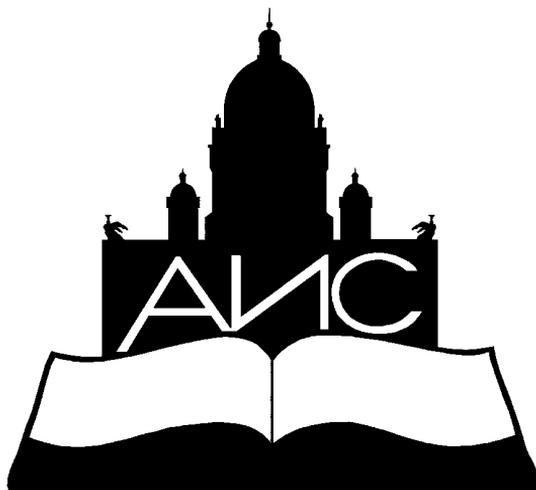


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 67



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 67.

Статьи по истории искусства. СПб., 2021. 304 с.

В сборники принимаются материалы
только членов Ассоциации искусствоведов (АИС).

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м.
Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин,
архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга
на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гра-
нитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всад-
ник», 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 978-5-906442-31-4

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

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Специалист по координации научной работы Государственного Русского музея. Член Союза художников России. Доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), лауреат Премии ПАНИ за верность России. Дипломант ПАНИ, Союза художников России и Международного университета. Удостоен благодарности Президиума Российской Академии художеств и медали «Достойному» (2015). Автор книг, учебных и учебно-методических пособий и статей по отечественному искусству XIX–XXI веков и творчеству современных художников.

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

Благодатов Николай Иннокентьевич — инженер-механик, заведующий учебной лабораторией ГУМРФ, член Санкт-Петербургского Союза художников, член СПб Академии Современного искусства, автор многочисленных опубликованных статей и эссе, посвященных творчеству современных художников. Серебряная медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВОО «Союз художников России», 2021.

Богданова Галина Гавриловна — искусствовед, член Союза художников России. Участник выставок и конференций, специалист в области теории и истории искусства, в том числе российского искусства.

Воронкова Анна Сергеевна, псевдоним *Anna Varu* — искусствовед, куратор, арт-менеджер; организация, курирование, продвижение персональных и коллективных выставок художников, скульпторов, дизайнеров; обеспечение полной информационной поддержки выставочных проектов от работы со СМИ до публикации научных статей в авторитетных журналах по искусству. Имеет Диплом за проведение Международного Салона современного искусства *UnisVers'ART* от организатора французской культурной ассоциации «Наследие», Грамоту за вклад в развитие исторического Особняка Брюллова А. П. Куратор многочисленных выставок, в т.ч. Международного Салона современного искусства *UnisVers'ART*, 2020; участник конференций, автор статей по современному искусству.

Гребенникова Дина Александровна — искусствовед по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, доцент кафедры Искусствоведения СПГИК, доцент кафедры Общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения. Член Союза художников России. Организатор выставки-конкурса «Образы православия в творческих работах студентов (Учитель-Ученик)», 2015, Большой выставочный зал СПГХПА. Автор публикаций в области монументального и древнерусского искусства. Область интересов: история культурологии, история древнерусского искусства, русская иконография, творчество выпускников академии Штиглица.

Григорьянц Елена Игоревна — библиограф, культуролог, психолог, кандидат философских наук, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью СПбГУП. Специалист по современному искусству, искусству Петербурга, книге художника, эскибису и другим формам печатной графики, психологии творчества, рекламе.

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.

Иваненко Юрий Михайлович — образование высшее, Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова. Профиль работы: наука, искусство, издательская деятельность. Член Союза художников России. Председатель Сосновоборского городского клуба любителей искусства «Творчество». Председатель правления Сосновоборского отделения Ленинградского отделения Советского фонда культуры. Член Оптического общества им. Д. С. Рождественского, Лазерной ассоциации, Русского географического общества. Автор и руководитель творческих выставочных проектов «Память родной земли», «Петербургская пастель», «Петербургская красавица», «Душа Петербурга», «Подвиг Ленинграда», «Твердыни русского духа», «Поколение победителей», «Императорские резиденции в искусстве пастели», «Красавиц милые черты», «Живописная Ленинградская область», проектов по изучению и показу отечественного и мирового художественного наследия, проектов с участием детей. Участник всероссийских и международных конференций, автор, автор-составитель и издатель книг, альбомов, каталогов по истории отечествен-

ной науки, культуры и изобразительному искусству, 51 публикация. Награжден знаком «За вклад в развитие города Сосновый Бор», Благодарностью Главы Сосновоборского городского округа, Сосновоборского отделения Ленинградского отделения Советского фонда культуры (СО ЛО СФК), Благодарностью Учебного центра Военного учебно-научного центра ВМФ, Благодарностью Правления СПбСХ за активное участие в юбилейной выставке «85 лет СПбСХ». Награжден медалью Д. С. Рождественского Оптического общества им. Д. С. Рождественского. Награжден знаком «Гражданин страны Росатом», Благодарностью МГУ им. М. В. Ломоносова. Произведения художника находятся в Государственном Эрмитаже, Музее Черноморского флота, Всероссийском музее А. С. Пушкина, ГМЗ «Петергоф».

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.

Кирпищикова Лариса Васильевна (псевдоним Клара Иванова) — культуролог, арт-эксперт, специалист экспозиционно-выставочного отдела в «Музее-институте семьи Рерихов». Член творческого объединения «Гиды Петербурга» (городская аккредитация свидетельство № 08456 от 27.05.2019). Куратор ряда выставок: «Рериховские места» (фотовыст. 20.12.19–01.03.20), «Очарование русского пейзажа» (худ. В. Винокурова 05.03.20–05.04.20), «В поисках художественной Руси» (худ. М. Капралов 16.09–18.10.20), «Ностальгия по вечности» (фотовыст. Л. Плоткина 21.10–29.11.20), «Живут сказания» (худ. А. Вагин 02.12–24.01.21), «По следам Махариши» (худ. А. Анненков 27.01–11.04.21).

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

Кривдина Ольга Алексеевна — искусствовед, доцент, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников России, ИКОМ, действительный член Петровской академии наук и искусств. Автор монографий о П. К. Клодте (2005), И. П. Витали (2006), Н. С. Пименове (2007), М. М. Антокольском (2008), «Ваятели и их судьбы» (2006) и «Размышления о скульптуре» (2010) в соавторстве с Б. Б. Тычиным. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награждена Золотой медалью Российской Академии художеств. Золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВОО «Союз художников России», 2021. Автор 80 научных докладов и свыше 200 научных трудов.

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.

Матвеев Леонид Геннадьевич — историк искусства, старший научный сотрудник — хранитель отдела декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея. Имеет ряд публикаций по теме «Монументальная керамика XIX–XX веков» и русское прикладное искусство XVIII–XXI вв.

Микайлова Ирина Геннадиевна — историк искусств, доктор философских наук, профессор, кандидат педагогических наук, преподаватель Санкт-Петербургского Гуманитарного Центра просвещения, член Санкт-Петербургского Философского общества, автор многочисленных научных трудов по истории искусства, формированию художественных пространств и стилей в переходные периоды социокультурной эволюции, по искусству и специфике цивилизаций, динамики качественных трансформаций художественной деятельности и художественной культуры, эстетические идеалы и специфика цивилизаций.

Митрохина Анастасия Максимовна — художник-график, аспирант Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская Академия художеств). Участник выставок Санкт-Петербургского Союза художников — «Молодость», «Победа», «Эстамп» (2018–2019). Выставлялась в Научно-исследовательском музее при Российской Академии художеств (2019). Экспонировалась в Американском консульстве в рамках конкурса «Русский портрет» (2014). Участник XII и XIV творческого конкурса Игоря Минакова (2016–2018). Проходила стажировку в *Saimaa University of Applied Sciences* (2016). Участник выставки Международного фонда поддержки культуры Мастер Класс галерея «Мастер» (2016). Лауреат творческого конкурса Такеда *Art/Help* Восхождение в поддержку развития паллиативной помощи (2016). Участник и дипломант выставки театрального экслибриса «Как хорошо, что есть театр!» в «Государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина» (2019). Участник Международного фестиваля графики в Художественном музее им. Ф. А. Коваленко (2019). Работы находятся в частных собраниях России, США, 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».

Олейник Мария Сергеевна — искусствовед, старший научный сотрудник отдела научно-информационного обеспечения Центрального Военно-Морского музея им. Императора Петра Великого. Член Творческого Союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Участник конференций: «Актуальные проблемы теории и истории искусства», СПбГУ им. М. В. Ломоносова, 2020. Всероссийская научно-практическая конференция «Культура в годы Великой Отечественной

войны», СПбГИК, 2020. 1-Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2021», Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица 2021.

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

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».

Северюхин Дмитрий Яковлевич — профессор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Доктор искусствоведения. Эксперт Фонда им. Д. Я. Лихачёва. Член Союза художников России. Серебряная медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России», 2021.

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.

Уварова Татьяна Васильевна — библиотекарь-библиограф, автор ряда краеведческих статей, составитель Библиографического указателя «Раскин Абрам Григорьевич», изданного в 2003 году.

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».



I

Елена Григорьянц

РЕКВИЕМ ПО ХУДОЖНИКУ БОРИСУ ОШКУКОВУ (1948–2021)

Борис Лазаревич Ошкуков относится к тем людям, которые не так часто встречаются нам в жизни, но которые, безусловно, делают наш мир лучше. Сегодня, после его ухода, мы еще отчетливее понимаем, насколько уникальной личностью он был.

Борис Ошкуков был врачом по образованию, и происходил из потомственной медицинской семьи. Более 20 лет он проработал в Областной больнице в Новгороде. И, надо сказать, он был очень хорошим врачом. В 90-е годы, в сложное время перестройки, он занялся бизнесом и стал успешным бизнесменом. И вот, в возрасте 52 лет, он обратился к художественному творчеству. К занятиям искусством он пришел уже зрелым, сложившимся человеком, за плечами которого была непростая жизнь и колоссальный опыт. Как врач он видел жизнь и смерть, как человек сталкивался с величием и ничтожностью людей. Все это нашло отражение в его творчестве, к которому он подходил в высшей степени серьезно и продуманно. Где-то внутри художника находился тот камертон, прислушиваясь к которому он и выстраивал свои произведения.

Борис Лазаревич не получил систематического художественного образования в современной трактовке этого процесса, но он прошел тот путь, которым испокон веков шли художники, изучая творчество великих мастеров и осваивая технологические приемы у своих современников. Он учился в мастерских Академии им. Штиглица, освоил там разнообразные мозаичные техники. Работал

в мастерских у скульпторов. Он поражал всех своей целеустремленностью и настойчивостью.

Начав заниматься художественным творчеством, Б. Л. Ошкуков не пошел по пути «наива», что часто делают люди, поздно пришедшие в искусство и осваивающие его практически самостоятельно. Его путь был связан с осмыслением сути творческого процесса, постижением глубинного смысла художественного высказывания в зависимости от того языка, который выбирается художником для творческого самовыражения. Для него характерен постоянный творческий поиск, увлеченность тем, что он делает, и стремление в новые художественные пространства.

Пожалуй, главным увлечением Бориса Лазаревича стала флорентийская мозаика. Первым шагом к овладению этой сложной техникой было восхищение неподражаемой живописью в камне. Строго говоря, обратившись к занятиям мозаикой, он начал с освоения римской мозаичной технологии, которая гораздо шире представлена в современном художественном пространстве. В этой технике, которая строится на создании изображения с использованием смальт, Борис Лазаревич сделал несколько работ, и сделал их интересно, вложив собственное видение и понимание.

Флорентийская мозаика, «картинная», легкая по сравнению с римской, показалась Борису Лазаревичу в большей степени соответствующей современной жизни, с ее быстрыми темпами и камерными жилищами. И более подходящей его собственной динамичной натуре. Он не просто освоил технику, но прочувствовал ее, можно сказать, изнутри. Собственно, это и означает понятие «овладеть приемами исполнения», то есть сделать их своими, чтобы потом свободно использовать. И художнику это удалось, благодаря чему он нашел для себя поле, на которое мастера флорентийской мозаики еще не заходили.

Борис Ошкуков начал делать абстрактные композиции в технике флорентийской мозаики. Сейчас появление такого направления во флорентийской мозаике кажется вполне логичным, можно даже сказать, закономерным. Действительно, в этой технике, живописной, по сути, находили отражение практически все направления живописи. А вот абстракции не было. Тот шаг, который сделал Борис Ошкуков, был абсолютно новаторским, до него так в этой технике не работали.

Орнаментальные формы из мозаичных композиций перетекают в скульптурную пластику, где важным элементом становится

взаимодействие материалов: бронзы и камней-самоцветов. Бронза передает подвижность и орнаментальность, камень добавляет глубину и цветность. Обладая четкой геометрической формой, к примеру, шара, хорошо обработанный и отполированный, камень становится своего рода точкой притяжения композиции. В скульптурных композициях просматриваются природные формы: струи воды, ветви деревьев, травы и листья, языки пламени и причудливо замерзший лед, и много чего еще проступает в этих композициях. Это движущаяся материя, застывшая в фантазии художника и принявшая художественную форму.

Декоративность в сочетании с абстрактным художественным подходом, основанная на игре материалов и объемов, нашла продолжение еще в одном направлении творчества Бориса Лазаревича — деревянных рельефных коллажах. Дерево — один из любимых художественных материалов, интерес к которому практически никогда не пропадает. В работе с деревом может «играть» все: большие деревянные поверхности, фактура срезов, разнообразие форм, в которые дерево может быть трансформировано, ритм мелких деталей, натуральность и окрашенность композиций. И все это Борис Ошкуков использует в качестве выразительных элементов собственного художественного языка. В некоторых работах использованы и некоторые другие материалы: декоративные шнуры, металлические элементы и, конечно, минералы. Деревянные панно тяготеют к обобщенно-знаковым образам, при этом они не лишены декоративности. Формирование образов строится на основе сочетания разноритмичных деревянных элементов, которые могут отличаться по размеру форме, и конечно цвету.

В деревянных панно и скульптурах отчетливо видна приверженность художника авангардному искусству, идеи и принципы которого он активно развивал. Композиционные принципы авангарда он перевел в объем, а затем соединил с народным искусством, народными промыслами, добавив к деревянной пластике соответствующую роспись. Даже в названиях работ художник пошел очень оригинальным путем, называя произведения топонимами и гидронимами, т.е. реальными названиями населенных пунктов и водных объектов, главным образом Новгородской области.

К любимым художником дереву и камню в последних работах добавилось еще стекло. И, в результате, был создан ряд композиций, построенных на взаимодействии стекла и камня, где именно стекло

с его чистыми гранями, становится композиционным центром, привнося в работу магическую игру света. Художник играет на светоцветовых преломлениях, соединяя их легкость с устойчивой статикой камня. Эти работы открывают новую страницу в творчестве художника.

Оригинальность и самобытность творческого мышления художника Бориса Ошкукова нашли воплощение в работе, выполненной к его 60-летию, и получившей название «Юбилей». Хотя, по сути, правильнее называть ее «Автопортрет на фоне жизни», поскольку именно это художник и представил здесь. Интересен сам подход, который был предложен в этой работе. Это не одна скульптурная композиция, а десять скульптур, рассчитанных на последовательное восприятие. Они должны быть представлены в одном выставочном пространстве так, чтобы их можно было осматривать со всех сторон, вступая в диалог с каждой из них. В эту композицию входят произведения, названия которых говорят сами за себя: «Автопортрет», «Борьба с Ангелом», «Беда», «Вдохновенное пламя», «Гармония», «Двое», «Дочки», «Саморазвитие», «Тайна», «Траченный король». Художник предложил новый взгляд на портрет: это не только сам человек, но и люди, которые были рядом всю жизнь, дети, и все то, что мы привычно определяем как жизненный путь. И ведь, на самом деле, это очень глубоко и правильно.

Борис Лазаревич любил материал и умел подчеркнуть его красоту и возможности. Но, при этом он любил яркие, оригинальные сочетания: камень и стекло, дерево и шнур, бронза и камень. Он видел в абстрактных формах высшее проявление художественного обобщения, которые передавал через материальность и осязаемость предмета.

И еще он был меценатом. Увлечшись флорентийской мозаикой, он стал собирать коллекцию. Заказывал работы мастерам и практически возродил интерес к этой технике на Урале. В 2003 году, в год 300-летия Петербурга, коллекция превратилась в Музей-квартиру на Большой Конюшенной 5, уникальную и единственную в своем роде в России. В музее представлены работы мастеров из Хабаровска, Сибая, Уфы, Москвы и Петербурга. Среди них произведения Г. Павлишина, Б. Фомина, С. Чулкова, А. Журавлева, А. Белякова. Абстрактные работы в технике флорентийской мозаики, выполненные Б. Ошкуковым сегодня тоже часть коллекции музея. Борис Ошкуков и его жена Людмила Ошкукова всегда стремились сделать музей доступным широкому кругу зрителей. Для этого было приобретено помещение,

которое, надеемся, в ближайшее время превратится в новый Музей флорентийской мозаики.

Еще один проект Бориса Ошкукова — это галерея авангарда *DOC-ART* на Васильевском острове, на Уральской улице, дом 2. Миссия галереи связана с созданием актуального художественного пространства для эффективного творческого взаимодействия представителей современного искусства. Галерея уже открыта и в ней есть пространство для экспонирования работ самого Бориса Ошкукова и помещение для временных выставок. Здесь, помимо выставок, будут проходить творческие встречи, мастер-классы, поэтические вечера.

Борис Ошкуков поддерживал мастеров, художников, да и вообще простых людей. Особая тема — его отношения и поддержка Абрама Григорьевича Раскина, которому он много помогал, в том числе выступил спонсором издания его стихов. Он умел дать нужный совет, поддержать, а, порой, и вообще изменить жизнь человека, за что многие ему очень благодарны.

По сути, за одну жизнь Борис Ошкуков прожил три жизни: врача, бизнесмена и художника. Его жизнь оборвал коронавирус. Он ушел, полный сил и планов, не дожив чуть более месяца до открытия созданной им галереи *DOC-ART*. Но остались его работы, которые ждут своего зрителя.



НЕУТРАЧЕННЫЕ НАДЕЖДЫ И. А. Серебряный и его ученики

Если художнику удастся отразить собственный мир в своем творчестве, создать произведения как единство конкретного и вневременного, при этом определить этические и эстетические идеи своей эпохи, доводя их до символического звучания, то этот дар видения делают его трансцендентным по своей значимости. А главное, что его работы с первого взгляда всегда узнаваемы зрителем. Заслуженному деятелю искусств РСФСР (1956), Народному художнику СССР (1977) Иосифу Александровичу Серебряному (1907–1979) по портретам Дмитрия Шостаковича (1964), Святослава Рихтера (1972), П. А. Куприянова (1965), серии партизан (1942–1943), картинам «В ленинградской филармонии. 1942 год» (1959), «Партизаны-лесгафтовцы. После боевой операции» (1942) и другим — это удалось.

Серебряный — феномен художника, постоянно создававшего и глубоко мыслящего, с большим даром предвидения. Помимо творческой деятельности Иосиф Александрович посвятил себя и преподавательской. Профессор, руководитель персональной мастерской Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина воспитал более ста учеников (112) — крупнейших мастеров российского искусства. Это Обозненко В. П., Овчаров Д. П., Гущин К. А., Журавлев Д. В., Кривицкий Л. Г., Аршакуни З. П., Котов В. И., Смирнов С. И., Манашеров Г. И. и др., которые продолжили славу своего учителя.

После второго курса в вузе происходит распределение по персональным мастерским. К руководителю, профессору И. А. Серебряному приходили те студенты, для кого было важно, получив от педагога необходимые знания, сохранить индивидуальность: все знали, как бережно относиться к этому Иосиф Александрович.

Каждый из учеников Серебряного гордился своим учителем, каждый считал себя наиболее приближенным к нему, поскольку Иосиф Александрович, в силу своей доброжелательности и ответственности за каждого из них, был щедр со всеми, кто учился в его мастерской. Он делился не только знаниями, но и принимал участие в их личных проблемах, разрешал использовать свою мастерскую для работы,

при необходимости и жить там. О годах учебы в мастерской И. А. Серебряного его ученик, ленинградский художник Михаил Федорович Конов (выпуск 1958 года) так вспоминает: «Указывая ученику на ошибку в работе, он никогда не брал кисть, чтобы исправить ее, очень тактично, негромко, чтобы не создавать лишнего шума, он направлял ученика на то, чтобы тот сам сделал поправки». Далее М. Конов подчеркивает: «Он с удивительной чуткостью относился к своим ученикам, никогда не навязывал им своих взглядов на работу, на искусство, давая возможность самим определиться в своих симпатиях. Именно поэтому, окончившие его мастерскую выходили с «лицом не общим выраженья» (из архива семьи И. Серебряного). Но более всего на всех оказывало влияние магии его неординарной личности. Поэтому неординарной помощью в написании этой статьи являются воспоминания его выпускников как из непосредственного общения с здравствующими, так из мемуарных, искусствоведческих и архивных источников.¹

Иосиф Александрович в своем искусстве многогранен. Начало творческого пути у него довольно предсказуемо: художественно-педагогический техникум (1924–1927), а затем ВХУТЕИИ (1931–1934), ныне Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств с присвоением звания художника-декоратора театра. Это дало ему возможность после окончания вуза на первом этапе поработать в этой области, чтобы приобрести профессиональные навыки. И. Серебряный сразу же начал писать картины в историко-революционном жанре («Выступление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде советов» (1937), «На V /Лондонском съезде/ РСДРП» (1947) и др., что для того времени было очень актуально. Теперь споры вокруг сталинского периода разрослись настолько, что значимость многих достижений этой эпохи во многих областях ставятся под сомнение. Тогда люди иначе оценивали свой вклад в историю: после войны (1941–1945) они с энтузиазмом возвращались к мирному труду, восстанавливали разрушенное. Никто не ждал мгновенного чуда. Г. И. Чугунов (1932–2012)² вспоминал, как прокомментировал сам художник общие чувства своих сограждан, живущими тогда общими интересами: «С большим и искренним чувством он повествовал о вступлении в Коммунистическую партию или о награждении медалью «За оборону Ленинграда» и т. д. Спустя сорок лет подобные

факты стали восприниматься иначе, что художник отлично понимал» (из архива семьи художника).

Исторические полотна И. А. Серебряного имели большой успех. В них он заявил о себе как портретист: даже на втором плане его исторических полотен хорошо прорисованы люди, переданы чувства и характеры. «Примечательно, что люди, изображенные на заднем плане, — не просто фон: их лица написаны тщательно и психологически точно.³ В 1955 году известный советский искусствовед Г. Лебедев (1903–1958) в своей книге «Иосиф Александрович Серебряный» написал: «При всей значительности решаемых художественных проблем портретные работы все же не имеют ведущего значения в творчестве Серебряного. Они как бы заполняют интервалы между его большими историческими композициями» (с. 50)⁴. Это говорило не о недооценке художника, а прежде всего о том, что потенциал художника был огромным, что в будущем распространился на все жанры творчества. Поэтому, когда живописец совсем отойдет от исторического жанра и портрет займет превалирующее место в его наследии и по количеству, и по художественной значимости, станет явным то, что за что бы Серебряный не брался, одаренность его очевидна.

А затем Великая Отечественная война (1941–1945) продиктовала свой трагический сценарий: молодой художник остается в блокадном городе. Его письма к жене, где помимо его явного эпистолярного дара, ценны тем, что они «...не были предназначены для чужих глаз», так прокомментировал Г. И. Чугунов в своей вступительной статье «Письма И. А. Серебряного из блокадного Ленинграда своей жене Евгении Моисеевне Серебряной»: «Художник знал, что военная цензура все письма читает, поэтому все, о чем писал, было им тщательно просеяно. О голоде, бомбежке, обстрелах он не упоминал. И второй причиной для этого была забота: не расстраивать свою жену» <...> «Живя в Ленинграде, он в своих письмах не только успокаивал супругу <...> постоянно воспитывал ее в соответствии с военным временем, вселяя бодрость и терпение» <...> «Но пойми также, что я в своем будущем благополучии не смогу краснеть перед кем бы то ни было за свои поступки теперешнего времени и посему не могу сейчас покинуть Ленинград. Я бы чувствовал себя дезертиром и никогда не простил бы себе этого <...> кроме того, трудно оторваться от того грандиозного и героического, что творится сейчас в Ленинграде <...> упустить их было бы для художника неппростительным»⁵.

И. А. Серебряный обладал удивительной способностью фокусироваться в своем творчестве не только на собственное художественное воображение: ему важно дать свою оценку происходящего в контексте исторического и художественного развития.

В начале войны, в составе бригады И. А. Серебряный работает над созданием плакатов, которые отвечали задачам искусства военного времени. Он, судя по его письмам из блокадного Ленинграда, считал это важным вкладом для победы над врагом. «Они должны подбадривать, вдохновлять, давать надежду на победу». Плакаты «Бей крепче, сынок», «Будь бдительным», «Враг у ворот», «Русский народ никогда не будет стоять на коленях», «А ну-ка взяли!..» и другие, названия которых акцентировали внимание на миссии этого жанра. Художник часто посещал воинские части, прифронтовые аэродромы, партизанские отряды, где писал портреты героев Ленинградского фронта. Особенно интересна его серия партизан, которая до конца предопределила в его творчестве приоритеты в выборе жанра — портретного. Эти работы («Портрет командира партизанского отряда И. Г. Болознева», «Портрет летчика-истребителя И. Шишканя», «Портрет командира партизанского отряда Д. И. Власова», «Портрет Героя Советского Союза М. Г. Литаврина» и др.), при кажущейся их камерности, образы партизан монументализированы, где обобщенность композиционных форм сочетается с яркой эмоциональной окраской и заостренностью характеров изображенных. От портрета к портрету идут поиски выразительности средств в художественных приемах: динамичности, лаконизма, квинтэссенции содержания.

Он не только запечатлевает портретные черты воинов, но и рассказывает о непростых судьбах. Ведь их, оторванных от привычной жизни, далеких от военной службы, жизнь заставила стать партизанами. Например, «Портрет командира партизанского отряда И. Г. Болознева» (1942) — это история бывшего учителя, который вместе с учениками пришел в партизанский отряд. И таких судеб много. Фотографов в условиях военного времени часто не было, и портреты И. А. Серебряного становились посмертными.

Картина И. А. Серебряного «Партизаны-лесгафтовцы. После боевой операции» была написана в довольно сложных условиях. Некоторые бойцы не могли позировать, т. к. погибали, а иногда, и времени на это не было. Здесь важную роль сыграл опыт работы над историческими полотнами. «И вот, по скороспелому, тут же изготовленному

маленькому эскизу я с особым азартом и усердием писал их всех по очереди с натуры» (из архива художника). «В результате общения с героями и собственных впечатлений, напряженной ежедневной работы живописец создавал правдивые портретные образы бойцов, бережно передавал окружающую среду. Эти портреты были действительно документальными.⁶

Картина «Ленинградская филармония. 1942 год» — одна из самых известных и любимых работ ленинградцев. Здесь художник сумел в мирном эпизоде, затронуть глубокие переживания людей блокадного города. Это 1942 год, когда стало ясно, что война затягивается, но в зале филармонии звучит музыка. С поразительным проникновением переданы переживания каждого, изображенного на полотне, которые созвучны личным воспоминаниям самого живописца. Задумал Иосиф Александрович написать картину в трудное военное время, а к исполнению замысла вернулся гораздо позже. Произведения, посвященные ВОВ влияли на формирование студентов, которые учились у него в мастерской: «Это вызвало в нашей среде, где большинство ребят были в блокадном Ленинграде, глубокое уважение к художнику, и он стал для нас легендой» — впоследствии так написал в своих воспоминаниях его ученик Д. В. Журавлев⁷ (выпуск 1959). «Еще хочу рассказать о посещении его мастерской, когда он заканчивал писать эту картину, почти весь наш пятый и шестой курсы после защиты дипломных, Иосиф Александрович пригласил к себе в мастерскую и показал законченную картину. Это был знак полного доверия к нам — его ученикам. Он поставил пластинку с музыкой Шостаковича» (Из архива семьи художника). Такие встречи очень сближали педагога и его студентов.

В послевоенные годы, когда все вернулись к мирной жизни, в портретном творчестве послевоенных художников усиливается интерес к внутреннему миру человека. В каждом периоде, в рамках исторического развития, всегда господствуют тенденции, ведущие к поискам нового героя и образа. Портрет — это всегда история души. У Серебряного в это время стала проявляться ярко выраженная склонность драматургического видения характеров модели. «После Отечественной войны я неоднократно возвращался к портрету, потому что полюбил этот жанр и уже тянулся к нему всей душой» (из архива семьи художника).

По высказываниям И. Серебряного при работе над портретом у него априорно формировалась активность воображения: в начале,

от первого впечатления возникал образ, затем, в процессе восприятия и принятия модели, в зависимости от задачи, выявлялись черты характера, которые в совокупности затем превращали изображение в глубоко продуманное произведение искусства. Законченный портрет — это итог накопленной импрессии, который формируется у художника под воздействием анализа, фантазии и психологических размышлений. И тут невозможно объяснить пропорциональную степень их взаимодействия.

Также в процессе создания портрета возникает проблема преемственности: соприкосновение традиций и новаторства. Это те критерии, в которых прошлое укоренилось в настоящем как компромисс, как цепочка, связывающая различные этапы развития изобразительного искусства. Новаторство — это способность изобретать и прогрессивно мыслить, что, несомненно, в полной мере свойственно И. А. Серебряному. Иосиф Александрович, как никто другой, мог передать духовную красоту творческой личности. Ему как художнику, это было близко и понятно. Для этого важно, чтобы автор и модель совпадали в своем мировоззрении. Как в свое время нашли друг друга Святослав Рихтер и Генрих Нейгауз, так впоследствии при создании портрета сложился виртуальный тандем Рихтера и Серебряного. Этот портрет написан на грани психологического анализа и мистического постижения внутреннего мира музыканта. Художник, интригуя композицией, провоцирует зрителя, побуждает его на размышление, будит интеллектуальное сознание и одновременно погружает в иной мир, заставляя постичь всю глубину музыкальной мысли, которую на сцене пианист облекает в реминисценции, пропущенные через собственное воображение. Здесь эмпатия как ощущение сопричастности к Тайне, находится за гранью недостижимого (космического), что было и остается непостижимой загадкой Великого Рихтера.

Иосиф Александрович, сфокусировавшись на поисках героя, а его интересовали люди с творческой склонностью (неважно какой профессии), подобно Демидургу стремился к масштабности и некой сокращения создаваемых образов. И это его в конце концов привело к написанию неординарного портрета пианиста Святослава Рихтера. Его нельзя назвать плодом воображения. В процессе работы над холстом, образ претерпевал различные метаморфозы, стилевые и композиционные. Такое взаимопроникновение и постижение внутреннего состояния изображаемого подвластно не каждому ху-

дожнику, при условии концептуализации — процесса определения субстанции между реальным и воображаемым миром. Творчество — это способ общения автора: в начале с моделью, а затем и со зрителем, подвигать их к диалогу, к дистанционному спору — о «вечном» и «изменчивом». «Я посещал все его концерты, являющиеся для меня главным источником познания и понимания музыканта... Именно здесь я увидел Рихтера собранным и мощным в своей монолитной компактности и в какой-то скульптурной цельности» — так вспоминал сам И. Серебряный о процессе работы над этим портретом (из архива художника).

Если провести аналогию с другим его портретом «Д. Шостаковича», то творческую цепочку развития фабулы проследить тут можно наглядно. Если в первом Д. Шостаковича сочиняет, и музыка еще молчит, то во втором художник запечатлевает тот момент, когда Рихтером сыграна последняя нота, которая пока находится в процессе финального полета... до слушателей. И это мистически осязаемо передано художником. Все внимание переключается и сосредотачивается на внутреннем состоянии музыканта. Теперь важно и лицо, фигура, руки: большие, сильные, и в тоже время гибкие и выразительные. Кажется, что пианист находится наедине с музыкой. «И чего греха таить, будучи я и сам был, и многократно, в плену этого обаяния, я не раз был шокирован моим Рихтером: он казался и неестественным, и мешковатым, слишком громоздким и лишенным заманчивых черт внешнего артистизма. Были и попытки что-то изменить в этом направлении. Но это были тщетные попытки: стоило хоть немного распрямить спину и приподнять, отделить голову от рук и клавиатуры, тотчас терялось что-то для меня главное, уходила глубинность образа. И тогда я снова возвращался к своему замыслу». (из архива семьи художника). Добиться внешнего сходства гораздо легче, но высокохудожественным произведением искусства становится полотно, отвечающий задачам создаваемого образа. Серебряному удалось, беседуя с холстом добиться большого диапазона охвата характеристики. Этому портрету нет аналогий по художественной подаче личности музыканта. Обычно это парадные, торжественные композиции, которые рассказывают не о труде, а о результате, когда зритель на концерте попадает в волшебный мир, срежиссированной и отрепетированной очарованием исполняемой музыки. Портрет Рихтера не укладывался в рамки ожидаемого от представителя академических традиций.

Гений художника создал образ гения-музыканта. Только такой художник как Серебряный смог понять и донести до зрителя масштабность такого виртуоза, как С. В. Рихтер.

Значимость И. Серебряного обусловлена тем, что он, не изменяя классическим основам российской школы, всегда искал смелых модификаций. Не все тенденции, выработанные в предыдущих периодах, вписывались в последующие, но они всегда трансформировались в нечто новое и прорастали на свежей ниве. В его поздних портретах появилась заостренность с акцентированностью тех черт, которые служили усилению охвата замысла, но ни в коем случае не были гротескно символичны. Чувство меры этому художнику присуще было всегда, что отделяет радикализм от банального эпигонства.

Творчество И. А. Серебряного благодатно влияло на формирование личности его студентов. Конечно же, каждый педагог мечтает, чтобы его дело было продолжено в его студентах. Ведь ученик — это сложенный по кирпичикам мостик между прошлым и настоящим, как взаимопроникновение разных эпох, культур и традиций. А это будущее формируется не один день, а всей деятельностью мудрого педагога.

Остались выпускники Иосифа Александровича и поэтому нельзя не затронуть эту важную часть его биографии.

Этой стезе посвятил себя Дмитрий Григорьевич Обозненко (1930–2002) — живописец, график, плакатист, сатирик — Заслуженный художник РСФСР, выпускник мастерской И. А. Серебряного 1957 года. Часто при удачном взаимодействии один талант рождает другой. Произведения Д. Обозненко не только принесли ему славу при жизни, но и сохранили для нас то, что было актуально для времени, в котором жил художник. Не каждому мастеру удастся найти обоснованную концепцию построения своих произведений, которая сама договаривает и не дает забыть обществу о проблемах, ценностях и значимости эпохи. У Обозненко была тяга к героическим событиям нашей истории, что и определяло выбор тем. Сложные многофигурные композиции картин на тему истории Великой Отечественной войны — неотъемлемая часть его творчества. Это «Лето 1941 года» (1967), «Победа» (1977), «22 июня 1941 года» (1980) сразу же ставшими классикой нашего российского искусства. Он активно участвовал во всесоюзных, зональных и республиканских выставках страны, где показывал свои жанровые и батальные композиции, пейзажи, этюды с натуры. Художник виртуозно владел техникой масляной и темперной

живописи, а также мастерством рисунка. Его сатирическая графика — это существенный вклад в развитие отечественного искусства. По значимости в этом жанре, Д. Обозненко стоит в одном ряду с такими художниками как Кукрыниксы, Б. Ефимов, В. Коноплянский, В. Иванов и др. Обозненко создавал обобщенные образы и типажи своих современников. Его плакаты и рисунки: «Времена меняются», «До добра не доведет!», «...а на утро явился «дух святой» и забрал его», «Ходит западная мода», «А где же премия?», «Друзья не те, с кем подружилось зелье... Тяжелым будет, Петенька, похмелье», «Устрой... устрой дочку в вуз!!!», «Плоды воспитания», «Охрана памятников — дело рук самих памятников» всегда вызывали большой интерес у аудитории, так как всегда были актуальны, гротескны и своевременны.

И. А. Серебряному удалось застать время расцвета и успеха своего воспитанника. А это ли не результат совместного пройденного пути, разделенный на двоих — Ученика и Учителя?

М. Ф. Конов (1928), выпускник института 1958 года. После окончания вуза продолжил свое образование в аспирантуре под руководством И. А. Серебряного (1963–1966) и в музеях Петербурга, изучая наследие великих мастеров, особенно Михаила Врубеля. Окончив ЛИЖСА им. И. Е. Репина, он сразу же стал активным участником ленинградских, республиканских, зональных выставок. Его портреты сталеваров Кировского завода (60–70-е годы), тематические картины, сельские пейзажи сразу же обратили на себя внимание. Художник пишет маслом, акварелью, пастелью. Еще будучи студентом, он преподавал в детской художественной школе на Канале Грибоедова, на Лиговском проспекте, а затем в ленинградском Доме офицеров. Понимание задач живописи к Михаилу Фёдоровичу пришло постепенно. Взгляд на художественный образ превратился в процесс познания мира. Визуальный опыт, приобретенный в первых его работах, помог дальнейшему развитию и успехам в его творчестве. Живописная конкретика постепенно освобождается от жестких рамок, становится более суггестивной и свободной. М. Ф. Конов считает, что И. А. Серебряный помог развить его творческое мышление и найти собственный стиль. «Анализу живописи М. Ф. Конова была посвящена статья Моисея Самойловича Кагана⁷ — доктора философских наук «Русский художник Михаил Конов». Пейзаж занимает большое место в творчестве художника. Его работы: «Баргузинская рыбачка» (1960), «Сирень» (1978), «Сталевары» (1971–1975), «Гроза над Россией» (1983), «Тре-

вожный вечер» (1985), «После грозы» (1990), «Натюрморт с калиной красной» (1994), «Дождливый день. Цветет люпин (2003) хорошо знакомы критикам и почитателям его творчества.

Произведения художника находятся в музеях и частных собраниях России, США и других странах.

Пример педагогической практики преподавателя непосредственно связан с последующей деятельностью его учеников, с их успешностью. Поэтому успешное творчество другого воспитанника И. А. Серебряного — Журавлева Дмитрия Власовича (1933–2019)⁸ не случайно. Он дважды был награжден Президиумом Российской Академии художеств Серебряными медалями (1981 и 2000) и Золотой (2004), а также Золотой медалью им. Александра Иванова (2008). Мастерскую И. А. Серебряного окончил в 1959 году. Позднее Д. В. Журавлев вспоминал так: «Иосиф Александрович стал для меня тем человеком и педагогом-учителем, который вплоть до защиты диплома и «моего выхода в жизнь» вел меня к пониманию основ изобразительного искусства, к пониманию истин и человеческих ценностей, к пониманию того, что одаренность без постоянного систематического труда еще не делает из нас художников» <...> «А ведь «выбор мастерской и руководителя — это судьба!» <...> «Позднее, когда мы стали ближе и внимательнее друг к другу, он часто беседовал со мной на самые разные темы — мне это было тогда очень нужно и важно. Я потерял отца в блокаду, и Иосиф Александрович в некотором смысле стал для меня примером и старшим наставником» (из архива семьи художника). Работы «Оплакивание» (1992), «Сотворение храма» (1995), «Новгород Великий. Гроза надвигается» (1997) принесли А. Д. Журавлеву заслуженную известность. Его 17 персональных выставок были показаны в России, Англии и Норвегии.

Геннадий Семенович Череповский (1941–2021) также сумел успешно сочетать творчество и преподавание. С 1974 до 2021 он работал в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица, в должности профессора кафедры общей живописи, Ему было присвоено звание «Почетный работник высшего профессионального образования российской федерации». Вся жизнь художника Г. С. Череповского — это как бы две проживаемые параллельно жизни. Одна — более реальная, проходила в стенах Академии художеств в качестве преподавателя, другая, не менее любимая и значимая, — это его творчество, но уже

в других стенах: в мастерской, где он постоянно работал и рождались новые замыслы.

Годы учебы в Институте им. И. Е. Репина (1965–1971) стали для Г. С. Череповского большой удачей, где он встретился с И. А. Серебряным (выпуск 1971 года, который помог ему сформировать художественное мировоззрение. Для Геннадия Семеновича это был отказ от стереотипов и иллюстративности.

После окончания вуза, язык живописного стиля у него определялся долгие годы, Модернистическая приверженность как некая совокупность разных стилей, была близка взгляду художника, как свобода мысли, что и стало его философией художественного мышления.

Условность, метафоричность, усложненное видение живописного языка — вот главные черты, которыми можно охарактеризовать творчество Череповского в собственной интерпретации. Нельзя сказать однозначно, что в композициях он использует только простые или сложные формы. Художник буквально играет с цветом, используя линии, плоскости и другие комбинации, сочетая их так, чтобы создать целостную композицию, призванную вызывать у зрителя свободные ассоциации без конкретной смысловой нагрузки.: он экспериментирует с формой, цветом, плоскостями и линиями. Это не бунт против следования академическим канонам, а способ самовыражения. Его произведения — это наследие, вызывающее философское размышление о жизни: «Цвет старых тополей» (1996), «Скрипач-классик» (2008), «Девушка в красном» (2018), «Хозяин» (2018), «Блокадный вечер» (2019), «Диоген» (2019–2021) и другие, которые говорят о безграничности тщательно продуманных образных и композиционных решений художника.

Пример личности Серебряного, породил другую субстанцию: Геннадия Иосифовича Манашерова — петербургского художника, профессора, член-корреспондента АХ, одного из всех воспитанников мастерской, буквально принявшего эстафету от И. А. Серебряного в стенах Института им. И. Е. Репина. После окончания учебы (1973) Иосиф Александрович берет его к себе в ассистентуру на стажировку (выпуск 1978 года). Г. Манашерову, единственному из всех, удалось остаться и преподавать в Альма-матер, где он до сих пор читает лекции по пластической анатомии и ведет учебный рисунок. Манашеров раздвинул рамки в методике преподавания, расширив понимание значимости анатомического рисунка в обучении будущего художника, а главное

продолжил концепцию повышения анатомо-художественной культуры в системе специального образования. Все свои базисные навыки, накопленные во время учебы и переработанные на основе собственного опыта, Геннадий Иосифович Манашеров со сторицей передает уже своим студентам. Г. И. Манашеров автор десятков статей, книг, пособий, альбомов, связанных с методикой преподавания, которые издаются не только в России, но и за рубежом.

Международная преподавательская деятельность профессора Г. И. Манашерова (1996–2016) связана с крупнейшими финскими вузами (Академией художеств в Хельсинки, в Академии Пекка Халонена, в Университете г. Лахти, в Сайменской университете прикладных наук и Высшем Народном училище в городе Карья), где вел расширенный курс по анатомическому рисунку и скульптуре.

Многие годы Г. И. Манашеров был официальным представителем Института им. И. Е. Репина в этих вузах.

Геннадий Иосифович не один раз был приглашен для работы в вузы Китая (Центральную Академию города Пекина, в город Чженчжоу) и в другие страны, где читал месячный интенсивный курс по пластической анатомии. Его картины и портреты «Блокада» (1980), «Поросль» (1981); портреты: «Портрет старухи», «Портрет студента» (1973, оба), «Портрет сестры» (1979), «Макарыч» (1980), «Дядя Ваня» (1980), «Портрет резчиков по дереву» (1983), «Портрет Пабло Пикассо» (1984), «Город просыпается» (1987), «Портрет девушки на веранде» (1994), пейзажи, натюрморты (все холст, масло) хорошо известны как отечественному зрителю, так и зарубежному. «Его психологические портреты современников, тематические картины глубокие по замыслу об актуальных проблемах эпохи, и в то же время его ретроспективизм и интерес к ассоциативной метафоричности в его «Кукольной серии»⁹ безусловно привлекли к себе внимание и давно стали любимыми для широкой аудитории»¹⁰.

Произведения художника находятся в крупных музеях и частных коллекциях России и др. странах.

Г. И. Манашеров трижды награжден Президиумом Академии художеств СССР; медалью «За заслуги перед Академией» в 2002 году, Серебряную медалью в 2008 году, Золотой медалью в 2012 года.

И если И. А. Серебряный всем своим творчеством стал истинным выразителем эпохи, и его произведения элитарны по образному переосмыслению и использованию оригинальных средств, то и в сво-

ей педагогической деятельности его значимость велика. Иосиф Александрович воспитал достойных учеников, которыми он мог бы гордиться. Ведь каждый педагог надеется и вкладывает в своих учеников все то лучшее, что сам накопил на протяжении своего творческого развития. Одним из самых принципиальных условий для И. А. Серебряного в воспитании молодых талантов было формирование общественного сознания студента, чтобы оно было прежде всего связано с сохранением традиций русской и мировой культур.

Очень жаль, что о многих талантливых художниках мастерской И. А. Серебряного мало сохранилось сведений о их дальнейшей судьбе: они как бы промелькнули в общем хороводе и затерялись в собственной судьбе по многим причинам, чаще всего из-за отсутствия публикаций о них и информации в социальных сетях.

Сохранение наследия — это прежде всего присутствие прошлого в настоящем. А это очень важный принцип историзма — взаимосвязь эпох. По отдаленности времени заслуга И. А. Серебряного в воспитании молодых художников становится понятнее и даже более реальнее сейчас воспринимается. А это подтверждает, что методика преподавания была верной.

Примечания

¹ Материал для работы автору был предоставлен из архива семьи художника.

² Историк искусства, кандидат искусствоведения, зять И. А. Серебряного.

³ Богданова Галина. «Портреты И. Серебряного» // Юный художник. — М., 1984. — № 5. — С. 10.

⁴ Лебедев Г. Е. Иосиф Александрович Серебряный. — М.; Л.: Искусство. — 1950 (тип. им. Ивана Федорова в Л.). — С. 50.

⁵ *Труды Гос. Музея истории СПб. Выпуск 5. Составил В. А. Фролов с участием А. Г. Чугуновой. Вступ. Статья Г. И. Чугунова. Письма И. А. Серебряного из блокадного Ленинграда своей жене Евгении Моисеевне Серебряной, 2000.* — С. 150–174.

⁶ Богданова Галина. «Портреты И. Серебряного» // Юный художник. — М., 1984. — № 5. — С. 10.

⁷ М. С. Каган. «Русский художник Михаил Конов» // Избранные труды в VII томах. — Т. IV. — Вопросы эстетики и искусствоведения. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2012. — С. 182–206. Д. В. Журавлев (1933–2019) — советский, российский живописец; народный художник России с 2000 г.

⁸ Д. В. Журавлев (1933–2019) — советский, российский живописец; народный художник России с 2000 г.

⁹ Г. Богданова. «Кукольная мистерия Геннадия Манашерова». // Юный художник. — М., 2017. — № 5. — С. 40–43.

¹⁰ Г. Г. Богданова. «Служение академическим традициям» // Современный художник. Специальный выпуск. Художник. Педагог. Наставник. — СПб., 2016–2017 — С. 80–91.



Анна Воронкова
Анна Демшина*

ТВОРЧЕСТВО ОЛЕВСКОЙ КАК НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

В эпоху постмодернизма фарфоровые изделия выполняют не только утилитарную и эстетическую функции, но и становятся арт-объектами. Современный фарфор переосмысливает сложившиеся в декоративно-прикладном искусстве традиции. Ярким примером, объединяющим законы формы и содержания, считается творчество петербургского фарфориста Инны Олевской. Ее работы знамениты и внимательно изучаются крупными искусствоведами, такими как Тылевич Т. А., Хмельницкая Е. С., Костриц М. А. Несмотря на повышенный интерес к искусству художницы, ее композиции, как правило, рассматриваются только с позиций авангарда. Необходимо расширить понимание творчества Олевской и взглянуть на него и с точки зрения взаимовлияния концептуализма и авангарда.

Художник и скульптор Инна Соломоновна Олевская — талантливый ученик великих мастеров (С. Чехонина, А. Щекотихиной-Потоцкой, К. Малевича, Н. Суетина) и новатор, для которого волнующие сюжеты становятся плацдармом, позволяющим выразить собственную уникальность.

От Чехонина Олевская унаследовала колористические настроения, от Щекотихиной-Потоцкой — стиль написания человеческих лиц и фигур, тонкость линий, живописность сюжетов, от Малевича — идеи геометричности и необычности форм супрематического фарфора, от Суетина — склонность к разработке образов, как к условно-знаковой фигуративной системе. Уникальность работ художницы заключается в сочетании их усложненной авангардной формы и не менее сложного концептуального содержания.

В руках члена-корреспондента Российской Академии художеств Инны Олевской декоративно-прикладное искусство становится интеллектуальным и, отвечая задачам концептуализма, провоцирует зрителя на диалог. В основе композиции «Разлучение наше мнимо...» лежит идея разнонаправленных временных связей и заботливого отношения к памяти прошлого. Слово «заботиться» имеет морально-нравственное значение, соответственно, оно же формирует

базис интеллектуального разговора об идеалистических категориях. Композиции «Гений и злодейство — две вещи несовместные», «Разлучение наше мнимо...», «Думая о Шагале», «Тусовка-90. Санкт-Петербург», «Гламур», «В том доме розовом не слышно голосов...», «Читая Хокинга» так или иначе раскрываются через основополагающую роль заложенных в них идей.

Уникальность почерка Олевской определяется ее пристальным вниманием к форме, свойственным явлению авангардного искусства начала XX века, и концептуальным стремлением осмыслить тот или иной сюжет, персонаж, событие. Концептуализм — вмешательство, в котором изображение, текст или предмет помещен в неожиданный контекст.¹ У художницы в изощренной самодостаточной фарфоровой форме скрывается глубокий смысл (контекст формы имеет неподвижную для ДПИ смысловую коннотацию). Композиция *"Anti girl"* (2001) состоит из двенадцати разновеликих модулей и одной скульптуры «Юноша с гитарой». Сочетание деформированной фигуры юноши и модулей разного цвета в общем композиционном единстве рождает чувство тревоги и эмоционального напряжения. Юноша кажется чуждой, но вместе с тем гармоничной, составляющей общего замысла. В то же время, поместив эмоциональное восприятие эстетики композиции за скобки, появляются вопросы, связанные с интеллектуальным осознанием места современного мужчины с творческим потенциалом в милитаризированном мире, наполненном противоборствующими силами войны всех против всех, событиями, ведущими к разрушению целостности планеты, независимости малых народов, угнетения промышленностью экологической системы. «Гламур» (2011) — многофигурное произведение с утилитарными предметами, не только помещенными в поле выставочного пространства (выставка «Метаморфозы фарфоровой пластики» в Государственном Эрмитаже в 2017 г., «15/677 *ic.* Фарфор Олевской» в «Галерее современного искусства фарфора» в 2020 г.), но и воплощающими полное опровержение их предназначения (сумки-чайники, помады, туфли из фарфора). «Гламур» концептуален, т. к. в нем идея становится важнее функции.

Каждая работа Олевской — расширение границ понимания декоративного искусства. Фарфоровая композиция «Читая Хокинга» выходит за рамки практического назначения и эстетического обогащения предметной среды. Это арт-объект, созданный в память об астрофизике Стивене Хокинге и наводящий на размышле-

ния о жизни и смерти, предназначении, памяти, взаимоотношениях науки и искусства. Художница «делает свою работу ментально интересной для зрителя»², тем самым разделяя некоторые идеи, предложенные концептуалистом Солом Левиттом в 1967 г.

Творческий метод Инны Олевской построен на системе диалога. В интервью художница признается, что допускает существование, способных породить новые смыслы, точек зрения на ее фарфоровые композиции. Значение произведений мастера определяется синтезом художественной образности и их понятийным выражением. Как пишет Е. Хмельницкая, Олевская мыслит концептуально³. Вопросы арт-объекта обращены не только к самому себе: «Кто художник?» «Каков контекст работы?», но и ко зрителю: «Кто ты сам?», «Что ты думаешь и представляешь?». Фокус внимания смещается в сторону осознания зрителем самого себя.⁴ Он приобщается к произведениям через «игровую авторефлексию»⁵. Композиции «Да вмешают же поэтам веки!», «Гений и злодейство — две вещи несовместные», «Тусовка-90. Санкт-Петербург», «В том доме розовом не слышно голосов...» являются и объектами экспонирования, и предпосылкой для инстинктивной перезагрузки их смыслового значения.

Олевской свойственно концептуальное стремление оторваться от устоявшихся штампов. В композиции «Гламур» художница обнажает остроту столкновения массовой и элитарной культур, находящихся на разных полюсах. Протестом против клише выступает метод парадокса в работах «Тусовка-90. Санкт-Петербург» и «Давай закурим». В «Тусовке» оживают типажи уличных субкультур. Сочетание изящных форм фарфора и темы брутальности, выраженной персонажами в кожаных куртках и солнцезащитных очках, в своей первооснове парадоксально. В композиции «Давай закурим» противоречие наблюдается в пачке сигарет, газете, принимающей перманентную форму пепельницы, и фарфоровых спичках.

У художницы «есть потребность в словах, заключающих смысл, понятие» (вазы «Алфавит», сервиз «В тени крыл Твоих укрой меня»)⁶. Олевская создает пластический эквивалент слов, поддерживая лучшие традиции концептуализма.

Некоторые произведения художницы открывают зрителю возможности нового духовного опыта (архитектурно-пространственная композиция «Гений и злодейство — две вещи несовместные», «Царская невеста». Через сочетание визуальных и смысловых элементов;

нестандартных художественных решений; аллегорических утверждений, а также по традиции Кандинского и Пикассо⁷, смелой трансформацией устоявшихся канонов искусства в актуальные предпочтения сегодняшнего дня, Олевская раскрывает авангардные традиции в своем творчестве.

В работе «Гламур» автор исследует взаимоотношения авангарда и китча, предлагая поразмышлять над оппозицией элитарной и массовой культур.

Арт-объекты из фарфора Олевской демонстрируют двойственность влияний концептуального и авангардного искусств. Идеи ее творчества близки основам концептуализма: помещение предмета в неожиданный контекст, свобода от клише, передача нового опыта зрителю, а также система диалога с ним. С авангардом художницу роднит определяющая роль формы, для концептуалистов ничего не значащая. Уникальность фарфоровых работ Инны Соломоновны заключается во внимании как к форме, так и содержанию. Нужно рассматривать ее композиции, учитывая внешнюю и внутреннюю составляющие.

У Олевской взаимовлияние авангарда и концептуализма рождает тонкую, в некоторых случаях, ироничную, в некоторых, философскую гармонию. Парадоксальное сочетание иронии и глубокой философии, так называемое коллажное мышление, объединяет то, что видит зритель и то, о чем он может лишь предполагать. Ни в одной из работ Олевской нет точно заданного смысла, но есть тонкий скрытый подтекст (Тусовка-90. Санкт-Петербург», «Давай закурим», «Да внемлют же поэтам веки!», «Гений и злодейство — две вещи несовместные»). Интересно и то, что у автора нет однозначного отношения к той или иной теме. Но есть любование формой, какое-то космическое звучание красок и тонкое знание материала.

