горбачёвым****, проходила проверку на прочность событиями в Карабахе. Проверка показала полную несостоятельность нового советского руководства.*

Нагорный Карабах, маленький клочок земли в Закавказье, имеет древнюю и непростую судьбу, где переплетены жизненные дороги соседей — армян и азербайджанцев. Географическая область Карабах разделена на равнинную и нагорную части. В Равнинном Карабахе исторически преобладало азербайджанское население, в Нагорном — армянское. Карабахская война, или Арцахская война — это военный конфликт между армянскими и азербайджанскими вооруженными формированиями за контроль над Нагорным Карабахом и прилегающими территориями. Проблемы не разрешены по сей день, нет единого консенсуса…

«ЭТА ВОЙНА МЕНЯ ПРОБУДИЛА»

В Доме Союза художников в г. Ереване 8 февраля — 28 февраля 2020 г. открылась выставка «Следствие — артефакт» В тот же день, в кинотеатре «Москва», находящемся поодаль был продемонстрирован фильм под тем же названием «Следствие — артефакт» режиссера Грайра Саргсяна. Этот же проект в свое время состоялся в 2019 году в г. Степанакерте. И теперь ее решили представить в Ереване.

Авторы проекта, фотограф Арег Балаян и художник Эдик Погосян, искали и отбирали вещественные доказательства конфликта и превращали его в произведение искусства. Режиссером же фильма является — Грайр Саргсян.

Проект «Следствие — артефакт» реализуется в рамках проекта «Укрепление мира посредством наращивания потенциала и участия общественности» *(PeaGE)* при финансовой поддержке Европейского Союза. «Мы также планируем провести выставку в других городах по всему миру» говорят авторы проекта.

Фильм

Вы смотрели фильм «Последствие — артефакт»? Нет? А зря! Впрочем, не беда, ведь фильм только-только создается и еще не вышел на широкий экран для зрителей. Когда он появится, очень рекомендую не упустить возможность посмотреть его и получить от этого колоссальное удовольствие. Фильм «Последствие — артефакт» о войне и мире. Ужас… страх…боль… потери… человеческие жертвы. Такие чувства способна вызывать только война. Война всегда остается в памяти человечества. Войны не забываются, чтобы не повторяться. Сколько горя и страданий приносят они людям. Тот, кто видел ужасы войны, оскал смерти, никогда ее не забудет.

Героями этого фильма являются двое: художники Эдик Погосян и Арег Балаян. Они стремятся организовать необычную выставку, на которой в качестве произведений искусства будут представлены артефакты войны, фотографии, рассказывающие о личных трагедиях жертв этой войны, благодаря силе духа сохранивших свою жизнь и достоинство, о людях, не сломившихся под грузом горя. Концепция выставки, называемой «Последствие — артефакт» необычная, организована по принципу «три в одном»: перформанс, сочетающийся с представленными в выставочном пространстве объектами — артефактами и фотографиями о войне.

Один из организаторов выставки Арег Балаян не только с детских лет был наслышан об этой кровопролитной войне, но и участвовал в ней. «Не могу сказать, что это было моим выбором — вспоминает он. — Мне сдается, что независимо от того, в какой мере человек не был бы подготовлен к войне, непосредственное участие в ней, навсегда может его изменить».

Детство

Родился Арег Балаян в столице Армении, городе Ереване. Его мать архитектор и реставратор занималась восстановлением древних памятников и церквей. С детских лет она стала приобщать сына к культурным ценностям уже тем, что брала его с собой в командировки по работе.

Дедушка Арега был известным строителем, одним из знаменитых его строений является здание Детского кукольного театра на центральной улице Саят-Нова в Ереване. Бабушка была хими-

ком, начальником лаборатории по выращиванию искусственных кристаллов в Институте лазерной техники.

В годы, когда началось Карабахское движение, мать Арега все чаще начала ездить в Карабах. Она полностью слилась с этим «карабахским движением». К тому же там проводились некие реставрационные работы. Арегу тогда исполнилось 11 лет. Именно в этот период в жизни Арега появился новый человек, который в его жизни сыграл важнейшую роль. «Только благодаря Валерию я полюбил эту чудесную страну Карабах, который стал моей второй родиной. Все положительные качества, которые я обрел за всю своею жизнь были сформированы во мне благодаря моим близким людям, в которой немаловажную роль сыграл Валерий», — рассказывает Арег.

Учеба

С детских лет любимыми телевизионными передачами Арега были «В мире животных», «Дискавери» и «Национал географик». Любовь и привязанность к флоре и фауне у него оказались настолько сильными, что ему захотелось поступить Зооветеринарный институт, чтобы стать ветеринаром. Его мечтой было посвятить свою жизнь животным, заниматься уходом за ними и их лечением, но конкурс на этот факультет был настолько большой, что ему по набранным балам удалось попасть только на зоотехнический факультет. В течение учебы, когда выяснилось, что основная цель зоотехника — получение большого количества продукции при минимальных финансовых и трудовых затратах, учиться Арегу стало малоинтересно, и он часто уходил с лекций на более интересные лекции своих друзей, учившихся в других вузах: то по психологии, то по живописи. «Уже в те годы я обучался по сегодняшней системе получения знаний, когда студент сам выбирает, какие лекции посещать» — смеясь рассказывает Арег.

Служба

Заниматься фотографированием Арег мечтал давно. У него была большая коллекция разных фотоаппаратов: «Смена», «Фэд», «Зенит». Но скоро пришло время его службы в армии, впрочем, в армию он отправился сам, взяв отсрочку в институте. В годы службы скончался его дед. В армии он часто вспоминал его нака-

зы хорошо учиться, и когда деда не стало, у него осталось чувство неисполненного долга, и он дал себе слово, что по возвращению из армии наверстает упущенные знания.

В период учебы в институте Арег подключился к старшим друзьям, которые учредили фотостудию и стал очень активно заниматься фотографированием. За три года у Арега в арсенале накопился немалый опыт и багаж знаний в этой сфере. Одной из их выставок, которую они организовали, стала выставка «Последний трамвай». Она рассказывала о том, как в городе перестал действовать трамвай. Под стук трамвайных колес проектором на стене был продемонстрирован фоторепортаж о последней трамвайной линии.

Карабахская эпопея

В 2005 году Арег переехал в Карабах. Там уже жили его родители, где мать работала и брала замеры армянских церквей: Гандзасара, Гтчаванка и других. Так началась его «карабахская эпопея». Но в Карабахе он женился и обзавелся семьей. В Карабахе он был намерен создать ферму племенных овец. Но с этим проектом ничего не вышло. Время от времени меняя работу, (был даже забавный момент, когда его назначили начальником отделения по работе с юношеством, в связи с тем, что у него очень нестандартное мышление, а спустя некоторое время, по той же формулировке, отстранили от должности), он, наконец, пришел к тому, что стал заниматься только фотографированием. Положение в стране все более и более ухудшалось, люди стремились на всем экономить, деньги тратились только на еду и жилье. К тому же снова началась война. Арегу периодически приходилось отправляться в Ереван, чтобы находить новые заказы.

Творчество

«Война сильно повлияла на мое творчество — говорит Арег Балаян. — Если раньше мои фотографии носили больше документальный характер, то снимки, сделанные на войне, стали другими». Стиль творчества Арега стал более выразительным и убедительным. Первая его выставка на военную тему — выставка *Mob* 2016 года. *Mob* — это серия фотографий, посредством которых солдат, служивший на пограничной заставе, рассказывает зрителю о тяжелых военных буднях.

«Фотографирование в этот период стало для меня формой аутотерапии и единственным эффективным средством выжить и не сойти с ума» — говорит Арег. Выставка *Mob* открылась в Ереване, в Фотобиблиотеке Карена Мирзояна, затем на международном конкурсе *"Lensculture Exposure Award"* фотографии Арега Балаяна получили второе место и были представлены в самых разных странах мира. В дальнейшем проект Mob получил свое развитие на выставке «Последствие — артефакт».

Стрит-арт

В 2018 году Арега пригласили в Берлин участвовать в проекте по стрит-арту. На проект были приглашены самые известные стрит-артисты со всего Кавказа. Условия работы были такие: ежедневно на стене изобразить новую картину поверх картины предыдущего участника. Атмосфера была удивительно мирной и творческой. В процессе они становились свидетелями того, как ежедневно друг за другом, на одном и том же месте появляются все новые и новые образы, как в калейдоскопе. Поистине, «все течет и ничто не остается на месте», — как говорил великий греческий философ Гераклит. Но почему-то от этой мысли Арегу становилось весело. То ли идея философа пришлась ему по вкусу, то ли творческая атмосфера так влияла. Со школьных лет Арег любил разрисовывать свои тетради мелкими, почти бисерными рисунками — образами, которые он называл «блошками». Эти удивительно смешные, милые и веселые рисунки нелепых персонажей он любил оставлять на стенах в самых разных и неожиданных местах. Как-то одного из них, он умудрился изобразить на лысине своего друга во время свадебной церемонии. Теперь, он изобразил их крупными на этой выставочной стене в Берлине.

И снова фильм

Война возникает в результате хаоса, создаваемого людьми вокруг и внутри себя. Она не возникает сама по себе, а словно индикатор показывает в каком положении пребывает общественное сознание. Ее нельзя избежать посредством побега или забыть о ней, захлопнув за собой дверь. Война станет преследовать нас всюду. И как ни парадоксально, наши песни воспевают войны, мы готовы восхвалять и оправдывать убийства. С самого детства нас

приучают к войне. Каждый мальчишка в глубине души мечтает стать героем на войне. Война пронизывает нас до мозга костей. Она демонстрируется в фильмах о доблести и храбрости, о ней рассказываются победоносные истории. Восхищаются атрибутами войны: военными формами, разнообразными видами оружия. Никто не желает войны, и в то же время, все ею восторгаются.

Организовывая выставку «Последствие — артефакт», авторы собирались посредством наблюдения причинно-следственных связей, и переводя атрибуты войны в сферу искусства, лишая их привычной функции, дать ответ, на вопрос «что такое война», чтобы вконец закрыть эту тему, но как оказалось, неожиданно для самих себя, поставили перед собой новые вопросы, которые в свою очередь, требуют ответа. Впрочем, надо признаться, что аксиома «хочешь мира — готовься к войне» сегодня по-прежнему актуальна.

«ВОЙНА — ЭТО САМОЕ СТРАШНОЕ, ЧТО МОЖЕТ БЫТЬ!»

«Война — величайшее бедствие,
которое может причинить страдание человечеству,
она разрушает религию, государства, семьи.
Любое бедствие предпочтительнее ее»
Мартин Лютер

Светлана Кульчицкая почти всю свою жизнь работала на телевидении: была корреспондентом, редактором, шеф-редактором. С 1975 года начала работать на Ленинградском телевидении, где делала и вела большие авторские программы по вопросам социального развития города, а с началом перестройки программы об общественных движениях, возникавших в стране: программу НЭП-нравственность, экономика, политика, «Выбор». Была ведущей первых в стране прямых эфиров, дебатов кандидатов в депутаты (первого созыва) города и страны. Снимала материалы о диссидентах, выступивших в свое время против ввода войск в Венгрию и просто против Сталинских деяний и получивших за это по полной программе жизнь в лагерях Гулага.

Детство

— Вы родились на Камчатке… Каким образом ваши родители там оказалась?

— Дед мой, поляк, был царским офицером, подполковником артиллерии. Когда начались гонения бывших царских служащих, ему пришлось покинуть Москву. Папу отчислили из института, и он по совету отца вместе с близким другом отправился на Камчатку. Вышли из Новороссийска, дальше пересекли Главный Кавказский хребет, по пути зарабатывая на жизнь и на билеты. Что касается мамы, то в 1936 году посадили ее отца, это было в Москве, а она, так как жили трудно, тоже отправилась на Камчатку по призыву Валентины Хетагуровой, которая агитировала девушек всей страны поднимать Дальневосточный край, где особенно не хватало женских рабочих рук. Там мои родители и познакомились. Папа был журналистом. Много лет руководил Комитетом по Телевидению и радиовещанию.

Камчатка

— Расскажите о себе?

— Окончила школу, поступила на журфак Приморского университета. Когда вышла замуж, я перевелась на заочное обучение. Несколько лет вместе с мужем работала в геологической партии в тайге. Три года искали золото. Потом, когда вернулись, стала работать на телевидении. Природа Камчатки — одна из самых своеобразных и красивых в мире. Расположение полуострова на разломах тектонических плит, на берегу Тихого океана обеспечили полуострову поистине уникальные особенности. Одни вулканы создают такую картину, что можно любоваться и любоваться. Долина Камчатки по своей красоте настоящая — Швейцария. А Долина Гейзеров — уникальна. Я много, где побывала на этом шарике. Камчатку считаю самым удивительным краем, и мне повезло — я исходила, объездила, облетела ее практически всю. Была дней десять в командировке и на Командорских островах. Работала корреспондентом, редактором. Все программы были авторские, все сама вела в эфире. Возглавляла молодежную редакцию. В один из своих отпусков, накануне отъезда с Камчатки, решила посмотреть одно из крупнейших в мире извержений — извержение

вулкана Толбачик, полетела по приглашению друзей-вулканологов поварихой. Была и на путине, но уже в командировке. Мне сказали, что это будет последняя экспедиция, так как запасы сельди истощались, и мы с оператором, отправились в район лова, делать телевизионный фильм. Назывался он — «Тринадцатый», об успешном капитане Валерии Никулине, который был тринадцатым на своей МРСке (малый рыболовецкий траулер). На следующий год, после моего путешествия, эту селедку запретили ловить, а она была толстая, жирная и удивительно вкусная. Я поняла тогда, как трудно достается такая вкуснятина. Суденышко маленькое, болтает его как щепку даже при небольшом шторме. Сама стояла на переборке рыбы, когда сети доставали с «серебром», так чешуя блестела на солнце. А они, рыбаки, так жили часами, днями, месяцами до конца путины. Да все вдали от семей и дома. Я потом в фильме говорила, что этот труд невозможно оценить. Очень тяжелый. Возвращались мы через Магадан. Высадили нас в знаменитой бухте Нагаево, и ночевали на теплоходе «Нетте», который стоял там на постоянном приколе. Это тот самый «Нетте», о котором Маяковский писал стихи.

— В порт, горящий, как расплавленное лето, разворачивался и входил товарищ «Теодор Нетте». Это — он. Я узнаю его. В блюдечках — очках спасательных кругов. — Здравствуй, Нетте! Как я рад, что ты живой… Помню! Маяковский! «Товарищу Нетте, пароходу и человеку».

— Да, да… Пока добирались по трассе до Магадана, водитель рассказывал и показывал, где и какие лагеря Гулага были. Там же я познакомилась со многими интересными людьми. Так что Камчатка меня воспитала и подарила профессию и друзей.

Ленинград

— Когда же вы переехали в Ленинград?

— В 1975 году мы с мужем перебрались в Ленинград. Жили мы на улице Бармалеева. Когда-то Корней Чуковский со своим другом художником Мстиславом Добужинским гуляли по Петроградке и увидели табличку с названием, так их это впечатлило, что появился всем нам знакомый с детства БАРМАЛЕЙ…

На Петербургском телевидении почти два десятилетия я делала программу «Контуры». Это были передачи о городе и горожанах: об архитектуре, строительстве, о разных интересных людях.