Если стремится к познанию себя через искусство, работы художницы могут стать действенным инструментом. Когда парадоксальный художественный прием сочетается со знанием материала, колористики, формы, профессионального мастерства, ненавязчивого интеллектуального предположения или замечания, появляется единое гармоническое целое.

В композициях Олевской происходит наложение идей концептуализма на традиции авангарда, которые, влияя друг на друга,

формируют уникальный художественный почерк мастера, снискавший признание во всем мире.

* Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии профессор кафедры искусствоведения СПбГИК, читает курсы бакалаврам, магистрам и аспирантам посвященное различным аспектам развития визуальных искусств, актуальным теоретическим вопросам гуманитарной науки, автор многочисленных научных статей и монографий посвященным проблемам развития актуального искусства, ленинградского нон-конформизма, моды, дизайна, медиа-культуры и анализу современных культурных процессов. Участник гранта РФНФ «Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций», проект № 15-33-01018 (2015–2018 годы), участник международных и всероссийских научных конференций. Работает с творческими отечественными и международными проектами: работа в качестве куратора, автора концепций выставок («Цвет Звук» СПб Арт-центр «Пушкинская-10» 2018 , «Нонстопджаз» СПб Арт-центр «Пушкинская-10» апрель 2019, "Arte Laguna Prize" Mogliano V. Italy, июль 2018, «Выставка русских художников» Пекин, КНР, июль-август 2018 и другие), в качестве художника-дизайнера в различных проектах (выставка «Шали» ГРМ, февраль-март 2019 г. и другие). Постоянный член жюри фестиваля «Этномода». Список публикаций на [elibrary.ru](https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=519855): https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=519855.

Примечания

¹ Godfrey T. *Conceptual Art (Art and Ideas)*. — Phidon Press, 1998. — P. 10.

² Lewitt S. *Paragraphs on conceptual art*. [Электронный ресурс] *Artforum*. June, 1967. Режим доступа к статье: <http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/le Witt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf>.

³ Хмельницкая Е. Жизнь вокруг Музы. Каталог выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. — СПб.: Чистый лист, 2017. — С. 9.

⁴ Godfrey T. *Conceptual Art (Art and Ideas)*. — Phidon Press, 1998. — P. 17.

⁵ Тылевич Т. А. Статья каталогу выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. — СПб.: Чистый лист, 2017. — С. 7.

⁶ Хмельницкая Е. Жизнь вокруг Музы. Каталог выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. — СПб.: Чистый лист, 2017. — С. 10.

⁷ Там же. С. 22.

Источники

1. Тылевич Т. А. Статья каталогу выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. — СПб.: Чистый лист, 2017. — С. 7.

2. Хмельницкая Е. Жизнь вокруг Музы. Каталог выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. — СПб.: Чистый лист, 2017. — С. 9, 10, 11, 14, 22.

3. Godfrey T. Conceptual Art (Art and Ideas). — Phidon Press, 1998. — P. 10, 17, 31, 89.

4. Lewitt S. *Paragraphs on conceptual art*. [Электронный ресурс] *Artforum*. June, 1967. Режим доступа к статье:

<http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/le Witt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf>.



ПО СЛЕДАМ МАХАРИШИ

*«...солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть.
А знать, что есть солнце, — это уже вся жизнь».*

Ф. М. Достоевский
(«Братья Карамазовы»)

Художник Анатолий Сергеевич Анненков творчество, которого хорошо известно широкому кругу зрителей, как в нашей стране, так и за рубежом на сегодняшний день является одним из признанных мастеров «петербургской школы». Круг почитателей его таланта достаточно широк как в России, так и за рубежом.

А. Анненков — живописец, выпускник института им. И. Е. Репина. Учился у академика, руководителя мастерской монументальной живописи А. А. Мыльникова. По окончании вуза он становится членом Союза художников России. А чуть позже как подающему большие надежды живописцу «Союз художников» выделяет А. Анненкову мастерскую в бывшем здании Императорского Общества поощрения художеств, где более десяти лет работал над своими произведениями директор Рисовальной школы ИОПХ — Н. К. Рерих. Для молодого художника это было ответственно и почетно.

Сегодня А. Анненков ведет активную творческую, выставочную и преподавательскую деятельность. Более двадцати лет он преподавал в Высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомой (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), а последние несколько лет еще и в Институте искусств Университета города Цендао. Его работы можно увидеть на всех крупных выставках не только в Петербурге и Москве, но и за рубежом.

Успешно работая в разных жанрах — от психологического портрета до религиозно-философских картин, последнее время он особое внимание уделяет пейзажу. Как истинный импрессионист, используя звучную палитру красок, он отражает на своих полотнах яркие эмоции и незабываемые впечатления, создающее особое настроение у людей, которые хотя бы однажды соприкоснулись с его творчеством.

На выставке «По следам Махариши», проходившей январе-апреле 2021 года в Музее-институте семьи Рерихов творчество автора было представлено двадцати пятью работами, которые давали пред-

ставление о впечатлениях, полученных мастером в ходе путешествий по местам, связанным с жизнью и творчеством Н. К. Рериха. Это были замечательные виды «строгого» Петербурга, аристократического Лондона, виды заснеженных вершин Кавказа, таинственного Тибета и многоликой и мистической Индии, «столь милой сердцу страной», — как писал Рерих в своем дневнике. Именно в Индии Рерих был назван Махариши, что в переводе с санскрита означает «Великий провидец» или «великая душа». В творчестве А. Анненкова, как когда-то в творчестве Н. К. Рериха, является основополагающим триединство культуры, истории и природы: три столпа, на которых основано авторское видение окружающего мира, отражение действительности, как того просит душа, как подсказывает чувство.

Импрессионистическая манера письма позволяет художнику в своих картинах запечатлеть не только ускользающую игру света и тени, но и передать то сложное и волнующие состояние в живописи, что заставляет зрителя переживать, пристально и подолгу рассматривать работы мастера. В картинах художника чувствуется влияние таких именитых метров импрессионистической школы, как Камиль Писарро и Клод Моне. Творчество последнего в большей степени оказало воздействие на манеру письма, колорит и выбор жанра в творчестве А. Анненкова. Об этом свидетельствует как использование цветных теней в картине — кстати, первооткрывателем в этой области был именно К. Моне — так и нанесение отдельных, коротких мазков и, несомненно, особое отношение к пейзажу. У Моне это чаще всего обращение к природе, а у Анненкова это урбанистические виды.

Можно сказать, что в своем творчестве А. Анненков основополагающую роль отвел городскому пейзажу. Ради этого он много путешествует, создавая знаменитые серии своих картин: незабываемые виды Рима, Венеции, Парижа, Ниццы, Лондона, городов Греции, Египта, Люксембурга, Китая, Индии, и, конечно же, любимого Петербурга. В своих работах он как бы фиксирует краткий яркий момент цветовой и световой жизни города. Художник пристально следит за городом, как за живым существом, изменчивым, многоликим и бесконечно разнообразным в формах проявления.

Пейзаж в творчестве художника преобразен в красочную симфонию из серебристо-серых, лиловых теней и мазков, от прозрачной голубизны до темных густых серо-свинцовых, фиолетовых,

передающих особую световоздушную среду города. А. Анненкова можно с уверенностью назвать подлинным поэтом города. Он охотно вводит в пейзажи стремительно проезжающие машины, человеческие фигуры, иногда отдельные сцены, впрочем, никогда их особо не акцентируя. Внимательный, увлеченный взгляд художника открывает для зрителя изменчивую реальность города, ее ясность и внутренний смысл.

Петербург. Становление

Петербург занимает в творчестве художника значимое место. Мерцающая серебристая гамма, просторы набережных и величественные архитектурные ансамбли — это то, что составляет особую гордость города на Неве.

В этом городе прошла юность художника, пришла умудренная опытом зрелость, все связано с Петербургом, а в особенности с одним из его районов — Васильевским островом. А. Анненков живет и работает на Васильевском острове. Часто прогуливаясь по его старинным улочкам, художник сумел запечатлеть его неповторимый архитектурный облик: и в сумраке осеннего дождливого вечера, морозного зимнего утра и легкой прохлады летнего дня. В картине «Академия Художеств» А. Анненков, с особым трепетом изображает родную и любимую альма-матер, из которой когда-то вышла целая плеяда знаменитых мастеров русской художественной школы: Илья Репин, Владимир Маковский, Иван Шишкин, Архип Куинджи, Карл Брюллов, Василий Суриков, Николай Рерих и многие другие.

«Сколько чувств будило здание Академии. Музей, скульптуры, темные коридоры, а там где-то внутри и школа, связанная со многими любимыми именами... Удастся ли попасть туда?», — писал с ностальгией в своем дневнике Н. К. Рерих в 1937 году, вспоминая Академию.¹

В картине «Академия Художеств» автор исследует способность света преобразить скучную серо-свинцовую, охристую тональность города. Мягкими пастозными мазками передана структура снега, которая под воздействием солнечного света приобретает легкий желтоватый оттенок, местами переходящий в серо-лиловый. Цвета тени от гранитной ограды рефлексны — пятнышки, величественное здание Академии, проезжающие машины и одиноко прогуливающийся человек по набережной оживляют монохромное звучание пространства,

погруженного в зимний сон. Ощущение зимней неги являет нам и другая работа художника под названием «Васильевский остров». На картине изображен окутанный в сиреневато-розовые тона, почти ровесник Петербурга, светлый и просторный Андреевский собор. С историей храма связано имя великого подвижника и защитника православной веры, отца Иоанна Кронштадтского, в конце XIX века посещавшего и проводившего в нем службы, Н. К. Рериха, которого крестили в этом храме в октябре 1874 года.

Андреевский храм в картине «Васильевский остров» изображен на фоне оголенных деревьев, сюжет представлен богатым сочетанием холодных цветов: белого, розового, серого, лилового; художник использует их наряду с редкими вкраплениями охристых и красных мазков. Бело-розовые стены храма как бы прорывают композицию, акцентируя на ее поверхности цветовые контрасты. Цветовая гамма зимнего неба белого и нежно-лилового оттенка вторит снежному покрову, дополненному коричневато-охристыми тенями на тротуаре. В аналогичной цветовой палитре написаны и ряд других картин, отражающие места, которые неразрывно связаны с жизнью и творчеством Н. Рериха, которому автор посвятил серию своих работ.

Например, в картине «Нева» представлен один из первых постоянных мостов города — Благовещенский, который был открыт 21 ноября 1850 года, в день празднования Введения во храм Пресвятой Богородицы. В свое время молодой Николай Рерих после уроков в гимназии К. И. Мая спешил по этому мосту на занятия по рисунку в мастерскую (набережная реки Фонтанки, д. 128) великого скульптора М. О. Микешина. Изображенный на картине мост словно соединяет воду с небом, силуэты его форм, окружающего пространства, людей едва различимы. На другой работе, названной художником «Армянская церковь», изображена одна из красивейших церквей Невского проспекта, которую в городе называют не как иначе как «голубая жемчужина» Петербурга. В одном из зданий, относящихся к храму и принадлежавших армянской общине, по адресу Невский пр., д. 40 (Бывшее издательство А.С. Суворина), в свое время прошла большая выставка Союза русских художников, где Н. К. Рерих среди прочих представил картину «Белые птицы», эскизы театральных декораций «Путивль», «Терем Ярославны», «Пролог» к «Снегурочке», «Половецкий стан» и еще 35 произведений. Слегка приглушенные бело-голубые тона и вкрапления легкой неаполитанской желтой краски, в которые

окрашен храм, и окружающее пространство в картине создают ощущение некоего оплота гармонии, чистоты и умиротворенности. Иное прочтение в картинах «6-я линия В. О.», «Башня Иванова», «Большая Морская д. 38»: здесь художник предлагает нам как бы окунуться в «умышленный» город Ф. М. Достоевского, описанный в романе «Преступление и наказание». Одной из его характерных черт является присутствие, как на улицах города, так и внутри его зданий, нездорового и раздражающего желто-оранжевого, где-то переходящего в коричневый тон цвета. Сочетание окрашенных в этот цвет строений с серо-стальным, перетекающим в фиолетово-лиловый оттенок небом подчеркивает безысходность и тоску, в которых живут люди: в их Петербурге нет радости и красоты. Но и здесь художник оставляет нам надежду. Он расписывает нежно голубым цветом небо над башней Иванова, использует особый цветовой ряд при изображении дома Рериха, где темно-бордовые, черные тени вечерних сумерек, как бы ползущие по мостовой к стенам дома, постепенно отступают при виде светлого образа храма Андрея Первозванного. А над зданием Общества поощрения художеств изображает утраченную скульптуру «Гения торжествующего», покровителя смелых, выдающихся, передовых и неординарных личностей. И поэтому с самого начала кажется естественным предположить, что художник стремился к большему, нежели простое изображение городского пейзажа. Он подводит нас к философской мысли, что не все еще хорошее утрачено в этом мире и что непременно воссияет луч в темном царстве мрака бездуховности и безысходности. «Луч света» в картине «Башня» — это один из литературных салонов Петербурга на Таврической улице в доме 25 (ныне д. 37), где у поэта-символиста Вячеслава Иванова проходили известные «среды», на которых бывали поэты А. Блок — последний романтик «Серебряного века», С. Городецкий, писатель К. Чуковский, художник К. Сомов, А. В. Луначарский, Н. К. Рерих, Андрей Белый и другие.

В другой работе художника — «Большая Морская, д. 38», изображено здание Императорского общества поощрения художеств, над которым возвышается фигура «Торжествующего гения». Высоко поднятый факел в руке божества олицетворяет символ знания, освещающий путь человечеству, а лавровая ветвь в другой — награду первенствующему на пути познания.

В этом отношении Общество поощрения сыграло важнейшую роль в пропаганде изобразительного искусства. Проводились выставки, приобретались художественные произведения, которые затем передавались в музеи, устраивались лотереи и конкурсы, а вырученные средства шли на поддержку неимущих художников и членов их семей. Одаренных живописцев, скульпторов и архитекторов общество отправляло за границу, выдавая специальные пособия (пенсии). Таким пенсионером воспользовались: К. Брюллов, В. Верещагин, И. Крамской, Т. Шевченко и др.

С Обществом поощрения неразрывно связано и имя Н. К. Рериха, которого с ИОПХ связывала многолетняя работа. В здании Общества поощрения находилась на втором этаже служебная квартира и мастерская Рериха. Вход в квартиру был со стороны наб. р. Мойки, 83. В 1906 году Рерих, став директором Рисовальной школы при ИОПХ, проводит реформу, открывает новые классы, мастерские и приглашает новых преподавателей из числа выдающихся художников. Правопреемником ИОПХ в наше время является «Союз художников» Петербурга. По воле случая А. Анненков проработает в помещении мастерской Рериха десять лет, и даже некоторое время с 1992 по 2000 годы будет официально возглавлять секцию живописи при «Союзе художников» Петербурга и заниматься организацией осенне-весенних выставок. Еще один аспект, который в какой-то мере сближает этих мастеров — любовь к русской природе, истории и архитектурному наследию России. В период учебы в Академии художеств А. Анненков в творческих поездках по древнерусским городам, таким как Суздаль, Звенигород, Ярославль, Владимир и т. д., собирал материал для своих будущих картин. Этот опыт позволил живописцу глубже понять своеобразие русского зодчества и стиля. Позже в творчестве мастера появятся и серии работ, представляющие значимые религиозные центры страны: Псково-Печорский, Загорский, Соловецкий, Валаамский и другие монастыри.

В контрасте с зимним холодным городским пейзажем на выставке были представлены ряд работ, показывающих мягкость осеннего утра и теплого летнего дня, в том числе и работа под названием «Мойка», на которой изображено мощное угловое здание — дом Адамини, которое расположено прямо напротив Мало-Конюшенного моста. Его хорошо видно по Марсову полю, так как оно примыкает к зданию казарм Павловского полка. Редкий случай,

когда петербургский дом получил имя от архитектора, а не от владельца. Картина написана в теплых пастельных и охристо-зеленых тонах, создающих ощущение теплого летнего дня. Плотные, густо наложенные мазки, слияние света и теней: в этой атмосфере всепоглощающего света растворяются формы, не теряя при этом своей объемности.

В начале XX века в этом доме, в Художественном бюро Н. Е. Добычиной, устраивались музыкальные и литературные вечера, проходили выставки творческого объединения «Мир искусства». В 1917 году объединение «Мир искусства» открывает очередную экспозицию под названием «Выставка финских художников», одним из участников которой был Н. К. Рерих. В свое время в здании располагались и некоторые мастерские Рисовальной школы ИОПХ, которой руководил Рерих. Там же проходили спевки хора учащихся Рисовальной школы под управлением С. С. Митусова, музыканта и секретаря школы, кузена И. Е. Рерих. В начале 1920-х годов в Художественном бюро проходили концерты, в которых принимал участие С. С. Митусов со своими учениками — студентами техникума музыкального просвещения.

Особняком на выставке среди многочисленных городских пейзажей была представлена картина, изображающая любимое имение Рерихов. *«Все особенное, все милое и памятное связано с летними месяцами в Изваре»*, — писал в своем дневнике Н. К. Рерих о дорогой сердцу усадьбе.²

Не только любовью к природе, но и стремлением изучить окружающий мир обязан Рерих Изваре. Он собирает гербарии, коллекции минералов, в 13 лет составляет работу «Разделение птиц Санкт-Петербургской губернии на подклассы, разряды, отряды, семьи», пишет рассказы для журнала «Русский охотник», очерк «Охота в Царскосельском уезде», в котором подробно описаны природа и мир «Изварской лесной дачи». Здесь будущий художник почувствовал интерес к археологии, которая становится одним из его любимых занятий: *«Около Извары почти при каждом селении были обширные курганные поля от X века до XIV. От малых лет потянуло к этим необычным странным буграм, в которых постоянно находились занятые металлические древние вещи»*³.

Изображая усадьбу Рерихов в Изваре, художник А. Анненков использует в картине довольно насыщенную цветовую гамму. Работа кажется декоративной благодаря сочетанию сочных красок:

рыжевато-желтого цвета усадебного дома, пронзительно голубого неба с белыми кучевыми облаками, сине-зеленой травы с длинными тенями, как в работах Писарро, и белого цвета извилистой песчаной дорожки. Художник использует свободный, мягкий мазок, тончайшие оттенки и переходы цвета, автор избегает подробностей, он стремится к простоте мотива. Все эти художественные приемы помогают добиться обобщенности и выразить самое главное, что есть в жизни и природе, а именно — тишину и умиротворенность места.

Театр. Творческий поиск

Любовь к театру зародилась у А. С. Анненкова в Петербурге. Неоднократно изображая на своих холстах театры города, в том числе и Мариинский, подобно Клоду Моне, мастер экспериментировал со светом и цветом. Тема театра в творчестве художника имела свое продолжение и во время пребывания художника в Англии. В 2010 году был реализован большой выставочный проект, посвященный балетным постановкам, проходившим на разных театральных сценах, в том числе и в Королевском театре Ковент-Гарден. Выполненные с особым изяществом работы, отражающие красоту классического танца, были явлены лондонской публике на одной из выставочных площадок «Русская галерея». Это была серия работ, представляющих не только изящных балерин в разных танцевальных па в духе Э. Дега, но и ряд замечательных городских пейзажей. На одной из таких картин художник запечатлел оживленную площадь перед Королевским театром в Ковент-Гардене, погружающим пространство в серебристо-сиреневую дымку дождливого вечера. На данной выставке представлено авторское повторение ранее созданного этюда. Остановленный миг непрерывного движения, как снимок фотографа, выхватывает только часть площади перед театром. Сюжет немного напоминает картины К. Писарро, где с помощью цветовых созвучий мастер достигает гармонии, где каждая деталь подчинена целому. Ковент-Гарден является одним из самых знаменитых театров Лондона и всей Великобритании, президентом которого является принц Уэльский. Он вошел в мировую историю как один из лучших европейских театров, где прошли знаменитые балетные и оперные постановки, в том числе организованные С. П. Дягилевым. Одним из участников грандиозного проекта в 1919 году по приглашению Дягилева становится Н. К. Рерих, он работает над эски-

зами декораций и костюмов к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». В Лондоне Рерих создает эскизы и к другим постановкам («Садко», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Хованщина»), которые не были в итоге реализованы.

Вот что писал сам Рерих об этом времени в своем дневнике: *«С радостью следили мы, как Дягилев через все трудности преуспевал. Теперь его имя уже обозначает большие русские победы... история русского искусства сохранит это движение на одной [из] лучших своих страниц».*⁴

Театр входит в творческую жизнь Рериха задолго до эмиграционного периода. Началом этого пути являлась совместная работа в начале XX века с организаторами Старинного театра, режиссером и драматургом Н. Н. Евреиновым и историком театра бароном Н. В. Дризенем. Сняв для спектаклей помещение в Соляном городке (наб. Фонтанки, 10), создатели стремились показать, как возник европейский театр, как ставились пьесы в период его зарождения, каков был средневековый зритель. В художественном оформлении использовались испанские мотивы. Над оформлением помещения работали А. В. Щуко, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, А. К. Шервашидзе, Н. И. Калмаков. Для театра Рерих создал эскизы декораций к пьесе в стиле литургической драмы XI в. «Три волхва», написанной Н. Н. Евреиновым (1907), и «Фуенте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега (1912). Об этом времени напоминает вид на «Соляной городок» в картине А. Анненкова. В своей работе художник добивается сильного эффекта с помощью удачно подобранной композиции, чистых, звучных красок и точно подобранных контрастов. Пожалуй, все в этом пейзаже построено на контрастах: от сочетания темно-серого, черного, лилового и цвета охры, передающих ощущение глубоких мутных вод реки Фонтанки, до бело-серых с вкраплением охры, пришедших в движение снежных льдин, до сумеречного неба, сквозь которое пробиваются лучи заходящего весеннего солнца, осветившие здание Соляного городка. В картине автор показал не просто радость от наступления весны, но и с помощью оригинальных художественных средств передал нам свое чувство восхищения петербургским пейзажем.

Поиск истины

«Художник — это служитель прекрасного. Это тот, кто спасает истину от искажения и среди волнений и суеты жизни дает нам возможность прикоснуться к вечному источнику радости. Подобно золотоносному песку, прекрасное разбросано по всей вселенной».

Бааб Чандра Чоодури,
статья «Художник и красота в искусстве»

С 1905 года в творчество Рериха входит новая тема — тема Индии и шире — Востока. Философией и культурой Индии он интересовался с юных лет. Развитию этого интереса способствовали в свое время беседы со Стасовым и знакомство с трудами основоположника русской индологической школы Ивана Павловича Минаева и его ученика Фёдора Ипполитовича Щербатского. В 1910 был создан комитет по строительству буддийского храма и монастыря (дацана) в Санкт-Петербурге, в который были приглашены выдающиеся востоковеды. В комитет вошел и Николай Константинович. Место для постройки нашли в Старой Деревне — ныне Приморский проспект, 91. Проект храма разрабатывал архитектор Гавриил Барановский. Строительные работы, начавшиеся в 1909 году, были закончены в 1915 году. Николай Рерих своими советами внес немалый вклад в создание проекта этого оригинального сооружения, а также стал автором эскизов витражей, украшающих помещение храма.

Декоративную эстетику Востока, с ее яркостью, орнаментальностью и многообразием оттенков так привлекавшую когда-то Н. Рериха, отразил своих работах и А. Анненков. Например: в картине «Будда» преобладает цвет тела, пространства — теплые охристые тона от красно-коричневого, золотого до цвета слоновой кости. Используя охристо-золотистую краску, при изображении фигуры Будды, пространства вокруг божества, художник достигает эффекта сказочного свечения и объемности в темноте. Это достигается с помощью своеобразного приема «оттенения» пластики тела абстрактной светотенью, не зависящей от реального источника света. Художник пытается передать особый свет: не внешний, а внутренний. Этому помогает восхитительная игра бликов, очерчивающих целостные и контрастные по отношению друг к другу силуэтные пятна фигуры и фона (светлое на темном и темное на светлом). Пространство не пустота, а чувственно воспринимаемый монолит. Словно узором становятся черты лица Будды — изгибы

бровей, лотосовидные разрезы глаз. Образ божества восхитительно-прекрасный, бесконечно-изменчивый и неуловимо-скользящий. Его взгляд потуплен. И это не случайно, это является отражением философской программы, сюжеты которой заимствованы из многочисленных рассказов о жизни Будды-Гаутамы и его перевоплощениях в виде бодхисатвы. Во всех своих воплощениях Будда отказывается от радостей жизни. В своей внутренней сосредоточенности он полностью выключен из потока кипящей за его спиной жизни. Эффект достигается не только за счет опущенного вниз взгляда, но и благодаря масштабному и цветовому контрасту фигуры с ее окружением. Аура тишины окружает главного персонажа в картине. Его выбор — результат глубоких размышлений. Реализуется он не в активном действии или пафосном выражении чувств, а в тишине, которая наступает в душе после твердо принятого решения. Такой же выбор предлагается и зрителю.

Философский смысл заложен и в работе А. Анненкова «Храм св. Духа в Талашкино». Картина написана в лучших традициях русской художественной школы конца XIX – нач. XX века. Начиная с дороги, широкой и извилистой, ведущей к храму, до изящных, трепетно-изогнутых, трогательно и доверчиво тянущихся вверх тонких березок и осин, написанных художником с любовью и восхищением.

В росписях внутреннего убранства храма св. Духа в Талашкино Рерих предпринял попытку выразить языком изобразительного искусства синтез *«лучших достижений древнерусского зодчества и декоративное узорочье индийских храмов Аджанты и Лхасы»*, — как писала в очерке-путеводителе «Талашкино» Л. С. Журавлёва.⁵

Церковь в неорусском стиле в имении княгини М. К. Тенишевой была заложена 7 сентября 1900 года во имя Преображения Господня. Храм сооружался с 1900 по 1905 годы. Архитектор — И. Ф. Барщевский. Расположен в имении Талашкино рядом с селом Флёново, что в 18 км к югу от Смоленска. Более позднее название церкви — храм Святого Духа, и его предназначение (усыпальница) заметно повлияли на создание художественного образа.

Непосредственное знакомство семьи Рерихов с Индией вплотную начинается с 1923 года. *«...мы объехали главные достопримечательности Индии, начиная с Элефанты, Агры, Фатехпур Сикри, Бенареса, Сарната, побывали в ашрамах Рамакришины, в Адьяре, в Мадуре, на Цейлоне и всюду нашли сердечное приветливое отношение»*, — писал в своем дневнике Н. К. Рерих.⁶

А. С. Анненков в своих картинах отразил особенный колорит Индии, используя удивительное многообразие красок от лилово-розовых, голубых до охристых красно-коричневых цветов, как для передачи ясного, звонкого и солнечного индийского неба, прозрачной глади воды священного пруда посреди которого стоит Золотой Храм в Амритсаре — святыня сикхов, так и теплых оттенков натурального камня, из которого веками строились индийские храмы и Виджаянагара — столицы индийской средневековой империи, и древнего города Варанаси. В данных работах мастер в полной мере смог показать, с какой виртуозностью он владеет кистью и умеет передать все оттенки цвета, игру света и тени, передающие различные настроения и степень эмоционального напряжения.

Основанный за тысячу лет до Рождества Христова Варанаси (Бенарес) является одним из старейших городов в мире, а паломники называют его не иначе как Каши — именно так нарекли город три тысячи лет назад. Согласно легенде, он был основан индусским Богом Шивой и, что именно здесь находится его обитель. Город расположен на берегу реки Ганг, в которой, как считают индусы, можно смыть все свои грехи. Варанаси известен также как город храмов, храмы здесь на каждом шагу. На протяжении тысячелетий Варанаси также был еще и центром философии и теософии, медицины и образования. Многие известные и наиболее почитаемые индийские философы, поэты, писатели и музыканты проживали в Варанаси.

Деревня Хампи в штате Карнатака стоит на месте города Виджаянагара — бывшей столицы индийской средневековой империи, последнего индуистского государства в южной Индии. «Хампи» происходит от слова *пампа*, древнего названия реки Тунгабхадра, на берегах которой был построен город Виджаянагара. Поселение появилось еще до основания города, а первые люди жили здесь уже в I веке. Виджаянагар существовал с 1336 по 1565 годы, пока не был разграблен исламскими султанами. Сейчас на этом месте находятся множество памятников, некогда являвшихся частью древнего города, и действующие индуистские храмы.

В центре картины изображена каменная резная колесница со слонами, построенная из огромных гранитных блоков. Внутри колесницы — божественный орел Гаруда, который служит транспортом для бога Вишну. На втором плане слева изображен храм Витала — единственный на планете храм с поющими колоннами, посвященный

одной из эманаций Вишну. На входе и во внутренних залах колонны составлены из 7 тоненьких мини колонн-трубок, соответствующих 7 нотам. Внутренние залы храма украшены фигурами музыкантов, танцоров, а также божеств, идолов, мифологических чудовищ.

«Лучше гор могут быть только горы...»

Серия работ художника Анненкова на тему *«Лучше гор могут быть только горы»*, — как писал в своих стихах В. Высоцкий, создает особое состояние души. Наполненные жизненной энергией и светом, картины художника не оставят равнодушным ни одного человека, в том числе и далекого от искусства.

В 2019 году художник А. Анненков путешествует по Кавказу, где автором было создано более 40 картин, отражающих красоту, мощь и величие гор Кавказа. Этот проект, под названием «Мой Кавказ», имел грандиозный успех. При участии Министерства культуры Кабардино-Балкарии, Осетии, Чечни, России картины художника были представлены в Нальчике, во Владикавказе, Грозном, Ставрополе и других городах.

На выставке представлены две работы из этой серии: «Горы Кавказа» и «Зима на Кавказе». Они были написаны со стороны Цейского ущелья, расположенного на северных склонах Большого Кавказа, у подножия г. Адайхох. Ущелье образовано двумя хребтами: Цейским и Кальперовским, расположенными подковообразно, из-за чего район часто называют Цейской подковой гор. Картина «Зима на Кавказе» по композиционному построению отдаленно напоминает живописное полотно Н. К. Рериха «Граница царства», соответствующее авторской притче с таким же названием, начинающейся словами «В Индии было...». Это рассказ о мудром правителе, не видевшем границ своего царства и наполнившим землю праведными решениями. Работа над этой картиной начинается в 1913 году, когда художник впервые попал на Кавказ (Николай Константинович находился на лечении в Кисловодске в июне-июле 1913 года). Тогда же Рерих пишет статью под названием «Индийский путь», которая дает понимание всех его дальнейших устремлений.

Именно на Кавказе Николай Рерих впервые близко столкнулся с Востоком. Во время этой поездки художника привлекли памятники древней аланской культуры — Рим-гора (крепость Боргустан), расположенная на западных склонах Большого Кавказа у подножия Эль-

бруса, и ряд других достопримечательных мест, которые он запечатлел на своих полотнах. Во время пребывания на Кавказе Рерихом была создана целая серия «Кавказских этюдов».

Следующей работой этого раздела является картина А. С. Анненкова, представляющая имение Рерихов в долине Кулу. О первом впечатлении при виде усадебного комплекса в поселке Наггар Рерих в своем дневнике пишет следующее:

«К Рождеству 1928 года доехали до Наггара (по-русски Вышгород). Еще не перешли Биас, из Катрайна увидели высоко на холме дом. "Вот там и будем жить". Нам говорят: "Невозможно! Это поместье раджи Манди. Дом не сдается". Но если что-то должно быть — оно и делается...»⁷

Ощущение родного места, которое Рерихи почувствовали сразу, как только увидели поместье, передалось и Анатолию Анненкову, который на эту тему пишет сразу две работы в разных техниках и с различной колористической цветопередачей. Картина, написанная в технике масляной живописи, словно соткана из бесчисленного множества плещущихся коротких мазков, передающих скольжение солнца по поверхности гор, деревьев, крыши и стен дома. У подножья гор долина Кулу приобретает насыщенный фиолетово-розовый цвет, а если спускаться взглядом ниже по картине, то можно заметить, как цвета переходят в еще более глубокие, от охристо-зеленых до темно-болотного тона с вкраплением черных мазков.

«На север от нас — Манали, Аржунгуфа, Джагадсуг, Башишта, а за ними снежный Ротанг. Путь на Тибет, на Кайлас, на Ладак... Древний путь», — записывает в 1937 году Н. К. Рерих.⁸

Священная и величественная гора Кайлас, упомянутая Рерихом в дневниковых записях, является «местом силы» в Тибете. А. Анненков изобразил ее в своей работе «Гора Кайлас». Освещенная лучами заходящего солнца, подобно «драгоценности», она окутана тысячами тайн и легенд. Это яркое пятно на картине словно подчеркивает лучезарность и прелесть земной природы. Торжественен и безмятежен белокаменный монастырь Чиу на ее фоне. Монастырь и горы словно слились в единое целое и стали неотъемлемой частью друг друга. Благодаря бликам света на картине и неспешному чередованию тончайших нюансов цвета и света обычный сюжет превращается в волшебную, чарующую своим очарованием,

панораму. А изображение храма на полотне передает пейзажу часть своей притягательной силы.

В картине под названием «На горной тропе», главное, что показал художник, это движение. Оно начинается вдаль, в горах. Приближаясь к переднему плану, движение нарастает. Караван буйволов, навьюченных разной провизией, показан в момент тяжелого подъема. Художник рисует грозную природу Гималаев. Суровый и усталый вид животного подчеркивает сложность перехода.

Не менее впечатляет картина А. Анненкова «Тибет. Дворец Потала», где изображена столица Тибета Лхаса. В переводе с тибетского «Лхаса» буквально означает «место богов». И действительно, город находится высоко в горах, а венчает его Дворец Потала, много столетий являвшийся резиденцией религиозного и светского главы Тибета. С огромным мастерством художник передает глубину пространства и величие резиденции далай-лам. Ощущение свежести и прозрачности горного воздуха передают тончайшие оттенки белого, голубого и лилового цветов. В свое время Рерих также изображал столицу Тибета. Одна из работ была написана им в 1942 году, спустя несколько лет после его знаменитой Центральноазиатской экспедиции, в этой работе он синтезировал свои впечатления от архитектуры города и монастырского комплекса, стоящих на склоне горы. Хотя по общепринятой версии Рерихи не были в Лхасе, в переписке выдающегося рериховеда П. Ф. Беликова со Святославом Николаевичем Рерихом и Девикой Рани Рерих упомянут факт посещения Рерихами столицы Тибета. Так, 23 октября 1968 года Павел Фёдорович писал: «Со слов Юрия Николаевича я знаю, что Николай Константинович, Юрий Николаевич посещали Лхасу».⁹

Среди различных образов природы как Николай Рерих, так и Анатолий Анненков отводят изображению горного пейзажа особое место. Горы в творчестве этих мастеров — символ духовного восхождения, приближение к земной красоте и вселенской добродетели.

«Чем-то зовущим, неукротимо влекущим наполняется дух человеческий, когда он, преодолевая все трудности, восходит к этим вершинам. И сами трудности, порою очень опасные, становятся лишь нужнейшими и желаннейшими ступенями, делаются только преодолением земных условностей. Все опасные бамбуковые переходы через гремящие горные потоки, все скользкие ступени вековых ледников, все неизбежные спуски перед следующими подъемами и вихрь, и голод,

и холод и жар преодолеваются там, где полна чаша находжений. ...Если он узнает, что где-то сверкают вершины наивысшие, он увлечется к ним и в одном этом стремлении он уже укрепится, очистится и вдохновится для всех подвигов о добре, красоте, восхождении», — писал в своей статье «Гималаи» Н. К. Рерих.¹⁰

Картины Анатолия Анненкова не оставляют равнодушными тех, кто хоть однажды соприкоснулся с его творчеством. Глядя на них пристально и долго, начинаешь переживать сложное и волнующее состояние природы, особый колорит местности, которые художнику удалось уловить и передать в живописи. Разнообразие, звучность и выразительность цвета свойственны всем произведениям мастера.

Примечания

¹ Н. К. Рерих. Академия [1937 г.]. Октябрь, 1958, № 10 // Большая Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 102–103.

² Н. К. Рерих. Самое первое [1937 г.]. Октябрь, 1958, № 10 // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 97.

³ Н. К. Рерих. Археология, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 107.

⁴ Н. К. Рерих. Дягилев, статья «Художники жизни» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 126–127.

⁵ Журавлёва Л. С. Талашкино. Очерк-путеводитель. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 280 с.

⁶ Н. К. Рерих. Индия, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 115–116.

⁷ Н. К. Рерих. Наггар, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 116.

⁸ Н. К. Рерих. Наггар, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 116.

⁹ Рериховский век: Каталог/ Сост.: А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников. — СПб.: Золотой век, 2009. — С. 132.

¹⁰ Н. К. Рерих. Гималаи. — 19 января 1935 г. Пекин, «Врата в Будущее» // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. I. — М.: МЦР, 1995. — С. 143–144.

Источники

1. Н. К. Рерих. Академия [1937 г.]. — Октябрь, 1958, № 10 // Большая Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995 год. — С. 102–103.
2. Н. К. Рерих «Самое первое» [1937 г.]. — Октябрь, 1958, № 10 // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 97.
3. Н. К. Рерих. Археология, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 107.
4. Н. К. Рерих. Дягилев, статья «Художники жизни» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 126–127.
5. Журавлёва Л. С. Талашкино. Очерк-путеводитель. — М: Изобразительное искусство, 1989. — 280 с.
6. Н. К. Рерих. Индия, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 115–116.
7. Н. К. Рерих. Наггар, статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 116.
8. Рериховский век : Каталог/ Сост.: А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников. — СПб.: Золотой век, 2009. — С. 132.
9. Н. К. Рерих. Гималаи. — 19 января 1935 г. Пекин, «Врата в Будущее» // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. I. — М.: МЦР, 1995. — С. 143–144.
10. Н. К. Рерих. Театр // статья «Из литературного наследия» [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. III (1942–1947). — М.: МЦР, 1996. — С. 568.
11. Н. К. Рерих. Беловодье. — 12.07.1936. — г. Урусвати; Газета «Свет», 21 и 28 января [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 23–29.
12. Короткина Л. В. Рерих в Петербурге — Петрограде. — Л.: Лениздат, 1985. — 224 с., ил. — (Выдающиеся деятели науки и культуры в Петербурге — Петрограде — Ленинграде).

13. Рерих Н. К. Зажигайте сердца / Сост. И. Богданова; Вступ. ст., предисл. к главам и примеч. А. Д. Алехина; Рис. автора. — 3-е изд., переработ. — М.: Мол. гвардия. 1990. — 190[2] с., ил.

14. Бенарес // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890–1907.



ЖИВУТ СКАЗАНИЯ

*Живут сказания!
Искры действительности и пленительный вымысел
в них переплетены щедро и вдохновенно.
Н. К. Рерих. «Беловодье». 12 июля 1936*

С декабря по январь в Музее-институте семьи Рерихов прошла выставка работ алтайского художника Александра Сергеевича Вагина.

На выставке «Живут сказания» творчество художника было представлено шестью живописными работами, рассказывающие о красоте и самобытности Алтайского края и его исконных обитателях. Интерес к традиционной культуре родного края у автора пробудился благодаря знакомству с историей и праисторией этого региона. Цикл работ, созданный художником, представлял собой обращение как к мифологическим образам сказов П. П. Бажова, который, в свою очередь, являлся популяризатором произведений устного народного творчества, основанного на фантастических преданиях, так и к литературным и художественным произведениям Н. К. Рериха, посвященным старообрядческой легенде о заповедной стране — Беловодье.

Автор представленных на выставке картин родился в Барнауле, в семье служащего. В свое время он окончил два образовательных учреждения — Новоалтайское государственное художественное училище (1977) и Московское городское художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское, (1980–1985)). По окончании училища в 1985 году по распределению он был направлен на Стекольный Завод им. 1 КДО (бывший имени 1-го коммунистического добровольческого отряда) в пос. Большая Вишера. В период работы на данном предприятии им разрабатывались различные формы стеклянной посуды, как для массового производства, так и высокохудожественные образцы.

В 1989 году он вступает в организацию Товарищества Свободных Художников г. Ленинграда, а в 2002 году становится членом Союза Художников России. Сегодня это уже состоявшийся и достаточно известный в художественных кругах мастер с богатым портфолио.

Он является постоянным участником различных выставок, проходящих не только в Санкт-Петербурге, других городах России, но и за рубежом. Работы художника находятся в крупнейших музеях нашей страны. Одна из его работ — «Чаша Грааля», находится в эрмитажном собрании русского стекла.

На выставке «Живут сказания» художник представил собирательный образ дорогого сердцу художника Алтайского края, где прошли его детство, отрочество и юность. В его картинах переплетены мифы и легенды тюркских народов, издревле проживавших на Алтае. В этот удивительный край тянуло множество людей. В конце XVII века здесь появились первые русские переселенцы. Это были как противники реформ Петра Первого и митрополита Никона, старообрядцы, так и беглые крестьяне, приписанные к демидовским заводам и рудникам, а также искатели Беловодья — страны счастья и благоденствия. Как гласит легенда, страна Белых вод была открыта только для добродетельных людей и находилась, по разным версиям, на Крайнем Севере, «в Поморье, от реки великой Обь до устья Беловодской реки», в Сибири, на Урале, а также на Алтае в долине рек Бухтарма и Катунь.

Н. К. Рерих тоже связывал эту заповедную землю с Алтаем. Во время алтайского этапа Центральноазиатской экспедиции ему удалось прикоснуться к великой тайне. Позже, в 1929 году, на собрании сибирских друзей музея Н.К. Рериха в Нью-Йорке, Николай Константинович рассказывал: *«Когда мы не так давно проехали через алтайские высоты, нам показали пути и потаенные, ведомые лишь избранным, далекие тропинки к Священным местам, именуемым Беловодьем».*¹

В ходе экспедиции был собран большой материал, который лег в основу таких замечательных художественных работ, как «Оттуда», «Чудь подземная», «Странник Светлого града», «По Ергору едет всадник», «Богатыри проснулись», а также литературного труда под названием «Алтай–Гималаи».

Картины А. Вагина в какой-то мере представляют собой отражение художественных и литературных работ Н. К. Рериха, посвященных старообрядческой легенде о русском рае — Беловодье. При создании своих картин автор также опирался и на образы из сказов П. П. Бажова, который, в свою очередь, являлся популяризатором устного народного творчества и фантастических преданий народов Севера и Сибири.

Художник Вагин, подобно писателю Бажову, создал образ региона и его жителей, уходящий корнями в историю и праисторию. Например, в картине «Живая вода» были отражены особо значимые мифоэпические образы алтайского края. Это и речка Катунь цвета бирюзы, и красавец-марал с золотыми рогами, и громадные, величественные горы, под стать им вековые могучие ели, которые сообщают картине подлинную монументальность и повествуют о традиционном мировоззрении алтайцев. Как и гора, дерево выступает в роли центра мира и той вертикали, что связывает землю с небом. Деревья живут почти так же, как и люди. Они думают, дышат и разговаривают. По представлению алтайцев, у каждого рода есть своя порода дерева, от которой он ведет свое происхождение. Так, родовое дерево иркитов — береза, саал — лиственница, чус — ель. У алтайских племен дерево являлось священным, ему приносились жертвы, у него просили покровительства и удачи в промысле, т. е. оно выступало посредником между тайгой и человеком.

Центральное место в композиции занимает фигура оленя, пришедшего на водопой. Его тело немного повернуто к зрителю, он как бы прислушивается и наблюдает за происходящим вокруг. Согласно общеэвразийскому мифу, олень (марал) — одно из наиболее почитаемых животных у кочевых племен, в том числе у древних кочевников Алтая. Он является посредником между мирами — средним, верхним и нижним. В отдельных этнических культурах он символизирует вселенную и прародительницу племени — рогатую Мать-олениху. На Алтае сохранилось множество петроглифов — наскальных изображений, основным персонажем которых являлись благородные олени — маралы. Изображение этого животного несет в себе солярную символику. Круговые и лучезарные формы, изображенные над головами этих животных, как известно, являлись древнейшими символами солнца. Таким образом, изображения марала (оленя) носили магический характер. Погоня охотника за оленем либо приводила в сказочный мир, либо губила его.

П. П. Бажов был одним из первых, кто обратил внимание на народное творчество северных народов и ввел его в литературу. Так, сказ «Серебряное копытце» повествует о волшебном олене, который одарил сироту самоцветами. «Волшебные» персонажи П. П. Бажова несут тайную историю, закодированную от непосвященных. В сказаниях уральских и алтайских народов встречается сюжет о сыне небесного

бога, который преследует оленя или лося. Лыжня охотника — млечный путь, а сам олень — Солнце. Символическая система сказов оказалось удобной для использования как в литературе, так и в изобразительном искусстве. Подобной символикой пользуется и А. Вагин при создании своих работ.

Олень — один из наиболее распространенных духов — покровителей и помощников сибирских шаманов. Шаманы умеют подражать голосам зверей и птиц. В картине «Духи гор» изображены шаманы. Они совершают обряд в полнолуние на берегу озера Ая («Ай» по-алтайски значит «луна»). Лунный свет в картине отразился от зеркальной глади озера и разлился вокруг, погрузив землю в таинственный и волшебный мир. Во время ритуала шаманы вызывают дух орла. Орел (беркут) в мифологии алтайцев выступает как царь птиц — хозяин неба. Сверхъестественная птица, обладающая разумом, говорящая и понимающая человеческую речь, тотем и прародительница некоторых родов северных народов, живущих на Алтае. Эти птицы являлись священными и считались связующим звеном между людьми и верхним миром.

В героическом сказании алтайцев «Маадай Кара» два черных беркута охраняют Алтай.

Природа в картинах Вагина наделяется мощной силой, поглощающей все низменное, случайное, мелкое. Но при этом художник не устает любоваться самыми незначительными подробностями из жизни алтайской природы: обломанными сучьями, солнечными пятнами, лежащими на камнях, низкорослыми кустарниками, быстротекущей речкой с бирюзовым оттенком. Такой оттенок ближе к осени имеет одна из самых значимых рек Алтая — Катунь. У алтайцев к ней особое благоговейное отношение, не случайно ее название переводится с тюркского как «хозяйка» (женщина).

В книге Рериха «Алтай–Гималаи» читаем: *«Приветлива Катунь. Звонки синие горы. Бела Белуха. Яркие цветы и успокоительны зеленые травы и кедры. Кто сказал, что жесток и неприступен Алтай? Чье сердце убоилось суровой мощи и красоты»*².

Как и полагается реке с древней историей, с Катунью связано немало легенд. Одна из них повествует, что злые духи скал разлучили красавицу Катунь с ее женихом Бием, другой рекой Алтая. Высокие горные хребты взгромоздили они между влюбленными. Но устремленные друг к другу Катунь и Бий, преодолев преграды

за пределами гор, на равнине, соединились вместе, образовав реку Обь, которая знаменовала их победу.

А. С. Вагин, как когда-то Н. К. Рерих, по-своему отразил красоту этого удивительного края. Это одно из немногих мест на земле, про которые говорят «место силы». Глядя на картины Вагина, сразу можно понять характер и чувства каждого из изображенных на них персонажей. Мастерство художника заставляет на мгновение остановиться и погрузиться в придуманный его богатым воображением мир.

Примечания

¹ Рерих и Алтай: Сборник. — Новосибирск: РоссАзия, 2006. — С. 47.

² Рерих Н. К. Беловодье. — 12.07.1936. — Урусвати; Газета «Свет», 21 и 28 января [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 23–29.

Источники

1. Рерих и Алтай: Сборник. — Новосибирск: РоссАзия, 2006. — С. 47.
2. Рерих Н. К. Беловодье. — 12.07.1936. — Урусвати; Газета «Свет», 21 и 28 января [1937 г.] // Рериховская библиотека «Листы Дневника» — Т. II (1936–1941). — М.: МЦР, 1995. — С. 23–29.
3. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка : в поисках новых ключей : путешествия со сказами Бажова / [авт. очерков : А. П. Черноскутов, Ю. В. Шинкаренко; ред. : И. Н. Борисова, Ю. А. Горбунов]. — Екатеринбург: Сократ, 2004. — 460 с. : ил., фот.
4. Бажов П. П. Уральские сказы и были : проза, очерки, дневники, письма, воспоминания современников / П. П. Бажов. — М.: Новый ключ, 2009. — 415 с.
5. Бажовская энциклопедия / [ред.-сост. : В. В. Блажес, М. А. Литовская; вступ. сл. Е. В. Куйвашева]. — Екатеринбург : Сократ, 2014. — 639 с.
6. А. И. Мальцев. Беловодье // Православная энциклопедия. — М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. — Т. IV. — С. 534–535. — 752 с. — 39 000 экз. — ISBN 5-89572-009-9.
7. Селезнев Н. Н. Старообрядцы XVIII в. и «асирские христиане» Японии // Волшебная Гора: Традиция, религия, культура. — Вып. XII. — М.: ВГ, 2006. — С. 181–186.
8. Кучуганова Р. П. Уймонские старoverы. — Новосибирск, 2000.
9. Рерих Н. К. Алтай — Гималаи: Путевой дневник // Предисл. К. Брэгдона. — Рига: Виеда, 1992. — С. 291.
10. Тюркские народы Сибири/ отв. Ред. Д.А. Функ, Н.А. Томилов; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Омский фи-

лиал Института археологии и этнографии СО РАН. — М.: Наука, 2006. — С. 189, 207, 431–435, 485–486, 505, 523–526, 597–603.

11. Беловодье в огне: Битва за Синьцзян / В. Г. Обухов. — М.: Крафт+, 2014. С. 131–135.

12. Н. К. Рерих. Гималаи. — 19 января, 1935 г. Пекин. «Врата в Будущее» // Большая Рериховская библиотека «Листы Дневника». — Т. I. — М.: МЦР, 199. — С. 143–144.



**ПРОЕКТ НИКОЛАЯ ДЕНИСЬЕВА «МАЛОЕ СТАДО».
(ХРАМ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ В ВЕНЕ ФРИЦА ВОТРУБЫ)**

Предваряя анализ образного ряда проекта еще раз отметим необычность выбранного объекта и подход к решению задачи, безусловно, свидетельствующие о оригинальности замысла. Христианский храм, построенный в спорных архитектурных формах, храм, который не принимали и современники. Однако, именно этот объект привлек автора. Осмыслив специфику образного строя всего объекта, Денисьев Н. А. предлагает проект внутренних росписей, при этом решая проблему не в лоб, а представляя замечательное решение образ, вполне воспринимаемый как евангельский нарротив «малое стадо» — стадо ищущие Творца.

24 октября 1976 года в районе Лизинг, по соседству с Венским лесом, была освящена католическая церковь во имя Пресвятой Троицы. Серая железобетонная громада впоследствии стала достопримечательностью Австрийской столицы и известнейшей работой скульптора Фрица Вотрубды. Но признание пришло далеко не сразу, споры вокруг проекта длились долгие двенадцать лет, так что сам автор увидеть свое детище реализованным не успел. Архитектор Фриц Дж. Майр завершил проект в 1976 году, через год после смерти Вотрубды, расширив модель художника для создания функционального здания.

Действительно, храм представляет собой зрелище необыкновенное: сто пятьдесят два бетонных блока разного объемом и массой от двух до ста сорок одной тонны, положенные друг на друга в хаотичном порядке занимают площадь тридцать на двадцать два метра. Высота самого крупного блока около тринадцати метров, а всего здания более пятнадцати метров. Еще большую значительность храму придает то, что он расположен на вершине Георгенбергской горы среди леса и кустарника. Многотонные бетонные блоки сгрудились в невыносимо тяжелую массу, и кажется сама земля еле держится под натиском гиганта. Недоумение и эстетический ужас скорее овладеют зрителем, чем должное благообразие и покой. И все-таки это храм — дом Божий. Сейчас поросшие мхом и покрытые трещинами граненые валуны привлекают не только веру-

ющих, но и многочисленных туристов, желающих увидеть Стоунхендж современности.

Форма церкви не имеет четкой архитектурной структуры, отсутствие симметрии и непривычная композиция делают этот памятник весьма спорным. Однако сквозь подобного рода структуру прослеживается ориентация восток — запад, традиционная для христианской священной топографии. Ось, на которой расположены вход, престол, центральное распятие и выход не выражена явно. Престол, вопреки традиции, находится в центре храма. Разномасштабные оконные просветы меняют представление о внутреннем и наружном пространстве, оно становится сквозным и неделимым, объединяя собой интерьер и экстерьер.

Интересна история создания столь необычного памятника. Инициатором постройки была доктор Маргарет Оттиллигер, будучи религиозным человеком, Маргарет видела «особое оскудение веры в Европе, она чувствовала необходимость встряхнуть людей и доказать своим соратникам по духу, что силы по-прежнему есть». Все это побудило ее заказать проект храма Фрицу Вотрубе, одному из самых известных австрийских художников. Вотруба утверждает, что источником вдохновения послужил готический собор в Шартре. Динамика и экспрессия, вот что привлекало автора: «Если это постройка будет успешной, она будет одной из самых динамичных и драматических, — говорил Вотруба — Очевидный хаос, возникающий из-за расположения асимметричных блоков, должен в конечном итоге привести к гармоническому единству».

Скульптор наиболее известен своими архитектурными человеческими фигурами, которые были вытесаны, как башни, из едва обозначенных каменных блоков. Яркий облик храма, мало кого оставляет равнодушным. Это неравнодушие часто выражается не только в восторге или восхищении, но и яростным отрицанием авторского замысла, не соответствующего католическим канонам. Концепция решения внутренних росписей храма, безусловно должна была исходить от этой сложности и неоднозначности.

Николай Денисьев (выпускник кафедры МДЖ СПбХПА им. А. Л. Штигица) сформулировал для себя замысел Вотрубы как мегалитический лабиринт. Принимая облик храма, его образное решение как концепт веры, в сложном XX веке — вере как подвиге и о подвиге свидетельстве веры. Образ мегалитической пещеры, из которой, слов-

но из лабиринта, душа должна найти выход в новый мир, Мир Небесный — таково было условие для Воскресения. В христианстве, спустя тысячелетия, этот образ не сильно изменился. Лабиринт, пещера души, из которой христианин должен найти выход и приобщиться Богу. В этом лабиринте идет стадо овец. Овечки разные, в основном серые, именно они и представляют собой Малое Стадо, ищущее Творца. Для реализации замысла продумано и внутреннее решение пространства, по словам автора было необходимо выявить религиозную составляющую, усилить визуальное впечатление от росписи для чего: «визуально изменить некоторые части архитектуры, такие как потолок, пол, некоторые блоки, в пользу основной идеи. Иначе говоря, художественно решить интерьер храма, стремясь реализовать задачи, поставленные выше».

«Так как храм католический, я не ограничен иконографией, принятой в Восточной Церкви. Тем не менее, необходимо выбрать такую символику изображения, которая была бы свойственна и раннехристианскому неразделенному миру, и католическому, и даже проторелигиозному. То, что наиболее соответствовало и проявляло бы первоначальную задумку автора».