Когда в стране началась перестройка, стала заниматься программами, связанными с появившимися общественными движениями, рассматривала проблемы, которые ставила жизнь того периода, Делала передачи «Выбор», «НЭП» (нравственность — экономика — политика) Ее участниками становились мало кому тогда известные будущие политики города и страны. В этот период я познакомилась и с людьми, которые прошли свой Гулаг в 50–60-х, в связи с событиями в Венгрии, так как выступали против ввода туда наших войск. Сделала несколько телевизионных фильмов: с правозащитниками Пустынцевым Борисом Павловичем, Косаревым Вадимом с будущим депутатом Российской Думы Молоствовым Михаилом Михайловичем, потомком Суворова, (он был одним из самых чистых людей этой эпохи), с Никитой Кривошеиным, (у Солженицына в Гулаге есть глава, о том как деда Кривошеина выкупили в Москве из Бутырки, Его семья бежала через Финляндию во Францию, где он и родился.)он был переводчиком при ООН и переводил Ельцина, когда тот первый раз приезжал во Францию. Сделала фильм с одним из инициаторов создания общества «Мемориал» Вениамином Иофе. Он тоже сидел в Мордовлаге. Иофе открыл мне целый новый мир. Когда я впервые вошла в его комнату и увидела на стене карту Гулага, сделанную его руками, всю в кружочках, квадратиках черных, я была ошеломлена. Кадры этой карты, естественно, вошли в фильм и это был первый показ карты Гулага по телевидению. Среди моих друзей и Юрий Дмитриев, который сегодня сидит в СИЗО Карелии, как мы, все его друзья, считаем — по ложному обвинению. Этот человек, бывший руководитель Карельского Мемориала, после длительных поисков, обнаружил в урочище Сандормох ямы с расстрелянными — жертвами гулаговских репрессий. Это более 7000 человек. Он нашел и на каждого из них документы, что считается единственным примером в мире для такого мемориала и опубликовал книги памяти. И вот уже более 20 лет 5 августа в ДЕНЬ ПАМЯТИ в Сандармох приезжают люди из разных городов России и других стран.

Карабахская эпопея

В 1992 году случилось так, что я на съемках познакомилась с телевизионным оператором из Карабаха. И он пригласил меня полететь вместе с ним. О событиях, безусловно, знала, смотрела

по телевизору репортажи, рассказывали о событиях и мои близкие друзья писатель Игорь Бабанов и Костя Воеводский, которые были активно включены в проблемы Армении тех лет. Телевидению я не верила, как профессионал понимала, что «мне вешают лапшу на уши». Потому и появлялось желание понять, что происходит… И тогда приняла решение лететь и собственными глазами увидеть, как обычный человек живет в этом аду…

Впервые в Арцах я прилетела феврале 92 года из Еревана в горы, аэропорт был разбит. В наш вертолет стреляли, но нам повезло, оказалось, что выстрел попал между баками с горючим, а так бы взлетели.

Я ездила туда 3 раза. 8 мая, а это была вторая поездка, для второго фильма, вместе с 6-ой ротой, которая шла на освобождение Шуши, попала под обстрел. Это было страшно. Считаю, как и другие, с кем поднялась по склону, что это второй мой день рождения. В Шуши вошла уже на танке 9 мая. В результате моих поездок в Карабахе мы сделали три фильма: «После обстрела», «Люди живите» и «Цена покоя». Вопрос, почему так часто цена покоя- КРОВЬ, меня не оставляет и сегодня.

— *Фактически вы были свидетелем событий, происходящих в Карабахе. К каким размышлениям привело вас это?*

— Естественно, что война — это самое страшное, что может быть. Больше всего меня интересовало, как выживают люди во время войны. Я поселились в школе, фактически, в подвале, вместе с ребятами ополченцами. Мне поставили раскладушку, отгородили ее одеялом и это стало на то время моим домом. На мой взгляд, задача любого журналиста — не доводить людей до состояния враждебной экспрессии, стараться анализировать различные мнения и разбираться в проблеме, находить нужный подход к аудитории. Журналист должен искать объективность, стараться идти к ней. И тогда, и сейчас я говорю о том, что видела своими глазами, какой была жизнь на этом небольшом клочке земли, как там выживали люди. Как с оружием в руках они, представители самых обычных мирных профессий, были вынуждены отстаивать свои города, села и дома, не имея ни армии, ни нормального вооружения. Сегодня они, восстановив разрушенное, строят будущее для своих детей, для следующих поколений.

Фильм

— Ваш последний большой фильм называется «Возвращение». Раскройте, пожалуйста, кавычки значения его названия.

— Название можно трактовать по-разному. Это можно воспринимать как возвращение к мирной жизни. Еще одно значение — я возвращаюсь из Арцаха обратно в Петербург. Фильм антивоенный. Основная мысль — что только мир приносит созидание.

— Где проходила премьера вашего фильма?

— Самый первый показ фильма «Возвращение» состоялся 25 апреля 2019 г. В большом кинозале Дворца культуры города Шуши. А 27-го в Степанакерте. На премьере фильма присутствовали представители руководства Республики Арцах, представители культуры, друзья, военнослужащие, просто зрители, желающие увидеть премьеру нового фильма о своей Родине и, конечно, сами герои фильма. Перед началом показа, я отметила: «Фильм простой без пафоса, где нет начальников, там просто все вы, если вас и нет в фильме, то вы все равно там есть, так как этот фильм о людях Карабаха. И, если у вас появится комок в горле, значит моя работа удалась». Насколько удался фильм можно было судить не только по аплодисментам всего зала, который несколько минут стоя рукоплескал и по полным слез глазам зрителей. Я человек не официозный и мне доставляет удовольствие дружить с простыми обычными людьми больше, чем с начальством. Бако Саакян, президент Нагорно-Карабахской Республики сказал: «В Арцах приезжает много журналистов, но вы единственная, кто так сильно прочувствовал душу нашего народа». Это не просто было приятно слушать, пожалуй, это лучший отзыв. 30-го апреля была премьера в кинотеатре «Москва» в Ереване. Премьера прошла в Арцахе и в Ереване, в фойе кинотеатра, и моя фотовыставка. Это были кадры из фильмов военного времени и рабочие кадры съемок последнего фильма. У меня сохранились прекрасные отзывы о фильме. В одном из них мужчина пишет: «Мы взрослые мужчины и никогда не думали, что можем плакать».

— Как насчет премьеры фильма «Возвращение» в Москве?

— К сожалению, несмотря на успешные показы фильма, у меня сложились сложные отношения с новыми руководителями центра по общественным связям в Армении. В течение года они никак не могли оформить бумаги для получения в московском министерстве Культуры разрешения на показ фильма в России.

Я ругалась в письмах до невозможности, заключала договорные отношения, пока, наконец, мы не добилась от них нужных бумаг. В декабре прошлого года, пока шла эта переписка, в Москву нас пригласило представительство Арцаха показать фильма «Возвращение» в актовом зале храмового комплекса ААЦ. Там, в этом большом духовном комплексе и состоялась премьера. Приняли нас замечательно. А чуть позже, мы получили разрешение на показ, и 11-го марта в Доме Кино в Москве по линии Союза кинематографистов. И это при том, что азербайджанская диаспора обратилась к руководству столицы с письмом, что готовится анти-азербайджанская провокация. После показа фильма в течение долгого времени никто не собирался покинуть зал, всем хотелось поговорить. Было много прекрасных слов, много цветов и красного вина. Дальше, нам было предложено осуществить турне с показом фильма по России: в Краснодаре, в Ростове на Дону, в Сочи и Нижнем Новгороде. Но карантин смешал все карты. И теперь все осталось до лучших времен.

P. S. 1 — В середине 90-х Светлана Кульчицкая была художественным руководителем независимой студии, которая производила фильмы о первых предпринимателях страны для Первого и Российского каналов. Коллектив Светланы Кульчицкой делал большую утреннюю программу для Петербурга «Кто рано встает», которая получила премию «Золотое перо».

P.S. 2 — В годы войны находясь в горячих точках Нагорного Карабаха, Светлана Кульчицкая сделала ряд фотографий, отображающий истинное положение невинных жителей, оказавшихся в гуще страха, дыма и крови.

P. S. 24 мая 2019 года Светлана Кульчицкая была награждена медалью «Вачаган Барепашт» за многолетнюю и плодотворную деятельность во благо армянского народа как тележурналист и общественный деятель.

Вера Соловьёва

ИППОЛИТ БАЙАР — НЕПРИЗНАННЫЙ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ И АВТОР ПЕРВОГО ФОТОФЕЙКА

Страницы истории фотоискусства

К несчастью, в жизни часто так бывает:
один старается, все силы отдает
за дело жизни, а другого награждают
лишь оттого, что он протиснулся вперед,
на план второй задвинув скромного трудягу.
Несправедливо? Непорядочно? И все же,
кто первый — тот и прав…
Екатерина Пономарёва

Наука знает примеры, когда одно и то же открытие независимо друг от друга совершают двое, а то и трое ученых — для этого явления даже появился специальный термин: «множественные открытия». Множественное открытие — это гипотеза о том, что большинство научных исследований и изобретений делаются независимо и одновременно несколькими учеными, изобретателями. Иногда ученые делают открытия, не зная о том, что другие уже сделали их годы назад. И, кто знает, возможно, кто-то одновременно с ним писал о подобном, но постеснялся опубликовать, боясь обвинений в плагиате.

Общество любит победителей-одиночек, а тех, кто опоздал хоть на минуту, она часто забывает. В истории фотографии имеется такой случай.

В 1839 году три изобретателя почти одновременно представили собственные технологии получения фотографических изображений. Все лавры в итоге достались Луи Дагеру (1787–1851). Уильям Генри Фокс Тальбот (1800–1877) широкой публике известен меньше, но большинство книг по истории фотографии признает его первооткрывателем наряду с Дагером. А вот Ипполит Байар (1801–1887) почти забыт, хотя прав считаться изобретателем фотографии у него не меньше. Попробуем разобраться.

В одной французской деревушке жил садовник Байар (иной перевод с французского — Байярд), пользовавшийся у своих односельчан уважением за трудолюбие, находчивость, образованность.

Садовник был тщеславен, или же просто предвосхищал грядущие тренды, но очень часто господин за несколько недель до сбора урожая клеил на персики вырезанные из бумаги инициалы. На собранных плодах после снятия наклейки оставался фирменный знак, отпечатанный экологически чистыми солнечными «чернилами»! Этот нехитрый трюк, как считают некоторые историки фотографии, сыграл важную роль в жизни его сына, Ипполита Байара.

Родился Ипполит 20 января 1801 года в городе Бретёй на севере Франции, затем его семья перебралась в Париж, и отец семейства занял пост в одном из министерств. Шли годы, наследник вырос, стал общался с прогрессивной частью молодежи, его друзья-знакомые были «заражены» фотографией, вернее, находились в нетерпеливом предвкушении ее изобретения. До 1839 года Ипполит Байар служил чиновником в министерстве финансов, но все свободное время и средства тратил на эксперименты в области фотографии. Имея некоторый опыт «светописи на персиках», а, скорее, подначиваемый генами отцовского честолюбия, Ипполит начинает собственные эксперименты со светочувствительными материалами. Уже в марте 1839 года ему удается получить устойчивое изображение с помощь камеры-обскуры по оригинальному позитивному процессу. Записи в лабораторном журнале, датируемые июнем, рассказывают о снимках статуй и пейзажах, экспонирование которых длилось не больше получаса (для того времени достаточно небольшая экспозиция).

То, что три незнакомых друг с другом человека — Дагер, Тальбот, Байар — в один и тот же год нашли решения одной и той же задачи, перестает казаться удивительным, если вспомнить, что за тринадцать лет до этого изобретатель Нисефор Ньепс (1765–1833) уже открыл способ получать изображения с помощью камеры-обскуры. Конечно, качество этих изображений было еще очень низким, а усовершенствовать технологию Ньепс не успел — он вскоре умер, оставив все свои наработки Дагеру (они-то позже и легли в основу дагеротипии). Но в 1830-х идея витала в воздухе, и вполне естественно, что несколько изобретателей искали новые возможности фиксации изображений. Одним из тех, кто в эти годы увлеченно экспериментировал со светочувствительными материалами, и был Ипполит Байар. Процесс, разработанный им, относительно прост. Сначала бумага была обработана хлоридом

натрия. После сушки бумагу погружали в нитрат серебра для создания хлорида серебра, чувствительного к свету. Затем бумагу экспонировали на свету, пока она не стала черной, промывали, сушили и затем хранили в портфеле в темноте до тех пор, пока она не была востребована. Прежде чем использовать бумагу, ее необходимо было пропитать йодидом калия, поместить в камеру и затем подвергнуть воздействию света. После обработки в тиосульфате натрия (бытовое название — гипосульфит) и помещения в ванну с аммиаком и водой на бумаге появляется позитивное фотографическое изображение.

Итак, в марте 1839 года Ипполиту удалось получить первое устойчивое изображение. А дальше разыгралась поистине драматическая история!

20 мая Байар принес свои снимки секретарю Французской академии наук Франсуа Араго, чтобы тот официально объявил о его открытии научной общественности. Араго уговорил Байара на время отложить презентацию, и Ипполит не стал настаивать. Он понятия не имел, что Араго был другом главного соперника Ипполита — Луи Дагера и посредником в готовящейся сделке по продаже технологии дагеротипа (иное написание — дагерротип) французскому правительству. Не знал он и того, что подписание договора было назначено на 14 июня — Араго, убеждая Ипполита повременить, просто устранял конкурента.

Можно представить отчаяние и ярость Байара, когда в августе того же года он услышал о публичном представлении дагеротипии и о намерениях французского правительства выкупить патент на данную технологию. В феврале сорокового года он писал: «*Я отлагал представление своего процесса лишь потому, что хотел его максимально усовершенствовать, больше я не могу временить, дабы никто не присвоил мое изобретение и не стал на нем зарабатывать деньги*». Все эти заявления оставались без внимания, в обществе говорили только о Дагере и его изобретении.

Да, план Араго и Дагера удался: правительство официально выкупило у Дагера права на его технологию. Автор-изобретатель получил пожизненную пенсию, известность и официальный статус изобретателя фотографии. Байар остался ни с чем.

Справедливости ради нужно уточнить, что об открытии Дагера впервые стало известно еще в январе: Араго сообщил о нем

в докладе для Академии наук. Но сути метода докладчик не раскрыл и камеру не продемонстрировал — официально дагеротипию презентовали широкой общественности только в августе.

Технология Байара ни в чем не проигрывала дагеротипу, даже во многом была лучше. Во-первых, дешевле, так как носителем выступала обработанная йодидом серебра бумага. Во-вторых, мобильнее: пачку обработанной бумаги и пару пузырьков с реактивами можно было легко взять с собой в путешествие. Для сравнения: дагеротипное изображение создавали на дорогих медных посеребренных пластинах, а проявляли при помощи контейнера с нагретой ртутью, что было небезопасно для здоровья. Признано, что изобретение Байара не могло тягаться с дагеротипами в отношении детализации и долговечности, однако, наверняка нашлись бы люди, для которых эти качества не были главными. Тем не менее, у обеих технологий была общая черта, которая их обрекала на скорое исчезновение: они были способны производить только единичный отпечаток!

Изобретение Байара имело значение в большей степени и, скорее, как факт для истории фотографии, нежели для ее прогресса.