Пол обозначен черным и глянцевым, практически зеркальным. Он состоит из эпоксидных разновеликих модулей, средний размер которых около шестьдесят сантиметров. Потолок — белый из тонированных белых зеркал. Такое решение позволяет визуальное поднять поверхность потолка и сделать из него бездну. Это необходимо как для замысла, так и для самой архитектуры. Такое решение позволяет визуальное поднять поверхность потолка символически «объграв» сложность лабиринта и значение света как божественной энергии Творца бесконечного и могущественного. И так, стадо овец, идущее по лабиринту. Все пространство храма задействовано, каждая ниша, закуток, доступная глазу поверхность. Одинокие, заблудшие овцы сбиваются в гурты и часть, наоборот, рассеиваются. Между овец встречаются козлища, они как правило черные, все это рождает однозначно евангельские ассоциации. Шествие преимущественно располагается на нижних блоках, рождая важные ассоциации среди прихожан. Прочие блоки наполняются фактурами, декоративными вставками из галечной и гранитной мозаики, эпоксидными вставками, рельефной штукатуркой.

Выходов из лабиринта несколько: какая-то дорожка ведет все время вокруг, какая-то из храма, но пути, ведущие в инобытие, самые узкие. И эти тропы должны привести наверх, к свету. Кто-то отстал, затерялся. Стадо представлено движущимся в смутной тени в неясных контурах, кульминацией представлен Крест Христов. На вертикальной стене, расположенной напротив входа на условной оси храма, изображен закручивающийся по спирали поток, устремленный вверх, и Крест. Это цель продолжительных исканий, блужданий по лабиринту Малого стада, где оно, наконец, достигает заветного и поднимается в Горний мир.

Завершая обзор проекта Денисьева Николая, следует подчеркнуть, что здесь присутствует и уважение к религиозной основе и правильно выбранная мера условности, согласованность с объектом, которую зритель принимает или нет.



ПОСТУРБАНИЗМ ИЛИ АРХАИКА БУДУЩЕГО

Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение.

К. С. Малевич. От кубизма к супрематизму

Произведение искусства — дитя своего времени, и всякие попытки эксплуатации художественных принципов прошлого приводят к тиражированию ловких подделок или, по словам Василия Кандинского, к появлению мертворожденного ребенка. Тем не менее, рассматривая художественное произведение, многие по обыкновению занимаются анализом точности изображения, предполагая, что имеется всего лишь единственный способ отображения мира, основанный на общеизвестных оптико-геометрических принципах, убедительно подтверждаемых фотографической техникой. Однако история искусства разных времен и народов ясно свидетельствует о наличии бесчисленного множества способов представить окружающее нас природное и метафизическое пространство — способов, независимых от непосредственной инстинктивной фиксации, свойственной равно и людям, и животным. Для понимания внутренних смыслов искусства, как старого, так и новейшего, необходимо отодвинуть в сторону простые природные инстинкты и хотя бы на время сбросить с плеч житейский опыт, побуждающий нас к утилитарному взгляду на реальность. Давайте поймем, наконец, что призвание художника — не зеркальное отображение видимого мира, а конструирование собственной Вселенной, что в ближнем или дальнем времени, непременно будет по достоинству воспринято зрителем.

Иконографическое мышление или природоподражание (погречески — мимесис, термин, введенный, как говорят, Аристотелем), т. е. стремление к иллюзорному воссозданию видимого мира, к установлению тождественности формы и содержания, постепенно уходит в прошлое. Сегодня этот тип художественной работы, восходящий к позднему палеолиту и обогащенный в свое время опытом импрессионизма, становится уделом маргинальной сферы салонного искусства, полем умелого рукоремесла, хотя все еще, причем более, нежели нечто другое, пользуется успехом у публики.

Альтернативой иконографии является символическое мироотражение, предусматривающее условную связь между формой и содержанием — принятую в данном обществе по гласному или негласному договору. Этот тип художественного действия традиционно оставляет за собой в основном поле сакрального искусства, да разве еще сферу гротеска и карикатуры, бесосновательно стремящуюся ворваться в заповедную зону *contemporary art*.

Образ = знак = символ = метафора — эти основополагающие понятия семиотики, так или иначе подразумевают категорию *памяти*, которой обязательно должен обладать адресат художественного послания, проще говоря, зритель.

Но как быть, если художественное произведение вырывается за пределы банальной «изобразительности» в ее иконической или символической ипостасях и не вызывает рефлексии, ассоциированной с памятью? Впрочем, как известно, линия, контур, фигура, взаимодействие цветовых плоскостей и пятен могут вызвать у зрителя собственный ряд ассоциаций и воспоминаний, не обязательно диктуемых или предполагаемых автором картины.

Казалось бы, художник, избравший своим единственным поводом «внутреннюю необходимость», то есть только некоторую душевную вибрацию, побуждающую к творчеству, всегда идет по лезвию бритвы, рискуя сорваться в пропасть пустой декоративности или дизайнера, не рассчитанного на углубленное созерцание. Однако Алексей Парыгин безупречно удерживается на покоренном острие, предлагая свой тип «многослойного» искусства, призывающего к созерцательному размышлению и медитации. Ему свойственно редкая способность преобразования спонтанного эмоционального чувства в зримую композиционную импровизацию, воплощаемую затем с педантичным профессиональным расчетом. Логика мастерства и эмоция уживаются у него в органическом единстве, вполне герметичном и не предполагающем наличие какого-либо третьего элемента. Его графические листы внутренне строятся на музыкальной основе и могут быть уподоблены авангардному джазу, с характерной для него имманентностью, с модальной импровизацией и атональностью, потеснившими гармонию в ее классическом понимании.

Долговременный проект Алексея Парыгина «Постурбанизм», зародившийся более десяти лет назад, обращен не к памяти прошлого, а к еще не бывшему и пока несбывшемуся. Его работы, вы-

полненные в различных печатно-графических техниках и в виде трехмерных деревянных объектов, — это неведомые письма, иероглифы и знаки-тотемы еще не сформировавшихся реальностей или верочений, отмеченные легким флером техногенеза с характерной для него цветовой ритмикой, заключенной в абстрактных геометрических формах. Это — архаика будущего, своеобразное пророчество эстетико-психологического свойства.



СУБЪЕКТИВНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА

Концепция изначально субъективна. Задумана она куратором-художником Алексеем Парыгиным. Но для участников она — ряд объективных ограничений. Ограничения эти стимулируют фантазию, оживляют мастерство крупных и известных наших художников — творцов истинно современного искусства. В результате создан арт-объект, альбом, «книга с картинками», можно полистать и почитать, и погрузится в воплощенную красоту искусства каждого автора. Большинство нам знакомы, и тем интереснее переживать их отклик на сложную, многоуровневую концепцию. Будучи частым посетителем выставок современного питерского искусства, часто вступаю в беседы, споры, обсуждения виденного. Потом, вспоминая их, как бы заново попадаю на выставку. Попробую вообразить беседу на этой выставке. Подошла девушка, видимо студентка, спрашивает:

— Так главное здесь — книга?

— Авторская книга. Стала видом искусства вот уже более сотни лет.

— А на стенах?

— Страницы книги — печатная графика в самых разнообразных техниках, прямо энциклопедия. Можно ощутить вкус автора даже при выборе бумаги.

— Ну, это уже утонченное эстетство!

— А чем плохо? Можно считать ответом модному брутализму. Кстати, он и здесь встречается. А выставка печатной графики напоминает о славной эпохе ленинградской литографии. Традиции живут.

— Но там был поэтический реализм, а здесь что? К тому же тема — «Город», а городских пейзажей раз, два и обчелся.

— Тут надо обратить внимание на тезис «Город, как субъективное пространство художника». Примените его к себе, подумайте и... вряд ли побежите рисовать Исаакиевский собор, есть у Вас что-то более «субъективное». Теперь с увлечением можно искать, и иногда находить в работах связи с темой. Но в современном искусстве много ассоциативности, знаковости, символичности. Нужен опыт, эрудиция, просто чутье, смелость, наконец.

— А тексты в картинах чьи?

— Исключительно авторские. Тоже целое поле наблюдений и удовольствий. Тексты в картинах со времен Древнего Египта, и в Иконе, и у Футуристов. У современных художников они часто встречаются. А роль играют то декоративную, то смысловую, а то и обе вместе. Как здесь. Читайте, удивляйтесь, наслаждайтесь.

— А не могли бы Вы сказать пару слов о картинах знакомых художников.

— Попробую, хотя картины говорят о себе сами, на своем языке, так что будет неуклюжий и грубый перевод.

Вот Валерий Мишин, знакомый с 1975 года. Кстати, именно у него была приобретена литография — первая работа в нашей обширной коллекции современного искусства. Он — герой исторических «Газаневских» выставок. Здесь его работа с классическим рисунком и остроумным символизмом. Анатолий Васильев, тоже герой андеграунда, член шемякинской группы «Петербург». Кажется, он вспоминает о замечательном «Арефьевском круге», но с присущей его творчеству таинственностью. Андрей Корольчук близок к чисто возвышенной школе Стерлигова, и в его работе есть и возвышенная красота, и конструкция, и свободная поэзия. Андрей Чежин — один из основателей ленинградского фото-андеграунда. Виртуоз композиции, фантазер. Чудная фотокомбинация и память о кнопках. Гафур Мендагалиев, он тоже связан с ленинградским андеграундом. Входил в группу «Кочевье» А. Кондратьева, который, в свою очередь, был учеником Г. Я. Длугача и А. П. Зайцева. Типично экспрессионистский отпечаток — Марина Спивак из озерковской группы скульпторов. Очень разнообразна в творчестве. Видна и сердечная реальность, и абстрактная красота. Александр Позин тоже из озерковцев. Любит сочинять деревянные конструкции. Показал живые деревья, живых зайчиков, и даже живые кирпичи. Борис Забирахин — один из самых известных питерских графиков. Охватывает «две бездны» — святость и темные поверья. Эта работа ближе к ним. Ян Антонышев — основатель группы «Старый город». У него он как сказка. Александр Боровков — прирожденный живописец. Такой он и в графике. Григорий Кацнельсон тонкий колорист, но занимается объектами, его цвет еще надо разглядеть в основной конструкции. Надежда Анфалова. Ее работы отличаются особой изысканностью. Екатерина Посецельская известна городскими пастелями. Здесь опыт печати. Элла Ципляко-

ва. Удачно вспомнила о наиве. Прекрасный вариант. Алексей Парыгин — знаток графических техник. Всегда в поисках и находках.
— Спасибо, желаю успеха.



ВООДУШЕВЛЕННЫЕ ГОРОДОМ

Выставочно-издательский проект «Город», задуманный петербургским художником, историком и теоретиком искусства Алексеем Парыгиным — безусловно, авторский взгляд на тему города как субъективного пространства в художественном прочтении. Реализация проекта — настоящая *livre d'artiste*, где куратор определяет зачин, развитие и кульминацию: выбор темы — «Город — новый Вавилон», круга художников — 35 ведущих мастеров России, концепции — «Город не только и не столько пейзаж», техники — ручная авторская печать — и обязательное введение в поле изображения авторского текста.

35 графических листов, выполненных современными художниками в различных печатных техниках в концепции, сформированной Парыгиным: город в лирически повествовательном изложении, «импрессионистический или футуристически-угловатый с грохочущим, звенящим и лязгающим железом пространством». В работах сокрыта индивидуальная выразительность и экспрессивное звучание образов. Интерес при рассмотрении каждого листа перерастает в удовольствие — новое изобразительное измерение погружает наблюдателя в зримую атмосферу художественных символов. Тщательно продуманный футляр — издательская папка — подчеркивает эстетический смысл идеи.

Однако, этот проект — только на первый взгляд про Город во всем его многообразии: среда существования, лабиринт, иллюзия, утопия, либо абстрактная идея. В действительности, он — про Горожан. Про людей и о людях, которые придумали и заложили фундамент, выстроили его, поселились и живут в нем, вспоминают и печалются, фантазируют о нем. Созданное нашими современниками печатное городское пространство — настоящий поэтический фатум, визуализация «города золотого с прозрачными воротами и с яркою стеной» Анри Волхонского. Вообще, поэтическая составляющая проекта родилась не только от жесткого требования куратора о присутствии в изображениях небольших текстов, что продиктовано соответствием условию существования «Книги художника», но и выбором, сделанным авторами. В их предпочтениях — поэзия Бродского, Рейна, Рождественского, поэта Достоевского, Бло-

ка, Андреева, Акутагавы, Лимонова. В граффити на каменных стенах этого Города можно прочесть строфы молодежных поп-певцов, или задуматься над сентенциями городского фольклора об «открытом всему сознании», запечатленных в городских подворотнях.

Довлеющий контекст культуры северной столицы не лишает художников права выразить себя в бардовском тексте («Давайте строить города!» В. Лукин, «Поднебесье изрыто: ямы выворачивая наизнанку...» П. Перевезенцев, «По обе стороны / Два Города в одном» Я. Антоньшев). При этом мастера не оказываются в плену у текста, иллюстрируя его буквально, «в лоб». Избегая простого перевода на изобразительный язык, они вплетают собственные впечатления в ткань станкового листа, оживляя и обогащая его.

Поэтические образы, присутствующие в авторском конферансе — улицы, «бегущие кругами», и площади, «завязанные узлами» (Г. Канцельсон), изгибы набережных и бесконечные анфилады дворов (Н. Анфалова), перетекают с печатных строк на изображения, делая их зримыми, выпуклыми, наполненными мыслями, переживаниями. Зритель, идущий за художником и охваченный его чувствами, вновь и вновь возвращается к городским отраженьям, порожденным «мастерством, в котором не видно мастерства».

В творческом порыве художники обращаются, например, к пространству пластической бесконечности Эшера (А. Чежин) или архитектурному конструктивизму дома «Флейта» истаявшего советского проектирования (В. Хорст). Они фиксируют «золотой век» прошлого (Ю. Шпатаков) и импровизируют на темы «Форм будущего» Циолковского (Л. Тишков), размышляют о сохранности мирового наследия предков (И. Иванов) и создают единый графический организм пластического проникновения изображаемых форм (А. Корольчук). В их работах — синтез прошлого и настоящего, бесконечное живое бурление городской общности.

Данное библиофильское издание посвящено не какому-то конкретному городу. Коренной житель Ленинграда–Санкт-Петербурга А. Парыгин задал планку: родной город — всегда на главном месте. Поэтому очертанья северной столицы превалируют в изображениях: две третьих коллектива художников из Петербурга. Город на Неве, важный не только для жителей, но и для отечественной культуры в целом, — неизменный источник вдохновения. Много видевший го-

род, может быть не только свидетелем действия или торжественным фоном, но и полноправным героем как одушевленное существо.

Однако принцип принадлежности к территории на болотистых островах не является определяющим. К примеру, Е. Посецельская, также коренная ленинградка, выбирает образ Парижа. На поверхностях смазанных контуров домов и дождливых набережных вибрируют мерцающие разноцветные огни. Прикрыв глаза, не различишь — то мерзлый северный август или ранняя парижская весна...

Насыщенный трафик Лондона в напряженном красном выбирает Е. Стрелков, а Я. Антонышев строит свою аллюзию на сопоставлении Петербурга и Флоренции.

Приглашенные в проект художники из Москвы (К. Матиссен, Л. Тишков, М. Молочников, М. Погарский, П. Перевезенцев, В. Власов, В. Корчагин, В. Лукин), Казани (А. Артамонов), Нижнего Новгорода (Е. Стрелков), расширили предметную соотнесенность проекта не столь раздвижением территориальных границ, но множественной интерпретацией существа предмета. Город идеальный и урбанистический, будущего (Город избранных) и Город-Паук, город-огород, город — «Пустыня прелюбодействия». Художники сочетают, наслаивают, формируют на плоскости листа индивидуальную массу влечений, помыслов, предопределенностей. Самодавляющие направленности, концентрируясь на острие карандаша / штихеля / ракеля связываются в единый творческий посыл, предъявляя непосредственный образ.

Необходимо отдать должное неоценимой помощи печатников, участвовавших в проекте, — А. Васильева, А. Финенко, А. Баранова, П. Пичугина. Диапазон используемых техник широк — цинкография, линогравюра, литография, гравюра на фанере, ручная трафаретная печать, ручная фотопечать, коллография. И самая популярная — шелкография, обладающая уникальными качествами, средствами и пластическими возможностями, по ряду характеристик недоступными ни одному другому виду авторского творчества. Большинство авторов исполняли печать лично.

Перспектива успеха любого начинания — его кадры. Привлеченные к проекту художники — талантливые, молодые и опытные, придерживающиеся разных направлений — составили пронзительную картину графического эссе о Городе, в котором «кто любит — тот любим». Несомненно, выраженная таким образом любовь — к городу или его социуму — найдет достойный отклик в сердцах зрителей.

ФОТОПОЭЗИЯ РОДНЫХ ПРОСТОРОВ

В сложный для художников период 2020–2021 годов, когда практически исчезли возможности выставляться, библиотеки пришли на помощь. Примеров много и не только в Санкт-Петербурге. В моем творческом багаже появились статьи о фото-вернисажах в Твери, Краснодаре, Екатеринбурге, в г. Сланцы Ленинградской области. Именно библиотечные центры предоставили стены своих залов творческим людям, жаждущим поделиться новыми работами и изысканиями на ниве познания окружающего мира в виртуальном пространстве.

В рамках культурных мероприятий Молодежной библиотеки на Гражданке (Санкт-Петербург, Гражданский пр. 121/100 — отделение Центральной городской публичной библиотеки им. В. В. Маяковского) прошла выставка работ фотографа Натальи Берс «Гармония родных просторов». Зрителю были представлены 15 работ, вернее 15 пар арт объектов: фотокартина (пейзаж) со стихотворением Екатерины Пономарёвой, написанным конкретно к данной картине. Отмечу, что отдельно фото и рифмованные строки могут не произвести на посетителя выставки особого впечатления (да, красивая картинка; да, милое стихотворение), но в паре они настолько дополняют, усиливают, раскрывают необыкновенные грани друг друга, что рождается новое произведение в направлении Фотопоззии. Серия «Гармония родных просторов» — яркий пример союза двух муз: поэзии и фотографии. Названия работ звучат как строки из песен: «Облачный покров», «Дурман-трава», «Воспоминания», «Окраина», «Жемчужные кружева», «Красный кленовый лист. Прощание»...

Фотографии Натальи притягивают взор, и зритель останавливается, вглядывается: что там интересного в этом пейзаже средней полосы России. Он видит лес за полем, пашню, таинственную дорогу в лесной чаще или необыкновенно красивое в легкой дымке небо с облаками. Природа — вечная и прекрасная, а пейзаж — спасительный бальзам не только для тела, но и для души. Никуда не денешься, особенно в наше время, природа — лекарь, целитель, источник вдохновения. Она дарит возможность единения с миром лесов, полей, дарит наслаждение его красотой и многообразием.

Каждая работа — маленькая история, фрагмент жизни; она не только радует взор, но и заставляет фантазировать, мечтать. И здесь главная роль переходит к поэтическому сопровождению картин. Строки поэта Екатерины Пономарёвой к конкретному фото выражают не только восприятие образа творческим человеком, но и дополняют смысловую составляющую, расширяют впечатление от сюжета и композиции.

*Воображение, возможно, расшалилось,
или фантазии покоя не дают...
Кто знает? Но сомнение зародилось
о том, что люди не всегда осознают
судьбы подсказки. Множество вопросов
терзает нас. Ответов только нет...
А может, стоит приглядеться просто
и на поверхности окажется ответ?*

15 фотографий, стихотворений, сюжетов, судеб, жизней, любовей-страданий. Как же без душевных переживаний! Увы, это так — любовь не только розы и лунный свет, но заблуждение, болезненная страсть, что терзает сердце. Любовь коварна: надеешься на взаимность, но однажды понимаешь — надежды иллюзорны, желания мертвы. Случается после просмотра некоторых сюжетов Фотопоэзии наплывает чувство странное — ощущение одиночества и наполненности одновременно. Например, «Дурман-трава». Видим характерный для глубинки пейзаж: дорога песочная, луга, деревья, высокая по пояс трава с цветущими целебными травами — ромашка, цикорий, что-то еще... Куда, к кому ведет дорога?

*Насыщен воздух сладостным дурманом.
Душа надеждами прекрасными полна.
Но только разум вновь противится обману,
твердя упрямо, что всего лишь сныть-трава
пьянит своим коварным ароматом,
даруя веру в исполнение мечты.
Но сердце так волнением объято,
что голос разума не хочешь слышать ты.*

Следует сказать, что сегодня фотография (и данная выставка это подтверждает) превратилась в некое парадоксальное явление.

Несмотря на технократичность, а во многом и благодаря ей, она заставила говорить о сохранении древних знаний, возможно забытых, казалось, ненужных сегодня, но не исчезнувших. И подтверждает данное заявление сюжет «Руны скошенного поля»: бескрайнее поле скошенной травы, только что убрали стога сена, остались только следы от сельскохозяйственных машин. Следы где-то ровные, прямые, где-то под углом тупым, острым. Клинопись! Славянские руны! Снимок несет в себе характер сакрального и сверхъестественного не только в смысле чуда возникновения изображения, но и как форма проникновения на территорию потустороннего, способ вторжения в сферу ИНОГО: раскрыть неизвестное, обозначить принципы существования иллюзии и достоверного. Снимок определяет новые границы мира, границы видения, границы пространства.

*Как узнать, что дальше меня ждет?
Кто на будущее карты мне разложит?
И бреду в сомнениях вперед
по полям бескрайним. И тревожат
тяжкие сомнения. Как жить
дальше мне на белом свете этом?
И мечусь я в поисках ответа,
так боясь неверно поступить.
Вдруг моя тревога улеглась;
Как подарок ветреной Фортуны,
судьбоносные, магические руны
мне привиделись. Прогулка удалась!*

Непостижимость, таинство и магия союза фотографии и поэзии раскрывается в механизме перехода, в абсолютной проницаемости и абсолютной закрытости одновременно. Теоретики фотографического искусства утверждают, что герметичность снимка — в его необратимости и постоянстве. Однажды сделанный кадр сложно изменить. В отличие от рисунка, завершенность которого условна, снимок с самого начала представляет собой конечный продукт. Проницаемость фотографии — в ее присутствии, в ее видимости, в ее достижимости. Мы воспринимаем прямолинейно изображение, оно становится для нас неизменным.

Так ли? А если фото чем-то дополнить? Поэзией? К примеру, сюжет «Два одиночества». На фотографии мы видим ровное поле «под паром», в середине кадра — одинокое невысокое деревце,

в симметрию к нему Наталья сфотографировала в бирюзовом небе небольшое «пушистое» облачко.

*Средь многоцветья полевых цветов
росло оно. И было одиноко
без друга деревцу. Покуда, ненароком,
одно из белопенных облаков
не подлетело к деревцу, заметив
ветвей поникших тихую печаль.
Шепнуло облако:
— Мне очень жаль,
что раньше нас не познакомил ветер.*

Проявилась глубина, философичность, романтизм, казалось бы, неприметного, но профессионально качественного кадра. Всего-то: поэт написал несколько строк, пропустив через душу и жизненный опыт сюжет фотографии. Именно это чуть-чуть перевело работу в произведение искусства. И зритель остановится, посмотрит на изображение деревце-облако, прочитает стихотворение, еще раз взглянет на фото и застынет в раздумье, наслаждаясь очарованием и глубиной картины «Два одиночества»

Изображение повсеместно и вездесуще, эта тотальность фотографии основана на принципе подобия. Мы способны воспринимать один и тот же предмет и на фотографии, и в жизни, констатируя их неравенство и параллельно осознавая их безусловное сходство. При этом изображение и объект не только не равны, но и оказываются свидетелями разных обстоятельств, ситуаций и смыслов. А смысл, теперь это ясно, легко можно изменить названием кадра, или поместив рядом эссе, стихотворение, или придумать вопрос-загадку...

Парадокс: границы фотографии в одно и то же время и абсолютны, и условны. Можно фотографировать предмет, зафиксировав на снимке только его часть, за которой иной раз с трудом угадывается целое. В этой изолированности может заключаться особый шарм и магия светописа: зритель почти всегда имеет дело с отрывком, фрагментом и очень редко — с целым большим объектом. За исключением, пожалуй, нынешних возможностей аэросъемки с квадрокоптеров.

Если проанализировать сюжеты серии Натальи Берс с философской точки зрения, то пойдем: «архитектурное пространство» зафиксированной на снимке части природы принадлежит некоему

абстрактному понятию вечности, но подвержено умиранию в действительности. В рамках фотографического изображения демонстрируется странность — точкой смерти теоретически можно принять исчезновение жизненного наполнения, а не физическое уничтожение объекта. Вроде смерть есть, и в то же время ее нет, так как доминирует вечность, заложенная в самой сути ПРИРОДЫ. Согласитесь, что из таких рассуждений может возникнуть интерес к изучению влияния фотографии на психику человека. Для наглядности можно привести фотокартины (а их большинство) с элементами фиксации неба, будь то облака, или знойное полуденное солнце, или закатные тучи. С точки зрения фотографической поэзии стихия неба не имеет границ и времени. Небо иллюзорно и таинственно, призрачно, туманно, и от этого более чувственно. Сюжет «Дорога в облака»: песчаная рыжая прямая дорога идет к горизонту, где «вливается» в облачные белоснежные кущи.

*О, небо! Загадочен как облик твой.
Так переменчив, но всегда прекрасен.
Простор бескрайний то высок и ясен,
то мрачной тенью нависает над землей.
О, небо! Ты палитрою цветов
способно изумлять. Словно кокетка,
меняешь образы, наряды. И так редко
подолгу носишь их. Не счесть полутонов
в твоих великолепных одеяньях:
от бледно розовых до черных с синевой.
Неповторим и совершенен образ твой.
И в этом — главное твое очарованье.*

Другие сюжеты: долгий рассвет, зыбкие дрожащие образы; солнце шаг за шагом превращает сны в реальность, силуэты деревьев набирают цвет. В низинах стоят туманы, земли простираются вдаль. Переливающаяся, нежная, розовато-серая действительность со спокойными зелеными травами, где-то пасмурная, где-то солнечная, под вечер возвращаются переливы розовых, закатных лучей солнца... Если символы можно расшифровать, разгадать, то образ — нельзя, его можно только осознать и принять. Ибо он имеет множество толкований. Понятно, что любой вид творчества лежит на стыке воспоминаний и вымысла. Поэтому и фотограф создает образы, которые пробуждают прошлое, делая его насыщенным, фантазийным. В результате возникает

восхитительное смешение реалистичности мира и странной логики мечты. Да, ностальгия обладает своеобразной силой. Мы тоскуем по ушедшим временам, по людям, какими мы были прежде, жалеем об упущенных возможностях и несбывшихся мечтах и столь часто переплетаем воспоминания и фантазии, что они становятся неразличимы.

*Туманной дымкой сумрачной, рассеянной
окутан лес. И чудится сейчас;
то лишь фантазии, что мне навеяны
лесными феями в сей предзакатный час.
Мерещится, что в сказочных чертогах
я оказалась. Дивная краса!
Лес в призрачных огнях и змейкою дорога,
да в поволоке серебристой небеса.*

Изображения не привязаны к конкретному времени и месту, могли бы быть сняты где угодно и когда угодно, погружая нас в некий медитативный процесс. Фотографии Натальи Берс, дополненные стихотворениями Екатерины Пономарёвой, — это размышления об окружающем мире, где нет ни настоящего, ни будущего, а существует лишь мгновение вечной спирали жизни Природы: пробуждение, цветение, угасание, уход ко сну и снова возрождение.

*Даже не верится, так не бывает!
Снег такой белый. Снег такой чистый.
Кажется, он не темнеет, не тает,
так и покровом лежит серебристым.
Как покрывалом, укутал деревья.
Время застыло в тиши первозданной.
Клест одинокий вздыхает распевно
и предвкушает полет долгожданный.*

Следует отметить позитивность проекта фотографа Натальи Берс и поэта Екатерины Пономарёвой «Гармония родных просторов». Нет отчаяния, безысходности, наоборот — работы дают настрой на гармонию души, личное счастье, на стабильное будущее. Изображения оживают и начинают звучать благодаря их смысловому наполнению. Каждая из картин — это маленькая мистерия, разнообразие настроений, сказок, мифов.

Работы серии «Гармония русских просторов» пронизаны ожиданием тепла и радости, вселенским покоем и умиротворенностью. Все будет хорошо!





II

Мария Олейник

МОЛОДОЙ ЧЕРНОМОРСКИЙ ФЛОТ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА И СОЧИНТЕЛЬ ПЛАНОВ СРАЖЕНИЙ — АФАНАСИЙ ДЕПАЛЬДО

Присоединение к Российской империи в 1783 году территории Крымского ханства в ходе военной кампании Г. А. Потёмкина, повлекли за собой строительство новых городов — Николаева, Херсона, Севастополя. Империи отчаянно требовался собственный флот. Самыми востребованными профессиями были — корабельный плотник и морской офицер. Нескончаемым потоком шли телеги с парусиной, пеньковыми веревками, пушками и якорями. Прибывали офицеры и матросы. Медленно росли на верфях могучие линейные корабли и стремительные, легкие фрегаты.

Путешествие Екатерины II из Санкт-Петербурга в Крым началось в январе 1787 года. Императрица выказала милостивое отношение к подданным. Для турецкого правительства этот визит означал, что Россия утверждает право собственности на Северное Причерноморье. Османская империя предъявила ультиматум, требуя возвращения Крымского полуострова, что фактически означало объявление войны. В 1783 году на молодой Черноморский флот был переведен опытный командир Федор Федорович Ушаков в качестве командира заложенного 66-пушечного корабля «Святой Павел» и отправлен в Херсон. По прибытии он был вынужден бороться с чумным мором, возникшим в городе. Умелыми и продуманными действиями Ф. Ф. Ушаков изолировал свой экипаж, разжигал вокруг лагеря костры и велел матросам натираться уксусом. Прекрасный организатор в делах судостроения

и борьбы с эпидемией Ф. Ф. Ушаков был произведен в капитаны 1-горанга и награжден орденом Св. Владимира IV степени.

Русско-турецкая война, начавшаяся в 1787 году, дала возможность проявиться таланту блестящего флотоводца — Ф. Ф. Ушакова. Он исповедовал поистине суворовские принципы в тактике и методике воспитания, а также в подготовке своих матросов. Ф. Ф. Ушакова уделял большое внимание личным навыкам каждого отдельно взятого матроса или канонира. Тренировались так: на качелях из канатов, имитировавших качку, устанавливали орудие, из которого нужно было попасть в парус, расположенный в море на деревянном щите. Экипажи Ф. Ф. Ушакова всегда были лучшими и отличались высокой точностью огня. Выучка и дисциплина матросов, и талант Ф. Ф. Ушакова проявились уже в первом крупном сражении.

Морской бой у острова Фидониси состоялся 3 (14) июля 1788 году Командуя авангардом эскадры М. И. Войновича, умелыми маневрами, при поддержке трех фрегатов он обратил противника в бегство, причинив ему немалый урон. Решительность и способность мыслить творчески были отмечены генерал-фельдмаршалом князем Г. А. Потёмкиным. Ф. Ф. Ушаков был назначен командующим Севастопольской эскадрой и портом, а в 1789 году произведен в контр-адмиралы.

Настоящим триумфом Ф. Ф. Ушакова стала морская кампания 1790 года. 8 (19) июля произошло крупное сражение в Керчинском проливе — это была первая серьезная победа русского флота в войне с Турцией. Нарушив все каноны классической тактики и создав специальную резервную группу, Ушаков одержал уверенную победу.

28–29 августа между Гаджибеем и островом Тендра произошло новое крупное сражение при значительном численном превосходстве противника. В двухдневной баталии противник потерпел сокрушительное поражение. Был уничтожен линейный корабль «Капудания» и взят в плен корабль «Мелеки-Бахри», турецкий флот потерял бригантину, лансон и плавбатарю. На пути к Босфору из-за повреждений затонули еще один 74-пушечный корабль и несколько мелких судов. В письме генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину с поздравлениями по случаю одержанной победы над турецким флотом в Керчинском проливе 10 июля 1790 года контр-адмирал Ф. Ф. Ушаков сообщал: «Милостивый государь! От истинного усердия имею честь поздравить вашу светлость с одержанной победой флотом черноморским над турецким»¹.

Ввиду наращивания темпов кораблестроения на Черном море стало необходимым и создание учебных заведений для будущих корабелов и морских офицеров. Выпускники нового Херсонского морского корпуса, созданного стараниями Г. А. Потёмкина по приказу Екатерины II, обучались кораблестроению, географии, истории, астрономии, французскому и английскому языкам². Особенно важным фактом для формирования молодых офицеров было заимствование учебной программы у Санкт-Петербургской Греческой гимназии чужеземных единоверцев. В гимназии традиционно обучали алгебре, геометрии, политической географии, Закону Божьему, фехтованию, а вопросы эстетического воспитания решались посредством занятий танцами и рисованием. После сдачи экзамена за четырехлетний курс выпускники Херсонского морского корпуса получали штурманскую специальность и отправлялись служить на флот в звании мичманов и гардемарин.

Одним из выпускников корпуса стал Афанасий Депальдо. По итогам обучения в 1790 году он был произведен в звание гардемарина и находился в подчинении контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова. Новации контр-адмирала коснулись и изображения планов сражений. Именно для изображения планов баталий стал так полезен гардемарин А. Депальдо. Планы выполнялись с явным художественным талантом по образцам английских планов. Это графические богато детализированные работы не профессионального художника, а простого моряка, но моряка, который на палубе корабля был свидетелем боя, знал и понимал все нюансы замысла флагмана.

Из писем и рапортов контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова к генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину стоит выделить рапорт от 21 августа 1791 года, где контр-адмирал Ф. Ф. Ушаков преподносит генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину план большого сражения с разбитым вражеским турецким флотом, указывая на то, что «весьма нужно бы иметь при флоте одного или двух человек таковых, которые бы хорошо умели сочинять планы, ибо таковых при флоте не имеется. Сей план рисовал Херсонского училища гардемарин Типальдо который со мной находится уже другую кампанию, и довольно прилежен в этой должности. Не угодно будет вашей светлости чтобы гардемарин сделал еще кампанию на море <...> и наградить чином мичмана»³.

Ф. Ф. Ушаков был родоначальником и новой тактики применения сил флота. Создавая численный перевес на ключевых участках боя, он выбирал целью вражеские флагманы, лишая флот противника командования. Не строил свои корабли в линию, атаковал против ветра, в то время это была действительно революция в морском бою. 11 августа 1791 году у мыса Калиакрия (северная Болгария) Ф. Ф. Ушаков выиграл ставшее легендарным сражение, стремительно разгромил значительно превосходивший его турецкий флот, стоявший на якоре. Это поражение открыло морской путь на столицу Турции Стамбул. Султан был вынужден заключить с Россией Ясский мирный договор — договор о мире, заключенный 29 декабря 1791 (9 января 1792) года между Россией и Османской империей и положивший конец Русско-турецкой войне 1787–1791 годов. Ф. Ф. Ушаков был награжден орденами Св. Георгия 4-й и 3-й степеней и Св. Александра Невского.

Триумфальную викторию запечатлел А. Деспальдо в выразительном рисунке «С действиями корабля «Рождество Христово» в сражении у мыса Калиакрия. 1791 г.». Это самостоятельное станковое произведение, где А. Деспальдо довольно живо и динамично изобразил поверхность моря, легкую дымку облачного неба и выразительные корабли турецкой флотилии. Автор обособляет в центре графического листа российский корабль «Рождество Христово», который вторгается в линейный строй противника, тем самым визуализирует тактику прославленного флотоводца.

Гардемарин А. Деспальдо был произведен в мичманы 30 июля 1792 года и уже в звании мичмана Черноморского флота во времена победоносных сражений Ф. Ф. Ушакова. Он создал одиннадцать рисунка-планов викторий Ф. Ф. Ушакова: четыре плана «Сражений бывшего близ Еникальского пролива 8 июля 1790 года», четыре плана «Сражения бывшего в открытом море против Ходжибея и Гендры 28 и 29 августа 1790 года» и три плана «Сражения на Черном море близ Варны и Калиакрии 31 июля 1791 года».

С окончанием Русско-турецкой войны Ф.Ф. Ушаков занялся обустройством Севастополя как главной базы Черноморского флота в звании вице-адмирала. 27 ноября 1798 года мичман А. Деспальдо был уволен со службы, став первым «сочинителем планов» Черноморского флота и создателем серии рисунков, фиксирующих победы адмирала Ф. Ф. Ушакова.

Таким образом, на заре правления Павла I победы и достижения Ф. Ф. Ушакова и «сочинителя планов» А. Деспальдо были не забыты. В описании флота в царствование императора Павла Петровича во флоте была проведена реформа. В очерке, составленном лейтенантом флота Н. Д. Каллистратовым подчеркнута, что «к немногим полезным нововведениям можно отнести включение в Устав трех должностей (при штабе главнокомандующего) — «историографа», «профессора навигации и астрономии» и «рисовального мастера <...> за время плавания опыт должен описываться и иллюстрироваться на месте и своевременно»⁴. Данные нововведения узаконили присутствие художника на флоте.

Основным направлением внешней политики Павла Петровича виделась борьба с революционной Францией. В 1798 году Россия вступила в антифранцузскую коалицию с Великобританией, Австрией, Турцией, Королевством Обеих Сицилий. Адмирал был назначен командиром объединенной русско-турецкой эскадры, действовал уже против Франции, с образованием Второй антифранцузской коалиции (Россия, Турция, Англия, Австрия). Вместе с недавними врагами — турками ему по поручению императора Павла I предстояло очистить от французов средиземноморские острова.

В сентябре 1799 года русские и турецкие военно-морские силы объединились под общим командованием Ф. Ф. Ушакова для освобождения Ионических островов. При поддержке местного населения союзный флот освободили от французских войск ряд греческих островов. Самой блестящей победой Ф. Ф. Ушакова кампании 1798–1799 годов является блокада и взятие мощнейшей крепости средиземноморья Корфу, где стоял многочисленный французский гарнизон. Операция была проведена блестяще, турецкий султан был настолько впечатлен искусством русского адмирала, что представил его к высшей награде — бриллиантовому украшению для тюрбана. А турки стали уважительно называть нашего адмирала Ушак-паша.

Сохранилось два плана неизвестного автора, относящихся к Средиземноморской кампании Ф. Ф. Ушакова. Это «План усиления старых укреплений, захваченных русскими войсками острова Видо для отражения возможной атаки с моря французского флота»⁵ и «План атаки и штурма острова Видо в 1799 году»⁶. Эти планы не блещут той легкой графической манерой, рисунки

выполнены четко, грамотно и лаконично, уступая художественному исполнению планов А. Деспальдо.

Итогом профессиональной деятельности Ф. Ф. Ушакова стали дипломатические обязанности. Он формировал государственность на образованной под защитой Турции и России Республике семи островов, создал для греков-островитян конституцию. До возвращения в Севастополь в сентябре 1800 года русские корабли успели поучаствовать в поддержке войск А. В. Суворова, блокаде Генуи и освобождении Рима и Неаполя. После вступления на престол императора Александра I адмирал Ф. Ф. Ушаков был переведен на Балтийский флот командующим гребной флотилией. В декабре 1807 года адмирал Ф.Ф. Ушаков подал прошение об отставке, Указ о которой был подписан 17 января 1807 года.

В программе обучения будущих офицеров были закреплены уроки рисования. Каждый из выпускников морских корпусов мог изобразить не только планы сражений, но и лоции, разъясняющие навигационных особенностей рельефа дна, приметных мест, знаков и берегов, а также содержащие подробные указания по путям безопасного плавания и остановкам у берегов с описанием средств и способов получения необходимых для плавания предметов и провизии, включающие действующие законы и правила водных бассейнов в соответствии с их географическим положением. Тем самым А. Деспальдо стал первым художником-любителем, профессиональные навыки которого использовались не только для прославления побед, но мастером, чей труд был необходим в повседневной службе на флоте.

Примечания

¹ Письмо контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину с поздравлениями по случаю одержанной победы над турецким флотом в Керчинском проливе. 10 июля 1790 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 190. Автограф Ф. Ф. Ушакова.

² Барская О. В. Херсонский морской корпус — центр подготовки военноморских офицеров в Новороссийском крае в конце XVIII века // <https://cyberleninka.ru/article/n/hersonskiy-morskoy-korpus-tsentr-podgotovki-voenno-morskih-ofitserov-v-novorossiyskom-krae-v-kontse-xviii-veka/viewer>. Дата обращения 25.04.2021.

³ Рапорт контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину о необходимости иметь при флоте «людей, которые бы хорошо

умели сочинять планы сражений». 21 августа 1791 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 210. Автограф Ф. Ф. Ушакова.

⁴ История Российского флота: История. Ред. Терешина М. — М.: Эксмо, 2020. — С. 225

⁵ План усиления старых укреплений, захваченных русскими войсками о. Видо для отражения возможной, атаки с моря французского флота. 1799. РГАВМФ. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 197.

⁶ План атаки и штурма острова Видо в 1799 году. Рукописный. РГАВМФ. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 53. Автограф Ф. Ф. Ушакова.

Источники

1. *Барская О.В.* Херсонский морской корпус — центр подготовки военно-морских офицеров в Новороссийском крае в конце XVIII века // <https://cyberleninka.ru/article/n/hersonskiy-morskoy-korpus-tsentr-podgotovki-voenno-morskih-ofitserov-v-novorossiyskom-krae-v-kontse-xviii-veka/viewer>. Дата обращения 25.04.2021.

2. История Российского флота: История. Ред. Терешина М. — М.: Эксмо, 2020. — 704 с.

3. Образ святого праведного воина Ф. Ф. Ушакова в изобразительном искусстве // <http://ushakov.kablov.ru/materials/171>. Дата обращения 25.04.2021.

4. Послужной список капитана 1 ранга Ф.Ф. Ушакова. 1788 г. РГАВМФ. Ф. 406. Оп. 7. Д. 26. Л. 395–398.

5. Письмо контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину с поздравлениями по случаю одержанной победы над турецким флотом в Керченском проливе. 10 июля 1790 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 190. Автограф Ф.Ф. Ушакова.

6. Письмо контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину с поздравлениями по случаю одержанной победы над турецким флотом у Тендры. 30 августа 1790 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 197. Автограф Ф. Ф. Ушакова.

7. Письмо контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину с поздравлениями по случаю одержанной победы над турецким флотом у Калиакрии. 13 августа 1791 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 212–212 об. Автограф Ф.Ф. Ушакова.

8. План атаки и штурма острова Видо в 1799 г. Рукописный. РГАВМФ. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 197.

9. План усиления старых укреплений, захваченных русскими войсками о. Видо для отражения возможной атаки с моря французского флота. 1799. РГАВМФ. Ф. 1331. Оп. 1. Д. 197.

10. Рапорт контр-адмирала Ф. Ф. Ушакова генерал-фельдмаршалу Г. А. Потёмкину о необходимости иметь при флоте «людей, которые бы хорошо умели сочинять планы сражений». 21 августа 1791 г. РГАВМФ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 64. Л. 210. Автограф Ф. Ф. Ушакова.

11. *Смирнов П.П.* Адмирал Ушаков. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. — 87 с.



К. А. ТИМИРЯЗЕВ И ХУДОЖНИКИ, ЖИВОПИСЬ И ФОТОИСКУССТВО

Если фотограф будет щелкать направо и налево своим кодаком, снимая походя «интересные места», то в результате получится лишь утомительно пестрый инвентарь живых и неодушевленных предметов...

Так ли относится к своей задаче истинный художник?

К. А. Тимирязев

Многим русским ученым были не чужды вопросы искусства. Одним из таких высокообразованных естествоиспытателей, людей с широким культурным кругозором был Климент Аркадьевич Тимирязев (1843, Санкт-Петербург – 1920, Москва). Ботаник, исследователь фотосинтеза, основоположник школы физиологии растений, он пользовался мировой известностью. Член-корреспондент Петербургской Академии наук (1890), он состоял также членом Лондонского королевского общества (1911), членом-корреспондентом Эдинбургского и Манчестерского ботанических обществ.

Общественный деятель, популяризатор научных знаний, один из создателей Московского литературно-художественного кружка, он был знатоком русской и западноевропейской живописи, выступал как фотограф и пропагандист фотоискусства.

Будущий ученый появился на свет в обедневшей дворянской семье. О своих родителях он писал: они «внушали мне, словом и примером, безграничную любовь к истине и кипучую ненависть ко всякой, особенно общественной, неправде». Как многие русские гении, Тимирязев был продуктом причудливого межнационального обмена.

Мать его, Аделаида Клементьевна — из франко-немецко-английского семейства баронов фон Боде, которые перебрались из Эльзаса в Россию во время Великой Французской революции. Также в роде Боде была изрядная доля английских и шотландских корней. Поэтому Тимирязев отмечал: «Я — русский, хотя к моей русской крови примешана значительная доля английской». Матери Тимирязев был обязан своим начальным музыкально-эстетическим образованием. По-французски и по-английски Тимирязев с раннего детства говорил так же свободно, как и на родном языке. Несомненно, что своеоб-

разное изящество литературного стиля Тимирязева стоит в связи с теми эстетическими интересами, которые были пробуждены еще в детстве.

По мужской линии он происходил из рода татарских князей-чингизидов, чей предок Темир-Гази бежал из Орды на Русь, не захотев принять ислам. Впрочем, есть и такая версия, что Тимирязев — один из потомков пророка Мухаммеда. (Якобы в одной из мечетей в Каире хранятся документы, подтверждающие это). Отец, Аркадий Семенович, участник Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813–1814 годов, директор Петербургской таможни, придерживался республиканских взглядов, был почитателем декабристов и воспитывал детей в духе свободомыслия. Очевидец восстания на Сенатской площади, он рассказывал сыновьям, как из-за забора, окружавшего строившийся Исаакиевский собор, народ бросал камни в царские войска. Он имел репутацию человека неблагонадежного, и недаром. Когда в 1848-м, в год революционных потрясений в Европе, ему задали вопрос, какую карьеру готовит он своим четырем сыновьям, Аркадий Семенович сначала отшучивался, а потом сказал: «Сошью я пять синих блуз, как у французских рабочих, куплю пять ружей, и пойдем с другими — на Зимний дворец».

Вот «какое настроение тлело под крышами, правда, очень немногих петербургских домов во все время торжества принципов самодержавия, православия и народности», — писал К. А. Тимирязев в воспоминаниях.

В 1865 году он окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета по разряду естественных наук. Посещал лекции таких корифеев, как химик Д. И. Менделеев¹ и ботаник А. Н. Бекетов (дед поэта Александра Блока). В то время, в середине 1860-х годов, революционное брожение проникло в стены учебных заведений, приняв форму студенческих забастовок. Огромное влияние на Тимирязева оказали идеи «мужицких демократов» Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова.

Недаром его чрезвычайно заинтересовала картина молодого художника В. И. Якоби² «Девятое термидора (Террористы и умеренные первой французской революции)» (1864, ГТГ), где в ночь перед казнью вместе с арестованными единомышленниками-якобинцами в окружении «озверелых защитников старого» изображен тяжело раненный Максимилиан Робеспьер, этот «человек нового мира», прозванный Не-

подкупным, В картине передано состояние, создающее, по словам В. В. Стасова, «самое полное впечатление грозной трагичности».

Обращаясь в автобиографических заметках к университетским годам, Тимирязев отмечал, что хотя «много писали о студентах-забастовщиках», никто не разъяснил мотивацию и переживания этих протестантов, и добавлял: «А я пережил эту психологию. Приходилось или подчиниться новому полицейскому строю, или отказаться от университета, отказаться, может быть, навсегда от науки». Тяга к знаниям, стремление учиться было столь велико, что приходилось выдержать напряженную нравственную борьбу, преодолеть огромное искушение подчиниться требованиям. Министр образования князь Е. В. Путятин, требуя подписки о неучастии в общественных беспорядках, ввел так называемые «матрикулы». «Помнится, когда настал день лекции Менделеева, — я особенно увлекался этими лекциями, — вдруг стало так жутко, что подвернись в эту минуту какой-то Мефистофель с матрикулой, пожалуй, подмахнул бы ее — и не чернилами, а кровью. Дело было, конечно, не в каких-то матрикулах, а в убеждении, что мы делаем общее дело, даем отпор первому дуновению реакции».

Братья Климент и Василий Тимирязевы, как и большинство студентов, отказались дать такие обязательства, да еще сопроводили свой отказ письменным заявлением, поданным по начальству. В связи с этим они были вызваны в полицейский участок, а затем и уволены из университета. Вспоминая свои юные годы в статье «На пороге обновленного университета», Тимирязев писал: «И вот теперь на седьмом десятке, когда можешь относиться к своему далекому прошлому как беспристрастный зритель, я благодарю судьбу, что поступил так, как поступил. Наука не ушла от меня, — она никогда не уходит от тех, кто ее бескорыстно и непритворно любит; а что стало бы с моим характером, если бы я не устоял перед первым испытанием, если бы первая нравственная борьба окончилась компромиссом!»

Вернувшись в университет через год вольнослушателем, Тимирязев успешно завершил свое образование с ученой степенью кандидата и золотой медалью. Уже в юности он много занимался литературной работой, в возрасте 15-ти лет состоял переводчиком при газете «Голос»³, регулярно следил по сообщениям газеты «Таймс» за событиями европейской жизни, в частности, известия-

ми о сицилийском походе Джузеппе Гарибальди, о котором впоследствии написал статью для «Отечественных записок».

На страницах книг и статей Тимирязева нередко встречаются имена писателей Данте, Шекспира, Вольтера, Гете, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, композиторов Бетховена, Шуберта, Чайковского, художников Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандта... Глубоко интересуясь искусством, посещая крупнейшие европейские музеи, Тимирязев поддерживал связи со многими русскими живописцами, посещал их мастерские, и они, со своей стороны, отвечали ему взаимностью и высоко ценили его понимание.

Тимирязев, безусловно, не раз встречался с И. Е. Репиным, хотя последний не упоминает об этом в своей книге воспоминаний «Далекое близкое». Однако в экспозиции Государственного музея современной истории России (ранее Центральный музей революции СССР) выставлен практически неизвестный специалистам репинский портрет ученого, требующий специального изучения обстоятельств его создания. Об этом говорилось в докладе кандидата искусствоведения А. С. Епишина «К вопросу об атрибуции картины И. Е. Репина "Портрет К.А. Тимирязева"» на «Декабрьских научных чтениях» в ГЦМ-СИР (Москва, 22.12.2010).

Картины И. Е. Репина, В. Д. Поленова и других художников-передвижников Тимирязев ценил высоко, особенно же любил ландшафтную живопись и восхищался картинами И. И. Шишкина и А. И. Куинджи, «искавшего новых приемов для передачи трудно достижимых световых эффектов». «Иллюзия света была его богом, — писал о Куинджи Репин, — и не было художника, равного ему в достижении этого чуда живописи».

Особо доверительные отношения сложились у Тимирязева с И. И. Левитаном. «Приношу Вам мою глубокую благодарность за брошюру Вашу, которую прочел с большим интересом, — писал ученому художник, получив его статью «Фотография и чувство природы». — Есть положения удивительно глубокие в ней. Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, абсолютно верна, и будущность фотографии в том смысле громадна. Еще раз благодарю Вас». В этом же письме Левитан признавался: «Я очень мечтал о том, чтобы показать Вам мои работы».

Первая встреча ученого с И. И. Левитаном произошла как раз в связи с фотографией: она состоялась в московском университете,

в большой физической аудитории, где профессор П. Н. Лебедев показывал художнику с помощью проекционного фонаря диапозитивы своих снимков. (Лебедев специально пригласил Тимирязева, зная его давнишнее желание познакомиться с живописцем). Вскоре в той же аудитории уже Тимирязев показывал Левитану свои «фотографические снимки пейзажей».

Художник с живым интересом их разглядывал и просил показать некоторые из особенно понравившихся ему снимков по нескольку раз. Особенно приглянулась ему фотография, сделанная на берегу Балтийского моря под вечер, против света, в момент, когда солнце было закрыто маленьким полупрозрачным облачком. «Исаак Ильич просил показать ему этот снимок раза три-четыре, и каждый раз любовался картиной волн у самого берега». (Впоследствии его даже стали называть «Левинатовским морем», — это Финский залив на закате солнца. Фотография висит перед входом в спальню в Мемориальном музее-квартире Тимирязева. Внимание посетителей музея привлекает также фотография этюда В. Д. Поленова, написанного с И. И. Левитана для образа Иисуса в картине «Христос и грешница»).

Через несколько дней, в начале февраля 1900 года, ученый вместе с женой Александрой Алексеевной и сыном навещал художника в его мастерской, где, как вспоминает Аркадий Тимирязев, «находился и учитель Левитана В. Д. Поленов, с которым Климент Аркадьевич был уже раньше знаком. Из картин, находившихся в мастерской, К. А. особенно понравилось «Озеро» (этюд к картине 1899 г.), «Буря. Дождь» (1898)» и ряд других работ», в том числе он по достоинству оценил несравненную свежесть, правду и чистосердечность незавершенного полотна «Уборка сена».

Исследователь творчества Левитана А. А. Федоров-Давыдов писал: «Тимирязев посетил мастерскую Левитана, хвалил его произведения, показывал свои фотографии. Как известно, великий физиолог и ботаник увлекался не только научным, но и художественно-образным восприятием природы и ее отражением в поэзии и живописи. Страстный любитель природы, Тимирязев занимался фотографированием пейзажей и считал, что фотография развивает в людях живое, непосредственное чувство природы. <...> Для Левитана, как и для Тимирязева, фотография была средством дать возможность людям, не владеющим живописью, отображать природу. Богатство и разносто-

ронность интересов Левитана усиливали тонкость и глубину постижения им природы, содержательность образов его произведений».

Они, несомненно, находили взаимопонимание, недаром ученому принадлежат такие слова: «Очевидно, между логикой исследователя природы и эстетическим чувством ценителя ее красот есть какая-то внутренняя органическая связь». Впоследствии И. И. Левитан не раз бывал у К. А. Тимирязева дома, и вдвоем они подолгу разговаривали за вечерним чаем. Левитан и сам любил заниматься фотографией, хотя в работе ее не использовал, снимки лишь заменяли ему путевой дневник.

Климент Аркадьевич до конца жизни с большим удовлетворением вспоминал об этих встречах, отзываясь о Левитане как об одном из лучших мастеров кисти. В нем он ценил исключительно глубокое знание русской природы, умение в каждом ее уголке найти настоящую поэзию. Как вспоминал Б. Н. Липкин, ученик И. И. Левитана, во вкусах учителя сказывался «пантеизм», своего рода языческое отношение к природе.

«Однажды, зайдя к Левитану с новыми осенними этюдами, я застал у него посетителя. Он уже прощался с Левитаном и говорил, пожимая ему руку: "Я всегда рад вас посетить, к сожалению, редко могу позволить себе удовольствие полюбоваться вашими работами, работами Пушкина русского пейзажа", — и он широко рассмеялся, блеснув в мою сторону голубыми веселыми глазами. Левитан хотел его проводить. — Нет, ни в коем случае, оставайтесь с вашим питомцем, — махнул он рукою в мою сторону, — я дорогу знаю. И быстро скрылся за дверь. Это был Климент Аркадьевич Тимирязев.