Ипполит Байар, конечно, был расстроен, он даже сделал шутливый автопортрет и подписал под ним: «*Человек, который изображен на этом фото — Ипполит Байар, изобретатель фотографии. Этот человек… работал, не покладая рук, чтобы найти способ сохранять светопись, но французское правительство больше полюбило господина Дагера, а про Байара и не вспомнило. Тело утопленника провело в морге более трех дней, но за ним так никто не пришел».*

Конечно, Ипполит не утонул, и автопортрет — высшая степень сарказма над ситуацией. Байар после этой истории прожил еще полвека и умер в возрасте 86 лет. Да, он не вошел в историю как изобретатель фотографии, но для ее развития и популяризации определенно сделал больше, чем два других «отца-основателя». Тальбот значительно усовершенствовал процесс получения изображений и совершил в этой области много открытий, но его коллегам они принесли больше вреда, чем пользы: после того, как Дагер «украл» у него первенство, Тальбот маниакально патентовал любое свое усовершенствование и бесконечно судился с нарушителями авторских прав, что заметно тормозило развитие фотографии. Что до Луи Дагера, то с 1839 года он не проявлял к фотоискусству никакого интереса.

Несмотря на свою неудачу в роли изобретателя, Байар продолжил деятельность активного светописца и всю жизнь посвятил любимому делу. В 1839 году он стал первым фотографом, организовавшим публичную выставку своих работ, выставив около трех десятков снимков. В 1851-м Ипполит был одним из пяти участников масштабного проекта документирования архитектурных и исторических ценностей в рамках «Гелиографической миссии». Организован был проект Комиссией исторических памятников и стал первым в истории фотообзором национального архитектурного достояния Франции. Во время проведения работ Байар пользовался техникой, близкой к собственному изобретению на основе фотобумаги. В 1854-м Ипполит Байар стал одним из соучредителей Французского фотографического общества.

Умер выдающийся изобретатель в 1887 году.

В истории развития светописи имеется немало страниц, посвященных этому человеку: и печальных, и трагических, и забавных. Назовем нижеприведенный факт ироничной улыбкой мадам Фотографии: Ипполит Байар стал первым фотографом, поставившим задачу запечатлеть смерть и успешно ее изобразивший!

Знаменитый шутливый автопортрет, иное название «Портрет в виде утопленника» — первый в мире постановочный автопортрет и уж точно первый фотофейк. На снимке раздетый до пояса Байар полулежал с закрытыми глазами. Фотографию он сопроводил подписью: *«Мертвое тело, которое вы видите на обороте, принадлежит г. Байару, изобретателю метода, чудесные результаты которого вы только что видели или сейчас увидите. Насколько мне известно, этот искусный и неутомимый исследователь посвятил усовершенствованию своего изобретения почти три года. Академия, король и все те, кто видели его рисунки, которые он сам находил несовершенными, восхищались ими, как восхищаетесь сейчас вы. Это прославило его, но не принесло ему ни гроша. Правительство, щедро наградившее г. Дагера, заявило, что не может ничем помочь г. Байару, и несчастный утопился. О непостоянство человеческой природы! Художники, ученые, газеты так долго уделяли ему внимание, а сегодня, когда он уже несколько дней выставлен в морге, никто его еще не узнал и им не поинтересовался. Господа и дамы, перейдем к другим темам,*

дабы не пострадало ваше обоняние, ибо голова и руки этого господина, как вы можете заметить, начинают разлагаться».

Вот до чего додумался Ипполит! Опять же впервые в истории фотографии!

Изобретатели авторских методов фотографии Луи Дагер и Нисефор Ньепс и их британский конкурент Уильям Фокс Тальбот (изобрел калотипию) широко известны. Чиновник французского министерства финансов Ипполит Байар остался в тени этих имен и совершенно незаслуженно. Он стал одним из ведущих фотографов своего времени, экспериментировал с техниками съемки и придумал несколько новаторских художественных приемов. Именно ему принадлежит идея использования комбинированной печати с двух негативов для впечатывания неба, получавшего при нормальной съемке сильную передержку из-за неравномерной сенсибилизации фотоматериалов тех лет!

Следует сказать, что правительство Франции оценило усилия Байара практически в начале его фотографического пути. 24 февраля 1840 года Ипполит передал описание и детали своего технологического метода Академии наук, а спустя два года Общество развития национальной промышленности выплатило ему премию в 3000 франков.

Источники

1. Томилин М. Безвестные изобретатели фотографии // Фотомагазин, 2000.
2. Мишель Фризо. Новая история фотографии. — СПб.: *Machina,* 2008.
3. Чибисов К. В. Очерки по истории фотографии. — М.: Искусство, 1987.
4. Фотография. Всемирная история / Джульет Хэкинг. — М.: Магма, 2014.
5. 100 лет фотографии. Дагер, Ньепс, Тальбот. — М.: Госкиноиздат, 1938.
6. Использована информация открытого доступа интернета.

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

ОСТРОВ «ВЛАДИМИР»

Владимир Бубон. Так зовут этого человека. Человек-легенда, это не преувеличение. После короткой беседы между нами, прозвучали его следующие слова: «Когда мне было 15 лет, и меня вынесло на маленькой льдинке от амурского утеса на 300 метров от берега, и несло с огромной скоростью к ледяному затору, под который у меня на глазах сходу "вставали на дыбы" и ныряли такие льдинки, как моя... У меня не было никакой подготовки. Просто я выкинул из головы все мысли и вовремя вспрыгнул на большую льдину. И в то же мгновение моя льдинка за моей спиной вздыбилась, нырнула и исчезла под водой. И это только один факт из моей биографии». А биография у Владимира знатная: интересы — обширные, увлечения — неисчислимые. Одним словом, Владимир любит активную жизнь, когда ни перед чем не пасуешь. Помните, у Маяковского, (кстати, тоже Владимира), в «Юбилейном»: «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!» Эти строки поэта словно о Володе Бубоне. Один из островов в краю Амура назван именем Владимира Бубона и носит название «Остров Владимир».

— Какие воспоминания сохранились о детстве?

— Я родился в Комсомольске-на-Амуре. В раннем детстве жил в деревянном двухэтажном доме на берегу Амура в Ленинском ЕАО; помню какие там бывали наводнения, как взмывала вода у порога дома, шаровые молнии кружили над рекой под грозовыми тучами, а позднее, мы уже жили в Хабаровске, на базе КАФ (Краснознаменной Амурской Флотилии, в которой служил мой отец, военный гидрограф-геодезист Константин Бубон, помню наш одноэтажный деревянный барак, построенный пленными японцами в 1940-х, помню также наших соседей, четыре семьи, с которыми мы жили очень дружно; большую общую кухню с примусами и керогазами; круглый репродуктор на кухне, откуда я слушал музыку, которая меня завлекала: *"Bésame Mucho"*, «Домино», «Рио-Рита», «Темная ночь», «Здравствуй, земля целинная!», помню беседы отца с друзьями-фронтовиками, все при орденах-медалях, помню, как справляли 9 мая на кухне за чаркой

водки; а также соседа-фронтовика из соседнего барака, безногого инвалида войны, на колясочке, которого мы любили, и который любил нас и делился с нами своими «побрякушками с войны»: подарил нам немецкую каску, еще что-то, а мне лично — четырехгранный винтовочный штык; помню наши безудержно веселые игры с ватагой ребят, когда жили уже в кирпичном доме с удобствами, как мы играли в «казаки-разбойники», в лапту всех видов (полевая, круговая, бей-беги), играли в «войну», в прятки с фонариками вечерами, волейбол, футбол, хоккей с самодельными клюшками, в настольный теннис, в чижа, в городки. Запомнились, конечно, также ежегодные походы с отцом по Амуру вверх-вниз с его отрядом гидрографических кораблей, он брал меня с собой туда, где было полно романтики, мы шли на рыбалку, полную особого шарма. Помню чувство удовольствия от причастности к взрослым делам, когда проводились исследования рельефа дна по всему фарватеру, устанавливались створные знаки и бакены, помню свою первую охоту и встречи с амурскими аборигенами (нанайцами, удегейцами, ульчами), они носили национальные наряды. По всему Амуру люди были знакомы с моим отцом, с Костей Бубоном: он временами помогал им катером таскать их баркасы, полные рыбы или буксировать по воде лес. Жители даже один безымянный остров назвали моим именем «остров Владимира». Кроме того, помню огромное количество книг, ведь я начал читать очень рано, с 5 лет.

— Говорят, уже в детстве вы были заядлым библиофилом, так ли это? Ваша настольная книга?

— Не знаю, насколько я был библиофилом, но читал я очень много и даже по ночам. Сначала это были сказки «со всего света», но больше всего любил русские сказки об Илье Муромце. Также меня очень привлекала «детско-юношеская романтика с приключениями», книги Майна Рида, Марка Твена, Вальтера Скотта, Роберта Стивенсона, Джека Лондона, и многих других. Отец постоянно покупал мне книги (он часто ездил в Москву и по другим городам), а в 1950-х устроил меня «по блату» в библиотеку Дома Офицеров Флота на Базе КАФ, где у меня был свободный доступ ко всем полкам в библиотеке. Библиотека была просто шикарной, и мои возможности брать там все, что я хочу, тоже. Первой моей настольной книгой стало толстое периодическое издание Виталия Бианки

«Лесная газета»: все о природе, зверях, охоте и охотниках, где я «заочно» многому научился. Настольной книгой в юности стала подаренная отцом на мое 15-летие, богато иллюстрированная, «Легенда о Тиле Уленшпигеле» Шарля Де Костера, которая стала главной наукой всей моей жизни. Я много читал русскую и мировую классику, энциклопедии, книги о природе. Очень люблю Ремарка, Курта Воннегута, большое впечатление произвела на меня книга «Сто лет одиночества» М. Г. Маркеса, а полные собрания сочинений Тургенева и Чехова я периодически перечитывал несколько раз, а «Войну и мир» Льва Толстого перечитал трижды. Временами я брался читать сразу несколько книг, отмечал прочитанное закладками, а потом читал их по настроению. У меня на столе всегда лежала стопка разных книг с закладками.

— Вы любитель коллекционировать? Что вам это дает?

— Коллекционирование музыки дает возможность периодически слушать именно ту музыку, которую я хочу. Мне интересны все жанры всех времен и народов. Это является увлекательным занятием, за которым много чего стоит. Просто обладать коллекцией — мало, нужно еще, содержать ее в порядке. Это система, требующая и времени, и труда. Кроме «коллекционирования» я делаю индивидуальные тематические музыкальные сборники на CD. Еще с детских лет коллекционирую ножи и неплохо в них разбираюсь. Кроме того, как ими стругать и использовать в хозяйстве по необходимости, люблю их метать. Люблю коллекционировать древесные грибы — это тоже увлечение, которым я занимаюсь, когда выхожу на охоту. Грибы бывают очень разные и красивые, они очень радуют мой глаз. Иногда пригождаются также моей жене Ирине в ее кукольном и прочем творчестве.

Одну такую коллекцию вместе с черепом крупного секача я подарил Хабаровскому краеведческому музею.

— Особая тяга к музыке? Каким образом это выражается? Отразилось ли это на выбор профессии в дальнейшем?

— Музыка доставляет мне огромное эмоциональное и эстетическое удовольствие, как, впрочем, и другие виды искусства. Тяга к музыке выражается в том, что во мне присутствует постоянное желание слушать ее, музыка, практически, все время играет в моей памяти. Если она как-то отразилась на выборе профессии, то только в совокупности, как составляющая часть искусства. Ар-

хитектура же — это сочетание многих искусств с одной стороны, и чисто технических, инженерных решений — с другой. Поэтому в специальности архитектора навыки художника и скульптора обязательны, и на достаточном профессиональном уровне. А без художественного чутья и таланта в архитектуре делать нечего.

— Часто ли ваша любовь к жизни выражается страстью к рыболовству или охоте?

— Любовь к жизни у меня лежит в основе всего, а страсть к охоте и рыбалке — это их выражение. Это чувство исходит, прежде всего, от моего интереса ко всему. Когда ты воспринимаешь жизнь в целом по-доброму, и как благо, то появляется повод ее любить. В таком случае все остальное происходит само собой, в зависимости от сложившихся обстоятельств.

— Вы сменили множество специальностей? Какие особые навыки вы, в результате, обрели?

— Навыки слесаря и столяра мне прежде всего привил мой отец, который прекрасно владел многими ремеслами. Он делал мне игрушки, которых не было ни у кого. Например, пулемет, стреляющий карандашами. Мои друзья-пацаны его просто затаскали потом по нашим военным играм. И еще мы вместе с ним изготовили из жестяных консервных банок модель одного из отцовских гидрологических катеров: ЛОЦ-13, на котором отец порой плавал вместе со мной. Мы его спаяли из кусков жести и прочих железных частичек во всех внешних деталях. Моторчик был электрический от батареек, винт жестяный. Покрасили как надо: надводную часть — «в шаровый военный» черный, а нижнюю подводную — в красный. Плавал («ходил», по-морскому) он успешно.

Потом были уроки труда в школе, где я уже просто преуспевал. Поэтому на заводах, где я работал после школы, разряды мне присваивали в основном «автоматом». За 5 лет дошел до 6-го разряда слесаря-сборщика, и пошел учиться на архитектора. А там еще тысяча других навыков: и строителя, и художника, со всеми вытекающими «смежными профессиями» в процессе работы по новой специальности.

— Каким образом выбор профессии пал на архитектора? В чем это выразилось, или все же, правильнее это назвать строительством?

— В архитектуре присутствует возможность заниматься и тем и другим. Слово «архитектор» в переводе с греческого — главный строитель. Поэтому, когда в 1972 г. в Хабаровском Политехническом институте открылось архитектурное отделение при факультете ПГС (потом стал отдельным факультетом), у меня сомнений в выборе профессии не было. Тем более, что там был очень сильный преподавательский состав (опытные архитекторы и художники, выпускники МАРХИ, «Репинки» и других лучших школ искусства и архитектуры). Учили нас на архитекторов широкого профиля: изучали и объемное проектирование (гражданские и промышленные объекты-здания-сооружения, проектирование интерьеров в т. ч.), ландшафтную архитектуру и градостроительство, и делали по всем этим разделам учебные проекты. Учиться было трудно, но интересно. Мне особенно пригодилось градостроительство (генеральные планы и пр.).

С 1982 до 1988 г, я работал главным архитектором Хабаровского района: самого большого, и самого экономически значимого в крае. Меня пригласили туда в связи с тогдашней программой ЦК КПСС и правительства «Ускоренное строительство жилья, производства и объектов социально-культурного значения в совхозах и колхозах края» (программа была «общесоюзной»).

Я создал отдел, выбил 2 кабинета: маленький себе, и большой своему новому отделу, и сразу получил огромную стопку «новых обязанностей, и дел невиданного доселе масштаба». Предстояло, буквально, сворачивать горы: размещать ежегодно сотни жилых домов, школ, больниц, клубов, коровников и свинарников «по новым технологиям».

— Расскажите о своих проблемах, возникших с краевым губернатором Виктором Ивановичем Ишаевым?