"Тимирязев действует на меня, как свежий воздух, в его присутствии мне легче дышать, — говорил Левитан, — и его книги увлекательны, как стихи. Вот, прочтите, — дал он мне брошюру о Дарвине⁴. — Прекрасная книга". Он еще раз вернулся к картине "Озеро": — "Тимирязеву и Поленову нравится, а по-моему, чего-то не хватает, только писать, как раньше, я уже не могу". И он нервно задернул картину холстом». Действительно, шел последний год жизни Исаака Ильича, ему оставалось всего несколько месяцев.

Всегда глубоко интересуясь живописью, ученый увлекался преимущественно именно искусством пейзажа, причем особенно высоко ставил выдающегося английского живописца Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера (1775–1851). Когда Тимирязеву приходилось бывать

в Англии, он не упускал случая посмотреть коллекции его картин, а дома хранил иллюстрированные издания, содержавшие воспроизведения лучших картин мастера. Ученый издал в своем переводе с английского и с собственными комментариями монографию об этом художнике Льюиса Гайнда, снабдив книгу предисловием «Естествознание и ландшафт» (М., 1910).

В одном из последних примечаний к этой монографии Климент Аркадьевич упоминал о том, как вместе с Левитаном наслаждался книгой с репродукциями произведений Тернера. Он писал: «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». (В то время перевод книги еще не был закончен, и страдающий сердечным заболеванием, в скором времени скончавшийся художник не мог его прочитать).

Во второй половине 1900-х на вечерах у композитора С. И. Танеева, основателя и вдохновителя общества «Музыкально-теоретическая библиотека» (с бесплатной читальней им. Н. Г. Рубинштейна) К. А. Тимирязев встречался с живописцами и графиками И. А. Астафьевым, братьями В. М. и А. М. Васнецовыми, В. Е. Маковским, В. Э. Борисовым-Мусатовым, писателями В. Я. Брюсовым, Андреем Белым и Эллисом⁵.

1910-е годы — время расцвета объединения «Мир искусства», открытия древнерусской иконописи и языческой архаики, увлечения французской культурой XVIII века и искусством Востока. Хотя музыканты не были в первых рядах этого движения, опережаемые художниками и театральными деятелями, в их среду тоже проникали новые идеи. Многих привлекал интерес Танеева к истории и новым тенденциям в искусстве, и он оказался центром притяжения. С. В. Рахманинов вспоминал о собраниях у холостяка С. И. Танеева: «К нему на квартиру, в его домик-особняк [Малый Власьевский переулок, дом 2], стекались самые разнокалиберные, по своему значению несоединимые люди: от начинающего ученика до крупных мастеров всяя России. И все чувствовали себя тут непринужденно, всем бывало весело, уютно, все были обласканы, все запасались от него какой-то бодростью, свежестью, и всем, сказал бы я, жилось и работалось после посещений "танеевского домика" легче и лучше». Совестью музыкальной Москвы называли Танеева.

(«То-то мне совестно», — шутил композитор во время его чествования). «Ты не только художник, но и мудрец», — говорил Танееву его учитель, а впоследствии и друг П. И. Чайковский.

В этот круг общения входили не только музыканты — Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, А. К. Глазунов, А. Т. Гречанинов. Наряду с К. А. Тимирязевым и А. Г. Столетовым, с которыми С. И. Танеева сближала работа в Этнографическом отдела Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, у него бывали и гуманитарии — основатель Музея изящных искусств им. А. С. Пушкина И. В. Цветаев и многие другие ученые. Танеев встречался с М. Е. Салтыковым-Щедриным, Я. П. Полонским, с Л. Н. Толстым (который отзывался о нем как о человеке, с которым о чем ни говори — все знает!) интересовался поэзией символизма (особенно ритмическим ее аспектом, в частности, у К. Д. Бальмонта), был знаком с молодыми московскими поэтами; увлекался занятиями эсперанто (на этом языке написана большая часть его дневников). По мысли С. И. Танеева, «значение и достоинство искусства — расширение кругозора людей, увеличение духовного богатства, капитала людей» (подчеркнуто Танеевым).

На вечерах у Танеева, как вспоминал его племянник, К. А. Тимирязев сделал «два блестящих доклада» на темы: «Фотография и фотограф» и «Искусственный подбор при создании художественных произведений». («Творить — значит отбирать», — указывал Тимирязев). Оба сообщения вызвали у присутствующих оживленный интерес и продолжительный обмен мнениями⁶. Ученый говорил: «Триста лет назад, на исходе великого XVI века, великого по той роли, которую он сыграл в развитии искусств и наук, сделано было открытие, плодами которого вполне воспользовались только мы, люди конца XIX века... Этот прибор, *камер-обскура*, навеки обессмертил имя Джан-Батиста Порты, оригинального человека, наполовину талантливого ученого, наполовину мистика, фантаста». На основе его открытия Ж. М. Л. Дагерр изобрел фотографический аппарат, но он давал лишь монохромные изображения, и вскоре возникло желание добиться того, «чтобы фотографическая пластинка видела природу такую же, какую видит ее наш глаз, то есть видела бы и желтые, и зеленые, и красные тона так же, как она видит синие и фиолетовые».

И хотя, по словам Тимирязева, последние новшества в этой области «не достигли полного совершенства и, во всяком случае, еще не скоро сделаются достоянием простого любителя природы», но тем не менее, «так называемая фотография в естественных красках, несомненно, уже свершившийся факт». Поскольку эту задачу берлинский профессор Г. Фогель разрешил еще в 1873 году, Тимирязев с сожалением констатировал: остается только «удивляться, как медленно его прием проникал в практику, да и в настоящее время едва ли его можно считать достаточно распространенным в среде многочисленных любителей фотографии»⁷. (Сегодня художественная фотография признается полноценным видом изобразительного искусства, и многие фотомастера участвуют в выставках наряду с живописцами и графиками).

Сделав вывод, что «художественно верная передача красок, соответствующими полутонами, в применении к фотографированию ландшафтов — задача вполне разрешимая», Тимирязев показывал слушателям несколько "ортохроматических фотографий", в том числе с изображением букета цветов, в котором соседствовали синие васильки, белые цветы поповника, желтые ромашки и лютики, светло-зеленые листья бальзамина и лилово-малиновый куколь.

Известно, что за демонстрацию коллекции изготовленных совместно с сыном цветных диапозитивов Тимирязеву были присуждены две серебряные медали — на Московской фотографической и Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году⁸.

В статье «Фотография и чувство природы», впервые опубликованной в 1897 году с эпиграфом, взятым из изречений Ф. Бэкона: "*Ars est homo additus naturae*" (Искусство — это человек плюс природа), Тимирязев писал: «Не всякому дано быть художником — активным, но зато число пассивных, страдательных художников, тех, кто только чутки к красоте природы и ее воспроизведению в искусстве, конечно, должно быть неизмеримо больше, иначе не было бы почвы для искусства. Вот этому-то значительному числу людей, любящих и природу, и искусство такую несчастною любовью — любовью без взаимности, — является на помощь фотография».

Подвергая критике «присяжных эстетиков», отрицавших право фотографии на принадлежность к искусству, Тимирязев предсказывал ей блестящую будущность. Разумеется, он имел в виду не

всякую фотографию, а именно художественную, о чем можно судить из следующих его слов: «Я убежден, что, разумно руководимое художественным вкусом, это новое орудие исследования могло бы способствовать развитию так мало еще распространенного у нас "чувства природы"».

Ю. И. Екельчик в книге «Изобразительное искусство и фотография» (М., 1951) акцентирует оценку Тимирязевым художественной фотографии как одного из видов изобразительного искусства, сила которой заключается в ее способности документально изображать реальную действительность путем выбора типичных явлений жизни, создавая яркое художественное обобщение. Он указывал, что художественная фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений красотами природы и, кроме того, развивает у человека способность подмечать и схватывать элементы красоты в окружающей действительности, тем самым способствуя развитию активных художников, способных воспроизводить жизнь и природу при помощи кисти. В художественной фотографии, как и в картине, вышедшей из-под кисти художника, «должно видеть не одну природу, а и любящегося ею человека».

Тимирязев сам был не только ценителем, но и признанным мастером художественной фотографии. Он любил бродить с фотоаппаратом по лесам и полям, по морским берегам и горным тропинкам, запечатлевая понравившиеся ему виды природы. В Мемориальном музее К. А. Тимирязева хранятся сотни его художественных фотоснимков и свыше 2000 негативов.

Деятельность Тимирязева в этой области высоко оценил журнал «Вестник фотографии», отмечая в 1913 году 70-летие ученого: «К. А. был один из первых фотографов-любителей в России, всегда сознававший важное значение фотографии, как науки, как помощницы ученого исследователя и как воспитательного средства. К. А. Тимирязев состоит сочленом нашего общества с 1894 г., в 1896 г. он был избран в почетные члены нашего общества, а в период около 1903 г. был членом нашего правления. Он нередко экспонировал на выставках (например, на выставке 1898 г. в Москве) обширные коллекции своих диапозитивов, сделанных при помощи простых аппаратов и иллюстрирующих, как нужно изучать природу. Его статья "Фотография и чувство природы" многим и многим открыла глаза на истинные задачи светописи».

К. А. Тимирязев дружил и с братом композитора, известным адвокатом Владимиром Ивановичем Танеевым. В Музее ученого хранится подаренная ему автором картина Аполлинария Михайловича Васнецова, в которой изображена его лаборатория в усадьбе В. И. Танеева в селе Демьяново под Клином⁹, приобретенная им в 1883 году. Оба имели по соседству летние дачи и часто проводили время вместе. Васнецову нравилась в Демьяново и природа, и собиравшееся здесь общество. Наведывались сюда известные музыканты сестры Евгения, Елена и Мария Гнесины, их брат Михаил Фабианович, приезжал Андрей Белый. Сын художника Всеволод Васнецов вспоминал: «С тех пор, как я себя помню, мой отец был всегда очень дружен с Тимирязевым. В Демьянове они часто бродили вместе по полям и лесам, оба любили русскую природу. Зачастую они любовались чудесными летними закатами... вели задушевные беседы об искусстве, о красоте, о разнообразии растительного мира. Очень часто к этим беседам присоединялся и В. И. Танеев». Поговорить с А. М. Васнецовым было о чем: историк и археолог, он с 1918 года возглавлял Комиссию по изучению старой Москвы, увлекался и астрономией. Он хорошо знал карту северного неба, расположение планет и созвездий, прекрасно разбирался в астрономических явлениях.

Академик В. Л. Комаров отмечал, что в статьях Тимирязева ясно ощутимы исторические и литературные истоки. «Здесь и разящий сарказм Салтыкова-Щедрина, и последовательная, ни перед чем не останавливающаяся ненависть Добролюбова ко всяческой реакции, и свойственная Чернышевскому способность, разбивая реакционные взгляды врагов, тут же создавать замечательные позитивные построения». Наряду с собственными художественными образами и меткими сравнениями Тимирязев удачно использовал в своих сочинениях и выступлениях многие произведения художников слова, живописцев и скульпторов. В концовке лекции «Наука и земледелец» Тимирязев дал образное воплощение мысли о плодотворности союза науки и труда в виде описания памятника по проекту скульптора Жюлья Далу, возведенного в Париже в 1895 году в честь Жана-Батиста Буссенго. (Лекции этого основателя агрохимии ему довелось слушать, а также наблюдать за его работой, в конце 1860-х годов).

«За решеткою небольшого дворика Консерватории искусств и ремесел возвышается на невысокой колонке красного мрамора его бронзовый бюст. У подножия колонны две также бронзовых

фигуры. Одна — молодая женщина, задрапированная в изящные складки античной одежды, присела на цоколь; она окружена атрибутами науки — ретортами, колбами; в левой руке она держит книгу, которую только что читала, а властным движением правой указывает на землю. Очевидно, она дает совет стоящему перед ней работнику. Могучий, стройный, он опирается на мотыгу, которой только что в поте лица возделывал неблагодарную землю, родящую только "гернии и волчец"; во всей фигуре его видно напряженное внимание; он весь — слух, а на лице уже скользит радостная улыбка; он угадал смысл ее речей, перед ним уже раскрываются новые горизонты плодотворного, разумного труда. Эта группа — Наука и Земледелец — едва ли не лучшее произведение талантливого Далу. Невозможно было бы удачнее воплотить в пластические образы эту идею союза знания и труда».

Осматривая художественный отдел Нижегородской выставки, ученый отметил любовь к природе простых людей: особое восхищение, «восклицание искреннего, неподдельного восторга» вызвали у зрителей-крестьян картины И. И. Шишкина. Этой естественной и здоровой тяге к природе, характерной для народа и народного искусства, Тимирязев противопоставлял жеманные попытки «современных поэтиков-пигмеев» также выдать себя за любителей природы, «для придания себе росту, заверяющих, что действительность их не вмещает и преподносящих нам себя в придачу к ней...»

«Любовь к природе, — писал Тимирязев, — как-то всегда шла рука об руку с любовью к человеку. Примеры налицо: Тургенев, Некрасов, Мицкевич...» Одобряя реалистичность изображения природы у И. С. Тургенева¹⁰ — без всякого «подкладывания ей собственных своих чувств и сожалений», он вышучивал популярного французского эстетика Ж.-М. Гюйо, который писал: для того, чтобы чувствовать весну, необходимо «хоть немного той легкости, какая есть в крыльях бабочки, тончайшую пыльцу которых, рассеянную в весеннем воздухе, мы вдыхаем в себя». Иронизируя над субъективным истолкованием искусства, Тимирязев писал: «Говоря по правде — что, кроме чиханья или перхоты в горле, может вызвать такое вдыхание?»

Изображение природы, по мнению Тимирязева, представляет собой такую область, где искусство смыкается с наукой. «Изображение природы — ландшафт, это по преимуществу создание искусства XIX века, "века естествознания", — невольно наводит на

мысль о сходстве объектов науки и естественного, здорового искусства». Их различают лишь цели, средства и возможности изображения. По его мнению, между логикой исследователя природы и эстетическим чувством ценителя ее красот имеется внутренняя органическая связь. Этим Тимирязев объяснял расцвет пейзажной живописи именно в XIX веке.

Ионизируя над художником, который вокруг багрового солнца разместил еще несколько зеленых, Тимирязев писал: «Это, очевидно, субъективные впечатления ослепленного солнцем глаза. Изобразить природу с точки зрения человека, у которого в глазах позеленело, это, кажется, последнее слово — не знаешь только, чего — реализма или идеализма, субъективизма».

«Декадентство», как тогда именовали различные модернистские тенденции, встречало у Тимирязева суровую критику. Он называл его «опошлившимся», а его создания характеризовал как бездарные, вычурные, вымученные. «В этих произведениях, — говорил он, — озолоченное мещанство надеется найти еще одну преграду между собою и презираемой толпой, не сознавая, что отличиться еще не значит стоять выше». Он указывал также на связь символизма в искусстве с идеалистическими направлениями в философии, развенчивал представление об общечеловеческом характере буржуазной культуры.

Приводя слова Дени Дидро о дворянской культуре — «сгнила, еще не созрев», — Тимирязев писал, что и для русской буржуазной культуры была характерна порнография, «в которой часть культурной "интеллигенции" искала утешения после неудачи движения 1905 года», и говорил, что человечество «замучено плодами империалистической культуры».

Представляют интерес неопубликованные записи Тимирязева об искусстве эпохи империализма, о неминуемой гибели всех форм буржуазной идеологии — ее философии, этики и эстетики. «Ярче всего представляющая все бесплодие умирающего буржуазного мира — его эстетика — все эти проявления ее импотентности, все эти декадентства *fin de siecle* — футуризм, кубизм и другие измы с приставкой *neo* и без нее, все эти легионы пиитов и художников с полным отсутствием дарования и какой-либо культуры — им же несть числа, в которых будущий историк будет читать несомненные черты ее полнейшей пустоты и пошлости, познавших, куда и как ухлопать свои нахватанные миллионы и вообразавших, что

они оставят по себе следы какого-то нового, созданного ими и для них искусства и красоты». Он был уверен в том, что человек будущего «только презрительно и хихикая будет переворачивать страницы их поэтов, изображения их художников. Их предшественники оставили по себе память — буржуазия исчезает без следа».

Как известно, эстетические взгляды Тимирязева формировались под влиянием идей Н. Г. Чернышевского. Подобно ему, Тимирязев считал, что дело искусства — «размножить действительность, природу и прежде всего жизнь с ее радостями и горем». Он выступал с критикой идеализма и формализма в искусстве: «Напрасно жрецы новой красоты рвутся из пределов действительности, пытаясь дополнить ее болезненной фантазией мистика или бредом морфинмана, — одна действительность была и будет предметом истинного, здорового искусства». Тимирязев утверждал, что задача искусства состоит в том, чтобы «изображение было равносильно изображаемому, т. е. истинно». Выполнение этой задачи он считал основным требованием эстетической правды.

Тимирязев принимал деятельное участие в собраниях Московского литературно-художественного кружка, который называли также Клубом¹¹. Он был образован еще в 1898 году по инициативе А. П. Чехова¹², А. Ф. Кони, М. Н. Ермоловой, К. С. Станиславского. (Закрылся клуб в 1920 году). В его составе были действительные члены и кандидаты: артисты, общественные деятели и ученые, а также члены-соревнователи: адвокаты, врачи, инженеры, банкиры и фабриканты. С 1899 по 1908 годы председателем правления был А. И. Южин-Сумбатов, затем по 1920 год его возглавлял В. Я. Брюсов. В кружок входили В. А. Серов, К. А. Коровин, В. М. Васнецов, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. П. Ленский. Кружок был известен своими вторниками, на которых выступали русские и зарубежные писатели, артисты, читались доклады и лекции, праздновались юбилеи.

По словам В.Ф. Ходасевича, в Кружке происходили постоянные бои молодой литературы со старой. Большой эффект производили выступления символистов А. Белого, К.Д. Бальмонта, В. И. Иванова, М. А. Волошина. По воспоминаниям В. В. Вересаева, клуб содержал чудесную библиотеку с редчайшими дорогими изданиями, в читальне в большом количестве выписывались газеты и журналы, русские и иностранные. В Клубе имелась замечательная коллекция портретов видных

деятелей искусств работы И. Е. Репина, В. А. Серова, А. Я. Головина, Н. П. Ульянова, С. В. Малютина.

Себя самого К.А. Тимирязев относил к той сфере экспериментальной науки, *experimenta fructifera*, в которой, не руководствуясь узко практическими целями, исследователь стремится «только к объяснению явлений, но в результате освещает целые обширные области фактов». Слушавший его выступления В. Г. Короленко подчеркивал, что Тимирязев умел найти такие «обороты и образы, которые двумя-тремя чертами связывали специальный предмет с общей областью широких идей». «Высокий худошавый блондин с прекрасными большими глазами, еще молодой, подвижной и нервный, — он был как-то по-своему изящен во всем... У Тимирязева были особенные симпатические нити, соединявшие его со студентами».

«Я надеюсь на молодое поколение, надеюсь, что сильное знание, оно поведет свой народ по пути прогресса», — не раз говорил ученый. Обращаясь к студентам, он призывал их к добросовестному труду и полной отдаче своему делу. В своем письме к Тимирязеву В. Г. Короленко писал о беспредельной любви и уважении, с которыми относились к нему студенты: «Мне в моей жизни так часто хотелось сказать Вам, как мы, Ваши питомцы, любили и уважали Вас в то время, когда Вы с нами спорили, и тогда, когда учили нас ценить разум, как святыню. И тогда, наконец, когда Вы пришли к нам, троим арестованным Вашим студентам, а после до нас доносился из комнаты, где заседал Совет, Ваш звонкий, независимый и честный голос. Мы не знали, что Вы тогда говорили, но знали, что-то лучшее, к чему нас влекло тогда неопределенно и смутно, звучит и в Вашей душе в иной, более зрелой форме»¹³.

Эти особенности лекций ученого отмечал и академик И. В. Якушкин: они «выделялись подлинной художественной красотой речи, неисчерпаемым запасом остроумия и исключительной способностью давать яркие и меткие определения явлениям большой сложности». Недаром близко знавшие Тимирязева люди говорили о «свойственном ему стиле естествоиспытателя-художника». Артистические способности профессора проявлялись в том, что на лекциях он иногда изображал своих коллег-преподавателей — скорее всего, это были своего рода дружеские шаржи.

Изучение фотосинтеза привело Тимирязева к выводу о «космической роли растений» — именно так он озаглавил свою лекцию,

прочитанную в 1903 году в Лондонском королевском обществе. «Растение — посредник между небом и землею. Оно — истинный Прометей, похитивший огонь с неба. Похищенный им луч солнца горит и в мерцающей лучине, и в ослепительной искре электричества. Луч солнца приводит в движение и чудовищный маховик гигантской паровой машины, и кисть художника, и перо поэта».

В предисловии к своей книге «Насущные задачи современного естествознания» (1904) Тимирязев утверждал: «Будущность искусства зависит, конечно, от того, станет ли оно делом народа и для народа, счастьем для того, кто творит и кто воспринимает, или будет оно только содействовать утверждению рядом с "моралью господ" и той эстетики господ, которая всегда отталкивала от себя тех русских людей, кому было дорого развитие народа, от Чернышевского и Писарева до Толстого. Что бы ни говорили, а великие художники, как и великие ученые, в конце концов, творили для "слишком многих"; для них красовалась Милосская Венера, ради них легионы безвестных художников возводили чудеса средневековой готики, на них участливо глядели мадонны с полотен Рафаэля и Тициана. И, конечно, не для них, как и не для будущего, появляются те вычурные, бездарные, вымученные произведения, которые заполняют современное так называемое декадентское искусство и литературу; в этих произведениях озолоченное мещанство надеется найти еще одну преграду между собою и презираемой толпой, не сознавая, что отличаться еще не значит стоять выше».

Тимирязев ясно чувствовал и понимал взаимосвязь науки, искусства и литературы. «Высшее из искусств — искусство искать и находить истину», — говорил он. В книге «Исторический метод в биологии» Тимирязев проводил широкую философскую аналогию между творчеством природы и созидательной деятельностью человечества, между совершенствованием органических форм жизни и созданием совершенных творений человеческого духа — в поэзии, музыке, изобразительном искусстве, сводя все к идее не статической, а динамической, подвижной гармонии...

При этом он высказал парадоксальную мысль о том, что великие художники «велики не потому только, что они чутко чувствовали, но и потому, что многое из прочувствованного утаили от мира». Он имел в виду наличие у творцов прекрасного наряду с плодовитостью — «изумительной производительностью вообра-

жения» — «изумительно тонкой и быстрой критической способностью», которая выполняет роль, сходную с процессом естественного отбора в природе. Большой ценитель красоты во всех ее проявлениях, Тимирязев постоянно указывал на то, какое важное значение имеет для художника знание основ науки и современных ее достижений, и сам своей деятельностью подтверждал мысль Г. Флопера: «Чем дальше, тем искусство становится более научным, а наука — более художественной; расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине».

Академик И. П. Павлов говорил: «Климент Аркадьевич сам, как и горячо любимые им растения, всю жизнь стремился к свету, запасая в себе сокровища ума и высшей правды, и сам был источником света для многих поколений, стремившихся к свету и знанию и искавших тепла и правды в суровых условиях жизни». «Я исповедую три добродетели: веру, надежду и любовь», — таково было кредо Тимирязева. Со своей стороны, академик В. Л. Комаров, назвавший Тимирязева великим апостолом правды, писал о нем: «Это не только великий разум, но и великая душа. Поэтому о нем нельзя писать, как о других ученых. Анализ его работ был бы неполным, если бы не включал общественно-политических характеристик, воспоминаний, впечатлений».

В своих сочинениях о растениях, их «космической роли», о свете и хлорофилле, фотосинтезе, а также в своих лекциях он не раз проводил сравнение между древесной кроной, листвой — и интеллигенцией. «Если она — листва народа, то мы видим, какова действительная роль этой листвы. Общественные формы эволюционируют. Просвещение перестанет когда-нибудь быть привилегией. Но каковы бы ни были эти новые формы — знание, наука, искусство, основные задачи интеллигенции останутся всегда важнейшими из жизненных процессов отдельного человека и всей нации».

С самого начала Тимирязев ставил себе задачу «работать для науки и писать для народа» и никогда не забывал о тех, «чьи работают грубые руки, предоставив почтительно нам погружаться в искусства, науки, предаваться страстям и мечтам...» В конце жизни, в 1899–1920 годах К. А. Тимирязев жил и работал в Москве по адресу: Романов переулок, дом 4, строение 2, квартира 29. (Здесь же до 1955 года жил его сын, физик А. К. Тимирязев). С 1942 года в здании находится Мемориальный музей-квартира ученого¹⁴.

Незадолго до Октябрьской революции Тимирязев пришел к выводу о необходимости союза «всех элементов грядущей культуры, с наукой и демократией во главе, для предотвращения полного крушения всеобщей культуры, невиданного со времени распада классического мира». В 1917 году многие партии стремились привлечь Тимирязева на свою сторону. Эсеры даже предлагали ему пост министра просвещения, но он отказался, потребовав от Временного правительства немедленно прекратить войну, вернуть солдат домой.

Большевиком же Тимирязев принял сразу, поскольку считал: «Разоренный дотла, истекающий кровью русский народ нашел в себе силы, чтобы исполнить свой долг перед историей». Тем, кто полагал, что социализм — утопия, он отвечал: «Можете обвинить большевиков в утопизме, в желании использовать так дорого стоившую русскому народу революцию до конца, сразу осуществить последнее слово социального строительства, но всякий беспристрастный русский человек не может не признать, что за тысячелетнее существование России в рядах правительства нельзя было найти столько честности, ума, знаний, таланта и преданности своему народу, как в рядах большевиков».

«Маститый ученый, как юноша, бросился в борьбу вместе с пролетариатом, направляя смертельные стрелы в врагов рабочего класса». — говорил М. И. Калинин. В 1919 году в статье «Ч. Дарвин и К. Маркс»¹⁵ Тимирязев указывал на необходимость создания новой культуры, культуры будущего. Противопоставляя нарождающуюся культуру нового общества как футуризму, так и призывам эстетов встать на путь «свободной классической эротики», Тимирязев называл их пережитками «позорно издыхающей буржуазной культуры». Эти слова звучат актуально и сегодня применительно к постмодернизму.

Возможность осуществления идеи единения «науки и демократии» он увидел в Октябрьской революции. С первых дней Советской власти он принял активное участие в реформе народного образования, в борьбе за распространение знаний среди трудящихся. Наркомат просвещения назначил Тимирязева членом Государственного Ученого Совета, он был избран действительным членом Социалистической (позднее Коммунистической) Академии и восстановлен профессором Московского университета, стал почетным председателем «Ассоциа-

ции натуралистов и рабочих самоучек». И всюду, несмотря на свой возраст, развивал кипучую деятельность.

«Наука и демократия, — писал Тимирязев в Рабочий факультет Института имени К. Маркса, — тесный союз знания и труда — десятки лет был моим любимым призывным кличем, и в сегодняшнем вашем собрании я вижу начало осуществления одного из важнейших проявлений его в жизнь».

Большую организационную работу Тимирязев сочетал с литературной деятельностью. Откликнувшись на предложение «Правды» помещать в «Еженедельнике» газеты выступления по научным вопросам, опубликовал там статьи «Два дара науки», «Эрнст Геккель» и др. В журнале «Рабочий мир» поместил статью «Перед памятником неподкупному» (то есть М. Робеспьеру). Этот монумент работы скульптора Беатрисы Юрьевны Сандомирской (1894–1974) был открыт к первой годовщине Октября 3 ноября 1918 года.

В статье «Русский англичанину об интервенции» («Коммунистический интернационал», 1919, № 6) Тимирязев писал о той огромной работе, которую проводило советское правительство в области культурной революции, в области эстетического воспитания народа, несмотря на вызванные войной и блокадой страшную разруху и голод в стране. «Прибавьте к ужаснейшему положению, когда-либо испытанному каким-нибудь народом, непрерывающиеся заботы о народном образовании, возникающие бесчисленные школы, читальни, аудитории, небывалый спрос на книгу для народа, успешно удовлетворяемый советским почином, подъем эстетического развития народа, благодаря впервые ставшим действительно народными театрам, концертам, лекциям. Подведите итоги всему этому, и вы оцените по достоинству наглую клевету о большевистском вандализме, распускаемую подкупленной печатью всего мира».

Читая брошюру идеолога Пролеткульта А. А. Богданова (Малиновского) «Наука и рабочий класс» (М., 1918) он сделал на полях ряд полемических пометок. Возражая против основной идеи Богданова, что рабочий класс должен уничтожить старую и создать совершенно отличную от нее «пролетарскую» науку, Тимирязев писал: «Все это верно в применении к экономике, но не науке...» В этом он фактически солидаризовался со взглядами В. И. Ленина, резко отрицательно воспринимавшего пролеткультовские идеи. Он был в корне не согласен и с требованием ликвидировать оформившуюся в науке специали-

зацию: «А как иначе работать?» Возмутила его и попытка принизить значение популяризации науки, заменив ее некоей «социализацией». По этому поводу Тимирязев пишет: «Что за чепуха!» И в другом месте: «Чепуха, набор слов!»

Наряду с борьбой за популяризацию науки Тимирязев выступал за демократизацию искусства, придавая большое значение воспитанию в народе эстетического чувства. Он напоминал, что великие художники, как и великие ученые, в конце концов создавали свои произведения не для «избранных», а для народа. Он ссылаясь при этом на античную скульптуру, статую Венеры Милосской, картины Рафаэля и Тициана, на неизвестных художников, создававших шедевры средневековой готики. Горячий поборник реалистического искусства, он обрушивался с критикой формалистических и натуралистических тенденций, свидетельствующих о кризисе современного искусства. Выход из состояния разложения буржуазной культуры он видел в уничтожении буржуазного и установлении социалистического строя, который приведет к созданию культуры будущего.

Как неожиданно злободневно и своевременно звучат в наше время саркастические слова, произнесенные Тимирязевым в годы Первой мировой войны. «Дайте нам перебить еще несколько миллионов людей. Дайте нам обложить еще несколькими сотнями миллиардов живущие и еще не родившиеся поколения. Дайте нам перевести эти миллиарды из суммы трудящихся в золотые мешки миллиардеров, или в сундуки их биллионных синдикатов. Дайте нам отучить миллионы честных тружеников от свободного и производительного труда и запрячь их в труд принудительный и служащий исключительно делу истребления. Дайте нам развратить целые поколения привычкой к легкой грабительской наживе. А прежде всего дайте нам безнаказанно лгать и клеветать, ограждая свою ложь благодетельной цензурой и желтой прессой. Дайте нам все это, и тогда придет наше царство — царство золота и лжи, железа и крови».

Статья «Наука и свобода», написанная 24 февраля 1917 года, в канун Февральской революции, была опубликована после Октября. Тимирязев писал, что хотел «наглядно обнаружить образ мыслей кружка профессоров, опирающихся на благоволящих им представителей капитала и располагающих поддержкой либеральной профессорской газеты, следовательно, дающей нам наглядное представление о том, что в последние дни царско-капиталистической России представляла из

себя наука, величавшая себя "общественной" и "свободной"». «Если в сердце пролетариата всегда жила мысль о неизбежности крепкого союза между наукой и трудом, — писал А. В. Луначарский,—то она была подтверждена в тяжелые дни разрыва интеллигенции с революционными народными массами полным переходом одного из величайших представителей русского ученого мира К. А. Тимирязева на сторону рабочего класса, под его знамя. Кто знал Тимирязева раньше, тот вправе был ожидать, что именно этот человек окажется звеном, соединяющим революцию и науку».

Не удивительно, что после революции он стал членом Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. В связи с этим избранием в 1920 году в газетах «Правда» и «Известия» появилось его письмо, вызвавшее большой общественный резонанс. «Есть страны, считающие себя свободными, где труд вменяется в позорное наказание преступникам, но, повторяю, в нашей свободной стране в переживаемый момент не может быть труда постыдного, позорного. Моя голова стара, но она не отказывается от работы. <...> Когда-то мое убежденное слово находило отклик в ряде поколений учащихся — быть может, и теперь оно при случае поддержит колеблющихся, заставит призадуматься убегающих от общего дела. Итак, товарищи, все за общую работу, не покладая рук, и да процветет наша Советская республика, созванная самоотверженным подвигом рабочих и крестьян и только что у нас на глазах спасенная нашей славной Красной армией! *Клементий Аркадьевич Тимирязев*, член Московского Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских Депутатов. 6 марта 1920 г.».

Ученый продолжал работать над книгами, читал лекции в университете. Свою новую работу «Наука и демократия» отправил весной 1920 года В. И. Ленину, написав, что испытал «счастье быть его современником и свидетелем его славной деятельности». Вождь ответил короткой запиской, которую ученый получил буквально за несколько часов до кончины. «Большое спасибо Вам за Вашу книгу и добрые слова. Я был прямо в восторге, читая Ваши замечания против буржуазии и за Советскую власть. Крепко, крепко жму Вашу руку и от всей души желаю Вам здоровья, здоровья и здоровья! Ваш В. Ульянов (Ленин)».

Образ профессора Полежаева, героя Николая Черкасова из фильма режиссеров А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица «Депутат Балтики»

(1936) был явно «списан» с Тимирязева. Он был личностью крайне известной, в том числе и своим, по воспоминаниям многих, страстным темпераментом, вьедливым и саркастическим характером, резкой и нервной манерой разговора, благодаря чему получил прозвище «неистовый Климент». Не потому ли В. В. Маяковский в разговоре с М. А. Булгаковым так резко спародировал фамилию ученого на вопрос о том, как назвать профессора, чтобы было видно, что это советский профессор. Но фамилия должна быть смешная. Речь, вероятно, шла о повести «Роковые яйца». Маяковский сразу же ответил: «Тимирязев»! Булгаков страшно хохотал¹⁶.

Свидетельством того, насколько широкую известность получил ученый в первые послереволюционные годы, может служить и пародийный текст И. А. Ильфа и Е. П. Петрова из повести «Светлая личность». «В стремлении добиться превосходства над столицей, поставившей у Никитских ворот пеший памятник Тимирязеву, город Пищеслав заказал скульптору Шац конную статую. Весь город, а вместе с ним и Шац, думали, что Тимирязев — герой гражданских фронтов в должности комбрига. <...> Только во время приема памятника комиссией выяснилось, что Тимирязев был человек партикулярный. Саблю заменили большой чугунной свеклой с длинным хвостиком, но грозная улыбка воина осталась. Заменить ее более штатским или ученым выражением оказалось технически невыполнимым. Так великий агроном и профессор ботаники скакал по бывшей Соборной площади, разрывая шпорами бока своего коня, простерши впереди правую руку с зажатым в ней корнеплодом. Четырехугольная с кистью шапочка доктора Оксфордского университета косо и лихо сидела на почетной голове ученого. Многопудовая мантия падала с плеч крупными складками. Конь, мощно стянутый поводьями, дирижировал занесенными в самое небо копытами. Великий ученый, рыцарь мирного труда, сжимал круглые бока своего коня ногами, обутыми в гвардейские кавалерийские сапоги со шпорами».

Впрочем, в 1923 году, всего через три года после кончины К. А. Тимирязева, в Москве на Тверском бульваре у площади «Никитские ворота» действительно был установлен памятник в его честь, ставший одним из достойных произведений, созданных в духе ленинского плана «монументальной пропаганды». Авторы монумента — выдающийся скульптор Сергей Дмитриевич Меркуров (1881–1952)

и архитектор Дмитрий Петрович Осипов (1887–1934). Фигура в рост в мантии почетного доктора Кембриджского университета, вырубленная из двух блоков шведского гранита, установлена на кубический гранитный постамент. Скульптурное оформление площадки включает стилизованные сконструированные Тимирязевым физические приборы. На пьедестале надпись «К. А. Тимирязеву — борцу и мыслителю» и «кривая физиологии растений», открытая ученым. В нижней части статуи и на постаменте имеются сколы: следы фашистской бомбардировки. В октябре 1941 года напротив монумента взорвалась фугасная бомба весом в одну тонну, и статуя была сброшена с пьедестала, но уже через несколько часов памятник восстановили.

Бронзовый барельеф с изображением Тимирязева работы Надежды Васильевны Крандиевской (1891–1963) расположен между пилонами на фасаде Российской государственной библиотеки в Москве. Еще один скульптурный портрет ученого украшает станцию метро «Технологический институт» в Петербурге — это работа скульптора Александры Федоровны Гунниус (1890–1977). В Московском университете им. М. В. Ломоносова хранится выполненный в 1952 году художником Константином Мефодьевичем Максимовым (1913–1994) портрет К. А. Тимирязева.

Имя ученого увековечено во многих местах столицы: на территории района «Бутырский» Северо-Восточного административного округа Москвы находится конечная станция Московской монорельсовой транспортной системы «Тимирязевская». Неподалеку от нее расположены станция метро «Тимирязевская» и платформа «Тимирязевская» Савёловского направления Московской железной дороги. Но самое масштабное место, хранящее о нем память — Тимирязевская академия, по сути, главное сельскохозяйственное учебное заведение России. Орден академика Тимирязева — единственная в России высшая награда в сфере аграрно-промышленного сектора страны. РАН раз в три года присуждает премию им. К. А. Тимирязева за лучшие работы по физиологии растений и ежегодно проводит Тимирязевские чтения.

Библиография *Труды К. А. Тимирязева*

1. Фотография природы и фотография в природе. — М., 1897.
2. Фотография и чувство природы // Сборник «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам». Составитель Г. А. Джаншиев. — М., 1897.

3. *Гайд Льюис*. Тёрнер. Пять писем и *postscriptum*. Перевод и примечания К. А. Тимирязева. — М., 1910 (Книга из серии «Художественная библиотека»).
4. Жизнь растения. Издание 8-е. — М., 1914.
5. Красное знамя. Притча ученого. — М., 1918 (То же, 1958).
6. Чарлз Дарвин и его учение. В 2-х частях. 7-е изд., испр. и доп. — М., 1919.
7. Дарвинизм и селекция. Под редакцией и с предисловием В. Л. Комарова. — М., Л., 1937.
8. Естествознание и ландшафт // Сочинения. Т. 1–10. Отв. Ред. В.Л. Комаров. — М., 1938–1940.
9. Сборник статей. Отв. редактор академик В. С. Немчинов. — М., 1940.
10. Жизнь растений: десять общедоступных лекций. М., 1962.
11. Наука и демократия: сборник статей 1904–1919 гг. Общая редакция и послесловие В. Н. Столетова. — М., 1963.
12. Краткий очерк жизни Дарвина // Экология и жизнь. — 2009. — № 2. — С. 5–9.

Примечания

¹ В 1867 г. К. А. Тимирязев работал под руководством Д. И. Менделеева на опытном поле в Симбирской губернии, применяя рациональные приемы земледелия. Когда в 1880 году кандидатура Менделеева была забаллотирована на выборах в Академию наук, Тимирязев был одним из инициаторов письма ему от группы ученых (Ф. А. Бредихина, А. Г. Столетова, В. В. Марковникова и др.) В письме говорилось: «Во имя науки, во имя народного чувства, во имя справедливости мы считаем своим долгом выразить наше осуждение действию, несовместимому с достоинством ученой корпорации и оскорбительному для русского общества...»

² *Валерий Иванович Якоби* (Якобий, 1834–1902) — исторический живописец, портретист, жанрист, один из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок. В дальнейшем, как справедливо писал А. Н. Бенуа, «ему не удалось оправдать тех надежд, которые были тогда возложены на него всей передовой партией», поскольку он «вполне последовательно зачислился в полки эпигонов».

³ «С пятнадцатилетнего возраста моя левая рука не израсходовала ни одного гроша, которого не заработала бы правая».

⁴ Сочинение Ч. Дарвина «Происхождение видов» перевел на русский язык именно К. А. Тимирязев. Кстати, термин «борьба за существование» Тимирязев называл «несчастной метафорой» и указывал на наличие в природе взаимопомощи, особенно ярко проявляющейся в так называемом симбиозе, сожительстве организмов разных видов.

⁵ Иван Александрович Астафьев (1844 – после 1915) — талантливый график и живописец, автор портретов писателей (Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова,

В. Г. Белинского) и многочисленных изображений Иисуса Христа. Сейчас художник практически забыт, неизвестной остается даже дата его кончины.

Андрей Белый — настоящее имя Борис Николаевич Бугаев (1880–1934) — писатель, поэт, критик, мемуарист, стиховед. Один из ведущих представителей русского символизма.

Эллис — настоящее имя *Лев Львович Кобылинский* (1879–1947) — поэт, переводчик, теоретик символизма, философ, историк литературы.

⁶ С 1870-х гг. на протяжении десятилетий В. И. Танеев ежемесячно устраивал «академические обеды», где бывали ученые, писатели, композиторы, артисты. На них собирались А. Г. Столетов, П. Н. Лебедев, В. В. Марковников, участие в обедах принимали И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. И. Сумбатов-Южин, П. И. Чайковский и другие. Тимирязев не раз выступал на этих вечерах с докладами на эстетические темы. Сам В. И. Танеев был интереснейшей личностью, к нему с уважением относился Карл Маркс, который в письме к М.М. Ковалевскому назвал его «преданным другом освобождения народа». Кстати, Тимирязев был одним из первых в России, кто прочитал в 1867 г. «Капитал» Маркса и вдохновился его идеями. «Это было так давно, — вспоминал Тимирязев, — что Владимир Ильич тогда еще не родился, а Плеханову, которого многие наши марксисты считают своим учителем, было всего десять лет».

⁷ Основоположником «фотографии в натуральных цветах» в России, по его собственному определению, явился *Сергей Михайлович Прокудин-Горский* (1863–1944), редактор-издатель выходившего в начале XX века журнала «Фотограф-любитель». Цветной фотографией увлеченно занимался в те годы (наряду с живописью и графикой) и писатель Леонид Николаевич Андреев (1871–1919). (См.: *Photographs by L. Andreyev. Foreword by Olga Andreev Carlisle. New York & London: 1989*).

⁸ Генеральным комиссаром выставки был племянник ученого Василий Иванович Тимирязев (1849–1919) — министр торговли и промышленности в 1905–1906 и 1909 г. Художественно-промышленным отделом заведовал писатель, редактор «Журнала изящных искусств», секретарь Общества поощрения художеств и почетный член Академии художеств Д. В. Григорович. См.: Всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде: Со множеством художественных иллюстраций зданий, павильонов, витрин, портретов. Бесплатная премия журнала "Всемирная Иллюстрация". — СПб., 1896.

⁹ С 1991 года усадьба Демьяново получила статус филиала Государственного дома-музея П. И. Чайковского. В самом доме-музее в Клину, разместилась экспозиция, посвященная Демьянову, куда вошли фотографии усадьбы и связанные с ней документы. Сейчас ведется восстановление разрушенной усадьбы.

¹⁰ К. А. Тимирязев принимал участие в похоронах И. С. Тургенева в 1883 г.

¹¹ Клуб проводил большую благотворительную работу: в 1906 г. профинансировал выступления МХТ за границей, в 1907 г. при участии В. О. Гиришмана организовал «Общество свободной эстетики». С 1913 по 1917 гг. выходили «Известия Литературно-художественного кружка» (18 выпусков). Устав кружка был впервые опубликован в 1898 г. и с тех пор неоднократно печатался в виде отдельной брошюры. В 1901 г. был издан «Список членов литературно-художественного кружка», а с 1912 г. стали публиковаться «Отчеты» о его деятельности. Воспоминания об этом кружке оставили многие писатели — в том числе В. А. Гиляровский, Н. Д. Телешов, В. В. Вересаев и Андрей Белый. К 1917 г. в клубе было 300 действительных членов, 213 кандидатов и 407 членов-соревнователей.

¹² В 1891 году А. П. Чехов, слушавший лекции Тимирязева в Московском университете, поддержал своего учителя, который был изгнан из Петровской Академии. Откликаясь «на злобу дня», Чехов писал в редакцию газеты «Русская мысль»: «Посылаю Вам брошюрку нашего московского профессора Тимирязева, наделавшую много шума [«Пародия науки»]. Дело в том, что у нас в Москве есть проф. Богданов, зоолог, очень важная особа, забравшая в свои руки все и вся, начиная от зоологии и кончая российской прессой. Сия особа продельвает безнаказанно все, что ей угодно. И вот Тимирязев выступил в поход... Как добавление к брошюре, посылаю заметку», — то был фельетон «Фокусники», в котором автор солидаризировался с Тимирязевым.

Хотя и напечатанный без подписи, фельетон произвел большой эффект. Впоследствии Тимирязев писал сестре писателя М. П. Чеховой: «Приношу Вам глубокую благодарность за присланную мне крайне для меня интересную статью Вашего незабвенного брата. Статья эта была для меня долгие годы загадкой, пока Антон Павлович не разрешил ее мне лично».

¹³ В 1876 г. К. А. Тимирязев выступил на Совете Петровской академии против князя А. А. Ливена, требовавшего исключения В. Г. Короленко и других студентов — инициаторов студенческих волнений. Обаятельный образ учителя Короленко создал в «Истории моего современника» и повести «С двух сторон» в лице профессора Изборского. «Профессор Изборский был очень худошав, с тонким, выразительным лицом и прекрасными, большими серыми глазами. Они постоянно лучились каким-то особенным, подвижным, перебегающим блеском. И в них рядом с мыслью светилась привлекательная, почти детская наивность». Писатель сумел показать преданность Тимирязева науке, чуткое отношение к нуждам и запросам молодежи.

¹⁴ В 1960 г. музей был включен в список выдающихся памятников истории и науки общесоюзного значения, а с 2008 г. внесен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

¹⁵ Десятью годами ранее, в 1909-м, Тимирязев был единственным ученым из России приглашен на празднование столетия Дарвина в Лондон. В Англии ее тиражи книги Тимирязева «Жизнь растений» были такими же, как у романов Ч. Диккенса, а о ее авторе говорили как о выдающемся ученом и писателе.

¹⁶ Между прочим, известный художник и литератор Юрий Павлович Анненков (1889–1974) взял себе в качестве литературного псевдонима видоизмененную фамилию ученого — Борис Темирязов, под которой дебютировал в начале 1920-х годов с рассказами, которые Г.П. Струве определил как «чистейший сюрреализм».

Источники

1. Московский литературно-художественный кружок. — М., 1905.
2. Памяти К. А. Тимирязева. Сборник докладов и материалов. — М.-Л., 1936.
3. Сафонов В. К. А. Тимирязев. — М., 1942.
4. Великий ученый, борец и мыслитель. Сборник под редакцией академика Л. А. Орбели к 100-летию К.А. Тимирязева. — М.-Л., 1943.
5. Екельчик Ю. И. Изобразительное искусство и фотография. — М., 1951.
6. Амлянский, И. Е. К. А. Тимирязев — борец и мыслитель. — М., 1952.
7. Платонов Г. В. Мировоззрение К. А. Тимирязева. — М., 1952.
8. Платонов Г. В. К. А. Тимирязев о единстве организма и условий существования // Природа. 1952. — № 6. — С. 13–22.
9. Цетлин Л. С. К. А. Тимирязев. — М., 1952.
10. Платонов Г. В. К. А. Тимирязев: к 110-летию со дня рождения // Наука и жизнь. 1953. — № 6. — С. 36–37.
11. Югов А. К. К. А. Тимирязев. — М.-Л., 1953.
12. Тимирязев А. К. О встречах К. А. Тимирязева с Левитаном. [Запись И. В. Федорова] // И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. — М., 1956. — С. 234–235.
13. Райков Б. Е. К. А. Тимирязев в Петербургском университете // Вопросы истории естествознания и техники. 1956. — Вып. 1. — С. 232–234.
14. Комаров В. Л. Жизнь и творчество К. А. Тимирязева // К. А. Тимирязев. Избранные сочинения в 2-х т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 7–60.
15. Полосатова Е. В., сост. Краткая библиография К. А. Тимирязева // Тимирязев К. А. Избранные сочинения в 2-х т. — М., 1957. — Т. 2. — С. 880–890.
16. К. А. Тимирязев — призер всероссийских фотовыставок // Юный техник, 1959. — № 7. — С. 75.
17. Могилевский Б. Жизнь Тимирязева. — М., 1959.
18. Чайлахян М.Х. Ученый, борец, мыслитель. — М., 1960.
19. Ложечко А. Климент Тимирязев. — М., 1964.

-
20. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. — М., 1966.
21. Изубенко Н. М. К. А. Тимирязев — редактор и автор Энциклопедического словаря Гранат. — М.: 1970.
22. Ландау-Тылкина С. П. К. А. Тимирязев: Книга для учащихся. — М., 1985. — (Люди науки).
23. Пророкова С. Исаак Ильич Левитан. — Киев, 1990.
24. Черненко Г. Т. Тимирязев в Петербурге–Ленинграде. — Л., 1991.
25. Розенталь Е. И. Московский литературно-художественный кружок в культурной и общественной жизни Москвы (1899–1907). — М. 1998.
26. Прашкевич Г. М. Самые знаменитые ученые России. — М., 2000. — С. 261–273.
27. Чесноков В. С. К. А. Тимирязев // Биология в школе, 2004. — № 1. — С. 22–25.
28. Дручек А. А. Мемориальный музей-квартира К. А. Тимирязева // Известия Тимирязевской сельскохозяйственной академии, 2006. — Вып. 1. — С. 199–207.
29. Дручек А. А. Солнце, жизнь и хлорофилл // Наука в России. 2008. — № 4. — С. 85–91.
30. Горленко Н. М. Живопись и фотография в России во второй половине XIX – начале XX века. Диссертация ... кандидата искусствоведения. — М., 2010.
31. Епишин Андрей. К вопросу об атрибуции картины И. Е. Репина «Портрет К. А. Тимирязева» из собрания ГЦМСИР // Московский журнал, июль 2011. — №7 (247).
32. Мейдер В. А. «Работать для науки и писать для народа...». К 170-летию со дня рождения К. А. Тимирязева // Вестник высшей школы. 2013. — № 9. — С. 96–102.
33. К. А. Тимирязев на прогулке: Альбом 1880-х гг. // Огонек. 2016. — № 14. — С. 46.
34. Дручек А. А. К. А. Тимирязев // МСХА им. К. А. Тимирязева. Очерки. — М., 2017.
35. Тимирязевы. — М.: Де Агостини, 2020. — (Знаменитые династии России). — Вып. № 323.



О НЕКОТОРЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ ИЗРАЗЦОВЫХ ПЕЧАХ

К 1960-м годам большая часть зданий Петербурга — Ленинграда была переведена на паровое отопление, и многие печи, ранее служившие источником тепла и уюта, стали не нужны и были разобраны. Несмотря на это, до сих пор в домах дореволюционной постройки еще встречаются изразцовые печи и камины. О некоторых из них и пойдет речь.

Следует отметить, что подавляющая часть печей, которых мы коснемся, относится к концу XIX — началу XX столетия и была изготовлена различными предприятиями, находившимися на территории Великого княжества Финляндского, — заводами Вильгельма Андстена (Гельсингфорс), «Арабия» (Гельсингфорс), «Або», «Ирис» (Борго), «Тампере», Выборгским, Раколаниокским и Гресвикенским гончарными заводами. Преобладание печей финского производства в Петербург объясняется не только относительной близостью гончарно-изразцовых предприятий к бывшей столице, но и высоким качеством их продукции, ярким колоритом и разнообразием печного декора, отразившего все художественные стили этого периода (историзм, модерн, неоклассицизм).

Одним из главных поставщиков печных изразцов в Петербург был основанный в 1874 г. в Турку (шведское название — Або) гончарный завод «Або» (*Turun Kaakelitehdas Oy*), контора и выставка печей которого располагалась в столице по адресу: набережная реки Мойки, дом 44. После признания независимости Финляндии в конце 1917 г. завод оказался на территории иностранного государства и радовал финнов своей продукцией вплоть до закрытия в 1955 году.

В одном из парадных доходного дома военного инженера Э. Ф. Мельцера (построен по собственному проекту, 1909–1910; 6-я линия В. О., 37) можно видеть высокую прямоугольную печь, облицованную светло-коричневыми изразцами. Топка печи, утратившая весь металлический прибор, фланкируется полкой и двумя своеобразными «пилястрами» с плавно выгнутыми «капителями» и рельефным декором из групп круглых стилизованных розеток и растительных стеблей — «каннелюров», отдаленно напоминающих бамбук. Печь была изготовлена заводом «Або» по проекту ар-

хитекторов Кауно Каллио (*Kauno Sakari Kallio*) и Вернера фон Эссена (*Emil Werner von Essen*) из архитектурного бюро «фон Эссен — Каллио — Икяляйнен» (*Essen — Kallio — Ikäläisen toimisto*), о чем свидетельствует ее проект (№ 196), встречающийся в прейскурантах этого производства.¹ В различных цветовых вариантах (зеленый, серый, бирюзовый, синий) аналогичные печи встречаются еще в нескольких петербургских постройках — доходном доме И. Ф. Алюшинского (техник Д. Д. Устругов, 1910–1911; Большой пр. П. С., 69 — Ординарная ул., 2), доходном доме неустановленной принадлежности (арх. А. Л. Лишневский, 1908; 8-я Советская ул., 44), доходном доме Захаровых (арх. А. А. Захаров, 1912–1913; Клинский пр., 17, правая часть — Серпуховская ул., 19) и в здании вокзала железнодорожной станции «Левашово» (арх. Бруно Гранхольм, 1908).² Исполненная в необычном полихромном варианте (белая с зелеными и красными рельефными деталями) отлично сохранившаяся печь данной модели (в отличие от петербургских) находится в доме Эрнста Минута (*Ernst Minuth*), управляющего заводом «Або» (*Linnankatu*, 29; Турку, Финляндия).³

Связана с заводом «Або» и круглая печь в ризнице армяно-грегорианской церкви Святой Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен, 1771–1780; Невский пр., между домами №№ 40 и 42) представляющая собой лаконичный, вытянутый по вертикали белоглазурованный объем, весь декор которой состоит из характерного для искусства Древней Руси рельефного криновидного орнамента, сложнопрофилированного навершия с классицистическими иониками и пальметтами и визуально отделяющего основание печи от основного объема каблучка с пальметтами. Проект данной печи встречается в одном из ранних прейскурантов завод «Або» под № 39.⁴ В настоящее время печи данной модели выявлены в так называемом «доме Беккера» (*Beckerin talo*) в Ювяскюля (*Seminaarinkatu*, 28; *Jyväskylä*, Финляндия) и флигеле Росси Михайловского дворца (арх. К. И. Росси, 1819–1825; Инженерная ул., 4)⁵. Следует отметить, что форма навершия печей в храме Святой Екатерины и флигеле Росси не соответствует первоначальному варианту и, вероятно, была заимствована из проекта № 58⁶ того же завода.

С церковью Святой Екатерины связана еще одна загадочная печь, изготовленная художественно-керамическим производством «Гельдвейн — Ваулин», основанным в 1907 г. в Кикерино под Гатчиной. В 1906–1909 гг. архитектор А. И. Таманов (Таманян) рекон-

струировал этот храм⁷, и по его рисунку для овального вестибюля была создана печь «...в весьма строгом ампире, отвечающем стилю церкви, без всякой модернизации»⁸. Как сообщает ряд источников (в том числе и П. К. Ваулин, художественный руководитель производства «Гельдвейн — Ваулин»), неоклассическая печь по проекту А. И. Таманова предназначалась именно для храма Св. Екатерины.⁹ В то же время, в «Ежегоднике общества архитекторов — художников» за 1910 г. опубликована печь Таманова, но с указанием, что она находится в одном из двух соседних с храмом домов Армянской церкви.¹⁰ Об этом же сообщала и исследователь Т. В. Кудрявцева.¹¹ Вероятно, загадка печи так и останется неразгаданной, поскольку обследование как храма, так и принадлежавших ему домов, к одному из которых мы чуть позже вернемся, результатов не принесло.