— Во второй половине 80-х Хабаровск стал столицей Дальнего Востока. Появилась возможность «навести лоск» в городе. Я работал в это время первым замом начальника управления архитектуры и градостроительства администрации края, главным архитектором, и одновременно, начальником отдела планировки и застройки населенных мест края. «Возник вопрос» о реконструкции гостиницы «Дальний Восток». Постановлением Виктора Ивановича Ишаева мне было поручено организовать международный конкурс на ее реконструкцию. В итоге победила швейцарско-словенская инжиниринговая фирма «Смелт интернешнл» —

авторы и строители Хаммеровского центра в Москве. Перед тем, как победить, словенцы вместе со мной самым подробным образом изучили и гостиницу, и все градостроительное положение вокруг нее. Поэтому конкурсный проект (он по сей день хранится у меня) получился просто прекрасным, и они победили. В Хабаровск прибыла делегация фирмы, во главе с директором представительства в России (в Москве был тогда целый комплекс офисов и гостиниц), чтобы подписать договор на рабочее проектирование, и на строительство. Они ждали решения губернатора целых две недели и все это время пребывали в недоумении», почему процесс так затягивается. В ожидании я возил делегацию по ресторанам и разным достопримечательным местам, и даже организовал настоящую промысловую рыбалку вместе с рыбинспекцией: плавной сетью длиной 300 метров, с ухой и прогулкой на свежем воздухе. Слава Богу, у меня в городе масса друзей, чтобы все суметь как следует организовать. Фирмачи ждали терпеливо, а решения Виктора Ишаева все не поступало: даже мой «прямой шеф», заместитель губернатора по строительству, пребывал в недоумении. И выяснилось, что одновременно с нашим договором Ишаев подписал «Меморандум о взаимопонимании» с южнокорейскими компаниями, где одним из пунктов числилась реконструкция гостиницы «Дальний Восток» корейцами, без всяких конкурсов. Проще говоря, Ишаев просто продал эту «жирную работенку» корейцам за какие-то неведомые нам личные интересы, нарушив тем самым контракт, как с нами, так и со «Смелт интернешнлом». Причем сделал это молча, без всяких уведомлений. Словенцам вручили диплом о победе, поздравили, и на этом все завершилось. Мне пришлось перед ними за все происходящее извиняться, и они уехали. На прощанье директор филиала «Смелта» мне тихо сказал: «Володя, никаких лишних мер не предпринимай!». Это означало, что он угадал мои намерения. Я был страшно зол. Прежде всего я позвонил главному редактору газеты «Приамурские ведомости» Сергею Лебедеву, и все ему рассказал. Все это происходило в период «эпохи гласности», и действия Виктора Ишаева, как и следовало ожидать, не получили одобрения сверху. Вышла статья и получился громкий скандал. Но в итоге, моего друга, Сергея Лебедева отстранили от роли главного редактора, а меня попросили уйти с работы. Но я ни о чем не жалею. Теперь же этот самый

Виктор Ишаев за свои какие-то махинации задержан в Москве и сидит под домашним арестом. Именно в это время, работать в Москву, в Минстрой, меня пригласил лично Владимир Михайлович Десятов: полномочный представитель Ельцина в 1991–1993 гг. В начале 90-х, я принял участие, и выиграл конкурс на должность директора «Хопёр-инвест» по Сибири и Дальнему Востоку, состоящий из 32 кандидатов. Но я вовремя разобрался что к чему, и решил отказаться от полученной должности, хотя меня уже ждали наверху.

— Вы стали активным участником перемен в «трудные 90-е», какие ассоциации у вас об эти временах?

— Ассоциации всякие. Первая и главная — ощущение «наконец-то свободы, почти как в Европе». Но это длилось недолго, а потом бесследно улетучилось, и это понятно: какая может быть «свобода», когда совсем недавно мы «проклинали буржуазию и капитализм», а теперь «ринулись строить» то, что 75 лет категорически отвергали?

Другая ассоциация, которая пришла позже после упорной борьбы с чинушами, которые фактически препятствовали выполнению своих же «вынужденных» постановлений «о содействии предпринимательству», это ощущение «отката в обратную сторону», которое начало особенно явно проявляться в первом десятилетии после 2000-го, вместе со сворачиванием гласности, «кончиной перестройки» и прямого «диалога власти с народом».

— Что побудило вас стать фермером?

— Первое — отвращение к тому, что начали творить «бывшие соратники по руководящей работе»: к воровству, взяточничеству и прочим недостойным проявлениям «в открытой форме». Второе — возможность расстаться с государственной службой навеки, и заняться собственным делом, без всяких «вышестоящих умников над душой», а оставаясь «при должностях», невзирая ни на что, я мог бы работать в гос. службах и дальше, но «маневрируя задом между белым и черным», чего я просто не умею.

— Что означает ваша волнительная фраза: «Тем более, что с тех пор у меня началась "не жизнь, а поэма"». Что именно можно так определить?

— Это можно определить, во-первых, тем, что наконец сбылось мое «ранее чисто гипотетическое» намерение жить и работать «без вышестоящих руководителей», вольно и самостоятельно. Скажу прямо: мне это стремление передалось от моих предков-казаков.

Именно так, как хозяин и частный собственник своей земли и своего дела, я воспринимал и воспринимаю свое фермерство. А поэма состоит, во-первых, в том, что, когда у тебя на глазах кипит конкретная работа, «в поле трактор тыр-тыр-тыр», и все это твое, и ты все это создал, управляешь и производишь сотни тонн конкретной продукции сам, без всяких планов, указаний и пинков» сверху. Это здорово, и душа, не зажатая обязаловкой в чьих-то интересах, «ликует и поет». И второе — это постоянное ощущение перспектив на будущее, которые предстоит создать, построить и воплотить. Нужно было только преодолевать «некоторые реальные препятствия». Всего добивался я сам, «привлекая кого надо и когда надо», все по-честному и по-братски, и это тоже здорово.

— Каково было вести борьбу с бандитами?

— Этому не учат в школе. Был такой случай. Звонит мне ночью сторож с моей полевой базы и кричит: «Константиныч, с трактора двигатель снимают!». Я срочно «поднимаю команду», и мы летим на поля. Все вооружены: бандиты — битами, а я… — не скажу чем. Увидев это, они с такой скоростью пустились наутек, что их и след простыл. А если бы они не успели удрать… думайте сами. В милицию в таких случаях заявлять было — все равно, что сопли самому себе подтереть. И это только один из самых безобидных эпизодов.

— Какие у вас хобби?

— Ой-ой-ой… Терпеть не могу это слово. Для меня «хобби» звучит, как «игра на балалайке», на которой немного побренчал и бросил. У меня же сложилось все так, что если что-то начато, то это на всю жизнь. Сейчас мне 70 и все, что я за свою жизнь освоил, по-прежнему, годится и сегодня. Огромное наслаждение мне доставляет охота. Это время моего общения с природой наедине, время раздумий и творчества. Я написал множество сюжетов об охоте и рыбалке, которые периодически выходили в газете «Приамурские ведомости». Все эти сюжеты выписаны мною почти наготове прямо из леса. И еще, охота — это один из самых главных источников силы и здоровья.

— *Расскажите о своей творческой деятельности, радиопередачах и радио-дебатах.*

— Моя авторская радиопередача называлась «Музыкальный автомат Владимира Бубона», и в 2011–2013 гг. вещалась на радиостанции «Восток России». Она, словно, досталась мне «по

наследству» от моего старого друга и коллеги «по великим стройкам» известного радио-теле-ведущего Георгия Кузьменко. Георгий, будучи заядлым меломаном, был словно помешан на джазе. Перед смертью он, буквально, завещал мне свое дело. Первые же выпуски моей радиопередачи оказались неожиданно успешными. Даже мой «слегка гнусавый» голос понравился слушателям. Шли прекрасные отзывы со всей России, и даже «из-за рубежа», в частности, из Испании и Швейцарии. Но оттуда я очень скоро ушел. И сегодня от хабаровского радио, практически, ничего не осталось. Что же касается «теле-радио-дебатов», то это были в основном «схватки» с представителями КПРФ по вопросам частной собственности на землю и самостоятельного, частного предпринимательства. Помимо этого, в конце 90-х – начале 2000-х, я активно участвовал в прямых эфирах, тогда еще почти самостоятельного и настоящего хабаровского радио по острым вопросам российской «перестройки» и, в основном, в темах о земле и предпринимательству. Но скоро это тоже стало сходить на нет и вместе с «гласностью» исчезло насовсем. Поговаривали, что «прямой эфир в Хабаровске закрылся из-за Бубона».