В уже упоминавшемся выше флигеле Росси дворца Великого князя Михаила Павловича, в котором ныне располагается Русский музей, на втором этаже находится еще одна любопытная печь, выдержанная в стиле историзма. Основной объем светло-коричневой среднестенной печи, разделенной на две неравные части полкой — гуськом, облицован стенными изразцами с вычурным декором из розетки, растительных завитков и картуша с пальметтами. Верхний ярус декорирован поясом орнамента из гроздьев винограда, чередующихся с кринами — лилиями, завитки которых образуют своеобразные «арки». Завершается печь поясом городков в виде розеток. Практически аналогичный проект печи (№ 122) мы находим в одном из преysкурантов завода «Або».¹² От рассматриваемой печи он отличается лишь тем, что в навершии помимо пояса городков имеет еще и полуциркульный выступ со стилизованным рельефным букетом цветов.

Печи модели № 122, выполненные в разной цветовой гамме (темно-коричневый, зеленый), в настоящее время можно встретить на даче управляющего петербургским отделением фирмы «Зингер» Г. Г. Бертинга (1902, 1908–1913; Болотная ул., 13), в жилом доме служащих Нового Адмиралтейства (арх. А. И. Дмитриев, 1908–1909; Английский пр., 1 — наб. р. Мойки, 124), доходном доме Мещанского общества (арх. Н. К. Прянишников, 1910; Наб. р. Фонтанки, 86 — Бородинская ул., 2), музее — квартире Н. А. Некрасова в доме П. В. Неклюдова (арх. А. В. Петцольд, А. А. Докушевский; 1781–1782, 1859; Литейный пр., 36 — ул. Некрасова, 2)¹³, алтаре нижней церкви Прпп. Сергия и Германа¹⁴ Спасо-Преображенского собора Валаамского Спасо-Пре-

ображенского монастыря (арх. А. Я. Силин, Г. И. Карпов, Н. Д. Прокофьев; 1887–1893) и собрании МГОМЗ «Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино» (поступила в 1973 г. из дома № 44 по ул. Щепкина в Москве).¹⁵ Еще, по крайней мере, две подобные печи находились в здании Петришуле (арх. Г.-Х. Гофман, А. Х. Пель, В. Э. Коллинс; 1760–1762, 1913–1915; Невский пр., 22 Б). Известные по черно-белой фотографии 1913 г.¹⁶, печи были установлены, скорее всего, в ходе реконструкции здания, производившейся В. Э. Коллинсом в 1913–1915 годах.¹⁷

Представляют интерес и несколько однотипных неоклассических печей в доходном доме неустановленной принадлежности (арх. А. К. Монтаг, П. М. Мульханов; 1902–1904, 1908; Чкаловский пр., 16). Зеленые среднестенные печи, решенные в форме своеобразной «пилястры», в центральной части декорированы овальной сводчатой нишей с полкой, от которой по сторонам идет пояс обрамляющих круглые углубления лавровых венков, перевязанных лентами.

Близкие проекты печей мы находим как в прейскурантах завода «Або»¹⁸, так и в прейскуранте завода В. Андстена.¹⁹ Завод Андстена (*Wilh. Andsténin Techdas Osakeyhtiö*), о котором мы еще не говорили, был основан Габриэлем Вильгельмом Андстеном (*Gabriel Wilhelm Andstén*) в 1842 г. в Гельсингфорсе (Хельсинки), в 1890 г. преобразован в акционерное общество, в 1917 г. продан акционерному обществу «Завод «Або», а в 1922 г. закрылся. Следует отметить, что рассматриваемые печи имеют отличия и от проекта завода «Або», и от проекта завода В. Андстена. С одной стороны, они имеют гладкую нишу без декора, как у модели завода «Або», с другой стороны, лавровые венки на них украшают как зеркало, так и боковые стороны (как на проекте завода В. Андстена). Как свидетельствует подпись в одном из указанных прейскурантов, проект печи был разработан архитектурным бюро "*Gesellius, Lindgren, Saarinen*", в котором работали известные финские архитекторы Г. Гезеллиус (*Herman Gesellius*), А. Линдгрэн (*Armas Lindgren*) и Э. Сааринен (*Eliel Saarinen*).²⁰

Аналогичные печи заводов «Або» и В. Андстена в разном цветовом исполнении (белый, коричневый) можно встретить в доходном доме Л. Е. Кенига (арх. К. К. Рахау, 1877–1878; Большой пр. В. О., 15 — 4-я линия, 5), доходном доме А. Е. Бурцева (арх. И. П. Володихин, 1912–1913; ул. Некрасова, 10)²¹, доходном доме (арх. Г. И. Карпов, М. М. Синявер; 1861–1862, 1912; ул. Восстания, 22)²², нескольких зда-

ниях в Выборге²³ и в столовой московского дома В. И. Чагина (известна по дореволюционной фотографии).²⁴ Сохранились подобные печи и в Финляндии — в жилом доме акционерного общества "*Hjorten*" в Турку (арх. Ф. Странделл (*Frithiof Strandell*), 1907; *Kaskenkatu*, 4)²⁵ и доме акционерного общества "*Sirius*" в Хельсинки (архитектурное бюро "*Grahn, Hedman, Wasastierna*" при участии Г. Линдберга (*Gustaf Adolf Lindberg*), 1905; *Pohjoinen Makasiinikatu*, 7 — *Fabianinkatu*, 4).²⁶

Теперь обратимся к зданию казарм Дворянского полка, которое затем занимало Павловское военное училище, а ныне — 4-й факультет, типография и казармы Военно-космической академии им. А. Ф. Можайского (арх. А. Е. Штауберт, Г. М. Иванов, Е. И. Диммерт, П. Л. Виллерс; 1833–1837, 1842–1843, 1847, 1851; Ул. Красного Курсанта, 21 — Пионерская ул., 28).²⁷ Здесь на первом этаже при подъеме на лестницу представлен замечательный комплекс из четырех «проемных» изразцовых печей (проемными называются две печи в смежных помещениях, имеющие общую топку и конструктивно объединенные в единое целое). Их любопытной особенностью является то, что с наружной стороны располагаются две идентичные печи, носящие ярко выраженные черты неоклассицизма и служившие, по сути, обогревателями, в то время как за стеной находятся еще две печи, в которые закладывалось топливо и которые по характеру построения декора и сочетанию элементов можно отнести к произведениям историзма.

Сначала остановимся на неоклассических полихромных печах.

Раскрашенные печи, изначально бывшие белыми, решены в форме полуколонн с каннелюрами, декорированных в верхней части двумя соединенными провисающей гирляндой классическими вазами на колоннах, круглым медальоном с профилем античного воина в шлеме и модульонами. Данные печи были изготовлены все тем же заводом «Або», о чем свидетельствуют как проект (№ 230) в прејскурантах этого завода²⁸, так и изображение на рекламном объявлении.²⁹ Печи данной модели, разработанной в 1909 г., можно встретить в доходном доме А. Ф. Барановского (инж. Н. Б. Богуславский, 1912–1914; Съезжинская ул., 16), доходном доме Захаровых (арх. А. А. Захаров, 1912–1913; Клинский пр., 17, правая часть — Серпуховская ул., 19) и в Финляндии.³⁰

Теперь обратимся к другой паре белоглазурованных печей с выкрашенными песочной краской рельефными деталями. Несмотря на то, что использованный в их отделке набор декоративных элемен-

тов (розетка, акантовые листья, сухарики, порезки) заимствован из искусства ампира, вычурно-дробный характер построения декора позволяет отнести печи к эпохе историзма. Наиболее вероятными изготовителями этих печей являются гончарный завод «Тампере» (*Tampereen kaakelitehdas, Oy*; основан в 1896 г., в 1910 г. продан АО «Завод «Або», закрыт в 1912 г.) или Гресвикенский гончарный завод (*Ruoholahden kaakelitehdas, Oy*), основанный в 1870 г. в районе Руохолахти (*Ruoholahti*; шведское название — Гресвикен (*Gräsvikens*) города Хельсинки и закрывшийся в 1908 году. Подобная неясность объясняется тем, что в прејскурантах этих заводов под № 30 даны проекты двух практически аналогичных печей каминного типа, различающихся между собой отдельными малозначительными деталями.³¹ Довольно редкую печь модели № 30 одного из этих заводов можно увидеть в доходном доме неустановленной принадлежности (арх. П. И. Гилев, 1898–1899; Большой пр. П. С., 51 — ул. Ленина, 9).

Еще больше вопросов вызывают три интересные печи в доходном доме А. Ю. Тами и С. М. Дейчмана (арх. С. И. Данини, 1903–1904; ул. Правды, 20), в котором одно время располагалась гимназия М. Н. Стоюниной. Первая из них, носящая черты историзма, — белоглазурованная угловая печь каминного типа, частично выкрашенная в розовый цвет. Близкий характер построения объема и отдельные сходные детали мы находим в проекте № 127 завода «Або».³² В то же время, наличие большого количества различий между указанным проектом и печью не позволяет безоговорочно отнести ее к продукции этого производства.

Поверхность второй, светло-коричневой печи, соединенной с первой общим дымоходом, почти полностью облицована довольно мелкими изразцами с призматическим рустом, характерным для неоренессанса. О влиянии модерна свидетельствуют поясовые и карнизные изразцы, декорированные плавно изгибающимися валиками. Аналогичными небольшими белоглазурованными рустованными изразцами облицована нижняя часть печи в доходном доме (арх. Ф. Д. Павлов, 1911; 10-я Советская ул., 11). Применение в облицовке разнообразных рустованных изразцов мы находим в модели печи № 23 Ракколаниокского гончарного завода (основан в 1877 г. в волости Вахвиала (*Vahviala*) на реке Ракколаниоки (*Rakkolanjoki*; ныне — Селезневка), в 1904 г. стал акционерным обществом, за-

крыт в 1932 г.)³³. Можно предположить, что рассмотренная выше печь была изготовлена этим заводом.

Не менее интересна и третья, угловая печь, облицованная зелеными глазурованными изразцами с богатым и разнообразным растительным декором. Основную часть ее облицовки составляют квадратные раппортные изразцы с крестовидным картушем в центре и четырьмя расходящимися от него лавровыми веточками. Практически аналогичные изразцы, имеющие небольшое отличие в трактовке лавровых веток (имеют по три листа, а не по пять) воспроизводятся в «Каталоге майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова» (М., 1899).³⁴ Отдельный изразец, исполненный в бело-голубой с золотом гамме, полностью соответствующий «Каталогу...», находится в собрании МГОМЗ «Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино»³⁵.

С «Товариществом М. С. Кузнецова» связана и монументальная зеленая среднестенная печь в здании Синодального училищного совета и школы с церковью Св. Александра Невского (арх. А. Н. Померанцев, 1898–1901; ул. Правды, 13)³⁶, причудливо сочетающая в себе неоренессансные, барочные и классицистические декоративные мотивы. Основная часть среднего яруса печи облицована квадратными стенными изразцами с концентрическими окружностями, вписанными в квадрат. Близкие изразцы, имеющие некоторые отличия, мы встречаем в уже упоминавшемся «Каталоге майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова» (М., 1899).³⁷

Теперь обратимся доходному дому Императорского человеколюбивого общества (арх. Ф. С. Харламов, 1877–1880, Литейный пр., 31), в котором можно встретить однотипные белоглазурованные угловые печи — «голландки» (т. е. прямоугольные подовые каналные печи медленного горения с вертикальными дымооборотами и боковым выходом в дымоход). Атрибуция подобных печей с минимальным декором, состоящим из профилированного карниза и пояса фасонных изразцов в форме обратного гуська, отделяющего основной объем от основания, всегда вызывает затруднения, поскольку близкие модели встречаются в преискурантах разных предприятий, например, Ракколаниокского гончарного завода.³⁸ Наиболее близкая

модель (№ 5) приведена в каталоге печей и каминов художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин».³⁹ Таковую же печь можно встретить в доме армяно-грегорианской церкви Св. Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен, Е. Т. Соколов; 1771–1775, 1794–1798; Невский пр., 40), о котором мы уже ранее упоминали.

В этом же доме армяно-грегорианской церкви Св. Екатерины, в бывшем помещении трапезной, находятся еще две угловые белоглазурованные печи в стиле безордерного классицизма. Они близки к предыдущим печам и дополнительно декорированы фланкируемой двумя пилястрами нишей в верхней части зеркала и полкой, разделяющей печь на две части. Близкие проекты мы находим как в каталоге художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин»⁴⁰, так и в прејскурантах завода «Або» (№ 82)⁴¹ и Ракколаниокского гончарного завода. Аналогичные печи встречаются в доходном доме А. В. Ратькова-Рожнова (арх. П. Ю. Сюзор, 1899–1900; Кирочная ул., 32–34), доходном доме (техн. П. М. Мульханов, 1901–1905; Дегтярный пер., 26 — Ярославская ул., 1; снесен в 2014 г.), доходном доме А. Ф. Романова (арх. Я. Г. Гевирц, 1910; 8-я Советская ул., 23) и на даче Н. И. Данилевского в поселке Ушково (инж. В. К. Орловский, 1910–е гг.; Советская ул., 2).⁴²

Круг поставщиков печной керамики для Петербурга расширяет исполненная в стиле историзма среднестенная печь, находящаяся в одном из административных зданий Экспедиции заготовления государственных бумаг (инж. А. А. Бетанкур, арх. К. Я. Маевский; 1816–1818, 1891–1892; Рижский пр., 9). Ныне его занимает подворье Константино-Еленинского монастыря, сама же печь, полностью покрашенная белой краской, располагается на втором этаже, в одном из помещений, отданных под филиал частного Русского национального музея. Основную часть облицовки печи составляют квадратные стенные изразцы с четырехлепестковой стилизованной цветочной розеткой в центре и растительными завитками по углам. В настоящее время известно, по крайней мере, два производства, создававших подобные изразцы в разных цветовых вариантах. Так, в коллекции Витебского областного краеведческого музея представлен аналогичный полихромный изразец, изготовленный изразцово-майоликовым заводом Б. Я. Лисовского (основан в 1877–1878 гг. в Витебске, выпускал печные изразцы до 1914 г.)⁴³, а во «всемирной паутине»⁴⁴ можно найти такой же изразец, покрытый темно-коричневой

глазурью и выполненный на изразцовом заводе графа Н. Н. Зубова в имении «Александрия». Подобные изразцы мы можем встретить и в некоторых петербургских печах (как правило, также покрашенных) — в доходном доме О. Н. Эдельгауз (арх. К. В. Бальди, М. Ю. Капелинский; 1903–1904; 2-я Советская ул., 12 — 3-я Советская ул., 11), доходном доме (арх. Н. А. Виташевский, 1912; 18-я линия, 19) и доходном доме А. К. Савина (арх. А. С. Хренов, 1901–1902; Невский пр., 140 — Дегтярная ул., 2).

Витебским изразцово-майоликовым заводом дворянина Бронислава Яковлевича Лисовского выполнена и яркая полихромная угловая печь каминного типа с живописным изразцом — вставкой в доходном доме Э. Г. Шведерского (арх. В. П. Цейдлер, 1896–1900; Каменноостровский пр., 32 — Большая Пушкарская ул., 47), о чем уже говорилось ранее.⁴⁵ В этом же здании, в соседнем помещении находится еще одна белоглазурованная угловая печь. Ее основной объем, облицованный гладкими стенными изразцами, резко контрастирует со сложнофигурным навершием в стиле третьего рококо, декорированным рокайльными завитками, картушами и волютами. Подобный диссонанс объясняется тем, что навершие, по всей видимости, заимствовано от печи другого проекта. Такие завершения печей можно встретить в преискурантах ряда финляндских производителей печной керамики — завода «Або»⁴⁶, завода В. Андстена⁴⁷, Ракколаниокского⁴⁸ и Гресвикенского⁴⁹ гончарных заводов. Данное сходство проектов различных предприятий объясняется тем, что в последней четверти XIX — начале XX вв. на финляндских заводах была распространена практика изготовления печей по готовым формам, приобретаемым в Германии. В нашем случае мы имеем дело с одной и той же немецкой моделью, тиражируемой разными предприятиями Финляндии.

Печи каминного типа с аналогичными навершиями, выпущенные различными финляндскими заводами в настоящее время можно встретить в доме с конторой лесопильного производства Н. Я. и Ф. Я. Колобовых (1889–1890; Большая Зеленина ул., 43 — Песочная наб., 36 — Левашовский пр., 15), доходном доме А. К. Савина (арх. А. С. Хренов, 1901–1902; Невский пр., 140 — Дегтярная ул., 2), доходном доме А. К. Глазера (арх. А. Н. Веретенников, 1902; ул. Достоевского, 10) и особняке В. В. Тиса (арх. К. К. Шмидт, гражд. инж. В. А. Барри; 1897–1899, 1913; Съезжинская ул., 3), а также в доме купца 1-й гиль-

дии Е. М. Дьякова в Балашове (Саратовская обл.; ул. Советская, 174) и доме управляющего заводом «Або» Эрнста Минута (*Ernst Minuth*) в Турку (*Linnankatu*, 29).⁵⁰ Сочетание такого же фигурного навершия с основным гладким объемом мы находим в одной из печей в здании Биржи в Риге (арх. Г. Боссе, 1852–1855; Домская пл., 6).⁵¹

На фоне рассмотренных выше резко выделяется среднестенная печь в доходном доме, построенном архитектором Н. А. Бреевым (1904–1905; Большой пр. П. С., 92). Печь облицована неглазурованными терракотовыми светло-коричневыми изразцами со следами неоднократной покраски и в декоративном отношении носит ярко выраженный отпечаток модерна, отразившегося как в плавных изгибах навершия, так и в причудливом растительном декоре с лилиями и кувшинками. Основную часть ее облицовки составляют квадратные стенные изразцы, декорированные переплетенными изгибающимися стеблями, оканчивающимися то ли круглыми еще не распустившимися бутонами, то ли ягодами.

Аналогичные изразцы, расписанные полихромными глазурами, мы встречаем в составе каминной печи в доходном доме купца А. М. Назарова (арх. А. М. Шарлов, 1904; ул. Маяковского, 23 — Басков пер., 6). Как выяснилось, данная печь была изготовлена заводом «Або» по немецкой модели, созданной архитектором, художником и дизайнером Эрнстом Спутом (*Ernst Sputh*) для печной фабрики Г. Шмидта в Фельтене (*Ofenfabrik C.H. Herm. Schmidt in Velten*).⁵² В то же время, такими же стенными изразцами были облицованы и печи в доме управляющего фарфоровым заводом И. Е. Кузнецова около поселка Чудово (Новгородская область)⁵³. Как свидетельствует клеймо на тыльной стороне сохранившегося фрагмента, изразцы были произведены заводом И. Ш. Песельника (основан в 1860 г. в городе Копысь Горецкого уезда Могилевской губернии; выпускал печные изразцы, глазурь, гончарные трубы и различные сорта кирпича, закрыт в 1914 г.). Таким образом, вопрос о месте производства терракотовой печи пока остается открытым.

В завершение разговора обратимся к двум монументальным угловым печам, находящимся в Михайловском (Инженерном) замке (арх. В. Бренна, А. Я. Алексеев; 1797–1801, 1829–1835; Садовая ул., 2), в Антиковом зале (Антиковой галерее) на половине великой княгини Елизаветы Алексеевны.⁵⁴ Гладкие трехъярусные печи цвета желтого сиенского мрамора венчаются скульптурными навер-

шениями в виде двух пальметт, между которыми располагается классицистическая композиция из волют, лент и провисающих драпировок. Печи неоднократно ремонтировались и переключивались, о чем свидетельствуют разные оттенки стенных изразцов, составляющих облицовку. Следует отметить, что история интерьеров замка, претерпевших более чем за 200 лет много изменений, еще мало исследована, и мы не можем точно сказать, когда и кем были выполнены интересующие нас печи. Если предположить, что они относятся к первоначальной отделке, о чем косвенно свидетельствует декоративное решение, то, возможно, печи могли быть созданы печным мастером Колиным, упомянутом в «Списке Состоящим при строении Михайловского замка разным чинам».⁵⁵

Надеемся, что сказанное выше подтолкнет к дальнейшему изучению петербургских печей, как произведений, находящихся на стыке декоративно-прикладного искусства и архитектуры, и будет способствовать сохранению этой «ускользающей красоты».

Примечания

¹ *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. — Turku, 1920. — S.42.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. — Turku, 1923. — S. 56.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiön valmistamia. — Turku, 1925. — S. 50.*

² Роденков А. И. Печи вокзала Левашово (http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=5);

Роденков А. И. Об авторстве изразцовых печей вокзала ст. Левашово (http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=53).

³ Роденков А. И. Печи в стиле национального романтизма в доме управляющего заводом Або в Турку (http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=5185)

⁴ *Prislista öfver Kakelugnar af Åbo Kakelfabriks-Aktiebolags tillverkning. Utgifven i Januari 1897. [S. I.], 1897. № 39.*

⁵ Роденков А. И. Печи дома Беккера в Ювясколя (http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=73)

⁶ *Prislista öfver Kakelugnar af Åbo Kakelfabriks-Aktiebolags tillverkning. — Utgifven i Januari 1897. [S. I.], 1897. — № 58.*

⁷ Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. — Т. III. — СПб., 1996. — С. 275–276.; Кругликова М. С. Два дома Армянской церкви // Дома рассказывают / Сост. И. И. Лисаевич. — Л., 1991. — С. 93.; Кириков Б. М., Кирикова Л. А., Петро-

ва О. В. Невский проспект. Архитектурный путеводитель. — М., 2004. — С. 191, 193.

⁸ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б. г. — С. XXV.

⁹ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б. г. — С. XXV.; Дутов А. А. Работы художника — керамиста П. К. Ваулина и его мастерских для интерьеров Петербурга // Пунинские чтения'98. — СПб., 1998. — С. 63.

¹⁰ Ежегодник общества архитекторов-художников. — Вып. 5. — СПб., 1910. — С. 137.

¹¹ Кудрявцева Т. В. Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Труды Государственного Эрмитажа. — Вып. XXX. — СПб., 2004. — С. 153.

¹² *Prislista öfver Kakelugnar af Åbo Kakelfabriks-Aktiebolags tillverkning. Utgifven i Januari 1897. [S. l.], 1897. — № 122.*

¹³ Роденков А. И. Каминная печь по проекту П. Обста в музее — квартире Н. А. Некрасова: http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=48.

¹⁴ Бовыкин А. А., Роденков А. И. Изразцовые печи Валаама // *Fireplaces & Stoves*. Каминны и печи, апрель — май 2010, № 1 (01). — С. 53.

¹⁵ Баранова С. И. Москва изразцовая. — М., 2006. — С. 303.; Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. — М., 2011. — С. 375. Здание на ул. Щепкина (до 1962 г. — 3-я Мещанская ул.) не сохранилось.

¹⁶ Петришуле — Школа святого Петра — Главное немецкое училище Святого Петра — Школа № 222:

<http://www.citywalls.ru/house1821.html?s=8t8n0jlsfdjv6174h473bq412>.

¹⁷ Смирнов В. В. St. Petrischule. Школа, что на Невском проспекте за кирхой: старейшая школа Санкт-Петербурга. 1709–2005 гг. — СПб., 2006. — С. 80.

¹⁸ *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. Turku, 1920. — S. 56.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. Turku, 1923. — S. 70.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiön valmistamia. Turku, 1925. — S. 63.*

¹⁹ *Wilh. Andsten fabrics aktiebolag. Wilh. Andstenin techdas osakeyhtiö. Helsingfors, 1903. — S. 59.*

²⁰ *Wilh. Andsten fabrics aktiebolag. Wilh. Andstenin techdas osakeyhtiö. Helsingfors, 1903. — S. 59.*

²¹ Роденков А. И. Печи и каминны б. доходного дома А. Е. Бурцева в Санкт-Петербурге:

http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=206.

²² Роденков А. И. Печь по проекту Эл. Сааринена в доме на ул. Тенистой в Выборге: http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=203.

- ²³ Роденков А. И., Лихолат К. В. Изразцовые печи Выборга. — СПб., 2013. — С. 103, 139.; Роденков А. И. Реквием по печам и каминам дома Говинга в Выборге (ч. 1): http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=14.
- ²⁴ Лаврентьева Е. В. Милые будни: Интерьер и предметы домашнего обихода в фотографиях и воспоминаниях конца XIX – начала XX века. — М., 2012. — С. 30. Архитектору В. И. Чагину в Москве принадлежали два дома — в Мансуровском переулке (д. 6) и на Большой Лубянке (д. 24/15, стр. 1; перестроено в 1902–1907 гг. В. И. Чагиным из особняка Ф. Э. Сиверса, сооруженного в 1892 г. архитектором И. Г. Кондратенко).
- ²⁵ Роденков А. И. Печи и камины в доме АО "Hjorten" в Турку: http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=4776.
- ²⁶ Роденков А. И. Печи дома акционерного общества «Сириус» в Хельсинки: http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=1835.
- ²⁷ Архитекторы — строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Справочник / Авт.-сост. А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков. — СПб., 1996. — С. 73, 119, 142.; Ежов А. П. Военный инженерный Краснознаменный институт им. А. Ф. Можайского. Очерки истории. 1941–1991 гг. — Л., 1990. — С. 54–56.
- ²⁸ *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistaamia.* — *Turku, 1920.* — S. 57.; *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistaamia.* — *Turku, 1923.* — S. 71.; *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiön valmistaamia.* — *Turku, 1925.* — S. 64.
- ²⁹ Ежегодник общества архитекторов — художников. — Вып. 5. — СПб., 1910. — С. LV.
- ³⁰ Роденков А. И. Яркий образец печи завода «Або» в стиле неоклассицизма: http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=223.
- ³¹ *Tampereen kaakelitehdas osakeyhtio. Tammerfors kakelfabriks aktiebolag.* [S. l.], 1909. — № 30.; *Priskurant Aktiebolaget Gräsvikens kakelfabrik. Hintoalnettelo osakeyhtio Ruoholahden kaakelitehtaalta.* [S. l.], [s. a.]. — S. 62.
- ³² *Prislista öfver Kakelugnar af Åbo Kakelfabriks-Aktiebolags tillverkning. Utgifven i Januari 1897.* [S.l.], 1897. № 127.
- ³³ *Hintaluettelo Rakkolanjoen Kaakelitehtaan teoksista.* — [S. l.], [1888–1890 гг.]. — S. 51.
- ³⁴ Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. — М., 2000. — С. 9.
- ³⁵ Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. — М., 2011. — С. 376.
- ³⁶ См.: Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. — Т. II. — СПб., 1996. — С. 17–19.

- ³⁷ Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. — М., 2000. — С. 9.
- ³⁸ *Hintaluettelo Rakkolanjoen Kaakelitehtaan teoksista. [S. l.], [1888–1890-e гг.]. S. 9, 21 (№№ 0, 6); Rakkolanjoen kaakelitehdas osakeyhtiö, Hovinmaa. Rakkolanjoki kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa. Helsingfors, 1924. — S. 7–8 (№ 6).*
- ³⁹ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. Печи и камины. — СПб., б. г. — № 5.
- ⁴⁰ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. Печи и камины. СПб., б. г. № 3.; Лихолат К. В., Роденков А. И. В творческой мастерской П. К. Ваулина. — СПб., 2013. — С. 123.
- ⁴¹ *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. — Turku, 1920. S. 18.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. — Turku, 1923. — S. 25.; Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiön valmistamia. — Turku, 1925. — S. 24.*
- ⁴² Роденков А. И. Печи б. дачи Данилевского в Ушково:
http://terijoki.spb.ru/pechi/trk_pechi.php?item=45.
- ⁴³ Роденков А. И. Печные изразцы завода Б. Я. Лисовского в витебском музее // Каминьы и печи [индустрия], сентябрь–октябрь 2009, № 6 (06). — С. 59.
- ⁴⁴ <http://forum.citywalls.ru/topic371-page11.html>
- ⁴⁵ Роденков А. И., Лихолат К. В. Печи завода Б. Я. Лисовского в Петербурге // Каминьы и печи [индустрия], март–апрель 2010, № 2 (09). — С. 56.
- ⁴⁶ *Prislista öfver Kakelugnar af Åbo Kakelfabriks-Aktiebolags tillverkning. Utgifven i Januari 1897. — [S. l.], 1897. — № 128.*
- ⁴⁷ *Wilh. Andsten fabricis aktiebolag. Wilh. Andstenin techdas osakeyhtiö. Helsingfors, 1903. — S. 41.*
- ⁴⁸ *Hintaluettelo Rakkolanjoen Kaakelitehtaan teoksista. [S. l.], [1888–1890-e гг.]. — S. 43 (№ 19).*
- ⁴⁹ *Priskurant Aktiebolaget Gräsvikens kakelfabrik. Hintalnettelo osakeyhtiö Ruoholahden kaakelitehtaalta. [S.l.], [s.a.]. — S. 158 (№ 78).*
- ⁵⁰ Роденков А. И. Печи дома купца Дьякова в Балашове (часть 1):
http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=4414.
- ⁵¹ Роденков А. И. Изразцовые печи в здании биржи в Риге:
http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=4964.
- ⁵² Роденков А. И. Каминная печь по проекту Эрнста Спута // Каминьы и печи [индустрия], июль–август 2009, № 5 (05). С. 50–52.
- ⁵³ <http://community.oldbricks.info/viewtopic....6&start=120>
- ⁵⁴ Одна из этих печей видна на фотографии 1903 г. из альбома Николаевского Инженерного училища и фотографиях в альбоме «Дворцы и сады Русского музея» и в отчете Русского музея за 2008 г. (Сафронов А. А. Инженерный замок в октябре 1917 года. Неизвестная страница истории //

Русский музей представляет: Страницы истории отечественного искусства / Альманах. — Вып. 423. — СПб., 2014. — С. 257.; Кальницкая Е. Михайловский замок // Русский музей представляет: Дворцы и сады Русского музея. Альманах. — Вып. 95. — СПб., 2005. — С. 71.; Русский музей представляет: Отчет за 2008 год / Альманах. — Вып. 235. — СПб., 2009. — С.173.

⁵⁵ Михайловский замок. Замысел и воплощение. Архитектурная графика XVIII–XIX веков: Каталог. — СПб., 2000. — С. 163.



СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА И СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. В. ДОБУЖИНСКОГО

*«Я помню, над Невой моей бывали сумраки,
как шорох тушующих карандашей».*

В. В. Набоков

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) является мастером сумевшим создать художественные произведения посредством графического языка и отразить в них своеобразие жанра и стиля. Художник использует присущее лишь ему видение неодушевленных предметов. В своем творчестве Мстислав Валерианович часто обращается к изображению городских видов. Уголки Петербурга, немые участники его постановок, где они часто меняют свои оттенки, то от них веет холодом, то они пронизаны светом и жизнью. Серия видов Петербурга стала значимой в творчестве художника. Еще одно направление, к которому обращается художник в своем творчестве — это книжная графика. Добужинский много работает над иллюстрациями к произведениям А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и других.

Свои первые художественные работы он размещает в журналах «Шут» и «Стрекоза». В 1901 году Добужинский знакомится с деятельностью кружка «Мир искусства» и начинает увлекаться книжной графикой.

Книжная графика объединения «Мир искусства» стала новым витком развития в русском искусстве рубежа XIX века – начала XX века. Мстислав Валерианович начинает свой путь иллюстратора с графических работ к детской литературе. Добужинский упрощает первые работы при помощи туши, придавая рисунку линейную выразительность посредством уверенно выстроенных четких линий. Иллюстрации для книг он представляет в журнале «Мир искусства» в 1902 году. Сначала это были малочисленные работы к произведениям И. А. Крылова и А. С. Пушкина.

На фоне политических событий в России 1905 года художник выражает свое отношение в серии острых сатирических работ «Октябрьская идиллия» (1905) для журнала «Жупел». В рисунке пока-

зан безлюдный и тихий город, спокойствие которого, нарушено. Ярким акцентом, вынесенным на первый план работы, становится кроваво-красное пятно, переходящее с поверхности стены на тротуар. Рисунок художника передает ощущение скорби и горечи.

Важно отметить, что Добужинский выступил автором большого количества обложек для журналов, альманахов и других изданий. Среди их числа обложки к журналам «Мир искусства», «Золотое руно» и «Шиповник». Работа «Ноябрь» в альманахе «Шиповник» выполнена в сдержанной графической манере с симметричной композицией. Четкие линии и штрихи формируют колонны и выводят их на передний план, обрамляя центр листа. Данная работа близка к стилистике символизма.

М. В. Добужинский обращается к романтической повести С. А. Ауслендера «Ночной принц» и делает иллюстрации для журнала «Аполлон» в 1909 году. Черно-белые работы, выполненные тушью с контрастными и четкими композиционными пятнами, создающими силуэты на фоне города. Особую легкость работам добавляют небольшие точки, чередующиеся пунктирными штрихами, формирующими композицию листа. Иллюстрации к повести «Ночной принц» выполнены в утонченной и изысканной манере стиля модерн.

В период с 1909–1910 художником выполнен ряд виньеток к пьесе «Месяц в деревне» И. С. Тургенева и стихам В. В. Бородаевского. Впоследствии художник выполняет ряд иллюстраций к произведениям Г. Х. Андерсона «Свинопас» (1922), «Белые ночи» Ф. М. Достоевского (1923), «Три толстяка» Ю. К. Олеша (1928).

Добужинский в книжной графике пытается создавать уникальные работы, экспериментируя, прибегает впоследствии к разным видам графических техник: ксилографии, литографии, офорту, автолитографии, фотомеханическому воспроизведению. В работах он использует: иглу, резец и литографский карандаш.

В период работы в области книжной графике он постепенно находит и формирует свой авторский стиль. Добужинский иллюстрирует произведения А. С. Пушкина «Евгений Онегин», «Пиковая дама». Произведения дают возможность вновь обратиться к городскому пейзажу.

Художник часто обращается к теме Петербурга и выполняет серию пейзажной графики. Мстислав Валерианович в станковых работах приобретает от участников кружка «Мир искусства» художествен-

ную идеологию двойственности между старым стилем и новаторскими идеями, придающими его работам особый выразительный язык. Добужинский старается избегать давления прошлого, ищет новые стилистические приемы в своем творчестве. В произведениях художника прослеживается строгий и в то же время «живописный рисунок», который создает ощущение трехмерного пространства. В работах заметны элементы классического стиля. Используемая художником в городских пейзажах «Чернышев мост», «Фонтанка», «Александринский театр» и других манера, тонкого почти ажурного контура напоминает отчасти схожий прием, используемый в работах Лансере. С. К. Маковский отметил: «В этих работах заметно влияние Лансере, Остроумовой-Лебедевой, от которых унаследовано им отчасти манера: тонко-стилизирующей обводящий контур — от первого, пейзажная старогравюрность — от второй».¹

Добужинский в своих пейзажах подчеркивает выраженную линейность городских сюжетов, показывая живость застывшей архитектуры домов, мостов, набережных и других элементов городского убранства. Художник стремится отразить не только парадную картину города, но и притаившуюся на задворках убогую и провинциальную живущую своей жизнью его часть. В рисунках «Пустырь на Васильевском Острове», «Огород на Обводном канале», «Домик в городе» видны следы этой теневой городской жизни. Художник передает силуэт города суровыми и простыми лишенными привлекательности формами. В работах графика Петербург предстает фантастическим и в то же время идеализированным, иногда тусклым и обыденным, а порой даже порочным и ужасающим. Смесь этих образов органично передается посредством акварели, пастели, графитного карандаша, или туши. В своих работах Добужинский передает то насмешливо, то с иронией, подмеченный им городской сюжет. Для петербургской графики ирония стала характерной чертой уходящего столетия.

Для создания своих работ Добужинский использовал такие материалы как акварель, пастель. Работы, выполненные в пастельной технике «В ротах. Зима в городе» 1904 года и «Петербург. Обводный канал» 1902 года. Примечательно, что с 1906 года художник вводит в свои работы гуашь для придания им живописности подобно масляной живописи. Также заметно добавление к технике гуаши акварели и карандаша, что внесло в работы неуловимые, но видимые

контуров. При помощи избранной стилистики Добужинский организует композиционное решение листа, посредством цвета, создавая цветовую гармоничность.

Добужинский также обращается в своем творчестве к портретному жанру. Его известная работа «Человек в очках» (1906) — портрет русского поэта-символиста К. А. Сюннерберга (1871–1942). Успех работы ознаменовал факт ее приобретения в 1908 году Третьяковской галереей. Художником создан ряд автопортретов. В 1901 году во время своего пребывания в Мюнхене он пишет автопортрет маслом. Особенностью портрета является погружение объекта изображения в плотную и подвижную среду. Ярким акцентом композиции холста является свет, выхватывающий черты лица. Данный прием, используемый Добужинским, придает портрету загадочности. Художник выполняет портреты графитным карандашом на бумаге. Среди их числа работы «Верочка» (1914) портрет дочери художника, портрет М. В. Кустодиева (1915), портрет А. К. Бенуа (1915). В этих работах художник проявляет себя как прекрасный рисовальщик. Добужинский в период с 1900 года по 1910 год уделяет внимание жанру сатирического портрета. Можно выделить следующие авторские зарисовки портретов П. С. Дягелева, К. А. Сомова, И. Э. Грабаря и других. Художник использует гротеск для придания рисункам комичности образов.

Важным аспектом творчества М. Добужинского являлось оформление театральных спектаклей. Одними из первых своих работ посвященных театру можно отметить работы для Московского художественного театра. В стенах театра художник работает с русским театральным режиссером К. С. Станиславским (1863–1938). В ряду выполненных работ оформление для спектакля «Николай Ставрогин», «Село Степанчиково» по мотивам Ф. М. Достоевского, «Месяц в деревне», «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и другие. Данный период в творчестве художника показал разносторонние возможности и интерпретации литературных произведений через особую стилизацию графического языка. Сценография к спектаклю по пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне» раскрывает М. Добужинского как художника, хорошо чувствующего цвет, посредством которого, формируется особенное художественное пространство декораций. Выполненный эскиз декорации «Голубая гостиная» к первому акту «Месяц в деревне» ярко демонстрирует представление Добужинского о худо-

жественной эстетике в интерьере. Искусствовед Г. И. Чугунов писал: «После долгих и настойчивых поисков эскиз приобрел созвучность духу пьесы».² Декорации к пьесе «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» отличаются колористическим решением. В эскизе под названием «На мосту» 1913 года по данной пьесе заметно более сдержанное цветовое решение. Присутствует использование обобщенного силуэта на однотонном и живом фоне, придавая композиции остроту и напряженность. Данный стилистический прием помогает правильно сформировать восприятие драмы Достоевского.

В 1914 году работает над декорациями балета «Бабочки» опера Монте-Карло в Монако и «Мидас», впервые показанном в Гранд-Опера в Париже, М. М. Фокина (1880–1942). Для балета «Бабочки» Добужинскому предлагалось выполнить только эскизы к декорациям, так как зарисовки костюмов ранее выполнил Л. С. Бакст (1866–1924). Задача, стоявшая перед художником, заключалась в стилизации фона в соответствии с имеющимися эскизами костюмов. Мстислав Валерианович старался придать фону романтичность и использовать созвучные костюмам цвета.

Добужинский работает для Дрезденской оперы. Исполняет в 1935 году декорации для оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1840–1893). В этих эскизах, выполненных карандашом и темперой по бумаге, видно трепетное отношение к детализации при рисовании пейзажных сцен. Также присутствуют яркие цветовые решения в интерьерных эскизах, присущие характерному стилю художника.

Следующие театральные работы художник создает для Государственного театра в городе Каунас. В число работ вошли эскизы для оперы «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Дон Жуан» и другие. Последняя опера была высоко оценена критиками. В эскизах декорации к опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского 2-я картина I действие 1934 года, 2-я картина III действия 1934 года заметна легкость и чуткое отношение художника к природе как части художественного образа.

По приглашению театрального режиссера и педагога М. А. Чехова (1891–1955) в 1939 году Добужинский отправляется в Соединенные Штаты Америки. Здесь художник создает большое количество театральных эскизов. В число первых работ, выполненных автором, входит декорация к опере Д. Верди «Бал-Маскарад» показанной в Метрополитен-опере. В выполненных эскизах декораций 1940 года к данной опе-

ре поражает особая нарядность и яркость. Использованный единый световой поток подсвечивает поверхность и создает нарочитую торжественность интерьера декораций. В этот период творчества художник обращается к темам, связанным с русской историей. Мстислав Валерианович приступает к работе над балетом «Русский солдат» М. Фокина, который впервые представляют в театре оперы в Бостоне. Добужинский выполняет эскизы к опере Мусорского «Борис Годунов». Стоит отметить выдающуюся работу к опере М. П. Мусорского «Хованщина». Эскизы к декорации 1949 года выполнены гуашью и акварелью по бумаге. В этих работах заметно обращение художника к старинной русской архитектурной традиции, слегка переработанное по средствам наложения довольно яркого и насыщенного цветового решения, отсылая к стилю модерн. Этот оригинальный стилизованный художественный образ пьесы, созданный художником, прекрасно дополняет замысел постановки.

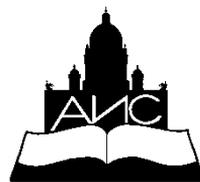
В творчестве Мстислава Валериановича Добужинского, пришедшегося на рубеж XIX – начала XX веков, прослеживается своеобразие в жанровом и видовом аспекте. Интерес у художника затрагивает разные виды искусства, такие как живопись, графика и сценография. Стремительные изменения в период конца XIX – начала XX веков в России созвучны преобразованиям и частой смене жанров в творчестве художника. Добужинский создает уникальные и неповторимые произведения книжной и журнальной графики в своеобразной стилистике, источником которой, являлся стиль модерн. Данное стилевое своеобразие отличает художников Серебряного века. Его петербургские пейзажи отражают дух времени, запечатлевая настроения города и царящую атмосферу. Работая над театральными эскизами, автор добавляет в них свою отличительную манеру, созвучную символизму. Яркие и торжественные декорации фона, сменяются напряженными и цельными решениями. График внимательно осмысливает идеи произведений Достоевского, Пушкина, Гоголя и других авторов. На протяжении своего творческого пути М. В. Добужинский сознательно избегает академической стилистики в своих произведениях. Продолжительная и плодотворная творческая деятельность Добужинского демонстрирует найденный им особенный и узнаваемый стиль.

Примечания

¹ Маковский С. К., Нотгафт Ф. Ф. Графика М. В. Добужинского. — Л.: Петрополис, 1924.

² Г. И. Чугунов. М. В. Добужинский. Монография. — Л.: Художник РСФСР, 1984.





III

Людмила Митрохина

«МЯГКАЯ СИЛА»¹

Основные вехи 130-летней истории Российско-мексиканских взаимоотношений в контексте дипломатии и культуры

В работе рассматривается история дипломатических отношений России и Мексики сквозь призму литературы и искусства, сформировавших культурное пространство, косвенно повлиявшее на формирование благоприятных дипломатических отношений двух стран.

Ключевые слова: дипломатия, договор, континент, поэзия, этнос, революция, акварель, статус, политика, идеология, экономика, культура, связи, интеграция.

I

Краткий обзор взаимоотношений двух стран в сфере дипломатии, поэзии, искусства до периода становления Российской Федерации в 1991 году²

11 декабря 2020 года Россия и Мексика отметили 130-летний юбилей первого установления дипломатических отношений. За этот исторический период отношения между двумя странами ни разу не были омрачены военными конфликтами с присутствием солдат. Однако начиная с 1821 года, когда современная Мексика впервые обрела статус независимого государства, в ее истории имелись периоды внутренней политической нестабильности (1824–1857), поставившей связи с далекой Россией на второй план. Но даже в те времена в 1841 году в России впервые косвенно прозвучали слова о далекой Мексике поэта Николая Некрасова в стихотворении «Толк с новым годом» [1].

.....
*Иль, приделав к шару крылья,
В новый свет за кошенилью
Станем с выгодой летать;
Иль давай, топ cher, писать,
Не шутя, проект, ей-богу!*
.....

В мире особенно ценилась мексиканская кошениль — насекомое, служившее до конца XIX века сырьем для изготовления красной краски.

Несмотря на внутренние проблемы мексиканцев, вылившиеся в гражданскую войну, за которой в 1861 году последовала англо-франко-испанская военная интервенция, в 1864 году император Максимилиан I назначил Франсиско Серапия Мора своим полномочным послом в Санкт-Петербурге.

Падение второй империи в 1867 году, казнь габсбургского монарха и установление единовластия Бенито Хуареса вновь приостановили взаимоотношения Мексики с Россией. Полноценное установление дипломатических связей произошло в 1890 году в эпоху порфириата (диктатура генерала Порфирио Диаса 1876–1911 гг.), отмеченную подъемом мексиканской экономики, бурным строительством железных дорог, телеграфных линий, притоком иностранных инвестиций. В первой половине 1890-х гг. впервые совершили путешествия по Мексике писатель, журналист и публицист С. Д. Протопопов [2], а также статистик и этнограф С. К. Патканов [3], которые оставили после себя ценные путевые заметки.

Первым послом России в Мексике был назначен Роман Розен, Мексика в России — Педро Ринкон Гальярдо Террерос. В начале XX века действовали Российские консульства в столице Мехико, а также в городах Гвадалахара, Монтеррей и Веракрус. Мексика, в свою очередь, открыла консульства в Санкт-Петербурге (Петрограде), Москве, Риге и Гельсингфорсе. Стали формироваться первые договорные отношения в сфере торговли и судоходства.

К тому времени Россия уже продала США Аляску, кошениль потеряла свою значимость во внешнеторговом обороте. Значимым фактором стало явление эмиграции из России в Новый свет и проникновение на континент Русской православной церкви. После погромов (1881–1901 гг.) в Америку, в том числе в Мексику хлынули

потоки этно-конфессиональных групп, в первую очередь — евреи и позднее — представители близкого к ним течения — молокане.

В 1904 году Мексику посетил знаменитый русский поэт Константин Бальмонт. Впечатления от поездки сложились яркие и глубокие, а отзвуки от них расходились «кругами» по всему творчеству поэта почти два последующих десятилетия. Все истинное и прекрасное для Бальмонта сосредоточено в прошлом. Свои впечатления от путешествия он изложил в заметках «Змеиные цветы» [4], представляющие собой своего рода лирические раздумья, пропускаемые сквозь себя впечатления от истории и культуры Мексики. В книгу наряду с заметками и очерками поэта о Мексике и Калифорнии включены авторские вольные переложения индейских космогонических мифов и преданий. Бальмонт мечтал «узнать Мексику, и всей душой на месяцы уйти в погашие века, полные тайн» [4]. Он признавал, что в нем жила испанская душа. Мексику Бальмонт определил «Страной Красных Цветов» [4]:

«Страна красных цветов, раскрывшихся в умах, опьяненных Солнцем и влюбленных в Луну, и в Вечернюю Звезду, Звезду Утреннюю. Страна разноцветных цветов и птиц с яркими перьями, лазурными, зелеными, оттенка всех драгоценных камней. Страна кровавых зрелищ и утонченной благоговейности, легенд правдивых и действительности неправдоподобной, цветных иероглифов и пирамидных храмов, медленных слов и быстрого ножа, вечной Весны — вечной Осени. Страна, чьи горы подобны исполинским изваяниям, чья история — сказка, чья судьба — печальная поэма, печальней, чем поэма Эдгара По. Страна обманутая, преданная, проданная, побежденная предсказанием, гением, женщиной, и конем, изуродованная безвозвратно Кентавром бледноликим, несущим гибель, разрушение, и лицемерную религию, вместе с смертельными заразными болезнями, всюду, куда он проникает — в Индию, в Океанию, в Перуанскую идиллию, и в эту растоптанную Страну Красных Цветов» [4].

Цветовая символика в этом произведении является основополагающей эмоционального восприятия Бальмонта Мексики. Посещение Бальмонтом Мексики, запечатленное книгой «Змеиные цветы» [5], с живыми путевыми заметками, поэтическим восприятием красоты флоры и фауны далекой страны, с тонкой передачей национального колорита, сыграло весомую роль в усилении интереса широкой русскоязычной публики к Мексике, сделав ее культуру модной

в России. Более глубоко поездка поэта-первооткрывателя ацтеков и майя исследована в работах отечественных иберо-американистов и литературоведов [6].

В течение последующих двух десятилетий интенсивность взаимодействия России и Мексики снизилась, чему способствовали сложившиеся исторические обстоятельства: Русско-японская война (1904–1906 гг.), революция 1905 года, Первая мировая война и революция 1917 года. Одновременно в Мексике началась революционная гражданская война (1910–1917 гг.) В этот период Мексика в отношении России сохраняла нейтралитет.

Тем не менее, после 1920 года контакты с утвердившейся в стране Советов властью возобновились. Мексика была первой страной континента, признавшей СССР. 4 августа 1924 года были вновь установлены дипломатические отношения. Первым полпредом советского правительства и представителем Коминтерна в Мехико был назначен известный революционер Станислав Пестковский, которого в 1926 году сменила Александра Коллонтай — первая в истории отечественной дипломатии женщина, занимавшая посольскую должность.

Не менее важным для усиления межкультурных связей России и Мексики стало посещение поэтом Владимиром Маяковским Мексики в 1925 году. Так же, как и Бальмонт, Маяковский открыл для себя Мексику, отразив свое поэтическое восприятие в стихах и прозе, пропитанных революционной романтикой. Свои яркие неизгладимые впечатления он изложил в очерке «Мое открытие Америки» [7].

Путь в Америку лежал через Мексику, которая потрясла поэта, вызвала неподдельный интерес и творческий всплеск. 21 июня 1925 года Маяковский во французском порту Сен-Назер поднялся на борт парохода «Эспань», отправлявшегося в Мексику. Американской визы у него в тот момент еще не было, получил он ее на мексиканской границе как турист сроком на шесть месяцев, зарегистрировавшись рекламным работником Моссельпрома и Резинотреста.

В желании Маяковского посмотреть Америку сыграли роль, можно предположить, несколько причин: формальные обязательства перед издательствами, от которых получил авансы, надежда на творческое обновление и внутренний кризис — творческий, личный, социальный.

В очерке Мексика описана удивительным лаконичным, литературным, выпуклым языком. Короткими, яркими и точными штрихами поэт обрисовывает все понемногу — историю, культуру, людей, экономику, политику, особенности быта, торговлю, транспорт, рекламу, одежду, оружие, памятники, растения, преступность и другое. Самое ценное — в очерке живут приметы времени, переданные сочным языком поэта, рублеными фразами, дивными глаголами и определениями.

Маяковский открыл для себя Мексику как самую богатую страну мира, которая, к великому огорчению, уже была «посажена» американским империализмом на «голодный паек». Поэт понял, что истоки мексиканского искусства лежат в древних корнях народности, а не в эпигонски-эkleктических формах, завезенных из Европы. Первое, с чем соприкоснулся Маяковский по прибытии в Мексику, была живопись: «Диего де-Ривера [8] встретил меня на вокзале. Поэтому живопись — первое, с чем я познакомился в Мехико-сити» [7].

В своих заметках поэт отмечал любовь мексиканцев к русской литературе, но только, в основном, понаслышке. Переводили Льва Толстого, Чехова, из нового — «Двенадцать» Блока и «Левый марш» Маяковского. Всех мексиканцев Маяковский называет революционерами, так как каждый мексиканец «или свергнул, или свергает, или хочет свергнуть власть».

*Скинь
с горба
толстопузых обузу,
ацтек,
креол
и метис.
Скорее
Над мексиканским арбузом,
багровое знамя взметись [7].*

Революционные ожидания Маяковского в части мексиканских повстанцев не оправдались. В 1926 году в стране вспыхнул очередной внутренний конфликт, приведший к росту антикоммунистических настроений в обществе и разрыву дипломатических отношений с Советским Союзом, осложнившимся вплоть до резонансного убий-

ства в 1940 году апологета мировой революции Льва Троцкого, эмигрировавшего в Мексику в 1936 году.

Нормализации дипломатических отношений двух стран поспособствовала Вторая мировая война. 22 мая 1942 года Мехико объявил Берлину войну. В стране были созданы «Общество друзей СССР» и «Молодежный комитет помощи России», а также были восстановлены дипломатические отношения с Москвой. В тяжелейший для России период Мексика проявила себя достойным партнером, что повлияло на укрепление дальнейшего позитивного сотрудничества двух стран.

Следует отметить, что даже в период отсутствия официального общения на межгосударственном уровне работа в области науки, техники и культуры продолжалась. Определенную неопределимую лепту в дружеские взаимоотношения двух стран внесли такие деятели культуры, как литератор Илья Эренбург, художник Давид Сикейрос, балерина Анна Павлова, писатель Хосе Мансисидор, кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, историк и этнограф Юрий Кнорозов — основатель отечественной школы майянистики. На стадии сближения СССР со странами Латинской Америки, роста небывалого интереса к их культуре, в 1961 году был создан Институт лингвистических исследований Российской Академии Наук (ИЛАН РАН). Связи продолжали укрепляться в периоды хрущевской оттепели и брежневского застоя. В 1968 году было подписано первое межгосударственное соглашение о сотрудничестве стран в области культуры.

По идеологическим причинам, в истории культурных контактов не освещалась тема посещения Мексики поэтом Иосифом Бродским в середине 1970 годов. Вынужденно покинув Родину в 1972 году, Бродский стал работать «приглашенным поэтом» Мичиганского университета. Бродский приехал в Мексику на литературный конгресс по приглашению коллеги — Октавио Паса, в прошлом — профессионального дипломата, впоследствии — тоже Нобелевского лауреата. Свои впечатления от Мексики Бродский отразил в цикле стихотворений «Мексиканский дивертисмент», вошедшем в сборник «Части речи» [9]. В стихотворном произведении содержится этическая система взглядов поэта на некоторые исторические события с точки зрения их моральной ценности. Особое место отведено фигуре императора Максимилиана I и событиям 1867 года.

.....
*М. был здесь императором три года,
Он ввел хрусталь, шампанское, балы.
Такие вещи скрашивают быт.
Затем республиканская пехота
М. расстреляла. Грустное курлы
Доносится из плотной синевы... [9]*

Бродского шокирует контрастность Мексики, которая режет глаза удивительной несправедливостью. Рядом уживаются две вещи: красота и нищета. Страна прекрасна до такой же степени, до какой она бедна.