— Серия ваших излюбленных рассказов об охоте и рыбалке? Расскажите о ней, пожалуйста!

— Первые мои два рассказа: «Вороне где-то» и «Осторожно: фито-чай!», были выпущены в цветном исполнении, в новогоднем выпуске «Приамурских ведомостей» и вызвали большой отклик, особенно от рыбаков и охотников. Санкционировано это было моими друзьями: журналистами-газетчиками, которые «после первого выпуска потребовали продолжения. Потом во всех СМИ появилась «финансовая дыра», и меня попросили работать бесплатно, и я согласился. Последовали иллюстрированные рассказы «Верхом на примитивном лососе», о том, как мой друг поймал тайменя 45 кг весом, рассказ «Левый марш» — случай с трусами, уплывшими во время стирки, и погоня за ними. Были также статьи об архитектуре, о культуре и о морали. Потом вышел мой иллюстрированный большой рассказ «Да здравствует МЧС!» о моем 4-суточном «вынужденном отдыхе» в тайге, когда я заблудился в пургу на охоте. Потом урезали формат газеты и мое «писательско-художественное творчество» захирело самым естественным образом. Когда же умер мой друг и вдохновитель «почина», процесс полностью остановился.

— Что побудило вас переехать в Иркутск?

— Первая причина — весь наш род «в итоге причалил и сформировался» вокруг Байкала», где у меня нынче проживает вся родня. Второй причиной было то, что «хабаровское болото» сильно приелось, а в Сибири все было гораздо привлекательнее, и предпринимательство, и традиции, и культура. Но, несмотря на все это, и даже на нашу быструю «бытовую адаптацию» (тем более в таком возрасте), невзирая ни на что, «как приехали, так через год и уехали». Вскоре мы «по сходной цене» купили большой дом в пригороде Иркутска, в деревне Грановщина, это место еще носит название «Хомутовская агломерация». Наша душевная победа заключался в том, что мы с честью одолели положение: прожили всю зиму в сыром и недостроенным доме и достроив его продали. К тому времени это уже был другой дом, утепленный и отделанный изнутри, с большой хорошо оборудованной и обставленной кухней-студией, с мебелью, с гаражом и с изготовленным мною большим стильным Г-образным диваном и двумя табуретами. Немало потрудилась и моя жена Ирина: она изготовила четыре больших прекрасных настенных гобелена, расписанные ею висячие люстры-плафоны, и светильник на лестнице. Дом был полностью оборудован в ярком «мексиканском стиле».

Главное, что произошло с нами, мы по-настоящему, ощутили величие и дух моих прибайкальских предков, среди которых были монголы, буряты, тунгусы, поляки, украинцы, калмыки, евреи, и русские. Когда мы решили вернуться в Хабаровск, мы успешно продали свой собственными руками выстроенный новый дом молодой семейной паре, а в Хабаровске благополучно обрели себе новое жилье. Теперь вместе с женой мы планируем длительную поездку на Байкал.

— Как вы представляете свое будущее?

— Во все времена, и при любых обстоятельствах, каждый человек волен воспринимать и создавать свою собственную действительность так, как это ему угодно. Смысл жизни я всегда нахожу в том, чтобы создавать вокруг себя благоприятную атмосферу для всех, кто мне близок. Тем, собственно, я и живу.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Тамара Чудиновская
О ВЫСТАВКЕ В. М. СИДОРОВА В СТЕНАХ РУССКОГО МУЗЕЯ.
ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА 8

Андрей Дьяченко
ПОЧТОВАЯ ГРАФИКА ГЕОРГИЯ НАРБУТА
(к 100-летию со дня смерти художника) 15

Сергей Иванов
Ирма Борисова
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ ВЕНИАМИН БОРИСОВ.
К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ 21

Ирина Горина
Елена Трофимова
ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ДЕКОРАТИВИЗМ В КАЛИФОРНИЙСКОМ
ЦИКЛЕ КАРТИН ХУДОЖНИКА ИГОРЯ СМИРНОВА 37

Вера Шургая-Верейская
МУЗЫКА ЦВЕТА,
ИЛИ УТРЕННИЙ СОН В ЯБЛОНЕВОМ САДУ 44

Дмитрий Любин
Полина Газеева
ПРОСТРАНСТВО ДУШИ ХУДОЖНИКА.
ВЫСТАВКА ЮЛИИ ГАЗЕЕВОЙ В ДОМЕ УЧЕНЫХ 53

Вера Соловьёва
РАДОСТЬ ВЗОРУ — МИР ДУШЕ
Фотографические истории Марины Володько 56

Людмила Митрохина
ПАЛИТРА ПАМЯТИ
Пресс-релиз к персональной выставке художника Анатолия Рыбкина
в Российской Академии Художеств с 07 по 25 октября 2020 года 67

Людмила Митрохина
СТУПЕНИ ТВОРЧЕСТВА
К выставке петербургских мастеров живописи, заслуженных художников РФ Ирины и Юрия Грецких в Музейном комплексе «Двор Постникова» Псково-Изборского объединенного музея-заповедника с 15.03.2021 г. 69

II

Дмитрий Любин
ПОВЕСТЬ ОБ ОДНОМ СРАЖЕНИИ. КАРТИНА А. Е. КОЦЕБУ «ГЕНЕРАЛ СКОБЕЛЕВ В БОЮ» ИЗ СОБРАНИЯ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА 71

Евгения Клишевич
ГОРОДСКИЕ ПАМЯТНИКИ В РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.: ЗАРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИИ, ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ 94

Эмма Анненкова
ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ — ПОСЛЕДНИЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ (1914–1917) 110

Ирина Андреева
Мария Гусарова
ОБВОДНЫЙ КАНАЛ СОХРАНИМ ГОРОДУ 121

III

Андрей Дьяченко
ОТ РЕЙСДАЛЯ ДО СТИМПАНКА: ЗАГАДКИ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ 138

Андрей Дьяченко
ТАМАРА ЛЕМПИЦКАЯ — КОРОЛЕВА АР ДЕКО (1898–1980) 145

Татьяна Ковалева
«КАЛЕЧНАЯ МАСКА» КАК ПОПУЛЯРНЫЙ ПРИЕМ АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКИ ВЫПУСКНИКОВ КАФЕДРЫ ИНТЕРЬЕРА И ОБОРУДОВАНИЯ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ — СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА 164

IV

Сергей Левандовский
ПРИЛОЖЕНИЕ к статье К. А. Тимирязев и художники. Живопись и фотоискусство 173

V

Сергей Фролаков
РУССКИЙ МАНЧЕСТЕР ИЛИ ИСТОРИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ШЛИССЕЛЬБУРГСКОМУ ТРАКТУ 224

Яна Сафарова
КОНФИДЕНТЫ. ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ ЕРОПКИН 240

Андрей Дьяченко
ВОСПОМИНАНИЯ О Г. Б. ПЕРЕПЁЛКИНЕ 259

Яна Сафарова
ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ И ПРЕДАНИЯХ. КУЛИКОВО ПОЛЕ 276

Вера Соловьёва
ИВАН БИАНКИ — ПИОНЕР ИНТЕРЬЕРНОЙ И ПЕЙЗАЖНОЙ СВЕТОПИСИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. Страницы истории фотоискусства 284

Арутюн Зулумян
ДВА ФИЛЬМА НА ОДНУ ВОЙНУ 295

Вера Соловьёва
ИППОЛИТ БАЙАР — НЕПРИЗНАННЫЙ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ И АВТОР ПЕРВОГО ФОТОФЕЙКА. Страницы истории фотоискусства 307

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр
ОСТРОВ «ВЛАДИМИР»..... 313

Ассоциация искусствоведов (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 66

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 — май 2021.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 15,5
Тираж 100 экз.
Отпечатано в ООО "Спектр"
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Для заметок