*Прекрасная и нищая страна.
На Западе и на Востоке — пляжи
двух океанов. Посредине — горы,
леса, известняковые равнины
и хижины крестьян. На Юге — джунгли
с руинами великих пирамид.
На Севере — плантации, ковбои,
Переходящие невольно в США.
Что позволяет перейти к торговле [9].*

Поэт сопоставляет завоевание Мексики испанцами и Руси — татаро-монголами:

*История страны грустна; однако,
Нельзя сказать, чтоб уникальна. Главным
злом признано вторжение испанцев
и варварское разрушение древней
цивилизации ацтеков. Это
есть местный комплекс Золотой Орды [9].*

Бродский в поэтической форме фиксирует свои точные наблюдения по сложившейся политико-экономической ситуации страны. Это и соседство мощного развитого «монстра» США, вывоз из страны всего чего угодно, начиная от наркотиков и кончая поделками ремесленников. Также золото, медь, кофе, сигары и даже «прибавлю облака» [9], которые, образно, уплывают из страны, как уплывает все, делая Мексику нищей. Предметом ввоза в страну, по словам поэта,

является только оружие, с помощью которого творилась вся история страны. Единственно, что есть, было и неизменно год от года, век от века будет — это солнце, небо, песок, палящий зной и ящерица, греющая свое тельце на камнях пустыни.

Можно отметить в некотором смысле некую преемственность в восприятии Мексики на основе первых эмоциональных впечатлениях трех известных русских поэтов — Бальмонта, Маяковского, Бродского, что не умаляет весомость их индивидуального восприятия.

1980 и 1990 годы были непростыми для двух стран и в чем-то схожими для Мехико и Москвы: затяжным социально-экономическим кризисам сопутствовали внутренние военные конфликты (реформы, в России — чеченская война, в Мексике — восстание сапатистов). После распада СССР Мексика сразу признала Российскую Федерацию правопреемницей СССР. В советский период распространению русской культуры в Мексике способствовал Институт дружбы и культурного обмена «Мексика — СССР». Осуществлялись гастроли артистов Большого театра, Государственного ансамбля танца И. Моисеева, различных фольклорных коллективов. Давали концерты такие выдающиеся исполнители и дирижеры как Э. Гилельс, И. Безродный, Л. Коган, Э. Хачатурян и другие. Мексиканцам предоставлялась возможность познакомиться с коллекциями шедевров Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея.

Важнейшим событием для укрепления и дальнейшего развития отношений между Россией и Мексикой стало проведение в латиноамериканской стране мероприятий, приуроченных к празднованию 200-летия со дня рождения великого русского поэта А. С. Пушкина. Институтом русского языка им. А. С. Пушкина был организован конкурс исполнителей произведений Пушкина, юбилею поэта был посвящен вечер во Дворце изящных искусств Мехико, в котором приняли участие видные представители творческой интеллигенции. Широкой публике был представлен балет «Онегин» по мотивам пушкинского романа в стихах.

До настоящего времени взаимоотношения двух стран в культурной сфере имеют тенденцию к перспективному развитию и творческим контактам. «Мягкая сила» языка и культуры играет ключевую роль в международных отношениях. Именно культура и искусство напрямую или косвенно способствуют духовному сближению и дружественным отношениям разных народов.

II

История культурных связей России и Мексики в аспекте интеграции акварельного искусства двух стран

Крылатую фразу «В Европу прорубить окно» при изменении слов «Европу» на «Мексику» можно соотнести и к многогранной деятельности петербургского художника-акварелиста Нины Васильевны Дьяковой. Образное выражение, описывающее Санкт-Петербург как «Окно в Европу», впервые употребил итальянский знаток искусств и путешественник Франческо Альгаротти в 1759 году в своем сочинении «Письма о России» [10]. Выражение использовано А. С. Пушкиным в поэме «Медный всадник» и приобрело широкую известность.

Древние греки и римляне в большинстве своем смотрели на будущее фаталистично. Лев Толстой в своих известных философских отступлениях в романе «Война и мир» определял людей, повлиявших на ход истории, «рабами истории».

В любом случае важно понимать, что случайность, совершившись, перестает быть случайностью и превращается в данность, которая в большей или меньшей степени начинает влиять на будущее.

Роль Мексики в творчестве Нины Дьяковой, положительно повлиявшей на сближение и взаимосотрудничество двух стран, определена ею самой. После открытия великого мексиканского искусства древности она сказала: «Я вдруг обнаружила в себе латиноамериканку, и сердце нашло свои родные ритмы» [11].

В творчестве Нины Дьяковой личная симпатия и тематическая приверженность к Мексике переросла в мощный эстетический импульс с обширным общественным резонансом и сближением двух культур — России и Мексики. Что оказалось тождественным и не менее значимым культурным вкладом таких поэтов, как К. Бальмонт, В. Маяковский, И. Бродский.

С 1992 года ритм творческой жизни Нины Дьяковой был точно измерен — полгода (весна-лето) в России, полгода (осень-зима) в Мексике. Высокий профессиональный уровень Дьяковой покорила Мексику. Отзывы на первые выставки в Доме культуры и дружбы Мексики и России, в Доме-музее В. Карранса были восторженные, о чем говорит название статьи искусствоведа, профессора университета города Мехико, Светланы Васильевой «Нина Дьякова и суперженщина в русском искусстве». Посыпались предложения о персональных вы-

ставках от Дома-музея В. Карранса, от театра Сьюдадела, Дома культуры винной фабрики Домек, Культурного центра нефтяной компании «Пемекс», музея Хаде Фидель Тристана и галереи Сан-Хосе в Коста-Рике. Мексиканские газеты наперебой описывали удивительное искусство талантливой русской акварелистки Нины Дьяковой: газета «Геральдо» (статья «Русский мир Нины Дьяковой»); газета «Эксельсьер» (статьи известного деятеля мексиканской культуры Ракель Диас де Леон «Живопись и графика» и «Образы Нины Дьяковой»); журнал «Солнце Мексики» и другие пестрели открытием русской художницы, которая покорила Мексику своей акварелью. Газета «Нация» опубликовала статью под знаменательным названием «Взгляд на Россию через живопись».

Через свое творчество Нина Дьякова открывала для мексиканцев свою Родину. Сближая народы, она вносила свою посильную лепту в тонкую ткань дипломатических взаимоотношений. Закономерным стало получение диплома за участие в творческом симпозиуме художников Латинской Америки — «Вторая встреча развития искусства Центральной Америки. (ЮНЕСКО, 1997)».

24 персональные выставки в «Стране красных цветов» [4] повествовали о России и о Мексике, которую Дьякова впитывала в себя, заряжаясь солнцем, океаном, людьми — всем своим существом воплощая свои яркие эмоции на акварельных листах.

В 1997 году по предложению директора Национального музея Акварели города Мехико, известного художника Альфредо Гуати Рохо, Нина Дьякова приступила к формированию групповой выставки «Акварели из России», в экспозицию которой были включены работы 42 известных петербургских художников. Условие было одно — музей сотрудничал только с Обществами акварелистов, которого в тот момент в России не было. Нина Дьякова с твердой уверенностью и замиранием в сердце дала понять, что так и будет.

Именно эта первая выставка в Национальном музее Акварели в Мехико, желание Дьяковой помочь соратникам по кисти выставиться в Мексике способствовали созданию, вернее, возрождению Императорского общества русских акварелистов (1907–1917) [12] по инициативе художника Нины Дьяковой и известного петербургского историка искусств, ныне заслуженного деятеля искусств РФ Абрама Раскина.

Выставка была осуществлена Национальным музеем Акварели при поддержке посольства Соединенных Мексиканских Штатов в России и его атташе по культуре Оскара Еспарза Варгаса и вызвала огромный успех.

Таким образом, благодаря исторической встрече Дьяковой с Альфредом Гуати Рохо, основателем в 1964 году Мексиканского общества акварелистов, создателем в 1967 году Национального музея Акварели, сохранявшему традиции акварельной живописи как в Мексике, так и за рубежом, произошло возрождение Императорское общество русских акварелистов и активное движение по созданию российского Общества акварелистов в 1998 году, первым председателем которого явилась Нина Дьякова вплоть до 2002 года. Далее Общество стал возглавлять петербургский художник Юрий Шевчик.

Альфредо Гуати Рохо утверждал, что качество акварельной живописи не уступает достоинствам живописи маслом. Популяризируя искусство акварели, он поднимал авторитет акварельной живописи до мирового признания. В 1994 году в Национальном музее Акварели прошла первая международная биеннале акварели. В последующие годы в проводимых биеннале участвовали акварелисты более 30 стран, в том числе и Россия. По инициативе Альфредо Гуати Рохо, день 23 ноября был провозглашен Международным днем акварели.

Нина Дьякова не только лично участвовала в акварельных биеннале, но своим авторитетом открыла доступ на эти биеннале не одному петербургскому художнику. Активно содействовала продвижению русского искусства, самолично организуя привоз работ для экспозиций из России в Мексику на бескорыстной дружественной основе.

Своим колоритным творчеством, неумным стремлением и любовью к Мексике Нина Дьякова способствовала сближению искусства двух народов, воспевая единым одухотворенным звучанием полотен красоту двух далеких друг от друга континентов.

В 1998 году в зале итальянского общества Данте Алигьери жители Мехико смогли ознакомиться с серией акварелей Дьяковой с символическим названием «Свет далекой России и колорит Мексики». Все многочисленные персональные выставки Нины Дьяковой в Мексике были многократно отмечены дипломами городских муниципалитетов, российским посольством и посольством Мексики в России.

Кульминацией творческого содружества петербургских и мексиканских художников явилась выставка «Мексика-Россия, акварель», развернутая в Центральном выставочном зале «Манеж» Санкт-Петербурга в 2001 году. На презентацию выставки из Мексики приехала группа художников во главе с директором Национального музея Акварели Альфредом Гуати Рохо. На выставке было представлено 105 мексиканских акварелей и около 200 работ петербургских художников. Восемь телевизионных каналов страны освещали это знаковое событие культурной жизни Северной столицы, укрепляя тем самым дружественные отношения двух стран. Посол Мексики Лусиано Жублан Монтаньо в личном письме Дьяковой выразил благодарность за ту роль, которую она сыграла в организации этой выставки и в области укрепления международных связей.

Художник Нина Дьякова — яростная приверженица акварели, убежденная в том, что «Техника акварели бесхитростна — мазок как бы плывет по влажной бумаге, и вступает в действие нерукотворная естественная фактура акварели, этой капризной волшебницы. Но и с ней мексиканские художники порой создают свои особые живописные поверхности благодаря современным материалам и своей изобретательности».

На выставке в ЦВЗ «Манеж» и в последующих выставках Санкт-Петербурга были представлены мексиканские акварели, сложившиеся из ретроспективных работ выдающихся мастеров, таких как Альфредо Гуати Рохо, Эдгардо Коглан и Анхель Мауро, а также из современных направлений изобразительного искусства, представленные известными художниками, такими как Энрике Сьерра, Кристэла Бекер, Куаутэмок Веласкес, Эрминия Павон, Виктория Парэха, Марсэла Асэведо, Бенито Ногейра, Марта Ороско, Норма Салазар, Анна Лаура Салазар, Луз Мария Сольдьора, Бернардо Эрнандес, Долорес Вака, Марта Салазар, Роберто Варгас, Мария Эухения Андуага, Беатрис Гаминде, Ирэнэ Херард, Асусена Менэндес, Хавьер Гомесото, Патрисия Гусман и другие.

Мексиканская группа художников смогла познакомиться с произведениями российских художников, выставившихся также и в Мексике, некоторые работы которых дополнили собрания музеев акварели городов Мехико и Толука, не говоря о частных коллекциях. На выставке экспонировались работы народных художников РФ, таких как Владимир Старов, Владимир Леднев, Алексей Талашук, заслужен-

ных художников РФ: Олега Яхнина, Юрия Васильева, Ирины и Юрия Грецких, Латифа Казбекова, Владимира Прошкина, а также известных петербургских художников: Нины Дьяковой, Екатерины Кузнецовой, Андрея Геннадиева, Юрия Шевчика, Виктора Татаренко, Игоря Болотова, Андрея Корольчука, Елены Базановой, Константина Куземы, Ольги Шаюновой, Олега Ширинкина, Рема Венецкого и других.

Годы, отданные встречам с Мексикой, Коста-Рикой, Гватемалой, Гондурасом, обогатили Дьякову художественными впечатлениями, воплотившимися в единую живописно-музыкальную симфонию, наполненную признательной любовью к народу и магической силой прозрения сквозь временные пласты древности. По словам искусствоведа Абрама Раскина, Дьякова обладает свойством удивительного интуитивного проникновения в сущность древних эмоций, она «не просто фиксирует увиденное, но передает тяготение людей к зданию, символизирующему их веру, хранящему скульптуры святых и реликвии» [11], режиссируя, подобно постановщику, народные сцены.

В 2001 году Нина Дьякова получила стипендию мексиканского правительства, подав заявку по предложению атташе по культуре посольства Мексики Атанасио Кампос Мирамонтеса для создания в Мексике серии работ «Хорал во славу народа Мексики». Работе над серией предшествовало составление тематического плана совместно с заслуженным деятелем искусств РФ Абрамом Раскиным. С мексиканской стороны оказал поддержку художник Франсиско Сентено Бухайдар, председатель Союза Художников Мексики, членом которого Нина Дьякова состоит с 1993 года, одновременно являясь также членом Международной ассоциации художников ЮНЕСКО.

Серия работ Дьяковой «Хорал во славу Мексики» стала одной из главных экспозиций на выставках художника в Мексике и России, получила в Мексике положительные впечатляющие отзывы с широким общественным резонансом через СМИ, в том числе через газету «Эксельсьер» в статьях известной журналистки Инны Васильковой. Как написал Абрам Раскин: «"Наивность" композиционного построения, идущая от глубин духовного восприятия и художественной культуры Мексики, эстетическая чуткость и колористическое мастерство полностью оправдали творческое решение каждого акварельного листа и всего живописного "Хорала во славу народа Мексики"» [11].

В 2004 году в Гвадалахаре была представлена выставка Нины Дьяковой, раскрывающей ее корневые истоки с работами отца, ли-

тографиями и рисунками, отражающими ритмы социалистическихстроек, русские пейзажи, портреты, с работами сына с современной экспрессионистической масляной живописью и своими акварельными работами на тему древнерусского искусства, иконописи. Выставка «Три русских художника. Василий Дьяков, Нина Дьякова, Дмитрий Титов» вызвала огромный интерес, о чем свидетельствуют восемь объемных проиллюстрированных статей мексиканской прессы. Подобная выставка была представлена в городе Мехико в 2008 году в зале Аграрного Трибунала с участием в открытии выставки посла РФ Валерия Ивановича Морозова.

Совместно с Национальным музеем Акварели и его новым директором Беатрис Гаминде³ в 2008 году была организована выставка «Четыре русских художника. Юрий Шевчик, Андрей Геннадиев, Нина Дьякова, Виктор Татаренко», во время которой проводились конференции и мастер-классы. Художники посещали музеи, изучали подземные ходы гигантской пирамиды, сокрытой землей в городе Пуэбла, архитектуру мексиканского барокко Чурригереско, пирамиду Солнца и познакомились с многообразием этнокультур Мексики.

В этот же год в залах Санкт-Петербургского Союза Художников была организована вторая выставка «Мексика-Россия, акварель», на которой присутствовала группа мексиканских художников. Все встречи вне выставки проходили в дружественной неформальной обстановке. В залах Русского музея мексиканцы впервые погрузились с восхищением в русское классическое искусство, открыв для себя величие и мастерство русских мастеров.

К юбилеям мексиканской революции и 120-летию установления дипломатических отношений между Россией и Мексикой осенью 2010 года при поддержке посольства Мексики в Москве, атташе по культуре Энока де Сантьяго Дульче и посла Мексики Альфреда Перрэс Браво, а также директора Национального музея Акварели имени Альфредо Гуати Рохо Беатрис Гаминде была открыта выставка мексиканских акварелей в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова под названием «Эхо двухсотлетия». Экспозиция также была представлена в Санкт-Петербурге в 2011 году в Информационно-культурном центре городской библиотеки им. В. Маяковского, Невский пр., 20. Открывал выставку посол Альфредо Перрэс Браво. В декабре этого же года выставка экспонировалась на Международной биеннале акварели Обще-

ства Акварелистов Санкт-Петербурга «Арт-Мост-Акварель» в залах Санкт-Петербургского Союза Художников на Большой Морской, 38.

В 2012 году был заключен договор о культурном сотрудничестве между Обществом Акварелистов Санкт-Петербурга и Кафедрой международных отношений Экономического факультета Санкт-Петербургского университета аэрокосмического приборостроения. С тех пор после каждой биеннале акварели произведения мексиканских художников начали выставляться в демонстрационном зале факультета с проведением конференции и показом слайд-фильмов. В 2014, 2015, 2017 и 2019 годах показаны выставки: «Душа, сердце и жизнь Мексики», «Мексиканский портрет», «Современное акварельное искусство Мексики», «Мексика. Душа и искусство».

В 2012 году Национальный музей Акварели в Мехико принял работы 38 петербургских художников на выставку «Окна в Россию», которую повторили в Областном музее Акварели города Толука в 2013 году.

По инициативе Нины Дьяковой петербургский ЦВЗ «Манеж» организовал выставку своей коллекции в Мехико в Национальном музее Акварели и в ответ предоставил в июне 2014 года зал для коллекции акварелей наиболее известных мексиканских художников, отобранных искусствоведом, директором Малого Манежа Мариной Джигарханян. На состоявшейся выставке «Душа, сердце и жизнь Мексики» экспонировались работы 25-ти мексиканских мастеров акварели. Известная акварелистка Мария Еухения Андуага провела впечатляющий мастер-класс, демонстрируя изобретенные ею техники акварельной живописи.

В честь 20-летия совместной деятельности и дружбы акварелистов Мексики и России в 2017 году в Мехико в Национальном музее Акварели состоялась персональная выставка петербургской акварелистки, признанного подвижника в сфере искусства акварели двух стран — Нины Дьяковой. Выставка называлась «Россия и Мексика. Мост через Тихий океан».

При поддержке представительства Россотрудничества в Мексиканских штатах и советника посольства РФ Андрея Михайловича Пахомова в 2018 году Дьякова организовала коллективную выставку Общества Акварелистов Санкт-Петербурга «Лики России» в музее акварели мексиканского города Толука. На выставке были представлены работы 41 автора из России. Начиная с 2001 года, при непо-

средственным содействии Нины Дьяковой было организовано 18 обменных выставок, обеспечено участие российских и мексиканских художников во всех международных биеннале акварели в Мехико и Санкт-Петербурге.

Страны Центральной Америки подарили российскому художнику Нине Дьяковой вдохновение, навеянное поэтическим восприятием действительности, глубиной эмоционального соприкосновения к красоте природного изобилия, памятникам мегалитической архитектуры, убранству католических храмов и любовью к народному искусству и людям, его создающим.

В ответ Нина Дьякова открыла этим странам культуру России, подняла авторитет русского акварельного искусства до мирового значения, способствовала возрождению Императорского общества русских акварелистов, развила международные культурные связи, проторив дорогу своим соратникам по искусству в латиноамериканские страны.

Благодаря активной общественной деятельности Дьяковой, во многом вырос международный интерес к русскому изобразительному искусству, к русской культуре и русскому народу. Всего один человек — петербургский художник Нина Васильевна Дьякова, со своей всеобъемлющей мировой душой, с талантом от Бога, с открытой русской добросердечностью смогла преодолеть почти весь континент, покорить далекие страны своим искусством, объединить народы, внося тем самым весомую лепту на дипломатическом поприще в области плодотворного развития русско-мексиканских взаимоотношений.

В заключении хотелось бы осмыслить ситуацию перспективного развития искусства акварели в направлении деятельного продвижения созданного в Санкт-Петербурге Общества Акварелистов. Как известно, открытию Национального музея Акварели в Мексике предшествовало создание юридически обособленного Мексиканского общества художников-акварелистов. Акварельных обществ в мире много (США, Великобритания, Канада, Италия и др.). Первый музей Акварели был создан в Мексике. До 1985 года, до землетрясения, музей был официально основан и располагался в Институте искусств в районе Рома города Мехико, первым директором был Гуати Рохо, который предоставил большую часть необходимых денег из собственных средств вместе с первоначальными 300 экспонатами для фонда музея. После землетрясения, уничтожившего весь Институт искусств

с музеем, городское правительство Мехико выкупило здание для музея в районе Койоахан в Мехико и передало его в управление Альфреду Гуати Рохо, заявив при этом, что более не будет поддерживать сам проект финансово. Музей продолжал работать на частные пожертвования и усилия Гуати Рохо.

Вопрос о создании в Санкт-Петербурге музея Акварели теоретически обсуждался правлением Общества Акварелистов Санкт-Петербурга не раз. В первую очередь возникают проблемы экономического характера, связанные с приобретением или арендой недвижимости, формой собственности, самокупаемостью музея силами Общества и (или) привлечением в соучредители заинтересованных инвесторов или государственных структур музейного или иного формата. Содержание такого перспективного учреждения не соразмерно возможностям Общества Акварелистов Санкт-Петербурга и требует участия государственных структур и (или) крупных общественных объединений с широко развитой организационной структурой, деятельность которых связана с искусством, таких как Союз Художников Санкт-Петербурга, наделенного большими полномочиями, правами и возможностями решать свои проблемы и задачи на правительственном уровне. Исходя из исторической ретроспективы — учреждения первой в России Императорской Академии художеств в 1757 году, основания Императорского Общества Поощрения художеств в 1820 году, создания Императорского Общества русских акварелистов в 1880 году — именно Санкт-Петербург должен явиться местом открытия Музея российской современной акварели, одним из соучредителей которого, несомненно, должно стать Санкт-Петербургское Общество Акварелистов.

Творческое наследие русской акварели настолько обширное, простирающееся с XVIII века (иллюминирование гравюр и архитектурных проектов) до современности, с изменяющимся языком эстетических категорий эпох, с бурным развитием пейзажного и портретного жанров, с акварельной школой Императорской академии художеств, вобравшей в себя английские традиции акварели, итальянскую манеру исполнения «по-сухому» и далее до всех эволюций акварельных манер. Можно только предположить о наличии богатейших фондов в музеях страны, не доступных масштабному обзору почитателей и мастеров современной акварели. Наметившийся в конце XX и начале XXI вв. рост интере-

са к акварели требует продолжения этого развития, в том числе создания Музея российской современной акварели.

Время не стоит на месте. Приобретенные достижения, в том числе художественные, нуждаются в прогрессивном развитии, в мировых контактах и возможностях обмена опытом. Отрадно отметить, что в России в 2010 году создана Международная Федерация акварелистов, учрежденная Международной Федерацией Акваживопись при Московском отделении Международного Художественного Фонда, Московским Государственным художественно-промышленным Университетом им. С. Г. Строганова и издательством «Наш Изограф».

В Москве основана в 2002 году и открыта в 2012 году «Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки» — высшее учебное заведение с музейно-выставочным комплексом.

В 2012 году открыто российское отделение Международного общества акварелистов (*IWS*), основанное канадским художником турецкого происхождения Атанур Доганом, считающим, что именно акварель способна объединить весь мир. Международное общество акварелистов имеет свои отделения уже более чем в 100 странах.

К российскому отделению Международного общества акварелистов (*IWS*) с надеждой на активное сотрудничество тянутся многие художники, в том числе из Международной Федерации акварелистов России при Худфонде РФ. Художники и хозяева московской галереи *SareArt* Сара Мохебианзаде и Джафар Хошой, граждане Исламской республики Иран, в 2019 году предоставили свою галерею для «Первой международной выставки мастеров акварельного искусства», на которой свои работы представили художники из 22 стран, в том числе из России и Мексики.

Хотелось бы видеть уникальное, возрожденное «Императорское Общество русских акварелистов», ныне «Общество Акварелистов Санкт-Петербурга», достойным членом российского отделения или автономного филиала «Международного общества акварелистов», для популяризации российской акварели, масштабного эстетического взгляда на инструмент акварели, расширения мастерства своих членов и вдохновенного творчества.

Мир благодаря мобильной виртуальной связи становится ближе для каждого и космичнее для восприятия. Личность талантливого, истинно всенародного художника Нины Васильевны Дьяковой открыла определенные художественные горизонты для слияния двух

культур России и Мексики. Что нуждается в объединении общих усилий для продолжения свершенных благих дел во имя будущих культурных достижений, являющихся неотъемлемой частью всемирного культурного наследия, на «мягкой силе» которого зиждется прогрессивная дипломатия.

Примечания

¹ Американский политолог Джозеф Най термин «мягкая сила» (англ. *soft power*) впервые ввел в оборот в своей книге 1990 года *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Впоследствии он развил данное понятие в своей книге 2004 года *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. «Мягкая сила» — форма политической власти, способность добиваться желаемых результатов на основе добровольного участия, симпатии и привлекательности, в отличие от «жесткой силы», которая подразумевает принуждение против воли.

² В I части статьи приведены исторические факты, изложенные в исследовательской статье: Райнхардт Р.О. Россия и Мексика: 130 лет отношений сквозь призму дипломатии и русской поэзии. Ибероамериканские тетради. 2020, 8(1):84–96. <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2020-8-1-84-96> (дата обращения: 05.01.2021).

³ Основатель Национального музея Акварели Альфредо Гуати Рохо скончался в 2003 году, с тех пор музей носит его имя «Национальный музей Акварели имени Альфредо Гуати Рохо».

Источники

1. Некрасов Н. А. Толк с новым годом. 1841 г. [электронный ресурс] <https://www.culture.ru/poems/39744/tolk-s-novym-godom> (дата обращения: 09.02.2021).

2. Протопопов, С. Д. Проездом по Мексике (Из записной книжки путешественника) // Русское богатство. — 1896. — № 9. — С. 82–108.

3. Патканов, С. К. По гацидендам и руинам Юкатана (путевые наброски) // Землеведение. 1896. Т. 1. С. 79–110; Т. 2. С. 93–130; Т. 3–4. — С. 11–143.

4. Бальмонт К.Д. Змеиные цветы.

<https://ruslit.traumlibrary.net/about.html#cc> (дата обращения: 05.01.2021).

5. Бальмонтъ, К. Д. Змѣиные цвѣты. — М.: Скорпионъ, 1910. 248 с.

6. Рождественская, И. С. Письма К. Д. Бальмонта к Е. А. Ляцкому (с комментариями) // Русская литература. 1975, № 2. С. 194–201; Земсков, В. Б. И Мексика возникла, виденье вдохновенное... К.Д. Бальмонт и поэзия индейцев // Латинская Америка. 1976. №3. С. 170–182.

7. *Маяковский В.В.* Мое открытие Америки. Мексика [Электронный ресурс] URL: <http://v-v-mayakovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st099.shtml> (дата обращения: 07.01.2021).
8. *Диего Мария де ла Консепсьо Хуан Непомусено Эстанислао де ла Ривера и Баррьентос Акоста и Родригес* (1886–1957) — мексиканский живописец, муралист, политический деятель левых взглядов. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ривера,-Диего> (дата обращения: 10.02.2021).
9. *Бродский И.А.* Мексиканский дивертисмент [Электронный ресурс]. URL:http://rulibs.com/ru_zar/poetry/brodskiy/8/jll.html (дата обращения: 15.01.2021).
10. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Серов В.— М.: Локид-Пресс, 2005. — 880 с.
11. *Абрам Раскин.* Монография «Нина Дьякова. Корни и ветви». ООО «Типография "НП-Принт"». — СПб., 2008.
12. Общество русских акварелистов — художественное объединение художников-акварелистов. Основано в 1880 году по инициативе художника и педагога Э. С. Вилье де Лиль-Адана. До 1887 года — *Кружок русских акварелистов*, в 1907–1917 годах — *Императорское общество русских акварелистов*, с 1998 года — возрождено как *Общество акварелистов Санкт-Петербурга*. Первый председатель Императорского общества русских акварелистов — академик Альберт Бенуа. Первый председатель Общества акварелистов Санкт-Петербурга — Нина Дьякова. https://ru.wikipedia.org/wiki/Общество_русских_акварелистов



О ЛЕНИНГРАДСКИХ ВЫСТАВКАХ 1920–1930-х ГОДОВ

Из дореволюционного прошлого Петрограду досталась система художественных выставок в том виде, как она сложилась к 1917 году, с присущими ей особенностями. Главными выставочными центрами столицы были залы Академии художеств и Императорского Общества поощрения художеств (ИОПХ) на Большой Морской улице. Частные художественные галереи со своими помещениями для выставок и кругом экспонентов, в отличие от европейских столиц, не получили в России распространения. Единственным исключением, пожалуй, было «художественное бюро» Н. Е. Добычиной, располагавшееся с 1914 года в специально снятой квартире из десяти комнат в доме Адамини на углу набережной реки Мойки и Марсова поля. В следующие семь лет существования «бюро» здесь состоялось свыше 30 выставок с участием более трехсот художников. Среди них была и выставка «Русский пейзаж», открывшаяся 8 декабря 1918 года при участии А. Н. Бенуа, Б. Д. Григорьева, Б. М. Кустодиева, А. Е. Карева, И. И. Бродского, А. А. Рылова, Н. И. Альтмана, К. С. Петрова-Водкина, З. Е. Серебряковой, А. Я. Головина, Г. С. Верейского, А. Е. Яковлева, С. Ю. Судейкина, других известных художников и ставшая первой тематической выставкой послереволюционного времени¹.

Выставки в Петрограде традиционно выполняли не только культурно-просветительские задачи, но и были местом, где зритель мог договариваться о приобретении картин. Существовавшие в Петрограде общества художников, по существу, представляли собой выставочные объединения со своим кругом экспонентов. Крупнейшими среди них к 1917 году были «Мир искусства», «Общество имени А. И. Куинджи», «Товарищество передвижных художественных выставок», «Община художников». Играя роль посредников между художником и покупателем, они замещали собою галеристов и маршанов, которым на западноевропейском художественном рынке принадлежала ключевая роль.

Первую после Октябрьской революции выставку в залах ИОПХ открыло Общество имени А. И. Куинджи², показав свыше 400 произведений 55 авторов, среди них работы А. А. Рылова, И. И. Бродского, П. Д. Бучкина, М. И. Авилова, А. И. Вахрамеева, А. Р. Эберлинга и других. В декабре 1917 года во Дворце искусств (Инженерная ул.,

2) открылась выставка «Общины художников», было показано 680 работ 68 авторов³.

О составе участников и произведениях дают представление каталоги выставок, являющиеся ценнейшим источником первичной информации о художественной жизни и истории изобразительного искусства Ленинграда. Без них было бы невозможным представить масштабы и конкретное содержание творческой деятельности большого коллектива художников, работавших в Петрограде — Ленинграде, понять по прошествии многих десятилетий специфику отношений в этой сфере и новые тенденции, механизмы встраивания изобразительного искусства в систему мер государственной поддержки и финансирования. Неоценимой может быть их помощь и в атрибуции многих произведений, а также в развенчании некоторых позднейших распространенных мифов и стереотипов.

Диалог с художниками у новой власти налаживался трудно. В ноябре 1917 года Союз деятелей искусства, объединявший свыше 200 художественных организаций, отверг приглашение советской власти к сотрудничеству. Первыми руку ей протянули представители «левых», «революционеров в искусстве», как они себя называли. В начале 1918 года во главе Отдела изобразительного искусства Наркомпроса оказался Д. П. Штеренберг, до революции член Бунда, который в эмиграции во Франции познакомился с А. В. Луначарским. В руководство отдела и его различных секций и коллегий, ведавших вопросами закупок произведений, организации выставок, художественного образования, вошли В. Е. Татлин, К. С. Малевич, В. В. Кандинский, С. И. Дымшиц-Толстая, А. Д. Древин, Н. А. Удальцова и другие, преимущественно сторонники «левого фронта искусств» и центра. Они образовали довольно сильную и амбициозную группу, определившую на первых порах художественную политику отдела ИЗО Наркомпроса, а также Московского и Петроградского Советов.

Осенью 1918 года при Наркомпросе было образовано Всероссийское центральное выставочное бюро и утверждено выработанное при участии К. С. Малевича «Положение о выставках». В нем заявлялось о необходимости национализации и монополизации государством выставочного дела в целях «освобождения художников от эксплуататоров» и создания «художественной культуры народа». Е. В. Логутова называет его «событием, завершившим предыдущий этап развития выставочной деятельности»⁴.

На практике в Петрограде выставки проводились согласно уставам художественных обществ, которые в свою очередь, как и до революции, регистрировались властями. Еще в 1904 году столичным градоначальником было издано постановление об устройстве и содержании помещений для выставок. В нем детально расписывались требования к таким помещениям, а также указывалось, что открытие для публики выставок допускается только после предварительного получения на это разрешения Городской Управы.

Таким образом, задолго до 1917 года не только содержание выставок, но и их организационная деятельность ставились под контроль государства⁵. В этой связи задачей выставочного бюро Наркомпроса было содействие проведению местных выставок, но главным образом, координация и проведение юбилейных и тематических выставок общегосударственного масштаба.

Весной 1919 года в Зимнем дворце открылась «Первая Государственная свободная выставка произведений искусства»⁶, прообраз будущих общегородских выставок ленинградских художников. На ней было представлено свыше 1800 произведений почти 300 авторов, среди которых были И. Е. Репин, А. Н. Бенуа, П. Н. Филонов, К. С. Петров-Водкин, Н. К. Рерих, М. З. Шагал, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, З. Е. Серебрякова, Б. М. Кустодиев, А. Е. Карев, И. И. Бродский, А. А. Рылов, Н. И. Альтман, В. С. Сварог, М. Ю. Клевер, В. И. Шухаев, А. П. Остроумова-Лебедева, Д. И. Митрохин, О. Э. Браз и другие известные художники. Выставка дала картину изобразительного искусства Петрограда спустя год после революции, представленных направлений и стилей, а также первого опыта отражения искусством новой реальности.

В 1920 году круг художественных объединений Петрограда пополнило «Общество художников-индивидуалистов», его первая выставка прошла в 1921 году. В 1923 году в Петрограде был образован филиал АХРР, его возглавил художник Н. И. Дормидонтов. Первая выставка АХРР открылась в 1924 году.

К пятой годовщине Октября в залах Академии художеств начала работу выставка картин художников Петрограда всех направлений за 1918–1923 годы, первая после 1919 года общегородская выставка. В ней приняли участие члены всех петроградских объединений, а также художники, не входившие в общества. Экспонировалось свыше 1600 произведений 263 авторов⁷. Выставка отразила новую

расстановку сил в искусстве, позволила обобщить первый опыт решения искусством новых задач.

В середине — второй половине 1920-х годов крупнейшими ленинградскими выставками стали 8-я выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926, ГРМ), «Выставка новейших течений в искусстве» (1927, ГРМ, при участии В. В. Кандинского, П. П. Кончаловского, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, М. З. Шагала, А. А. Осмеркина, Р. Р. Фалька, Д. Д. Бурлюка, В. Е. Татлина и других), «Юбилейная выставка изобразительных искусств» (1927, Академия художеств), выставки «Графическое искусство в СССР 1917–1932 гг.» в Академии художеств, «Современные ленинградские художественные группировки» (1928, ГРМ), вторая выставка «Круга» (1928, ГРМ). Ежегодные выставки в эти годы проводили «Общество имени А. И. Куинджи», «Община художников», «Общество художников — индивидуалистов», «4 Искусства», группа «Шестнадцать». В 1927 и 1928 годах в Доме печати и Академии художеств состоялись две выставки группы «Мастеров аналитического искусства». В Академии художеств возобновились выставки дипломных работ выпускников.

Эксперимент с участием «левых» в руководстве отделом ИЗО Наркомпроса закончился к середине 1921 года, однако полемика о путях развития изобразительного искусства, об отношении к станковой картине, к реализму и беспредметному искусству, к художественному образованию продолжалась с разной остротой до середины 1930-х годов.

Эта борьба неизбежно находила отражение и в выставочной жизни Петрограда – Ленинграда. Если после революции «левые» призывали к отказу от изобразительности, как, якобы, характерной, по выражению Н. Н. Пунина, «для буржуазного понимания искусства»⁸, то в 1930 году усилиями сторонников немедленной «пролетаризации» искусства в Академии художеств было закрыто отделение станковой живописи. Такое решение они оправдывали тем, что, по их убеждению, «станковая картина перестала быть прогрессивной формой изобразительного искусства»⁹. В сложившейся обстановке ленинградские выставки 1920-х – начала 1930-х годов стали веским доводом в пользу поворота государственной политики в сторону поддержки станковой живописи и отечественной школы реалистического искусства.

Крупнейшими выставками начала 1930-х годов с участием ленинградских художников стали «Советское изобразительное искусство ре-

конструктивного периода» (1932, ГРМ), «Художники РСФСР за 15 лет», (1932, ГРМ), выставка портрета (1933, областной Дом художника), выставки «15 лет РККА» (1934, ГРМ), «Женщина в социалистическом строительстве» (1934, ГРМ), «Ленинград в изображениях современных художников» (1934, Аничков дворец)¹⁰.

После своего образования 2 августа 1932 года Ленинградский областной Союз Советских художников (ЛОССХ) фактически взял на себя подготовку и координацию выставок. Одновременно воссозданную Всероссийскую академию художеств возглавил И. И. Бродский, ученик И. Е. Репина, воспитанник Императорской Академии художеств. «Началось активное формирование ленинградской школы живописи»¹¹.

24 апреля 1935 года в Русском музее открылась первая общегородская выставка после образования ЛОССХ, ставшая важным событием художественной жизни Ленинграда и крупнейшим для ЛОССХ за три года его существования¹². На ней экспонировалось 1079 произведений всех жанров и видов изобразительного искусства 289 авторов, созданных ими за последние три года. Среди них «Весна» и «1919 год. Тревога» К. С. Петрова-Водкина, «Демонстрация на проспекте 25 Октября» И. И. Бродского, «АНТ-20 Максим Горький» В. В. Купцова, «На стадионе» и серия «Девушки метростроя» А. Н. Самохвалова, «Автопортрет» К. С. Малевича, «Стратостат Осавиахим-1» Г. Н. Бибикина, «Портрет художницы Шишмарёвой» В. В. Лебедева, «На маневрах» и «Физкультура в Красной Армии» М. И. Авилова, «Нева» А. Е. Карева, «Штурм Кронштадта» Р. Р. Френца, работы А. С. Ведерникова, Е. М. Чепцова, В. А. Серова, В. В. Сукова, П. Д. Бучкина, Н. И. Дормидонтова и других авторов, ставшие впоследствии классикой советской живописи.

Впервые на выставке была широко представлена тема физкультуры и спорта, а также городской пейзаж. К этому жанру в разделе живописи принадлежало не менее 45 работ из 580. Для сравнения, исторический жанр был представлен 13 картинами, натюрморт — 26, портрет — 143, прочие виды пейзажа — 220 работами. Теме детства были посвящены 36 работ, физкультуре и спорту — 20, революции — 3, Сталину — одна, Ленину и другим руководителям государства — 5 работ¹³.

Выставка показала ленинградский «изо-фронт» во всем его творческом разнообразии, его истоки и искания, «начиная от мно-

гочисленных остатков русского академизма и импрессионизма или не менее частого подчинения постимпрессионистской французской культуре и кончая опытами создания монументального искусства скульптуры и фрески и заметным ростом реалистического портрета и пейзажа»¹⁴. В. А. Ушакова в статье «Прошлое и настоящее Ленинградского — Санкт-Петербургского Союза художников» называет выставку 1935 года «программной для молодого объединения ЛОССХ» и подмечает явленную выставкой следующую особенность ленинградского искусства: «Подчас очень не схожие друг с другом по эстетическим воззрениям и стилю, художники сохраняли некоторую внутреннюю общность и принципиальное единство, позволяющее в целом говорить о своеобразном явлении художественной культуры, связанной традиционной преемственностью»¹⁵.

По мнению А. Г. Раскина, основные участники выставки 1935 года «стали новой единой творческой организацией. Именно в этот момент возникли связи с традициями петербургской школы, которые передаются подобно эстафете из рук в руки и высвечивают многое в будущем развитии русского искусства. Тем более, что почти все участники этой знаменательной экспозиции стали наставниками в искусстве молодого поколения»¹⁶. Там же А. Г. Раскин называет участников Первой выставки ленинградских художников 1935 года «отцами-основателями» ЛОССХ, чьи произведения составили один из вечных пластов отечественного искусства»¹⁷.

Во всех случаях, отмечают А. Дмитренко и Р. Бахтияров, для ленинградских художников во главу угла ставился уровень профессионального мастерства и художественного исполнения, при том, что понимание мастерства, завершенности, гармонии могло и должно быть разным — «от принятой в мастерской Бродского суховатой четкости рисунка, выстроенности и продуманности композиционного строя, сдержанности (порою скупости) цветового решения и отсутствия выраженной, раскрепощенной манеры письма, <...> до лаконичности и своего рода минимализма в выборе и использовании художественных средств у ленинградских «маркистов»¹⁸.

Выставка 1935 года отразила и возросшую роль государства как заказчика художественной продукции, которая к концу 1930-х годов станет доминирующей. Так, почти все экспонируемые на выставках работы иллюстраторов книги, скульпторов, художников по фарфору, театра и кино, монументалистов так или иначе создава-

лись на основе государственных заказов и договоров, что обусловлено спецификой труда и произведений, создаваемых в этих видах изобразительного искусства. В станковой живописи такими жанрами были, прежде всего, тематическая картина и портреты руководителей государства. *«Изобразительные искусства в нашей стране никоим образом не могут мало-мальски нормально развиваться без поддержки государства. Частный рынок вряд ли когда-нибудь оживет у нас, а общественный рынок нуждается еще в значительной обработке, развитии и определении»*, — писал А. В. Луначарский в 1928 году в статье, посвященной итогам выставки государственных заказов¹⁹.

После общегородской выставки 1935 года Русский музей пополнился работами «1919 год. Тревога», «Весна» К. С. Петрова-Водкина²⁰, «Осоавиахимовка», «На стадионе» А. Н. Самохвалова, «Штурм Кронштадта» Р. Р. Френца, «Нева» А. Е. Карева, «Переход через Неву» Н. В. Лапшина, «Портрет Р. в красном» В. В. Лебедева, «Автопортрет» и «Портрет жены» К. С. Малевича, триптихом «Ленинградский порт» И. Г. Дроздова, работами «Портрет ударника-изобретателя завода им. К. Маркса» В. А. Зверева, «Подготовка новых быков для моста Лейтенанта Щмидта» Н. А. Ионина, «Стратостат Осоавиахим-1» Г. Н. Бибикова²¹, «Гонка яхт» Н. Е. Бубликова, «Вид на Невку» А. С. Ведерникова, «Председатель колхоза товарищ Олимпиева» Л. И. Вольштейна, «Строительство Володарского моста» С. А. Павлова, «У Петропавловской крепости» А. Ф. Пахомова, работами В. Л. Анисовича, П. Д. Бучкина, В. В. Сукова, Л. Я. Тимошенко, С. А. Чугунова, Н. А. Тырсы, И. Л. Лизака и других авторов.

Важным источником пополнения фондов Научно-исследовательского музея Академии художеств стали выставки дипломных картин выпускников ЛИЖСА. Некоторые из дипломных картин («Политических ведут», 1937, Г. В. Павловского) тогда же пополнили собрание Русского музея.

Чем выше был статус проводимой выставки, тем больше государство выделяло средств на договора с художниками, тем выше была доля работ, созданных по заказу. Требования заказчика к содержанию, художественному и идейному уровню договорных работ формулировали специальные советы и комиссии. Получили распространение тематические планы выставок («темники»), которые заранее ориентировали художников в выборе сюжетов картин для заключения договоров к конкретной выставке сообразно ее главной те-

ме. Например, тематический план выставки «Индустрия социализма» (1939), подготовка к которой началась в 1935 году, содержал почти 80 страниц текста в 12 разделах. Круг художников, привлекавшихся в 1930-е годы к созданию договорных произведений, был достаточно широк и разнообразен, а финансирование щедрым. Только аванс при заключении договора мог достигать до 8000 рублей, а бюджет, например, выставки «Индустрия социализма» составил 10 миллионов рублей, выставки «XX лет РККА и Военно-морского флота» — 2,3 миллиона рублей, что в денежном исчислении тех лет представляло огромные суммы²². Для сравнения весь бюджет ЛОССХ на 1936 год составил 1 миллион 580 тыс. рублей²³.

С выставок делались основные закупки произведений. В них попадали и лучшие работы, выполненные вне договоров, в порядке личной творческой инициативы. Так с выставки «Художники РСФСР за 15 лет» в ГРМ поступила картина А. Н. Самохвалова «Девушка в футболке». С конца 1920-х годов на выставках появляется все больше работ, созданных по материалам творческих командировок. Такие поездки оплачивались из средств ЛОССХ, Ленизо, Всекохудожника, издательств, местного бюджета Ленинграда. Так, на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в ГРМ (1932) экспонировалась известная серия из девяти портретов членов коммуны «Ленинский путь», созданная А. Н. Самохваловым в ходе двух продолжительных командировок²⁴. По материалам командировки 1929 года в Иваново на Меланжевый комбинат А. Н. Самохвалов написал картину «Ткацкий цех» (ГРМ). Так же родилась и знаменитая серия «Девушки Метростроя» (1934, ГРМ).

Госзаказ сыграл в 1930-е годы важную роль в становлении советского изобразительного искусства, в сохранении и развитии традиций отечественной художественной школы. Благодаря заказу были созданы иллюстрации А. Н. Самохвалова к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина (Гран-при парижской выставки 1937 года), В. М. Конашевича к повести Прево «Манон Леско» (золотая медаль парижской выставки 1937 года), К. И. Рудакова к роману Г. Мопассана «Милый друг», Е. А. Кибрика к «Кола Брюньон» Р. Роллана и «Легенде о Тиле Уленшпигеле» Ш. де Костера²⁵, картины И. И. Бродского «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1929, заказ Ленинградского комитета Союза металлистов, Гран-при парижской выставки 1937 года), «В. И. Ленин

в Смольном» (1930, ГТГ, высшая награда венецианского биеннале 1934 года), А. Н. Самохвалова «С. М. Киров принимает парад физкультурников» (1935, ГРМ, заказ Ленсовета), панно «Советская физкультура» для павильона СССР на международной парижской выставке 1937 года (гран-при выставки) и многие другие выдающиеся произведения. «Мы не можем отрицать, — пишет В. А. Ушакова, — что одним из главных критериев в оценке произведений искусства был профессионализм... В те времена победа формального искусства на фоне малообразованного и заидеологизированного общества могла привести к уничтожению профессионализма и полной его потере. Именно политический выбор <...> позволил сохранить традиции подлинного российского реализма и великолепную художественную школу при всех отрицательных сторонах идеологического прессинга»²⁶.

Каталоги выставок 1930-х годов опровергают миф о диктате «политического заказа» и «выдавливании» из выставочного пространства художников «третьего пути». Для примера сошлемся на цифры участия в выставках художника В. А. Гринберга, одного из ленинградских «маркистов», много работавшего в жанре городского лирического пейзажа настроения: юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» — 7 работ; «Первая выставка ленинградских художников» — 12 работ; осенняя выставка 1936 года в ЛССХ — 12; групповая выставка 1938 года с А. Ф. Пахомовым и Л. Я. Тимошенко в Доме писателей — 7; выставка ленинградских художников в Алма-Ате 1938 года — 7; Шестая выставка ленинградских художников 1940 года — 10 работ²⁷.

К началу 1940-х годов система художественных выставок в Ленинграде получила свои законченные очертания, начиная с персональных, традиционных весенних и осенних выставок в залах ЛССХ, тематических и групповых и до общегородских выставок, проводимых, как правило, в Русском музее. На вершине этой системы находились всесоюзные и юбилейные выставки, проводившиеся в 1930-е годы в Ленинграде и Москве при активном участии ленинградских художников.

Последними крупными предвоенными выставками Ленинграда стали пятая и шестая выставки ленинградских художников 1940 года, седьмая выставка ленинградских художников 1941 года, выставка произведений женщин-художников Ленинграда (март 1941 года), персональные выставки А. П. Остроумовой-Лебедевой (1940, ГРМ), А. С. Ведерникова (1940, ЛССХ), Н. И. Альтмана (1940, ЛССХ),

А. Я. Головина (1940, ЛССХ), М. И. Авилова (1940, ЛССХ), Е. С. Кругликовой (1940, ЛССХ), Л. Ф. Овсянникова (1941, ЛССХ)²⁸. Они опровергают утверждения о том, что творчество художников было полностью подчинено политическому заказу и подмято идеологическим прессом.

В 1937–1940 годах на выставках дипломных работ в Академии художеств впервые заявило о себе новое поколение молодых мастеров ленинградской школы — Г. В. Павловский, А. А. Деблер, А. И. Лактионов, Ю. М. Непринцев, М. П. Железнов, П. П. Белоусов, Е. П. Скуинь, Н. Е. Тимков, К. С. Белокуров, О. Б. Богаевская, Г. А. Савинов, М. Д. Натаревич, Д. Б. Альховский, Н. П. Нератова, Л. А. Острова и другие. Это стало итогом большой работы и сложившихся благоприятных условий как для быстрого возрождения «школы», так и для закрепления за ней ведущей роли. С закрытием в 1930 году московского ВХУТЕИНа и переводом его студентов в Ленинград в Москве до конца 1930-х годов прекратилась подготовка художников высшей квалификации. Это позволило И. И. Бродскому привлечь к преподаванию в ЛИЖСА москвичей А. А. Осмёркина, Б. В. Иогансона, Д. Н. Кардовского, В. И. Шухаева, В. Н. Мешкова, укрепить руководство персональными мастерскими и выпустить за 1936–1940-е годы свыше 250 живописцев. Москве ответить было нечем.

В 1939 году на Всесоюзной выставке молодых художников к XX-летию ВЛКСМ в Москве вместе с молодыми выпускниками ЛИЖСА дебютировали учившиеся в СШХ Н. Л. Веселова, А. П. Левитин, В. Ф. Загонек, А. Г. Ерёмин, А. Т. Пушкин, В. Ф. Чекалов, Е. И. Табакова. Окончившие уже после войны Академию художеств, они станут известными живописцами и педагогами. И в их работах, во многом еще ученических, уже прослеживался индивидуальный почерк и черты новой школы.

Примечания

¹ Выставка «Русский пейзаж». Каталог. 8 декабря 1918 г. 8 января 1919 г. (Художественное бюро Н. Е. Добычиной). Пг.: 1918.

² Первая выставка картин, этюдов и эскизов. Каталог. Общество им. А. И. Куинджи. Пг.: 1917.

³ 1-я выставка картин «Общины художников» во Дворце искусств (Инженерная, 2). Каталог. Пг.: 1917.

-
- ⁴ Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX – начала XX веков / Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. СПб.: Издательство СПГУ, № 2, 2010. — С. 284–292.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб.: НП-Принт, 2007. — С.379.
- ⁷ Каталог выставки картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923 гг. Академия художеств, Пг.: 1923.
- ⁸ Изобразительное искусство. 1919. № 1. — С.30.
- ⁹ Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии. Доклады, прения, постановления. — М.: 1949. — С.120.
- 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. 366–368.
- ¹¹ Богдан В. Т. Академия художеств 1920-е начало 1930-х. // Третьяковская галерея, № 2 (39), 2013.
- ¹² Конова Л. С. Санкт-Петербургский Союз художников. Краткая хроника 1932–2009 // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 16. СПб.: 2009. — С. 72.
- ¹³ Иванов С. В. Городской пейзаж в ленинградской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб.: 2019, № 54. — С. 199.
- ¹⁴ Гинзбург И. В. Первая выставка ленинградских художников // Каталог первой выставки ленинградских художников. — Л.: ГРМ, 1935. — С.5–6.
- ¹⁵ Ушакова В. А. Прошлое и настоящее Ленинградского – Санкт-Петербургского Союза художников // Художники – городу. Выставка к 70-летию Санкт-Петербургского Союза художников. Каталог. СПб, Петрополь, 2003. — С.10.
- ¹⁶ Раскин А. Г. Связь времен. Штрихи исторической деятельности Санкт-Петербургского Союза художников // Связь времен. 1932–1997. Художники — члены Санкт-Петербургского Союза художников России. Каталог выставки. — СПб.: 1997. — С. 9.
- ¹⁷ Раскин А. Г. С. 10.
- ¹⁸ Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство. // Петербургский художник, № 25, 2017. — С. 79;
- ¹⁹ Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. Сост. Ю. Залогин. Вступительная статья А. А. Федорова-Давыдова. М.: Изд. Главискусства, 1928; Луначарский А. В. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября (решение жюри) / Известия ВЦИК, 1928, 16 февраля.

-
- ²⁰ Государственный Русский музей. Живопись. Первая пол. XX века. Каталог. Н – Р. — Т. 12. — СПб.: Palace Edition, 2013. — С. 91–92.
- ²¹ Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Бремен: Edition Temmen, 1994. — С. 237.
- ²² Пластова Т. «Большой стиль» Аркадия Пластова / Собрание, 2014, № 4. — С. 108, 110.
- ²³ Смета административно-хозяйственных расходов и планы ЛОССХ на 1936 год / Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб, Ф.78. Оп. 1. Д. 3, Л. 3.
- ²⁴ Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977. — С. 152.
- ²⁵ Матафонов В. С. Развитие ленинградской графики / Изобразительное искусство Ленинграда. Выставка произведений ленинградских художников. Л., Художник РСФСР, 1981. С.433.
- ²⁶ Ушакова В. А. Прошлое и настоящее Ленинградского — Санкт-Петербургского Союза художников // Художники — городу. Выставка к 70-летию Санкт-Петербургского Союза художников. Каталог. СПб, Петрополь, 2003. — С. 7.
- ²⁷ Иванов С. В. Городской пейзаж в ленинградской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб.: 2019, № 54. — С. 200.
- ²⁸ Конова Л. С. Санкт-Петербургский Союз художников. Краткая хроника 1932–2009 // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 16. — СПб, 2009. — С. 73–74.



ХРУЩЕВ — МАНЕЖ — ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ

Материалы о посещении почти шестьдесят лет назад Н. С. Хрущевым выставки в московском Манеже, о вызванной этим событием дискуссии в обществе, не прекращающейся до сих пор, отчего-то напомнили недавнее знаковое приобретение Третьяковки — сухой сук, приклеенный к доске четырьмя роликами коричневого скотча — произведение московского концептуалиста А. В. Монастырского. Представил текст, которым Н. С. Хрущев выразил бы свое отношение и к этому произведению и его автору, а главное к музейным энтузиастам покупки. Попытался представить и реакцию художников, которых в 1962 году распекал Хрущев...

Но самым неожиданным результатом этого сопоставления стало понимание того, насколько близкими, родственными оказываются при ближайшем рассмотрении обе эти ситуации, разделенные дистанцией в человеческую жизнь. Искусственно привитая к живому дереву русского искусства ветка высохла и превратилась в мертвый сук. Чем не метафора?

С чего же все началось? Как водится, с искажений, с поправления истории. Сначала в мелочах, с незначительных, на первый взгляд, деталей, а уже с конца 1980-х годов пошло «новое прочтение» с сокрытием неудобных фактов и подменой понятий. Что мы сегодня знаем и чего не знаем о событиях конца 1962 года, а если шире — о взаимоотношениях власти, общества и художников периода «хрущевской оттепели»?

Если попытаться свести распространенные «оценки» тех событий к одному абзацу (как того и требует современное клиповое сознание), то Хрущева пришлось бы охарактеризовать как малообразованного руководителя, ничего не понимавшего в искусстве и преследовавшего «талантливых художников», а разнос, устроенный им в Манеже, — сигналом к началу очередного витка борьбы с абстракционизмом и формализмом, когда «оттепель» стремительно пошла на убыль.

Так ли обстояло дело в действительности? Начнем с событий вокруг выставки в Манеже, о чем за последнюю четверть века было

написано так много, как ни об одном другом событии художественной жизни.

В ноябре 1962 года в московском Манеже открылась ретроспективная выставка «30 лет МОСХ», посвященная, как следует из названия, юбилею Московской организации Союза художников РСФСР, образованной 25 июня 1932 года на учредительном собрании московских художников и называвшейся поначалу Московским Областным Союзом Советских художников. Его первым председателем стал А. А. Вольтер (1889–1973), один из учредителей АХР, как художник мало примечательный, но с опытом руководства кустарной промышленностью и администрирования. И это весьма показательно, если учесть, что после закрытия в 1930 году московского ВХУТЕИНа в столице на десять лет прекратилась подготовка живописцев высшей квалификации. Она возобновится лишь в 1939 году с организацией МГХИ им. В. И. Сурикова, а первые полноценные выпуски придутся фактически уже на послевоенные годы. Для сравнения, в Ленинграде 2 августа 1932 года на учредительном собрании первым председателем ЛОССХ был избран К. С. Петров-Водкин, крупнейший живописец и педагог, чем недвусмысленно была установлена определенная планка отношения к профессионализму и творчеству. Как и в Москве, это стало выбором вектора развития, декларацией курсов, о приверженности которым заявляли члены образованных творческих Союзов. В целом за период с 1935 по 1941 год обновленная Академия художеств в Ленинграде выпустила свыше двухсот пятидесяти живописцев высшей квалификации, обученных и воспитанных на традициях русской художественной школы. Москве ответить было нечем. Об этом важно сказать, имея в виду, что события 1962 года отделяли от первых послевоенных выпусков МГХИ всего полтора десятка лет, время небольшое даже по меркам обретения зрелости и самостоятельного творческого пути одним поколением художников. Если же взглянуть на это с позиций художественной школы, формирования традиций и некоего собственного лица — это ничто, первые шаги.

Вернемся в 1962 год. На фоне грандиозных художественных выставок предшествующих лет юбилейная выставка МОСХ была весьма скромной как по числу участников и количеству представленных новых работ, так и по их уровню. Выделялась, пожалуй, ретроспективная часть экспозиции, в которой после долгого перерыва были показаны работы Р. Р. Фалька, А. Д. Древина, Д. П. Штерен-

берга, В. Е. Татлина и некоторых других художников преимущественно левого толка. Новых значительных произведений к выставке не создавалось, договоров с художниками не заключалось. Какого-то повышенного интереса к выставке у столичного зрителя не наблюдалось. Состав экспозиции, за исключением нескольких работ, помнился смутно даже теми, кто бывал на выставке и в целом хорошо представляет ее себе. В книге «Хрущев» Ж. А. Медведев и Р. А. Медведев отмечают, что выставка, была «не слишком большим событием в культурной жизни столицы. <...> Экспозиция работала уже месяц, не вызывая заметного интереса у москвичей»¹.

К началу декабря выставка «30 лет МОСХ» работала уже несколько недель. Никаких работ самодеятельных художников, «авангардистов», «билютинцев» или членов иных студий, кроме работ членов МОСХ, в экспозиции не было. Никаких «довесков» в виде параллельных выставок самодеятельных художников или членов иных творческих организаций в Манеже не было и не предусматривалось.

Об этом стоит напомнить, поскольку во многих интервью и статьях дело подается так, будто Хрущев приехал в Манеж на выставку «авангардистов», бывшей чуть ли не частью ретроспективной выставки МОСХ. О существовании некой «выставки» на втором этаже Хрущев узнал от Л. Ильичёва, когда после осмотра экспозиции «30 лет МОСХ» хотел уже покинуть Манеж.

Однако у выставки была и своя «интрига», известная посвященным. Без внешне скандального шлейфа, она, как показало дальнейшее развитие изобразительного искусства, имела куда большее значение для его будущего облика. Речь о наметившемся размежевании и борьбе за лидерство внутри МОСХ между, условно говоря, «академистами» и представителями старшего поколения и молодыми лидерами «левого МОСХа» во главе с «девяткой» (М. Ф. Никонов, Н. И. Андронов, Н. А. Егоршина, В. Г. Вейсберг, М. В. Иванов и др.), исповедовавшими стилистику и философию «сурового стиля». Молодым принадлежала идея выставки и концепция экспозиции, которая в итоге показала, что рядом с каноническим соцреализмом существовало и другое искусство, причем, например, работы Р. Фалька оказались в начале экспозиции, а «Ленин на трибуне» А. Герасимова в дальних залах. Официальная история советского искусства в той ее одиозной части, которая была еще слабо поколеблена со времен Сталина, когда утвердились ее догмы, рушилась на глазах, ее нужно было

иначе писать, по-другому показывать в музеях. Не удивительно, что многих влиятельных сторонников привычного положения вещей в искусстве это не могло не беспокоить.

Историческая часть выставки оказалась гораздо смелее и шире, чем советский раздел в Третьяковской галерее. При этом составители позволили себе выход за хронологические рамки истории МОСХа, показав и произведения 1920-х годов, десятилетиями не извлекавшиеся из запасников, прочно забытые зрителями. Многие картины именно после Манежа вошли в экспозицию Третьяковки, были осознаны как классические.

Считается, что руководители Союза художников до какого-то момента пытались воспрепятствовать такому выстраиванию экспозиции, но затем не захотели ассоциировать себя со «сталинистами». Внутренний конфликт, развивавшийся внутри единой творческой организации и в пространстве, имманентном его категориям, рожденный самим временем, сменой поколений, расширением круга традиций, к которым обращались художники в своем творческом самоопределении, наконец, природой внутреннего развития творческой организации, — все это, как показала история, и было основным генератором энергии обновления в отечественном изобразительном искусстве. Влияние внешних, порою случайных или искусственно привнесенных факторов и обстоятельств на этот процесс, могло быть кратковременным и преувеличенным.

На возбужденную атмосферу московской художественной жизни тех дней повлияло и еще одно событие, не связанное непосредственно с выставкой в Манеже, но и не оставившее ее незамеченной. В конце того же ноября 1962 года состоялась трехдневная конференция, организованная Институтом истории искусств и посвященная остро стоявшей в искусстве проблеме «традиций и новаторства». Состав приглашенных был очень широк, участвовали видные деятели всех видов искусств, от живописи до кино, а накал страстей был чрезвычайным. Основные доклады Н. Дмитриевой и Ю. Колпинского, вокруг которых развернулась дискуссия, были посвящены соответственно новаторству и традициям в искусстве социалистического реализма. Н. Дмитриева, в частности, призывала не рассчитывать на «смирное, ручное новаторство», которое неизбежно вырастает в борьбе, взрывая устаревшие представления. Высокую оценку у нее получила проходившая в Манеже выставка

«30 лет МОСХ» и представленные на ней работы молодых московских живописцев. Манежная выставка не раз возникает в дискуссии, на пересечении взглядов и позиций, дает аргументы в принципиальных спорах. Различные точки зрения на нее, а через нее — на пути развития искусства и в прошлом, и в будущем, в частности, в выступлениях известных живописцев В. А. Серова, Е. А. Кацмана и критика Г. А. Недошивина — выявились вполне определенно.

По мнению Ю. Герчука, противоборствующие силы на конференции четко размежевались. Страсти были накалены, и каждой стороне появление на выставке в Манеже соответствующим образом настроенного Хрущева оказалось остро необходимым. И кому-то, как покажут события ближайших дней, это удалось.

О студийцах и самостоятельных художниках мы упомянули не случайно. В конце 1950-х и особенно в начале 1960-х годов после XXII съезда КПСС, принявшего новую программу партии, работа художественных студий приобрела широкий размах. В Москве и Ленинграде их насчитывались многие десятки. Практически при каждом Доме или Дворце культуры, фабрично-заводском клубе имела студия изобразительного искусства. В них занимались тысячи увлеченных людей разных профессий и возрастов. Занятия в студиях вели, как правило, профессиональные художники с опытом педагогической работы. Средства на студии отпускались из бюджета предприятий, города или района. Работа в этом направлении поощрялась государством, видевшим здесь большие возможности для развития культуры и творчества, чтобы сделать жизнь людей, в особенности молодежи, интереснее и богаче. Для наиболее одаренной молодежи занятия в студии могли стать первым шагом на пути к получению профессионального образования и последующему членству в творческом Союзе. Ежегодно на разных площадках проводились сотни выставок произведений студийцев, свои помещения для них предоставляли Союзы художников и музеи. Например, на выставке 1958 года в Ленинградском Союзе художников были представлены почти 1,5 тысячи произведений 475 самостоятельных художников из крупнейших изостудий города, в том числе Дворца культуры имени С. М. Кирова, Выборгского Дома культуры, Дома культуры работников просвещения, Дома культуры имени Первой пятилетки, Дома культуры пищевой промышленности, Дворца культуры имени А. М. Горького, Дома культуры имени И. И. Газа,

Дома культуры работников связи, Дома медработников, Невского Дома культуры, Дома культуры имени А. Д. Цурюпы и других².

Аналогичным образом картина складывалась и в Москве. Одной из таких художественных студий руководил амбициозный и деятельный энтузиаст левого искусства Элий Белютин (1925–2012). После учебы на художественно-графическом факультете московского Педагогического института Э. М. Белютин там же окончил аспирантуру по кафедре живописи и рисунка, затем преподавал в Московском товариществе художников, а с 1954 года руководил «Экспериментальной студией живописи и графики» при Горкоме профсоюза художников книги и графики, получившей позднее неофициальное название «Новая реальность». Для своих занятий студия арендовала один из залов в Доме учителя на Большой Коммунистической улице, здесь же проходили и первые выставки студийцев. В дальнейшем, после событий конца 1962 года, студия Э. М. Белютина «Новая реальность» проводила занятия на его подмосковной даче в Абрамцево.

По свидетельству членов студии, Э. М. Белютин был оригинальным педагогом и тонким психологом. Занятия живописью в студии за десятилетия ее существования посещали сотни увлеченных искусством людей. Среди них, исключая живописцев, было немало людей с художественным образованием, преимущественно графиков, а также дизайнеров, прикладников, архитекторов, скульпторов, ощущавших в себе нераскрытые способности к живописи и желавшие «раскрепоститься». Для них Белютин разработал авторскую теорию «всеобщей контактности», пересекающуюся в своих изначальных посылах с известной теорией К. Г. Юнга о занятии живописью как способе терапии при психотических состояниях и других нарушениях психоэмоционального строя. Сам Белютин основой своей методики называл педагогическую теорию П. П. Чистякова.

Летом студийцы выезжали на этюды. За первым пленером в Красном Стане последовали знаменитые круизы на пароходах, арендовавшихся для этих целей и заполнявшиеся одними художниками по 250 человек в один рейс на две недели по Москве-реке, Оке, Волге. «Два часа в каждом городе, один город — один этюд», — вспоминал Г. И. Ревзин³.

Студия Э. М. Белютина особенно активизировалась в плане выставочной деятельности в 1961–1962 годах. После выставки «Границы и новаторство» в кафе «Молодежное» состоялись вернисажи в Доме

кино, в Литературном институте, гостинице «Юность», в Доме ученых. 20 ноября 1962 года на очередное занятие студии пришел скульптор Эрнст Неизвестный. Он долго наблюдал за работой, переходил от одного мольберта к другому. Работы студийцев ему понравились, и он предложил Белютину принять участие в росписях интерьеров нового здания Физического института на Ленинском проспекте, где должны были установить заказанные ему скульптуры.

Чтобы получить представление о том, как это будет выглядеть, решили устроить совместную выставку 26 ноября во флигеле при Доме учителя на Большой Коммунистической, 9. В итоге, помимо студийцев, в однодневной выставке приняли участие скульптор Э. И. Неизвестный, а также приглашенные им художники Ю. И. Соостер, Ю. А. Нолев-Соболев и В. Б. Янкилевский, самый молодой из участников, выставлявшийся по его словам чуть ли не в первый раз. В изложении Янкилевского инициатива совместной выставки принадлежала Белютину, который в двадцатых числах ноября «устраивал на Таганке выставку своей студии "Новая реальность" и пригласил туда Эрнста Неизвестного, Юло Соостера, Юрия Соболева и меня»⁴.

Из всех участников выставки членами МОСХ были четыре человека (среди них ни одного по секции живописи): Э. И. Неизвестный, Л. М. Рабичев, Л. Н. Ратнер-Смирнова и А. И. Иозефович, что было использовано в печати как основание для ироничного утверждения об одном профессионале — скульпторе Э. Неизвестном и группе непрофессионалов — «доморощенных абстракционистов».

На обложке пригласительного билета был изображен глаз и текст — «Экспериментальная студия живописи и графики». Внутри билета — 30 подписей участников. На обороте — текст: «Художники студии и скульптор Эрнст Неизвестный приглашают Вас познакомиться с их новыми работами. Они Вас ждут 26 ноября в 18 часов. Адрес — метро «Таганская», Большая Коммунистическая, 9, студия живописи». Почему 30 подписей — не совсем понятно, поскольку, по свидетельству ряда источников, в таганской выставке приняли участие более 50 студийцев плюс Э. Неизвестный с товарищами.

Среди приглашенных были будущие заказчики — академики П. Л. Капица, И. Е. Тамм, их коллеги, гости, друзья художников. По воспоминаниям Л. Рабичева, стены небольшого зала были почти сплошь завешаны работами одного размера в одинаковых ра-

мах и являли собой необычное зрелище, образуя непрерывный рельеф, органически сливались со скульптурами Э. Неизвестного. Атмосфера выставки была шумной, праздничной, непринужденной, художники что-то объясняли, гости спорили друг с другом, были противники, не все все понимали, но, по словам Рабичева, всех объединяло ощущение неординарности происходящего.

Небольшое помещение не могло вместить всех. Одни уходили, заходили вновь прибывающие. В. Б. Янкелевский вскользь упоминает о присутствовавших на вернисаже 26 ноября иностранных журналистах⁵. Л. М. Рабичев этого не заметил. А вот другой участник выставки Борис Жутовский в интервью Эху Москвы 22 ноября 2009 рисует совершенно иную картину: «И в первый день туда пришло несметное количество корреспондентов. Не забежали два-три, а несметное. После чего и взрыв на Западе. Тут-то все и произошло»⁶.

Разошлись поздно вечером. Демонтаж выставки перенесли на следующий день.

Утром во вторник первыми за своими работами приехали староста студии В. Преображенская и художник Л. Грибков. Вскоре неожиданно явились трое иностранцев с сумками и штативами и пояснили, что будут снимать выставку для телевидения. Стали звонить Белютину, поскольку о съемке никто кроме него не знал. Зал был освещен софитами, из подъехавших автофургонов вносили телеаппаратуру, началась съемка. Приехал Белютин, и на вопрос одного из корреспондентов, разрешено ли это искусство в СССР, ответил утвердительно. После съемки экспозиция была разобрана, все картины и скульптуры развезены по домам и мастерским.

В. Б. Янкилевский дает иную версию. «Нам после Таганки предложили сделать выставку в большом зале гостиницы «Юность», мы перевезли туда работы. По всей Москве были разосланы приглашительные билеты, но 30 ноября, буквально за час до сбора гостей, появились какие-то люди в черных пиджаках. Они агрессивно стали говорить, что выставка не подготовлена, что надо переехать в другое место, чтобы там потом устроить дискуссию. Они хотели, чтобы мы пошли к гостям и сказали, что открытие переносится по техническим причинам — электричества нет или еще что-то. Мы врать отказались — идите сами объясняйте. Они как-то объяснили и куда-то нас повезли, а куда — мы понятия не имели. Привезли в Манеж и показали залы, где повесят

наши работы. Собственно, с этого момента мы стали понимать, что происходит что-то совсем странное»⁷.

Вернемся на два дня назад. 28 Ноября, то есть на другой день после киносьемки и демонтажа выставки в Доме учителя по телеканалам в Европе и США под броским заголовком «Абстрактное искусство на Большой Коммунистической улице!» был показан сюжет о выставке. А газеты поместили статьи о том, что в СССР разрешили абстракцию. Скорее всего, это осталось бы незамеченным, но...

Далее в изложении участника выставки Л. М. Рабичева, события развились следующим образом. В тот же или на другой день на Кубе, на большой пресс-конференции, которую давала советская дипломатическая миссия во главе с А. И. Микояном, кем-то из иностранных корреспондентов был задан вопрос, действительно ли в СССР разрешено абстрактное искусство? «Никто ничего не знал. Позвонили в ЦК. Там никто ничего не знал. Запросили МГК КПСС. Инструктор МГК партии по искусству Борис Поцелуев поехал по указанному ему на основании телепередачи адресу в Дом учителя и на пригласительном билете обнаружил мою фамилию. Тут же позвонил мне и предложил утром 30 ноября явиться к нему на улицу Куйбышева. Он позвонил именно мне, потому что мы были давно и достаточно хорошо знакомы. Утром я рассказал ему все, что знал о студии, о талантливости педагога, о "Красном стане", поездках на пароходе, о художниках, об их работе, как лично мне много дали эти три года занятий в студии. В том, что я говорил правду, у него не возникало сомнений»⁸.

Тем временем в МГК были вызваны секретарь парторганизации МОСХ, директор Художественного фонда, директора комбинатов Художественного фонда. По словам Л. Рабичева, никто не интересовался работами художников, все хотели знать, кто и зачем пригласил иностранцев. В полдень Б. Поцелуева вызвали к руководству. Вернувшись, он сообщил, что завтра картины с выставки на Большой Коммунистической будут смотреть руководители партии и правительства, что к 8 часам вечера они должны быть доставлены в Манеж. Это был приказ.

Здесь надо сделать еще одно отступление и пояснить, при чем здесь Куба и А. И. Микоян. Правы те, кто, вспоминая события 1962 года, утверждают, что ни блиц-показ работ студии Э. Белютина и Э. Неизвестного на втором этаже Манежа, ни тем более предше-

ствовавшая ему однодневная выставка на Большой Коммунистической не имели никаких шансов стать сколько-нибудь заметными событиями в художественной, а тем более в политической жизни. Таковыми их сделали Н. С. Хрущев и стечение действительно драматических событий, всецело занимавших как советское руководство, так и внимание общества. Такими событиями 1962 года стали Карибский кризис, разоблачение американского шпиона Пеньковского и трагические события 1–3 июня в Новочеркасске.

События в Новочеркасске имели «внутренние» корни и были вызваны объявленным накануне повышением цен на продовольствие, а также действиями провокаторов. В результате выступлений 1–3 июня 1962 года рабочих электровагоностроительного завода имени С. М. Буденного, когда толпа блокировала движение поездов и пыталась захватить оружие и здания органов власти, было убито 22 человека и еще 70 получили огнестрельные ранения. На суде в августе 1962 года 7 человек, признанных зачинщиками беспорядков, были приговорены к расстрелу, 103 человека были осуждены на срок от 2 до 15 лет тюрьмы.

Опаснейший Карибский кризис, достигший своей кульминации в конце октября 1962 года, а также дело Пеньковского были связаны с обострившимися до предела отношениями двумя ядерных держав — СССР и США.

Летом 1962 года в ответ на размещение в Турции американских ракет с ядерными боеголовками и угрозу военного вторжения на Кубу, советское руководство приняло решение в качестве ответной и сдерживающей меры разместить ракеты с ядерным оружием на Кубе. Операция по доставке морем и развертыванию там сорока ракет и другого вооружения, получившая название «Анадырь», была завершена в октябре 1962 года. С помощью самолетов-разведчиков в середине октября США получают информацию, подтверждающую размещение на Кубе советских ракет. 24 октября США вводят военно-морскую блокаду Кубы. Вечером 27 октября на Кубе советские военные сбивают американский самолет-разведчик. Ядерная война кажется неотвратимой. Карибский кризис оказывается в центре внимания всего мира, к нему приковано внимание и в СССР. Несмотря на решительные заявления Н. С. Хрущева, приученные читать между строк советские люди понимают, что мир оказался на грани ядерной войны. Найденный буквально в последний момент

компромисс позволил развязать опасный узел. 28 октября Н. С. Хрущёв информирует президента США Д. Кеннеди о готовности СССР вывести с Кубы ядерное оружие в обмен на снятие блокады Кубы и вывод американских ракет из Турции. В течение 5–9 ноября СССР демонтирует и вывозит ракеты с Кубы. 20 ноября США снимают морскую блокаду Кубы, а в апреле 1963 года выводят свои ракеты из Турции. В период Карибского кризиса А. И. Микоян как первый заместитель Председателя Совета министров СССР активно участвует в его урегулировании, ведя по поручению Хрущева переговоры с Д. Кеннеди и Ф. Кастро. К этим событиям, по всей видимости, относится и пресс-конференция А. Микояна на Кубе в последних числах ноября, о которой упоминает Л. Рабичев.

С Карибским кризисом и ракетно-ядерным противостоянием было связано и разоблачение американского шпиона О. В. Пеньковского, полковника ГРУ Генштаба, работавшего под прикрытием ответственным сотрудником Государственного комитета при Совете Министров СССР по координации научно-исследовательских работ, и завербованного в апреле 1961 года американской и английской разведками во время командировки в Лондон. Пеньковский был арестован в Москве 22 октября 1962 года. На Запад он сумел передать 111 фотоплёнок с секретными документами. Именно Пеньковский информировал американцев, что в Карибском кризисе СССР будет делать ставку не на межконтинентальные баллистические ракеты, а на баллистические ракеты средней дальности Р-12, которые американские самолеты-разведчики потом и обнаружили на Кубе. Пеньковский предоставил точную информацию о военных планах и вероятной стратегии СССР в назревающем конфликте, включая возможный сокрушительный удар по Западному Берлину в качестве возмездия за американское вторжение на Кубу.

Следствие и суд над Пеньковским, проходивший в Москве, впервые широко освещались в газетах и по советскому телевидению. В приговоре суд установил, что за 18 месяцев работы на разведку США и Великобритании Пеньковский передал на Запад более 5000 секретных документов, касавшихся ракетного вооружения СССР и военной стратегии, личные данные о более чем 600 советских разведчиках ГРУ и КГБ, сведения о позиционных районах расположения советских межконтинентальных баллистических ракет, данные о научных разработках советского военно-промышленного комплекса.

В ходе суда Пеньковский признал свою вину, в последнем слове просил о снисхождении. 11 мая 1963 года Военной коллегией Верховного суда СССР Пеньковский признан виновным в измене Родине и приговорен к расстрелу. Апелляция Пеньковского была немедленно отклонена Президиумом Верховного Совета СССР. Приговор приведен в исполнение 16 мая.

Вернемся к событиям 30 ноября. Со слов Л. Рабичева, на предложение переместить работы студии в Манеж Э. Белютин поначалу ответил отказом: «Это провокация, — заявил он, — выставлять работы не будем». Однако после звонка заведующего Отделом культуры ЦК КПСС Д. А. Поликарпова он вынужден был согласиться, оговорив при этом право заменить часть работ на выполненные в более традиционной манере волжские и городские пейзажи, портреты рабочих, речные порты и краны. Срочно стали обзванивать художников и собирать на квартире Белютина работы. Минкульт прислал в распоряжение Белютина машину для сбора и доставки картин в Манеж. По воспоминаниям Л. Рабичева, дверь квартиры Белютина была открыта настежь. «Художники привозили оформленные картины, расставляли вдоль стен, складывали на пол, сами оставались. В необыкновенной тесноте Элий Михайлович отбирал. Часть сугубо экспериментальных работ он заменял тематическими того же плана и времени. Следует отметить, что по стилю они мало отличались от выставлявшихся прежде на Таганке и являли собой образцы того же вида экспрессионизма»⁹.

Л. М. Рабичев вспоминал: «Около девяти часов вечера мы, кто на машине с работами, кто на такси подъезжали к Манежу, у входа нас встречали сотрудники аппарата ЦК, в основном руководящие работники. Вероятно, они боялись, что мы не приедем совсем, и очень были рады, шутили и, улыбаясь, помогали заносить картины в вестибюль и на второй этаж, где, к моему великому изумлению, уже на полу стояли скульптуры Эрнста Неизвестного, а вдоль стен компоновали свои картины В. Янкилевский, Ю. Соостер и Ю. Соболев»¹⁰.

Под экспозицию отвели три небольших зала бывшего буфета на втором этаже. В правом зале разместили работы студии, в небольшом центральном — картины В. Янкилевского, Ю. Соостера и Ю. Нолева-Соболева, в последнем, левом, — скульптуры Э. Неизвестного.

Тем временем в Манеж стали приезжать один за другим люди из правительства и аппарата ЦК КПСС. В 12 часов ночи приехала Е. А. Фурцева, потом К. Т. Мазуров, Л. Ф. Ильичев, потом художники С. В. Герасимов, В. А. Серов и другие, потом А. И. Аджубей. По воспоминаниям Л. М. Рабичева, «по их лицам невозможно было определить, как они относятся к работам. Они не задавали вопросов, просто не замечая нас, проходили, смотрели и уходили. У входа в наш зал на столике стоял телефонный аппарат. В два часа ночи, когда, усталые и расстроенные, мы уже собирались разойтись по домам, раздался звонок. Просили Белютина. Звонил редактор из отдела искусства газеты «Известия»: «Нам стало известно, — сказал он, — что экспозиция выставки «30 лет МОСХ» перед сегодняшним просмотром ее руководителями партии и государства дополнена новыми работами молодых художников Москвы, — какова концепция новой экспозиции, назовите фамилии и названия работ». Элий Михайлович говорил. Мы, еще не понимая, в чем дело, волновались, наконец, он положил трубку, и лицо его впервые за эти сутки просветлело. "Друзья! — сказал он, — вас признали. Я обещал вам, что вы будете в Манеже, и вот вы победили, можете больше не волноваться!" Мы шутили, смеялись, обнимали друг друга»¹¹.

По воспоминаниям В. Б. Янкилевского, развеска продолжалась до пяти утра, «рабочие были уже пьяные, мы их просто прогнали, и ночью приезжали члены Политбюро, приезжала Фурцева, которая хмуро все оглядела. А потом пришли специальные люди и сказали, что в 9 часов утра состоится посещение Манежа Хрущевым и правительством. Никакого особого страха или, наоборот, предчувствия успеха не было. Но поскольку шла «оттепель», мы надеялись, что случится какой-то перелом в нашей судьбе, что с этого момента нас будут показывать. Я, самый молодой, был счастлив, потому что впервые увидел свои вещи — шестиметровую «Атомную станцию», «Триптих N 2» и другие — в большом зале на стенах»¹².

1 Декабря в 9 часов утра в Манеж приехал Н. С. Хрущев вместе с сопровождавшими его М. А. Суловым, А. Н. Шелепиным, С. Павловым, Л. Ф. Ильичевым, А. Н. Косыгиным, Е. А. Фурцевой и другими членами правительства. В. Серов и С. Герасимов повели гостей по экспозиции первого этажа, где располагалась историческая ретроспекция членов МОСХа — от уже умерших Фалька, Штеренберга, Истомина, Древина и других и до нынешних, а также академиков и «левого» МОСХа во главе с «девяткой» (В. Г. Вейс-

берг, Б. Г. Биргер, М. Ф. Никонов, Н. И. Андронов, Н. А. Егоршина, К. А. Мордовин, М. В. Иванов и др.), приобретающей в МОСХе все большее влияние. В своих творческих устремлениях эти художники тяготели к так называемому «суровому стилю», в формальном плане группа базировалась в основном на позициях постсезаннизма и примитива. Молодые уже сумели занять посты в различных комиссиях и выставках, и именно в них академики и видели угрозу своей слабеющей власти.

«А мы, — вспоминал В. Б. Янкилевский, — ждали у лестницы на втором этаже и слышали только какие-то возгласы»¹³. Представленные на первом этаже картины Фалька, Штеренберга, Древина, Татлина были преподнесены Хрущеву как «мазня», за которую музеи платят немислимые деньги из кармана трудящихся. Около картины П. Ф. Никонова «Геологи» Хрущев начал «заводиться»: «Вот кто заплатил? Вот тот и пусть платит свои деньги, а я не буду платить; государственных денег мы платить не будем. Пусть пишут и пусть продают, но не за счет государства»¹⁴. Кто-то из окружения подсказал, что эта картина не куплена. Хрущев моментально отреагировал: «Интересно, кто заказывал, потому что тот, кто заказывал, пусть он и заплатит; пусть он добросовестно выполнит обязательства. Пусть он себе повесит на шею. Картина должна вдохновлять человека, она должна его возвышать, вдохновлять на подвиг ратный, трудовой. А это что? Вот тянет осел осла, тянется как во времена старые обреченный на казнь»¹⁵. Голос из окружения: «Что сейчас плохо? Нельзя даже критиковать эти вещи, буквально невозможно критиковать». Хрущев: «Надо навести порядок. Что мы вот с этой мазней пойдем в коммунизм? Вот это является мобилизующим духовные силы народа на подвиг? Вот это? Это очень серьезно, это поражение, конечно, и министерства культуры, потому что, кто утверждал эти жюри. А вот эта картина? Что они пьют или что делают? — не поймешь. Нельзя так, товарищи. Правительство не имеет права быть аморфным, оно должно проводить определенную политику в интересах народа. Эти скажут, что неправильно судят. Но не нам судить. Покамест народ нас держит, мы будем проводить ту политику, которую народ поддерживает»¹⁶.

Закончив осмотр не в лучшем расположении духа, Хрущев направился к выходу, но его уговорили задержаться и осмотреть выставку «абстрактного» искусства¹⁷: мол, это все было еще в пре-

делах нормы, а вот теперь мы вас приведем на второй этаж, где представлено другое искусство, это художники, которые пользуются благами членов Союза, а на самом деле подрывают наше искусство. «Делегация во главе с Хрущевым поднялась на второй этаж, а встречавший ее Белютин предложил поаплодировать: все-таки идет председатель Совета министров. Художники как-то вяло зааплодировали, на что Хрущев сказал: "Хватит хлопать, идите, показывайте вашу мазню". И вот с этого момента началось»¹⁸. По другим свидетельствам, Хрущев сказал встречавшим: «Спасибо за приветствие, ну, идите, показывайте мне свою «мазню», так мне представили ваше искусство. Я тоже так думаю по тому, что я видел»¹⁹.

Состоявшийся затем диалог заслуживает того, чтобы хотя бы частично воспроизвести его без купюр, сопроводив лишь поясняющими комментариями. Он вошел в историю как один из самых ярких и неординарных примеров прямого общения руководителя советского государства с художниками. Без посредников и политеза, откровенного и прямого. Предваряя выдержки из него, необходимо обратить внимание на две вещи. Во-первых, на речь Хрущева. С точки зрения произношения она была правильной и лишенной каких-то дефектов, свойственных большинству советских и постсоветских руководителей государства. С точки зрения языка его разговорная речь была живой и образной, порою простонародной, с использованием присказок, поговорок и не всегда литературных выражений и оборотов. А, во-вторых, на умение Хрущева выстраивать или корректировать речь по ходу дела с учетом аудитории, ее настроения, задач и обстоятельств. Этому научила его не только природная смекалка, но и суровая школа жизни. Образ простоватого мужичка балагура, который он любил примерять на себя, многих вводил в заблуждение, помогал нередко находить общий язык или склонять собеседника или аудиторию на свою сторону.

По свидетельствам очевидцев, Хрущев несколько раз обошел небольшой зал. Он, то стремительно двигался от одной картины к другой, то возвращался назад, и все окружавшие его люди тут же пятились, наступая друг другу на ноги. Поначалу Хрущев довольно спокойно рассматривал экспозицию. Однако комментарии сопровождавших его В. Серова и М. Сулова по поводу закупочных цен, «мазни» и «уродов» быстро изменили его настроение. Стенограмма сохранила последующие диалоги.

Задержавшись у портрета девушки А. С. Россалья-Воронова, Хрущев спросил:

— Что это? Почему нет одного глаза? Это же морфинистка какая-то! Затем стремительно направился к большой композиции Л. Д. Грибкова «1917 год». — Что это за безобразия, что за уроды! Где автор?

Люциан Грибков вышел вперед.

— Вы помните своего отца? — начал Хрущев.

— Очень плохо.

— Почему?

— Его арестовали в 37-м, а мне было мало лет.

Наступила пауза.

— Ну, ладно, это неважно, но как вы могли так представить революцию? — возмущался Хрущев. — Что это за лица? Вы что, рисовать не умеете? Мой внук и то лучше нарисует! Остановившись затем у картины Л. Мечникова, изображавшей вариант Голгофы, Хрущев опять повысил голос: — Что это такое? Вы что — мужики или дерасты проклятые, как вы можете так писать? Есть у вас совесть?

Особенное негодование у Хрущева вызвали работы «Автопортрет» Б. И. Жутовского, «Космонавты» В. А. Шорца, «Глаз яйцо» Ю. И. Соостера и «Триптих №2» В. Б. Янкилевского, размещенные в следующем зале. Первый вопрос к художникам был, как правило, о том, кто их родители. Оказалось, что отнести их к классово чуждым элементам нельзя: многие были вчерашними фронтовиками и выпускниками художественных вузов.

В это время Л. М. Рабичев обратился к Н. С. Хрущеву:

— Никита Сергеевич, мы все художники — ведь очень разные люди и по-разному видим мир. И мы много работаем в издательствах, а Элий Михайлович нам очень помогает это свое восприятие перевести в картину, и мы ему очень благодарны»²⁰. Позднее тот же Рабичев и другие пытались объяснить негодование и особую лексику Хрущева тем, что накануне ему доложили о разоблачении «группы гомосексуалистов» в издательстве «Искусство».

— Ну, ладно, — сказал Хрущев, — а теперь рассказывайте, в чем тут дело.

— Эти художники, работы которых вы видите, — начал Белютин, — много ездят по стране, любят ее и стремятся ее передать не только по зрительным впечатлениям, но и сердцем.

— Где сердце, там и глаза, — перебил Хрущев.

— Вот взять, например, эту картину «Спасские ворота», — продолжал Белютин, не обращая внимания на реплику. — Их легко узнать. А цветовое решение усиливает к тому же ощущение величия и мощи...

В это время М. Суслов наклонился к Хрущеву и тот, посмотрев на флегматичное лицо говорившего Белютина, неожиданно взорвался.

— Какой это Кремль?! Оденьте очки, посмотрите! Что вы! Ущипните себя! И он действительно верит, что это Кремль. Да что вы говорите, какой это Кремль! Это издевательство. Где тут зубцы на стенах — почему их не видно?²¹

И тут же ему стало не по себе, и он добавил вежливо: — Очень общо и непонятно. Вот что, Белютин, я вам говорю как Председатель Совета Министров: все это не нужно советскому народу. Понимаете, это я вам говорю!²²

На присутствовавшего В. Янкилевского, по его собственному признанию, особенное впечатление произвела одна реплика Хрущева. Когда кто-то очень робко стал тому говорить, что, мол, вот вы сейчас на нас нападаете, но вы ведь сами начали этот процесс десталинизации, Хрущев жестко ответил: «В вопросе искусства — я сталинист». Однако ни мата, ни срывания Хрущевым со стен картин, о чем писали в западной прессе, не было.

В третьем зале, где были выставлены работы Э. Неизвестного, тот довольно резко прервал критику руководителей МОСХа:

— А вы помолчите, я с вами потом поговорю. Вот Никита Сергеевич меня слушает и не ругается.

Хрущев улыбнулся и сказал:

— Ну, я не всегда ругаюсь.

Как описывают очевидцы, Хрущев стал приводить много примеров хорошего, как он понимал, искусства, вспоминая и А. И. Солженицына, и М. А. Шолохова, и песню «Рушничок», и нарисованные кем-то деревья, где листики были как живые.

«В отличие от белютинцев, — писал позднее участник выставки Л. Рабичев, — для которых живопись была, как манна небесная,

увлечением, счастьем, но не профессией — все они были профессиональными графиками или прикладниками, — Эрнст Неизвестный показывал скульптуры, которые были делом всей его жизни. Он был не только мужественным человеком, но и по натуре актером, способным сыграть любую задуманную им роль. Для начала он решил акцентировать внимание Хрущева на себе как на рабочем человеке — каменотесе, труженике»²³.

Характер диалога менялся, Эрнст Неизвестный овладел положением. Он сам повел Хрущева по залу, давая объяснения, показал несколько официальных проектов и памятник Гагарину. Генсек с интересом слушал. Прощаясь, он пожал руку Э. Неизвестному и сказал довольно доброжелательно: «Я ассигновал на вас сегодня полдня. Вы интересный человек, вы на меня производите впечатление раздвоенного характера творческого: у вас и черт есть, и где-то есть и ангел. Вот сейчас идет борьба, кто из них победит. Я бы хотел, чтобы ангел победил. Если черт победит, тогда мы будем черта в вас душить...»²⁴. Спустя годы уже после смерти Хрущева его семья закажет надгробие именно Э. И. Неизвестному.

Потом Неизвестный вспоминал полемику в Манеже так: «Интереснее всего то, что, когда я говорил честно, прямо, открыто и то, что я думаю, — я его загонял в тупик. Но стоило мне начать хоть чуть-чуть лицемерить, он это тотчас чувствовал и сразу брал верх. Я сказал: „Никита Сергеевич, вы меня ругаете как коммунист, вместе с тем есть же коммунисты, которые и поддерживают мое творчество, например, Пикассо, Ренато Гуттузо...“ Он хитро прищурился и сказал: "А вас лично это волнует, что они коммунисты?" И я соврал: "Да!"... Словно почувствовав все это, он продолжал: "Ах, вас это волнует! Тогда все ясно, пусть вас это не волнует, мне ваши работы не нравятся, а я в мире коммунист номер один!"»²⁵

И еще из высказываний Н. С. Хрущева, застенографированных его помощницей Н. Гавриловой:

— Вы обкрадываете общество. Человек, который не ворует, но не трудится с пользой для общества, а питается его благами — вор. Вы тоже вор, потому что вы своим трудом полезного вклада в общее дело не делаете, а из общего котла вы берете, и это все — паразитизм... Вы живете в квартире: люди сделали цемент, люди сделали стекло, сделали квартиру. Какое вы имеете право жить в этой квартире, если вы ничего не делаете для общества?!

— Вы дайте нам списки, мы вам дадим на дорогу за границу, бесплатно доведем и скажем счастливого пути. Может быть, станете когда-нибудь полезными, пройдете школу капитализма, и вот тогда вы узнаете, что такое жизнь и что такое кусок хлеба, как за него надо бороться и мобилизовывать людей.

— Господа, кто это делал?! Это — веяние искусства? Что это? Распущенность! Вы нас, стариков, считаете, что мы не понимаем. А мы считаем, что зря деньги народные тратили, учили вас. Портите материал и не платите народу за то, что он вас поил, кормил и учил.

— Ну что это? Вот с этим мы пойдем в коммунизм? Это наше знамя? Это вдохновляющее произведение, которое призывает людей к борьбе?! Ну что это?! А это что?! Да это наркотическая девушка, загубленная жизнью! Вот она, мазня!

— Слушайте, вы педерасты или нормальные люди!? Это — педерасты в живописи! Что вы на самом деле! Копейки мы вам не дадим! Вот все, кто хочет, пусть напишут список, дайте в правительство, что вы желаете выехать в свободный мир, — вы завтра получите паспорта и на дорогу! Да, да, уезжайте! Там вам предоставят широкое поле деятельности, там вас поймут. А мы вас не понимаем и поддерживать не будем. Мы считаем это антисоветчиной, это аморальные вещи, которые не светят и не мобилизуют людей. А что вы дадите?!

— Кто автор этой мазни? Объясните. Мы же люди, вы хотите, чтобы мы вас поддержали. Ну что это?! Если бы они в другой хоть форме были, так горшки можно было накрыть, а эти и для горшков не годятся.

У картины Жутовского «Толька»:

— Что это? Давайте его сюда!

Жутовский подходит:

— Вот какой красивый; если бы она на вас была похожа, я бы сказал — художник стоящий. А это же юродство. Зачем вы это пишете, для чего вы это делаете?!

— Это портрет моего брата.

— Штаны с вас спустить надо. Какой это брат? И вам не стыдно? Это юродство, а он говорит — это брат.

— А это что?! Это картина?! Вот это «новое» в живописи! Мы имеем право послать вас на лесоразработки, и чтобы вы там лес рубили и отработали затраты, которые государство затратило

на вас, и это будет справедливо. Отработать должны народу. И это тоже ваше?! Фу ты, черт! А еще законодательствовать хотят. Всякое г..но понарисовали; ослиное искусство.

Обращаясь к одному из художников (В. Шорцу), Н. С. Хрущев спрашивает, показывая на картину:

— Что вы здесь написали?

— Это Плес.

— Вы родственник Левитана?

— Мы просто по-другому видим.

— Как вам не стыдно! Кто ваш отец, кто ваша мать?

— У меня нет матери, умерла, была служащая в институте нейрохирургии, работала сестрой.

— Это и счастье, и несчастье. Каждый из нас смертен. Может быть, это и счастье для матери, что она не видит творений своего сына, лучше глаза закрыть и не видеть сына, чем видеть его извращения. Вы где учились?

— В энергетическом институте.

— А как же вы мазать начали?

— Я с детства рисовал.

— Вы своим умом дошли?.. Наши понятия разные с вами. Вы родились не на той земле, и на этой земле ваш талант не будет оценен.

— Я понимаю, тогда стоит бросить.

— Бросайте или уезжайте и развивайте свой талант на другой почве.

— Никуда я не хочу ехать, я здесь родился.

Около картины под названием «Город Горький», обращаясь к автору, Н. С. Хрущев говорит:

— Хотелось бы сейчас вас взять, как, знаете, в былые времена учили нашего брата, голову между ног, а эту часть спустить, а эту поднять — и так, чтобы вы покамест не поняли. Для вас лекции излишни, а тут преподавание другого характера нужно. Я извиняюсь за грубость. Вы потом можете меня написать, зарисовать. Как вам не стыдно, молодой человек, имеете приятную наружность. Как вам не стыдно?! Что это?! Вы хотите нам помогать?! Скажите, куда это зовет?! Вы хотите быть какими-то непонятыми гениями при вашей жизни. Мол, пройдет сто лет, тогда нас поймут. У вас дети есть?

— Нет.

— Будут, если вы нормальный мужчина. Так вот они вырастут и посмотрят на эту мазню: вот это его вклад, когда была принята программа коммунистического строительства! Это — паразитический труд, потому что он ничего не дает обществу.

— Где авторы? Где автор этой «Ночи»? Это ночь? Ну, скажите, что это такое?

Автор, художник Соостер:

— По-моему, искусство не бывает одного плана, но бывают эксперименты. Одни агитируют, другие ищут новые пути и возможности, и все это идет в одно общее дело, потому что не может быть одного стиля на все века. Часто это очень трудно найти, поэтому бывают и ошибки, и находки. Это должно куда-то двигаться...

— Куда вы двигаетесь?! Я опять повторяю, я вас считаю педерастами. Казалось бы, это добровольное дело, договоренность двух типов, а государство за это дает 10 лет, а раньше — каторга. И это во всем мире так, хотя и процветает на Западе этот вид «искусства». Так вот это — разновидность его. И вы хотите, чтобы мы вас финансировали! Вы сами рехнулись и хотите, чтоб мы поверили.

— Если хотите, рисуйте для себя, а лучше всего уезжайте; ваших собратьев мазил за границей много, и там уж не испортишь испорченного, если уж вольется капля в бочку дегтя, то от этого не изменится ни качество его, ни достоинства.

— Товарищ Ильичев, у меня еще большее возмущение сейчас за работу вашего отдела, за министерство культуры. Почему? Вы что, боитесь критиков, боитесь этих дегенератов, этих педерастов?! Нормальный человек никогда не будет жить такой духовной жизнью²⁶.

— Зачем вы меня сюда привезли? — обратился раздосадованный Хрущев к Ильичеву, спускаясь уже по лестнице. — Почему не разобрались в этом вопросе сами?

— Вопрос получил международную огласку, о них пишут за границей, мы не знаем, что с ними делать, — отвечал Ильичев.

— Всех членов партии — исключить из партии, — сказал Хрущев, — всех членов союза — из союза, — и направился к выходу.

— Что передать московским художникам? — спросили покидавшего Манеж Хрущева.

Его ответ был вполне уравновешенным, словно не было только что острого разговора и крепких выражений:

— Как на всякой художественной выставке бывает, и хорошее, и плохое, и среднее. Вот так и передайте. Нельзя о выставке сказать, что все хорошо. Так не бывает. Кроме того, я же все-таки не критик, поэтому мне надо осторожно высказываться, потому что я могу похвалить, а другой раскритикует. А может быть, он действительно лучше видит. Мы — правительство, мы — партия, мы отвечаем за страну, за народ. Мы и бережем свои деньги и материалы. Мы хотим, чтобы из цемента делались дома; если бумага, так чтобы эта бумага служила делу коммунизма, а не против коммунизма. Вот эта вся мазня, она вред наносит. Поэтому если вы с нами вместе боретесь, мы вас поддерживаем. А если вы будете на зыбкую почву опираться, утонете. С телевидением тоже надо навести порядок <...> Надо другой раз вам тоже блоху под рубаху, для бодрости духа. Надо же бороться, а когда нет борьбы, так скучно жить <...> Когда-то я высказывался о лотерее. Я и сейчас за это. Но туда надо лучшие произведения давать, чтобы это было украшением. А то, если он выиграл — выиграл дешево, но зато всю жизнь будет ругаться, что он выиграл эту картину. Вот в чем дело. Надо строгость проявить²⁷.

Сразу после осмотра экспозиции Хрущевым, продолжавшегося около 25 минут, директор Манежа Н. Шмидт опечатал и закрыл залы с работами белютинской студии, и только спустя несколько месяцев картины были возвращены авторам, притом в неполном составе. Из экспозиции первого этажа с выставки «30 лет МОСХ» были сняты раскритикованные картины Фалька, Древина, Штеренберга, Татлина.

На следующий день 2 декабря в газете «Правда» была опубликована статья о посещении выставки в Манеже, послужившая сигналом к началу новой кампании против формализма и абстракционизма. «Во время беседы, — писала газета, — Н. С. Хрущев обратил внимание на то, что некоторые художники высокомерно, пренебрежительно относятся к общественному мнению об их произведениях, и сказал, что если произведение понятно только его автору и не признается народом, такое произведение нельзя отнести к настоящему искусству. Еще более тяжелое, просто отталкивающее впечатление, — продолжала газета, — оставляют «произведения» абстракционистов, например, «Автопортрет» и «Толька» Б. Жутовского, «Космонавты» и «Плес» В. Шорца, «1917 год» Л. Грибкова и другие <...> Если о достоинствах или недо-

статках работ П. Никонова, Р. Фалька, А. Васнецова еще как-то можно спорить, то о так называемых «полотнах» молодых абстракционистов, группирующихся вокруг Э. Белютина и именующих себя "искателями", вообще спорить нечего — они вне искусства».

Уже 17 декабря на встрече с представителями творческой интеллигенции в Доме приемов ЦК партии на Ленинских горах Н. С. Хрущев так сформулировал проблему: «Художников учили на народные деньги, они едят народный хлеб и должны работать для народа, а для кого они работают, если народ их не понимает?» 24–26 декабря в ЦК провели заседание Идеологической комиссии ЦК КПСС с участием молодых писателей, художников, композиторов, работников кино и театров Москвы, на котором обсуждались идейные и творческие вопросы, поставленные перед советской художественной интеллигенцией Н. С. Хрущевым.

Их продолжением стала знаменитая встреча в Свердловском зале Кремля 7 марта 1963 года, на которой Н. Хрущев подверг резкой критике выступления поэта А. А. Вознесенского, писателя В. П. Аксенова и некоторых других. Манежная выставка и эти встречи показали в том числе, что в вопросах борьбы идеологий, путей развития советского искусства и культуры государство не будет занимать позиции стороннего наблюдателя.

По признанию В. Б. Янкилевского, одного из участников «белютинской» выставки в Манеже, «репрессии» в отношении художников после описанных событий были небольшие и недолгие: свои оформительские работы для издательств он стал подписывать фамилией жены, но больше практически ничего не изменилось. Как до Манежа он совершенно не интересовал ни советских критиков, ни музейщиков, ни официальных деятелей, так и после. На урановые рудники и лесозаготовки никто после выставки не попал.

Сам Хрущев не был доволен своими действиями. Рукопожатие примирения состоялось в Кремле 31 декабря 1963 года, куда Элий Белютин был приглашен на встречу Нового года. Состоялся короткий разговор художника с Хрущевым, который пожелал ему и «его товарищам» успешной работы на будущее и «более понятной» живописи.

Любопытно, что уже после своей отставки в октябре 1964 года Никита Сергеевич повторно посетил Манеж, где поговорил с теми художниками, работы которых ранее подверг критике. Присутство-

вавший при этом П. Ф. Никонов вспоминает: «Он пошел в Манеж, ребят, которые участвовали в обеих выставках, предупредили. Хрущев опять встретился с теми, кого тогда раскритиковал, и сказал, что не совсем разобрался. Очень интересная была беседа, трогательная. Он отходчивый был, между прочим, мужик». По мнению П. Никонова, «конфликты Хрущева и авангардистов немножечко придуманы. Номенклатура, которая была на высоких постах в Союзе художников и боялась потерять все свои преимущества, возбудила и натравила несчастного Никиту Сергеевича на эту выставку»²⁸.

Между тем в конце декабря 1962 года на заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС сам П. Никонов по существу поддержал оценки Хрущева, данные работам «беллутинцев». Запись заседания опубликована, так что можно цитировать дословно: «Меня удивило, — говорил П. Ф. Никонов, — что и мои работы там же. Не для этого мы ездили в Сибирь, не для этого я вместе с геологами ходил в отряде, не для этого нанимался туда рабочим, не для этого мы несли свои произведения, чтобы повесить их с работами, которые никакого отношения к живописи не имеют <...> Это фальшивое сенсационное искусство». По словам В. Б. Янкилевского, эти слова поразили его больше, чем разговор с Хрущевым, «потому что так говорил человек из среды художников»²⁹.

Сам П. Ф. Никонов спустя почти 60 лет в интервью «Эху Москвы» так оценивал те события: «В общем, тут все исходило не от власти, а как раз из самой художественной среды. Любой творческий коллектив, как правило, очень конфликтен, и часто одна из сторон, чтобы получить перевес в борьбе, обращалась к власти и говорила: «Обратите внимание на вот этих — они формалисты, неправильно себя ведут, не поддерживают то, что хотелось бы вам увидеть в творчестве художников». И власть начинала доверять этому»³⁰.

По мнению Г. И. Ревзина, «уже через год тот же Эрнст Неизвестный начал превращать историю в Манеже в свой личный пиар, и потому так ужасно звучат его воспоминания»³¹.

Любопытна своей откровенностью и оценка поведения главных действующих лиц событий вокруг выставки в Манеже, данная спустя много лет ее участником Л. М. Рабичевым. Говоря о поведении Неизвестного, Рабичев отмечает, что тот действительно вел себя настолько мужественно, насколько позволяла ситуация,

и в какой-то мере отстоял и себя и всех нас, но ни учителем, ни наставником он не был. «Он владел собой, лучше нас знал, что за люди перед ним, и, возможно, презирал их за двуличие и ложь. Да, было двуличие и ложь была там во всем. Лгал Хрущев о лишении нас гражданства, лгал Ильичев, который знал, кто такой Белютин, врали вожди, когда кричали об аресте всех за непонятные им картинки, врал Шелепин, когда кричал, обращаясь к Неизвестному: "Где медь крадешь?", врали многие из нас, выставив в Манеже не те работы, что на Таганке (и напрасно), а потом врали и неизвестно для чего сочиняли мифы Борис Жутовский, Эрнст Неизвестный, Нина Молева и любимый мною Элий Белютин, но гораздо страшней врал Серов, компрометируя более талантливых, чем он, художников Андропова, Никонова, Пологову, Фалька. Врал и народный художник Сергей Герасимов, когда, понимая все, молчал ("Промолчи — попадешь в палачи"), врали члены идеологической комиссии ЦК КПСС, когда сочиняли сказочку о том, что Белютин не художник, а мошенник и гипнотизер, ведь знали от Поликарпова, что не так, а может быть, в каких-то своих интересах врал Поликарпов, ведь Борис Поцелуев наверняка передал мой рассказ о студии по инстанции, а может быть, и Борис Поцелуев врал? Но ведь и я потом врал, что согласен с Хрущевым! Почти все врали от страха, и я их понимаю»³².

В 2020 году П. Ф. Никонов, отвечая на вопрос, с какими чувствами он вспоминает эту эпоху и конкретно тот конфликт в Манеже, ответил: «С большим сочувствием к тем, кто был и на той и на другой стороне. Но главное — сам факт такого интереса к художникам и этим выставкам. Сейчас бы хоть одну сотую того внимания, что было тогда! Это ведь трагедия: ребята оканчивают Суриковский или Репинский институт — и на улицу. Все, иди гуляй! Суриковский раньше при Академии художеств был, а потом его забрало себе Министерство культуры. И хоть бы раз кто-нибудь пришел на защиту диплома, просто на занятия — пусть не министр, но какой-нибудь представитель власти. Посмотрел бы, как живет институт, куда ребята деваются после выпуска»³³.

По мнению Ю. Герчука, громкий скандал, связанный с визитом Хрущева, к сожалению, заслонил собой смысл и значение самой ретроспективной выставки — ту роль, которую она могла сыграть (а отчасти, вопреки последовавшей шумной кампании, «проработкам»

и травле талантливых художников, и сыграла) в воскрешении отвергавшихся прежде художественных традиций, в возвращении зрителю многих забытых произведений 1920-х и 1930-х годов, ставших с тех пор классическими; наконец, в творческом самоопределении целого поколения художников³⁴.

О какой «травле» говорит Ю. Я. Герчук и другие авторы, повторяющие эти оценки, и каких «талантливых художников» имеет в виду — не очень непонятно. Высказывание В. Б. Янкилевского о «репрессиях в отношении художников» мы уже приводили. Независимо от позиции, все сходятся в одном мнении: Хрущев сделал им имя. Кто был ничем, тот ничем по большей части и остался, но с именем. Как смотрело российское художественное сообщество на московские события? Да никак. Или как на чисто внутримосковские непонятные разборки, к искусству не имеющие прямого отношения. Это подтвердил и последующий ход развития российского изобразительного искусства и, в частности, живописи. Над манерами Хрущева посмеивались, а по существу оценок солидаризировались. И, уж конечно, не из-за боязни «репрессий».

Процесс смены поколений в изобразительном искусстве в 1960-е годы шел с опорой на глубокие традиции национальной художественной школы и опыт, вынесенный из болезненного периода послереволюционной ломки, возврата к которому ни один здравомыслящий человек не хотел. Косвенно этому способствовало и состояние, в котором оказалось послевоенное искусство на Западе. Большая открытость советского общества при Н. С. Хрущеве, крупные зарубежные выставки в Москве и Ленинграде, где демонстрировались и образцы современного западного искусства, ставшие регулярными зарубежные поездки советских художников позволяли сравнивать состояние и уровень современного изобразительного искусства в СССР и на Западе и делать свои выводы. В этих условиях любительские работы студии Белютина, спешно собранные в московском Манеже, бессодержательные и по большей части беспомощные по форме, многозначительно повторяющие зады западноевропейского экспрессионизма полувековой давности, ничего кроме сочувствия и насмешек вызвать не могли. Это быстро уловил и расставил по местам «ничего не понимавший в искусстве» Н. С. Хрущев.

Стенания по поводу травли Н. С. Хрущевым «талантливых художников», брани в Манеже и гонений на формалистов и «домо-

рошенных» авангардистов нередко преследуют и лукавую цель: увести от неудобной оценки сделанного Н. С. Хрущевым, «ничего не понимавшим в искусстве», для художников и изобразительного искусства страны. Между тем, известные цифры и факты упрямо свидетельствуют об обратном. Приведем лишь некоторые из них, без чего картина будет неполной.

В 1957 году в Москве прошел учредительный съезд советских художников, представлявших все союзные и автономные республики СССР, на котором был образован Союз художников СССР и принят Устав. Подготовка к нему велась с конца 1930-х годов, но съезд по разным причинам откладывался. В 1958 году было образовано издательство «Художник РСФСР», начали выходить профессиональные журналы «Художник», «Творчество», «Декоративное искусство СССР». В 1960 году был образован Союз художников РСФСР с региональными отделениями. В 1957 году в Москве прошла крупнейшая за всю историю СССР Юбилейная Всесоюзная художественная выставка, которую за время работы посетило свыше 1 млн. человек. Впервые экспозиция была открыта в здании московского Манежа, бывшего правительственного гаража, переданного Н. С. Хрущевым художникам под выставочный зал. В 1960 году прошла первая республиканская художественная выставка «Советская Россия», а в 1964 году первые зональные художественные выставки, ставшие регулярными и игравшие роль отборочного этапа к проводившимся раз в четыре-пять лет республиканским выставкам. Таким образом, завершилось формирование единой системы художественных выставок, к которым заключались договора на создание работ, с них же производилась закупка произведений изобразительного искусства.

В 1959 году в период подготовки к республиканской выставке «Советская Россия» в 35 региональных организациях впервые была введена новая система гарантированной оплаты труда художников, ее средний размер составлял около 200 рублей в месяц при среднемесячной заработной плате по стране 77 рублей³⁵. В 1963 году поступили в продажу первые билеты Всесоюзной художественной лотереи. Ее проведение взяли на себя Союз художников СССР и Министерство культуры СССР.

В 1960 начал работу Дом творчества художников в Старой Ладоге, расширялись Дома творчества «Академическая дача», «Челюскинская», «Горячий Ключ», «Байкал». С середины 1950-х раз-

ворачивается строительство стационарных мастерских и жилья для художников. Так, только в Ленинграде за годы правления Н. Хрущева было построено и начато строительством в разных районах свыше 350 новых стационарных художественных мастерских, что в несколько раз больше, чем за все остальные годы XX века. Свыше 400 членов ЛОСХ за тот же период получили квартиры в новых домах. Расширялись действующие и создавались новые комбинаты и цеха Художественного фонда РСФСР, обеспечивавшие работой тысячи художников разных специальностей. Это позволило существенно улучшить материальное положение и поднять уровень доходов художников. Например, к 1965 году свыше 25% членов и кандидатов в члены ЛОСХ имели постоянную работу в вузах, издательствах, музеях, на предприятиях ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР, еще 55% работали по договорам с Художественным фондом³⁶. Из доходов Художественного фонда финансировалось и строительство мастерских, квартир, расширение творческих баз, дотировались путевки для художников.

При Хрущеве существенно увеличилось количество договоров, заключаемых с художниками на создание произведений к крупным выставкам, а также средства, выделяемые на эти цели из разных источников, главным образом, Министерствами Культуры РСФСР и СССР и Художественным фондом РСФСР. Так, при подготовке к выставке «Советская Россия» 1960 года было заключено свыше 2000 договоров на сумму свыше 28 млн. рублей³⁷. В пересчете на среднюю заработную плату это существенно превысило уровень рекордной довоенной Всесоюзной художественной выставки 1939 года «Индустрия социализма» (весь бюджет 10 млн. руб. в ценах 1939 года). Даже в сравнении с грандиозной Всесоюзной выставкой 1957 года общая сумма заключенных договоров увеличились почти на 60%.

По поводу государственных заказов и договоров на создание художественных произведений в постсоветский период получили распространение мифы, породившие в обществе стойкие заблуждения.

Во-первых, критикуя систему договоров с художниками, упускается из виду, что по государственным заказам создается практически вся продукция скульпторами, иллюстраторами книги, художниками театра, кино, монументалистами. Это объясняется спецификой продукта, создаваемого трудом художников в этих видах изобразительного

искусства. Без заказа, без выделения в плановом порядке средств не мог быть установлен ни один памятник, не могло выйти ни одного кинофильма или театральной постановки, ни одной книги, не могло быть выполнено убранство станций метро, театров, вокзалов и прочих общественных зданий и пространств, в чем огромная роль принадлежала труду художников.

Во-вторых, что касается станковой живописи и графики, то и здесь все не так однозначно. По признанию многих художников, они любили, когда заказчик четко определял, что должно быть на картине. Это никак не сковывало исполнителя, оставляя большой простор для творческой фантазии.

«Договор — это деньги. Деньги из государственного кармана. Бюджетные деньги, заранее запланированные.<...> Не перестаю изумляться, — писала двадцать лет назад Нина Павловна Славина (1928–2000), известный художник по фарфору, член-корреспондент АХ СССР, действительный член Российской Академии художеств, — невероятному бесстыдству, с которым сегодня нам по телевидению с постоянством, достойным лучшего применения, показывают одни и те же кадры посещения художественной выставки Н. С. Хрущевым <...> Сегодня, когда у всех на слуху знаменитая фраза "Культура подождет!", следовало бы прекратить покрывать позором человека, который, "ничего не понимая в изобразительном искусстве", давал на нее деньги!»³⁸

Менее чем через два года после посещения выставки в Манеже в октябре 1964 года Н. С. Хрущев был освобожден со всех партийных и государственных постов и отправлен на пенсию. Спустя еще семь лет в сентябре 1971 года он тихо скончался на семьдесят восьмом году жизни. В Москве, где жил, работал и был похоронен Н. С. Хрущев, имя человека, вернувшего из лагерей многие тысячи невинно осужденных, первым поднявшего вопрос о культе личности Сталина и реодолении его последствий, первым отправившего человека в космос, отдавшего художникам здание Манежа, поддержавшего внедрение гарантированной оплаты труда художников, построившего для художников мастерских и жилья больше, чем кто-либо другой из руководителей страны, до сих пор никак не увековечено.

Примечания

¹ Медведев Ж. А., Медведев Р. А. Никита Хрущев. — М.: Время, 2012. — С. 271.

² Справка о проделанной работе за период с 20 декабря 1957 года по 10 мая 1960 года. — Л.: ЛОСХ РСФСР. — С. 8.

³ Ревзин Г. И. Никита Хрущев, отец русского авангарда // Журнал «Коммерсантъ», № 49, 2002. Интернет-источник: <https://www.kommersant.ru/doc/355731> (дата обращения 21.12.2020).

⁴ Янкилевский В. Б. Хрущёв сказал: "Идите показывайте вашу мазню" // Коммерсантъ, № 46, 2014. Интернет-источник: <https://www.kommersant.ru/doc/2614454> (дата обращения 21.12.2020).

⁵ Там же.

⁶ Дорогой Никита Сергеевич. Хрущев и художники. Интервью с Борисом Жутовским // Эхо Москвы, 22 ноября 2009, 15:10. Интернет-источник: <https://echo.msk.ru/programs/hrushev/635527-echo/>

⁷ Янкилевский В. Б.

⁸ Рабичев Л. Н. Манеж 1962, до и после // Знамя, № 9, 2001. Интернет-источник: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/9/manezh-1962-do-i-posle> (дата обращения 21.12.2020).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Янкилевский В. Б.

¹³ Там же.

¹⁴ Стенограмма присутствия Н. С. Хрущева на выставке художников в Манеже. АП РФ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 329. Л. 85–111.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Медведев Ж. А., Медведев Р. А. — С. 272.

¹⁸ Янкилевский В. Б.

¹⁹ Стенограмма присутствия Н. С. Хрущева на выставке художников в Манеже.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Белютин Э. М. Хрущев в Манеже // Дружба народов, 1990, № 1. — С. 139–142.

²³ Рабичев Л. Н.

²⁴ Кащук Л. Искусство и власть // Декоративное искусство, №1. — 2013.

²⁵ Медведев Ж. А., Медведев Р. А. 272–273.

²⁶ Там же.

²⁷ Стенограмма.

²⁸ Никонов П. Ф. Конфликты Хрущева и авангардистов немножечко придуманы // Известия, 30 мая 2020. Интернет-источник: https://m.gazeta.ru/culture/news/2020/06/01/n_14491351.shtml (дата обращения 21.12.2020).

²⁹ Янкилевский В. Б.

³⁰ Никонов П. Ф.

³¹ Ревзин Г. И. Никита Хрущев, отец русского авангарда. Журнал «Коммерсантъ Власть», № 49, 2002. Интернет-источник: <https://www.kommersant.ru/doc/355731> (дата обращения 21.12.2020).

³² Рабичев Л. Н.

³³ Никонов П. Ф.

³⁴ Герчук Ю. Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже // Искусство, № 1 (525), 2003. Интернет-источник: <https://iskusstvo-info.ru/krovoizliyanie-v-mosh-ili-hrushhev-v-manezhe/> (дата обращения 21.12.2020).

³⁵ Справка о деятельности Оргкомитета Союза художников РСФСР по подготовке к Первому учредительному съезду художников РСФСР за период с 3 сентября 1957 года по июнь 1960 года. — С. 9.

³⁶ Справка о работе за период с апреля 1962 по апрель 1965 года. Приложение к отчетному докладу Правления ЛОСХ РСФСР. — Л.: На правах рукописи, 1965. — С. 27.

³⁷ Справка о деятельности Оргкомитета Союза художников РСФСР по подготовке к Первому учредительному съезду художников РСФСР за период с 3 сентября 1957 года по июнь 1960 года. — С. 7.

³⁸ Славин К. Н., Славина Н. П. Были мы молоды. СПб.: Издательство РИД, 2000. — С. 133.





IV

Ирина Г. Михайлова

АНТИЧНЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТРИДЕАЛ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ СВОБОДЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАНОРАМЕ СМЕНЫ МОДЕЛЕЙ АФИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ: "ΤΥΡΑΝΝΟΚΤΟΝΟΙ" («ТИРАНОУБИЙЦЫ»)

*«Ας συνθλιψουμε τον διαβόητος Τυραννος /
Сокрушим Тирана!»*

1. «ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΙ / Освободители»: ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ (Апофеоз Демократической Свободы)

Скульптурная бронзовая группа, изображающая Тираноубийц Армодия (*Αρμόδιος*) и Аристогитона (*Αριστογείτων*), в исполнении Афинского скульптора Антенора (*Αντήνωρ* / акт. ок. 540–500 гг. до н. э.), а также Афинских скульпторов Крития (*Κριτίας* / акт. ок. 538–475 гг. до н. э.) и Несиотия (*Νησιώτης* / акт. ок. 535–490 гг. до н. э.), прославляла Афинских героев-освободителей (*Ελευθεριοι*) Армодия и Аристогитона, чей смелый акт убийства Гиппарха (*Ιππάρχος* / акт. 528–514 гг. до н. э.) в 514 г. до н. э. открыл путь Афинской Демократии.¹

Первая скульптурная группа была заказана гражданами Афин на собственные средства в 510 г. до н. э. скульптору Антенору, отлившему ее в бронзе в 508 г. до н. э. Постамент, подписанный Антенором: "*Αντήνωρ ό Αθηναιος γιος του Ευμάρου*" («Антенор Афинский, сын Эвмара») [13, Р. 93–96], сопровождался катреном Симонида с Кеоса (*Συμωνιδης ό Κειος* / ок. 556–468 гг. до н. э.):

*«Свет, Великий и Чудесный,
Воссиял над Афинами,
Когда Аристокитон и Армодий
Сразили Гиппарха...» [22, II, Р. 377].*

На торжественном открытии бронзовой скульптуры «Тираноубийцы — Освободители Афин»³ был провозглашен *Σκόλιον* (Гимн Героям Армодию и Аристокитону), приписываемый Афинскому поэту Каллистрату (*Καλλίστρατος* / ок. 545–487 гг. до н. э.) и превозносивший их вклад в возвращение гражданам Афинского Полиса равенства их политических прав [57, Р. 478]:

*«Под покровом мирта они скрывали свои патриотические «ζῆφος»⁴
и «κοπίς»,⁵*

*Обнаженные Армодий и Аристокитон,
Когда они направлялись к Тирану, чтобы покончить с ним,
Пронзив ему грудь,
И восстановить Афинских граждан в их правах перед Законом.
Возлюбленный Армодий,*

*Никогда тление смерти не коснется тебя,
Который всегда будет любим в Вечности,
И твоя тень унаследует Острова Блаженства,
Где Бессмертные Боги даруют Славу Героям.*

*Тогда, во время торжественной процессии к Храму Афины,
Армодий и Аристокитон навсегда закрыли Гиппарху глаза.
Слава Армодию, слава Аристокитону,*

*Пусть эта немеркнущая слава расцветает на Земле,
Как расцвела она, когда обвитым миртом «ζῆφος» они пронзили
Грудь Тирана,
Вернув Афинским гражданам утраченное ими равенство Поли-
тических прав» [23, Р. 885].*

В своей работе Антенор следовал эстетическому контридеалу Демократической Свободы, служившему производным синтеза эстетических идеалов Поздней Архаики Строгого Аттического стиля Раннего Классицизма [55, Р. 31–33]. Художественные инновации Антенора в качестве производного его нададаптивной творческой ментальной активности ознаменовались разрывом с художественным каноном архаического искусства и переходом к классической экспрессивности [10, Р. 18].

После утраты бронзовой скульптуры Антенора, вследствие ее похищения в 480 г. до н. э. Царем Царей Империи Ахеменидов Ксерксом I (пр. 486–465 гг. до н. э.) в качестве военного трофея во время Персидской оккупации Афин, граждане Афин в 477 г. до н. э. заказали на свои средства вторую бронзовую версию Афинскому скульптору Критию и его ученику Несиотию, которые выполнили заказ в 476 г. до н. э. Новая бронзовая скульптура «Тираноубийца» была торжественно установлена в Агоре («*Agora* /место собраний, ассамблея»), в центре атлетической, художественной, коммерческой, социокультурной, политической и духовной жизни города-полиса Афины [56, Р. 66].

Хотя бронзовая версия Крития и Несиотия в целом следовала версии Антенора⁶, гешталтом для изображения Армодия служили две мраморные модели, ориентированные на эстетический идеал Строгого Аттического стиля Раннего Классицизма, а именно, модель юноши, ошибочно названная "*Κριτικός Εφηβος*" («Критский Юноша») высотой 117 см (*Acropolis Museum Athens*) [66, Р. 14], и модель юноши из Акраганта "*Ακραγας Εφηβος*" высотой 113 см. (*Agrigento*) [16, Р. 24–25]. Обе модели носили отпечаток раннего натурализма и отличались использованием приема "*Contrapposto*",⁷ контрастирующего с позднеархаическими мраморными моделями «коуро» (юношей благородного происхождения) [33, Р. 139; 66, Р. 19].

Целеустремленная динамика фигур Армодия и Аристогитона, патетика их героического призыва, донесенная до нас в бронзе Критием и Несиотием и ощущаемая даже в мраморных Римских копиях (*National Archaeological Museum, Naples*) поражает своим предвосхищением эффекта неоклассических скульптур [13, Р. 45–83].

Модель, использованная в качестве гешталта для Армодия, соответствовала Художественному Канону ("*Κανων*") Афинского скульптора Поликлета (*Πολυκλείτης* / Прославленный / ум. 420 г. до н. э.), базировавшемся на принципе синтеза симметрии (*ισονομία* / *equilibrium* / равновесие) и ритма (*ρυθμός*) и провозглашавшему систему идеальных математических пропорций и мер, позволяющих достичь совершенства в изображении идеализированной человеческой фигуры [19, Р. 163; 61, Р. 307–321].

Любопытно, что первая бронзовая версия Антенора не имела того ошеломляющего политического успеха, который ожидал версию Крития и Несиотия⁸ [52, S. 135], хотя в обеих версиях принцип симметрии расположения обнаженных атлетических мужских фигур вос-

производился посредством достижения меры синтеза равновесия и ритма в *"Contrapposto"* опорной в динамике шага левой ноги и вытянутой вперед левой руки Аристокитона (слева от зрителя) и опорной в динамике шага правой ноги и занесенной для удара правой руки Армодия (справа от зрителя), при развернутой влево (у Аристокитона) и вправо (у Армодия), относительно оси по линии *"φαλλος"* верхней части их торса, создающих иллюзию стремительного движения вперед (на зрителя). Позиция Армодия, держащего занесенный для удара «копье» в поднятой над головой правой руке и *"χιφος"* в отведенной назад для равновесия левой руке, симметрична позиции Аристокитона, держащего *"χιφος"*, пробивающий путь, в вытянутой вперед левой руке, через которую переброшена легкая хламида (*χλαμис* / мантия), и «копье» в отведенной назад правой руке для равновесия [54, Р. 1–8]. Нежное юношеское лицо Армодия подчеркивает его статус *"Ερώμενος"* (Воспитанника и Возлюбленного Аристокитона) по отношению к Аристокитону, являющемуся *"Εραστής"* (Любящим Наставником Армодия), чей статус акцентирован суровым мужественным лицом, обрамленным короткой завитой бородой. Одухотворенные лица Героев выражают их готовность идти до конца в достижении поставленной цели и их способность к обретению меры синтеза свободы в выборе альтернативного пути самоопределения и ответственности за последствия этого выбора [31, Р. 122].

Мужественная, героическая, совершенная атлетическая обнаженность Афинских Любowników-Тираноубийц / *Ερώμενος και Έραστής Τυραννοκτονοι*», отдавших жизнь во имя идеала Демократической Свободы и снискавших нетленную славу Освободителей, стала выдающимся символом Афинской Демократии.

Армодий и Аристокитон совершили акт политического убийства тирана в 514 г. до н. э. во время празднеств «Παναθηναια», посвященных Афине, покровительнице Афинского Полиса, победившей Посейдона в состязании за право дать свое имя городу.⁹ Убив Гиппарха, младшего брата и соправителя Гиппия (*Γιππίας ο Αθηναίος* / пр. 528–510 гг. до н. э.), Любownicy-Освободители избавили Афинян от оков тирании.

Согласно «Афинской Конституции / *Αθηναίων Πολιτεία*», приписываемой Аристотелю (*Αριστοτέλης* / 384–322 гг. до н. э.) [5, Part XVIII, Р. 474–475], стимулом к свержению тирании Гиппарха и Гиппия послужила неразделенная страсть Гиппарха к Армодию, вследствие которой Гиппарх, на празднествах, посвященных Афине [44, Р. 166–167],

нанес публичное оскорбление младшей сестре Армодия, отказав ей в чести нести священные амфоры с оливковым маслом из Священной рощи Афины к ее храму в Акрополе, и самому Армодию, бросив ему в лицо обвинение в женоподобии ("*Ημεροτήης*") и, таким образом, поправ его гражданскую мужественность ("*Καρτερία*") [37, Р. 318–331]. Ни Армодий, ни тем более, Аристокитон (в качестве Защитника от любых посягательств на его честь) не могли оставить подобное оскорбление безнаказанным. Поэтому, призвав на помощь единомышленников-демократов, Герои возглавили заговор, направленный на свержение тирании [47, Р. 95–112; 14, Р. 3–4].

В качестве участников торжественной процессии, двигавшейся от Священной Рощи к Акрополю, Армодий и Аристокитон пронесли скрытые под ветвями мирта короткие мечи "*ζίφος*" и "*κοπίς*". Достигнув пересечения двух дорог в Леокорейоне / *Λεωκόρειον* (от «*Λεός* / Леос» и "*Κορέω*" / сметать, уничтожать»), названном в честь дочерей Леоса, принесших свою жизнь в жертву на алтарь Богине Афине ради спасения Полиса от чумы, и расположенном в северозападной части Агоры, где в скальной храмовой пещере находился Священный источник [67, Р. 108–113], Армодий бросился на Гиппарха и пронзил его мечом, но сам был тотчас же убит на месте телохранителями Гиппарха. Аристокитон, попытавшийся вынести тело Армодия с места убийства, был схвачен и доставлен к Гиппию. Подвергнутый допросу под пыткой, Аристокитон с готовностью перечислил имена всех влиятельных друзей Гиппарха, якобы принимавших непосредственное участие в заговоре против Гиппия. Жаждавший как можно скорее воссоединиться с Возлюбленным Армодием в Обители Блаженства, Аристокитон вел себя вызывающе и в ответ на призыв Гиппия назвать зачинщиков, пообещал выдать их в обмен на обещание Гиппия сохранить ему жизнь. Получив согласие Гиппия, Аристокитон потребовал его руку в качестве залога и, когда Гиппий протянул ее, Аристокитон воскликнул: «Осторожно, ты протягиваешь руку убийце твоего брата!» Пришедший в ярость Гиппий заколол Аристокитона кинжалом.

Начались репрессии. Мстя за брата, Гиппий умертвил многих членов благородных Афинских семей, принадлежавших к демократической партии, вызвав волну протеста демократов и резкое падение популярности у населения Афин и их окрестностей. Спустя три года, в 511 г. до н. э., Гиппий был вынужден перенести свою резиденцию из Афин в крепость Каstellла (*Καστέλλα*), расположенную на холме Му-

нихия (*Μουνιχία*) в предпортовой части Пирея (*Πειραιας*) на восточном побережье Саронийского Залива. Подобные меры, тем не менее, оказались тщетными, поскольку демократы сумели убедить Спартанцев (купив на средства Алкмеонидов, восстановивших Храм Аполлона в Дельфах после пожара 548 г. до н. э., истолкованный Пифией ответ Дельфийского Оракула, якобы рекомендовавшего Спартанцам, колебавшимся в выборе союзников между Писистратидами и Ахейцами Арголиды, выбрать Ахейцев и освободить Афинян от тирании Писистратидов) вторгнуться в Афины. Следуя совету Оракула, Спарта послала Анхимолия (*Ανχιμολιος* / акт. 546–490 гг. до н. э.), который отправился в Афины морем, но был перехвачен Кинеем (*Κινέας*) Фессалийским, пришедшим на помощь Гиппию с тысячей всадников, и разбит. При известии о поражении Анхимолия Спартанцы пришли в ярость и послали Клеомена (*Κλεομένης* / пр. 519–489 гг. до н. э.), Царя Спарты, который разгромил Кинея, отрезав его от Гиппия и воспрепятствовав, тем самым, их воссоединению в Афинах. Тогда Гиппий укрылся в Пеласгийской Крепости (*Πελασγικόν / Πελαργικόν / Εννεαπυλον*) (Стена Аиста)¹⁰ [2, Р. 5], где находился его гарнизон, но был атакован Клеоменом и захвачен при попытке к бегству.

В 508 г до н. э. Клеомен сформировал в Афинах про-Спартанское правительство во главе с сыном Афинского аристократа Тисандра, Исагорасом (*Ισαγορας* / акт. 540–488 гг. до н. э.), остававшимся в Афинах в период тирании Гиппия и после его свержения избранным Эпонимным Архоном¹¹ Афин. Партии Исагораса противостояла партия демократически настроенного Клеисфена (*Κλεισθενης* / ок. 570–482 гг. до н. э.) из рода Алкмеонидов, младшего сына Мегакла (*Μεγακλής* / акт. 632–540 гг. до н. э.) и Принцессы Агаристы Мегарской (*Αγαριστη* / ок. 571–542 гг. до н. э.), дочери Клеисфена, тирана Сикиона (пр. 600–560 гг. до н. э.).

Клеисфен, инициатор реформ Афинской Конституции, известный как Отец Афинской Демократии [5, Part XX], препятствовал реализации про-Спартанской политики Исагораса, который тщетно пытался его изгнать по причине проклятия его рода. Однако демократически настроенные паралиои¹² выступили против изгнания Клеисфена и помогли ему захватить власть в Афинах. Реформы, учрежденные Клеисфеном с 508 по 506 гг. до н. э., обеспечили граждан Афинского Полиса не только равными политическими правами¹³ (43, Р. 91–104], но и процедурой Остракизма¹⁴ [45, Р. 45–73]. Оказав-

шись перед угрозой Спартанского вторжения в демократические Афины, Клеисфен отправил послов к Артаферну (*Αρταφερνης* / акт. 513–492 гг. до н. э.), сатрапу Лидии и брату Персидского царя Дария I (пр. 522–486 гг. до н. э.), просить помощи в противостоянии угрозе Спартанского вторжения [64, Р. 84–85]. Однако Артаферн потребовал от Афинских послов исполнения ритуала "*Γη και υδωρ*" (Воды и Земли), символизировавшего смирение Афинян. Когда же Афинские послы исполнили ритуал, Артаферн безапелляционно рекомендовал им вернуть Гиппия, изгнанного из Афин, поскольку в противном случае им следовало ожидать не помощи от Дария, а вторжения Артаферна в Афины. Возмущенные Афинские послы ответили категорическим отказом и вернулись в Афины, предпочитая сохранить демократию вопреки угрозе Персидского вторжения [64, Р. 84–85].

2. «ΜΙΑΣΜΑ του ΑΛΚΜΑΙΩΝΙΔΟ / Проклятье Алкмеонидов» в качестве инструмента в политической борьбе оппозиционных партий

Проклятье Алкмеонидов / "*Μιασμα του Αλκμαιωνιδου*" («μιασμα / пятно вины, оскверненности»), распространявшееся на всех представителей рода, основоположником которого был Алкмеон (*Αλκμαίων*), правнук Нестора из Герении (*Νεστωρ Γερηνιος*), царя Пилоса (*Πύλος*), покинувшего Пилос ради Афин в период Дорийского вторжения в Пелопоннес, восходило к Мегаклу (*Μεγακλῆς*) из рода Алкмеона, в 632 г. до н. э. избранному Эпонимным Архоном, партии которого противостояла партия Килона (*Κυλων*), победителя Олимпийских игр (*Ολυμπιακοί Αγώνες*) 632 г. до н. э. Недовольный про-олигархической политикой Мегакла, Килон при поддержке Феагена (*Φεαγενης ο Μεγάρεις* / тирана Мегары, его тестя, базируясь на ответе (*χρησιμοι*) Оракула Аполлона в Дельфах (*Δελφοί*), возглавил заговор с намерением низложить Мегакла во время празднеств, посвященных Зевсу. Преданный, однако, одним из заговорщиков, подкупленным Мегаклом, Килон с соучастниками оказался вынужденным искать защиты у Богини Афины в ее Храме в Акрополе [42, Р. 13].

Выскользнув незамеченными из Храма, Килон и его брат, отправились в Мегару за поддержкой Феагена, тогда как группа из двадцати пяти заговорщиков осталась в храме ждать их возвращения. Мегаклу, который был блестящим оратором, удалось убедить заговорщиков сдаться в обмен на обещание сохранить им жизнь.

Обвязав себя для надежности веревкой, прикрепленной к бронзовой статуе Афины, заговорщики по одному начали покидать храм. Когда вышел последний, двадцать пятый участник заговора, веревка неожиданно оборвалась. Мегакл, истолковавший это как знак Афины, не желавшей более защищать участников заговора [42, Р. 13], нарушил данное заговорщикам слово сохранить им жизнь, отдав приказ забить их камнями. За подобное преступление Мегакл был смещен с поста Главного Магистрата и изгнан из Полиса, а проклятие, которое он навлек на себя своим поступком, распространилось на всех членов его рода и их потомков [6, Р. 64–65]. Тяжесть подобного проклятия усугублялась тем, что искупление требовало жизни одного из членов рода, принесенной в жертву оскорбленным Богам [63, Р. 123].

Наконец, в 594 г. до н. э. Солон (*Σολων* / ок. 630–560 гг. до н. э.), избранный Эпонимным Архоном, Афинский законодатель, чьи реформы заложили фундамент Афинской Демократии [58, Р. 76] и, в особенности, учрежденный им Свод Законов «*Σεισραχθεια* / Избавление от Бремени» (от «*σειειν* / избавлять» и «*αχθος* / бремя») [28, Р. 103], добился возвращения Алкмеонидов в Афины, где они оставались по 538 г. до н. э., пока Писистрат вновь не изгнал их по политическим соображениям [59, IV, Р. 155–156].

3. Армодий и Аристогитон как образец Социокультурной модели однополых отношений "ἘΡΑΣΤΗΣ και ἘΡΩΜΕΝΟΣ"

Социокультурная модель внесемейных однополых отношений, получивших название "*Παιδραστία*"¹⁶, служила неотъемлемой составляющей универсальной государственной воспитательно-образовательной системы "*Παιδεία*" (508–322 гг. до н. э.), предполагавшей подготовку свободных граждан и защитников Полиса (*Πόλις*) в двух направлениях: интеллектуальном (*Μουσική*) и физическом (*Γυμναστική*) [1, С. 54–57; 7, Р. 201–202; 15, Р. 72–73; 39, Р. 11].

Однополые отношения воспроизводились в контрсемейном пространстве между Наставником (*Δάσκαλος*), под которым подразумевался Ментор (*Μέντωρ*), преданный интимный старший друг аристократического происхождения в возрасте от 30 до 50 лет, и его Воспитанником (*Μαθητής*), под которым подразумевался Возлюбленный, юноша или отрок в возрасте от 7 до 21 года [11, Р. 168–174].

Социокультурная модель воспроизводства подобных однополых отношений была воспета Гомером (*Ομηρος*) в эпической поэме 8 в. до

н. э. "Οδύσσεια" («Одиссея») на примере Телемаха (*Τηλέμαχος Οδύσσειας*), сына Царя Итаки Одиссея (*Οδύσσειας*), и Ментора (*Μέντωρ*), заменившего Телемаху сражавшегося с Троянцами отца и ставшего для него наставником, защитником и преданным интимным другом. Гомер представил эти основанные на принципе взаимной любви, преданности, эротического влечения и уважения отношения в качестве эталона высшей гражданской добродетели. С целью манифестации освященности подобных однополюх отношений Богами, Гомер инкорпорировал в действие Богиню Афину, представшую перед Телемахом в облике Ментора.

Свободные граждане рассматривали модель «Παιδεραστία», регулируемую Афинским Законодательством, в качестве ценностного ориентира, направлявшего душу на пути в Плерому (*Πλήρωμα* / «Совершенство, полнота», от «*πληρης* / полный, совершенный») [20, Р. 192–193]. Так, согласно Афинской Конституции, отношения "*Εραστής και Ερώμενος*", освященных Богами, могли быть установлены по взаимному согласию (при условии одобрения отца отрока или юноши, избранного Наставником в качестве Возлюбленного Воспитанника), причем возраст "*Ερώμενος*" был ограничен (не ранее достижения десяти лет). Более того, на Наставника ("*Εραστής*") возлагалась особая ответственность за обеспечение безопасности его Воспитанника ("*Ερώμενος*") от посягательств посторонних граждан, способных нарушить гармоничную целостность этого союза [24, Р. 131–132; 27, Р. 308–324; 34, Р. 4; 49, Р. 1]. Тем самым, отрок или юноша («Παις»), игравший роль "*Ερώμενος*", рассматривался Афинским Законодательством как будущий свободный гражданин и защитник Полиса, обязанности по воспитанию которого официально передавались его Наставнику ("*Εραστής*").

Социокультурная модель, ориентированная на этический и эстетический идеалы контрсемейных однополюх отношений "*Εραστής και Ερώμενος*", освященных Богами Олимпа, восходила к мифу о Ганимеди (*Γανυμήδης*) и Зевсе (*Ζεύς*), изложенному Гомером в эпической поэме «*Ιλιάς* / Илиада» (Песня об Илионе», XX, 233–235). Согласно Гомеру, Ганимед, сын Троя (Τρώς) из Дардании, основателя Трои, и Каллироэ (*Καλλιρρόη*), красивый Троянский юноша (отрок), похищенный на Горе Ида (во Фригии) Зевсом, принявшим облик орла, стал виночерпием Бога и его Конкубином (*Concubinus* / *Ερώμενος* / Возлюбленный) [9, Р. 91–92].

Таким образом, миф о Ганимеде [35, S. 21–46] был положен в основу формирования и воспроизводства новых, альтернативных внутрисемейным, однополюх отношений, базировавшихся на принципе гармонического равенства полов и социального статуса субъектов отношений (поскольку женщины в древнегреческом обществе, существовавшие в условиях социальной изоляции, имели статус низших, по сравнению с мужчинами, существ, пригодных для воспроизводства рода, но не для мужских «Συμπόσια», пирах с музыкой, танцами, возлияниями, беседами и декламацией стихов, большую часть участников которых составляли пары "*Ἐραστής και Ἐρώμενος*" [26, P. 136]. Тем самым, термин "*Ἐραστής*", означавший Наставника, старшего, активного, преданного и любимого друга, обретал социокультурный смысл, далекий от понятия «Доминирующий старший партнер-любовник», а термин "*Ἐρώμενος*", эквивалентный латинскому "*Catamitus*", — смысл, далекий от понятия «Мальчик, используемый для орального и анального секса» [9, P. 91–92].

Именно поэтому столь важно установить четкое смысловое различие между термином "*Ἐραστής*" в значении «Наставник» и термином "*Παιδεραστής*" (от (от «*παιδής* / дети, мальчики» и «*ερω* / пассивный возлюбленный, играющий подчиненную роль»), чтобы исключить малейший намек на негативный смысловой оттенок его современной интерпретации в понятии «Любитель мальчиков», принимая во внимание Афинское Законодательство, рассматривавшее статус "*Ἐρώμενος*" в качестве Воспитанника и Любимого Ученика («*Μαθητής*»), а "*Ἐραστής*" — в качестве Наставника ("*Δάσκαλος*") [9, P. 91–92; 38, P. 1286; 46, P. 58].

Социальная функция образовательной модели «*Παιδεραστία*», помимо воспитания у молодого поколения требуемых будущему свободному гражданину и защитнику полиса умений и навыков, состояла в предоставлении Наставнику (*Δάσκαλος*) и Воспитаннику (*Μαθητής*) возможности продемонстрировать свои лучшие качества, заслуживавшие восхищения сограждан. Афинские отцы, на попечении которых их сыновья оставались до пяти лет, стремились в этот период заложить в них все основы физической и эротической привлекательности, а также развить их интеллектуальные способности и дарования, чтобы уже в семилетнем возрасте они могли привлекать внимание благородных Афинских мужей, а с десяти лет попасть в число Избранников "*Κλεινοί*" и получить высокий социальный статус "*Παρασταθείς*" (Прошедший

Испытание) [65, Р. 5]. Так, по количеству претендентов на звание "*Φιλετορ*" («Любовник»), готовых на похищение "*Κλεινοί*" (после одобрения его отца), Афинские отцы могли судить об их вкладе во внутрисемейное воспитание сыновей, поскольку отсутствие или даже недостаток в потенциальных "*Φιλετοροι*" приводил к признанию отцов обесчещенными. Поэтому, если кто-либо из сыновей не находил желающих стать его покровителем, наставником и любовником, это рассматривалось как позор и бесчестье для всей его семьи [11, Р. 3–4].

О значимости социокультурного статуса модели "*Παιδραστία*" в качестве неотъемлемой составляющей государственной воспитательно-образовательной системы в древнегреческом демократическом обществе свидетельствовало рассмотрение внесемейных однополых отношений "*Ἐραστής και Ἐρώμενος*" [8, Р. 183] в качестве самого эффективного средства профилактики деспотизма и тирании, согласно речи Афинянина Павсания (*Παυσανίας*, / акт. 420 г. до н. э.), Наставника (*Ἐραστής*) Афинского трагического поэта Агафона (*Αγάθωνος*, /ок. 448–400 гг. до н. э.), в «Пире» Платона (*Πλάτων* / 428/ 427–348 /347 гг. до н. э.) [50, 182 с.].

Действительно, в "*Νόμοι*" («Законы») Платон особо подчеркивал превосходство и эффективность учреждения воспитательно-образовательной модели "*Παιδραστία*" в качестве социального института демократических Афин [51, 636B]. Более того, Афеней из Навкратия (*Αφηναιος Ναυκράτιος* / акт. 180–230 гг.), Греко-Египетский ритор и грамматик, в своем труде *«Δειπνοσοφισταί/ Ужин Софистов»*, выстроенном в виде диалога автора с его любимым другом Тимократом (*Τιμοκράτης*) на пирах в доме Ларенсия, покровителя искусств, высоко превозносил социальный статус воспроизводства модели внесемейных однополых отношений. Афеней утверждал, что подобные, освященные Олимпийскими Богами, отношения были не данью моде, но эталоном добродетельного поведения свободного гражданина демократического Полиса, акцентируя внимание на том, что образец подобных отношений "*Ἐραστής και Ἐρώμενος*" навсегда увековечен в отношениях Армодия и Аристокитона, Героев-Тираноубийц, символизирующих Афинскую Демократию [30, Р. 167].

4. Армодий, Аристогитон и Леаэна: Эталон Гражданской Добродетели в борьбе за утверждение Демократического Идеала

Восхваляя подвиг Героев-Освободителей Армодия и Аристогитона, чьи отношения "*Ἐρασθῆς καὶ Ἐρώμενος*" служили образцом преданной любви ("*Δίκαιος ἔρωξ*") и манифестацией ее благодеяний для защиты демократических свобод [65, Р. 5]. Афинские граждане превозносили решительность, стойкость и верность знаменитой Афинской гетеры (*εταῖρα*) Леаэны (*Λεαίνα* / Лъвица), интимной подруги Аристогитона. История о благородстве Афинской куртизанки, принесшей себя в жертву Демократическому Идеалу, была изложена Полианом (*Πολύανος* / Прославленный / акт. 125–179 гг.), Македонским ритором, в его труде "*Στρατηγήματα*" / «Военные Стратегемы» [53, VIII, 45]: «История Аристогитона и Армодия, освободивших Афинских граждан от ига тирании Писистратидов, известна каждому греку. Неизвестно, однако, что у Аристогитона была подруга, знаменитая Афинская гетера Леаэна. После убийства своего брата, Гиппарха, Гиппий приказал арестовать ее и подвергнуть допросу под пыткой, с тем чтобы выяснить все подробности заговора, в курсе которых она, несомненно, была, и узнать имена заговорщиков, которые были ей известны лучше других. После того как Леаэна мужественно перенесла первый этап пыток, которым ее подвергли, она поняла, что боль может сломить ее мужество, и откусила себе зубами язык и умерла, унеся с собой в могилу свою тайну. Потрясенные мужеством гетеры и ее верностью Кодексу Чести, граждане Афин заказали бронзовую статую львицы без языка Афинскому скульптору Амфикрату (*Αμφικράτης* / акт. 544–485 гг. до н. э.) и установили ее в Пропилеях (*Προπύλαια*) Акрополя. В своей речи на торжественном открытии статуи Лъвицы в Акрополе Клеисфен заявил, что Гиппий излил свою ярость против Армодия на всех без исключения, замучив до смерти даже прекрасную Леаэну, Афинскую Куртизанку по прозвищу Лъвица. Однако Гиппий едва ли ошибался, подвергая ее дознанию с пристрастием, поскольку кому как не знаменитой Афинской гетере становились известны все секреты лучших представителей благородных Афинских родов, посещавших ее дом. И она доказала, что если кто-то и должен удостоиться чести быть любимым благородными мужами, то это именно она, Лъвица, Эталон Гражданской Доблести Афин» [53, VIII, 45].

Примечания

1. Афинской Демократии (510–506 гг. до н. э.) предшествовал режим тирании Писистрата² (*Πεισίστρατος* / 608–528 гг. до н. э.), в 561 г. до н. э. захватившего власть в Афинах при поддержке сформированной им партии гиперакриориев (*ὑπερακριοριοί*), беднейших слоев горского населения Северо-западной части Аттики. Ориентированный на идеал Популизма, при поддержке Анатолийских наемников, Писистрат вступил в ожесточенную борьбу с олигархической партией Педиеев (Πεδιεί), богатых землевладельцев, сосредоточивших в своих руках всю исполнительную и законодательную власть Афин [41, Р. 1–11]. Сместив с должностей Архонов, Писистрат сформировал новую инфраструктуру власти. Сократив привилегии Педиеев, он конфисковал принадлежавшие им земли, умертвив многих из них и отправив в изгнание их семьи [5, Part XIII].

За период своего правления (561–528 гг. до н. э.) Писистрат дважды подвергался изгнанию, вследствие объединения двух оппозиционных партий Педиеев и Паралиоиев с целью его низложения [5, Part XIV]. Так, изгнанный в 555 г. до н. э., по прошествии одиннадцати лет (в 546 г. до н. э.), он сумел обеспечить себе триумфальное возвращение в Афины [17, Р. 42–44], на золотой колеснице, запряженной парой белых коней, в сопровождении стоявшей от него справа молодой женщины из Пеании (*Παιανία* / у подножия горы *Υμηττός* в одиннадцати километрах от Афин) по имени "*Φυή*" (что означало «бросить вызов»), облаченной в доспехи Богини Афины, с круглым щитом в правой руке и копьем в левой [36, Р. 118–122]. С воодушевлением встречавшие Писистрата гиперакриории, уставшие от произвола олигархов, уверовали, что на чужбине он снискал расположение Афины, и она способствовала его возвращению для восстановления поправной справедливости [18, Р. 40–50].

2. Писистрат (*Πεισίστρατος* / 608–528 гг. до н. э.), захвативший власть в Афинах в 561 г. до н. э. при поддержке сформированной им партии гиперакриориев, ориентировался на идеал Популизма, направленного против аристократической олигархии, и был нацелен на воспроизводство авторитарной модели демократической государственности (модели демократической тирании) [36, Р. 118–122].

3. В Афинах был издан специальный указ о запрете воздвигать любые статуи вблизи бронзовой скульптурной группы «Тираноубийц».

4. «*Ξιφος* / Ксифос», обоюдоострый одноручный короткий меч с лезвием длиной 65 см и шириной в две трети длины (15–20 см), использовавшийся в рукопашном бою.

5. "Κοπίς" (от «κοπιω /рубить»), короткий меч с односторонним лезвием длиной 65 см, использовавшийся как «να κοψω και ωθήσω σπαθί /меч, рубящий и пронзающий» [60, Р. 17].

6. Согласно версии Арриана из Никомедии (*Αρριανός* / ок. 86–146 гг.), Греческого историка, философа и полководца, изложенной в его труде «*Ἀλέξανδρου Ἀναβάσις* / Восхождение Александра» [3], бронзовая скульптура «Тираноубийца» Антенора была возвращена из Суз в Афины Александром Македонским (*Ἀλέξανδρος Γ' ὁ Μέγας* / пр. 336–323 гг. до н. э.); согласно версии Валерия Максимиуса (*Valerius Maximus* / акт. 10–49 гг.), изложенной в его Труде «*Factorum ac dictorum memorabilium libri IX* / Девять Книг Памятных Деяний и Изречений» [40], — Селевком I Победителем (*Σέλευκος Α' Νικάτωρ*; / ок. 358–281 гг. до н. э.); согласно версии Павсания (*Παυσανίας* / ок. 110–180 гг.), Греческого географа и путешественника, изложенной в его труде «*Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* / Описание Греции» [48, I, 8.5], — Антиохом III Великим (*Ἀντίοχος Γ' ὁ Μέγας* / пр. 222–187 гг. до н. э.).

7. "Contrapposto" («противовес», «равновесие») — прием, позволяющий уравновесить постановку человеческой фигуры, одна часть которой (плечевой пояс и руки) контрастно уравновешивается другой частью (тазобедренным поясом и ногами, развернутыми по оси фаллоса в противоположном направлении) с целью придания фигуре большей динамики или, наоборот, видимости расслабления [33, Р. 139; 66, Р. 19].

8. Вторая бронзовая версия «Тираноубийца» также была утрачена, но до нас дошло несколько хорошо сохранившихся мраморных Римских копий, в частности, копия из Национального Археологического Музея Неаполя, демонстрирующая идеализированные изображения двух героев в Нео-Аттическом стиле. Аналогичные изображения Армодия и Аристоклитона сохранились также на чернофигурной амфоре для оливкового масла (в качестве дара Богине Афине), датированной 400 г. до н. э. (*British Museum, London, Inv. B 605: Attic Black-Figure Vases*), и на барельефе трона из Ельгинского мрамора, датированного 300 г. до н. э. (Церемониальный Ельгинский Трон / *Ceremonial Elgin Throne, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. 74 AA 12*).

9. Афина /*Ἀθηνᾶ*, Богиня Мудрости, Мастерства и Войны, и Посейдон / *Ποσειδῶν*, Бог Морей, состязались в Акрополе за право стать покровителями прекрасного Полиса и дать ему свое имя. Так, первым выступил Посейдон и ударил трезубцем по скале, и от этого удара из скалы тотчас же потекла вода. Однако источник оказался соленым, и вода в нем была непригодной для употребления. Тогда выступила Афина, ударила по земле копьем, и в образовавшуюся лунку посадила оливковую ветвь, из которой на глазах у всех выросло чудесное оливковое дерево с оливковыми плодами, символизовавшее мир и процветание на Земле. Посейдон, раздосадованный победой Афины, разгневался и проклял город, получивший ее имя и ее покровительство, обрекая население Афин на нехватку пресной

воды (в частности, проблема водоснабжения сохраняет свою острую актуальность по сей день).

10. Пеласгийская / Пеларгийская крепость / *Πελασγικόν / Πελαργικόν* (Стена Аиста), или "*Εννεαπύλον*" (Девять Врат), крепость, возведенная Пеласгийцами (*Πελασγοί*), прародителями греков [12, Р. 41], у Западного подножия Акрополя после выравнивания верхнего плато скального массива [29, Р. 5–36].

Термин «*Πελαργικόν* / Стена Аиста» был упомянут Фукидидом (*Θουκυδίδης* / ок. 460–400 гг. до н. э.), Афинским историком и полководцем [29, Р. 5–36], в его труде «*Ιστορία* / История Пелопонесской Войны», и Аристофаном (*Αριστοφάνης* / ок.446–386 гг. до н. э.), Афинским драматургом, в пьесе «*Ορνιθεες* / Птицы» [4, Р. 149, line 832].

11. Афинская демократическая модель государственности предполагала трех выборных Архонов (*αρχωντες*): Эпонимного Архона / *Επωνυμιος Αρχων* / правитель» (от «*αρχων* / правитель» и "*επωνυμιος*", означавшего, что имя Архона присваивалось году его вступления в должность); Полемарха / *Πολεμαρχος* / Главнокомандующий армией); и Архона-Базилевса / *Αρχων βασιλευς* [21, Р. 129]. На Эпонимного Архона возлагались обязанности Главного Магистрата, Полемарх был Стратегом, а Архон-Базилевс отвечал за отправление религиозных и культовых обрядов. С 683 г. до н. э. выборный срок полномочий ограничивался одним годом. Архоны также имели помощников (*Θεσμοθεται*), назначаемых ими при вступлении в должность.

12. Согласно Афинской Конституции (5, Part XXIII), свободные граждане Афин принадлежали, в зависимости от экономических и географических признаков, к трем партиям:

I. Партии Педиеев (*Πεδιει*), богатых землевладельцев, населявших равнины и производивших зерно, возглавляемой Ликургом Афинским (*Λικουργος* / ок. 390–324 гг. до н. э.), восходившим к Эреختهю (*Ερεχθευς*), воспитаннику Афины, исполнявшей роль Матери-Богини [34, II, 21–46] даже в ее статусе Вечной Девы [25, Р. 262]. Ликург был логографом (*λογογραφος*, от «*λογος* / слово» и «*γραφο* / писать») — профессиональным автором судебных речей и одним из десяти выдающихся Афинских ораторов [32, Р. 22].

II. Партии Паралиоев (*Παραλιοι*) (от «*παραλια* / морское побережье»), населявших прибрежную часть Аттики и занимавшихся рыбной ловлей, возглавляемой Мегаклом (*Μεγακλης*) из рода Алкмеонидов (*Αλκμαιωνιδαι*), восходивших к Нелеидам (*Νηλειδαι*), ведущим свой род от Нелея (*Νηλευς*), правителя Пилоса.

III. Партии Гиперакриориев (*Υπερακριορι*) (от «*Διακρια* / горная местность»), населявших горные районы северозападной части Аттики, производивших ячмень, мед и шерсть и составлявших беднейший социальный слой Афинского Полиса, возглавляемой Писистратом (*Πεισιστρατος* / 608–528 гг. до н. э.).

13. «*Ισονομια* / Равенство политических прав / Равенство граждан перед законом (от «*ισος* / равный» и «*νομος* / закон»).

14. Процедура «Остракизма / *Οστρακισμός*» (от «*όστρακον* / осколок керамической посуды»), на который наносились имена тех, кто по результатам голосования должен был подвергнуться процедуре остракизма и быть изгнанным за пределы Полиса. Известны образцы "*όστρακα*" — осколков керамических ваз и сосудов с именами Кимона, сына Мильтиада / *Κίμων Μιλτιάδο* /, и Мегакла, сына Гиппократа / *Μεγακλῆς Ἱπποκράτος* /, датированные 487 г. до н. э. (*Athens, The Ancient Agora Museum*). Процедура Остракизма, учрежденная Афинской демократией, предполагала, что любой гражданин Афинского Полиса мог быть изгнан из Полиса на десять лет [32, Р. 247]. Подобные политические меры носили характер «упреждающего удара», нацеленного на нейтрализацию действия Вечного Закона Олигархии / *Ακλονητος νομος της ολιγαρχιας*», согласно которому в недрах любой демократической модели государственности неизбежно зарождение эмбриона олигархического правления, вследствие специфических закономерностей ее воспроизводства¹⁵ [41, S. 377–392].

15. Олигархические модели государственности, исторически сменявшие демократические модели, традиционно носили характер тираний, требовавших беспрекословного подчинения правителю, ориентированному на авторитарный идеал и подавлявшему любые попытки противодействия его власти. Аристотель, впервые употребивший термин «*ολιγαρχια* / олигархия», понимал под ним состояние государственности, когда очень богатые члены сообщества сосредоточивают в своих руках политическую власть, управляя, однако, не силой разума, а силой их богатств. С 1631 г. синонимом термина «Олигархия» стал термин «Плутократия» (от *πλουτος* / богатство) и «*κρατος* / власть») [62, Р. 197–198].

Роберт Мишелс (*Robert Michels* / 1876–1936 г.), итальянский социолог Германского происхождения, представитель Школы Элитизма, в своей книге «*Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens* / К социологии сущности партии в современной демократии. Исследования олигархических тенденций жизни групп» (1911 г.), постулировал политическую теорию «Вечного Закона Олигархии / *Ακλονητος νομος της ολιγαρχιας* / *Ehernes Gesetz der Oligarchie*», провозглашавшего неизбежность формирования эмбриона олигархического правления в недрах любой демократической модели государственности, разрушаемой коррупцией чиновников [41, S. 377–392; 46, Р. 57].

16. Древнегреческий термин «*Παιδερastia* / Любовь к мальчикам», происходящий от «*Παιδερastης* / Любящий мальчиков» (от «*παιδες* / дети, мальчики») и «*Εραστης* / Любовник»), в древнегреческом обществе носил абсолютно позитивный социокультурный смысл, очищенный от этических и смысловых трансформаций последующих эпох Христианства.

Источники

1. Михайлова, И. Г. Динамика воспроизводства семейных пространств и их взаимообусловленность социокультурными и религиозными идеалами / И. Г. Михайлова // Мир психологии. — 2018. — №1 (93). — С. 45–63.
2. Abel, V. *Fifth Century BC Concepts of the Pelasgians* / V. Abel. — Redwood City: Stanford University Press, 1966.
3. *Αρριανου περι Αισαβασεως*. — Patra: Eumorfopoulos-Tipografia, 1575.
4. Aristophanes. *The Birds and Other Plays* / Aristophanes. — London: Penguin Classics, 1978.
5. Aristotle. *Atheniensium Respublica* / Αριστοτελης. Αθηναίων πολιτεια. (The British Library, Papyrus 131) // Loeb Classical Library. Vol. 184. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.
6. Armstrong, K. *The Great Transformation: The Beginning of One Religious Traditions* / K. Armstrong. — New York: Anchor Books, 2007.
7. Beck, F. *Greek Education 450–350 BC* / F. Beck. — London: Methuen, 1964.
8. Blake, N. *Education in an Age of Nihilism* / N. Blake. — London: Routledge, 2000.
9. Blanshard, A. *Sex, Vice, and Love from Antiquity to Modernity* / A. Blanshard. — Hoboken: Wiley Blackwell, 2010.
10. Boardman, J. *Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas* / J. Boardman. — London: Thames & Hudson, 1995.
11. Boys-Stones, G. *Eros and Government: Zeno and the Virtuous City* / G. Boys-Stones // *Classical Quarterly*. — 1998. — Vol. 48. — P. 168–174.
12. Brug, J. F. *A Literary and Archeological Study on the Philistines* / J. F. Brug. — Oxford: British Archaeological Reports, 1985.
13. Brunnsäker, S. *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes: A Critical Study on the Sources and Restorations* / S. Brunnsäker. — Athens: Svenska Insitutet i Athen, 1971.
14. Cicero, M. T. *Librorum De Republica. Liber IV, Sections 3–4* / M. T. Cicero // M. T. Ciceronis De Republica. — Oxford: Oxford University Press, 1918.- (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, T. IV). — P. 3–4.
15. Cicero, M. T. *De Oratore* / M. T. Cicero // M. T. Ciceronis Orationes. — Oxford: Oxford University Press, 1918. — (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, T. II). — P. 72–73.
16. Clark, K. *The Nude: A Study on Ideal Form* / K. Clark. — London: The Folio Society, 2010.
17. Cole, J. W. *Pesistratus on the Strymon* / J. W. Cole // *Greece and Rome*. — 1975. — Vol.22. — Issue 1. — P. 42–44.
18. Connor, W. R. *Tribes, Festivals, and Processions. Civic Ceremonials and Political Manipulation in Archaic Greece* / W. R. Connor // *Journal of Hellenic Studies*. — 1987. — Vol. 107. — P. 40–50.
19. Croix, H. de la. *Gardner's Art Through the Ages* / H. de la Croix, R. Tansey, D. Kierkpatrick. — San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

20. Dawson, D. *Cities of the Gods: Communist Utopies in Greek Thought* / D. Dawson. — New York: Oxford University Press, 1992.
21. Ducoudray, G. M. *The History of Ancient Civilization. A Handbook* / G. M. Ducoudray. — New York: D. Appleton and Company, 1889.
22. Edmonds, J. M. *Lyra Graeca; Being the Remains of All the Creek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus Excepting Pindar*. In 3 vols. / J. M. Edmonds. — London: William Heinemann, 1931.
23. Elton, O. *The Greek Anthology* / O. Elton // *Blackwood's Magazine*. — 1833. — Vol. 33. — Issue 209. — P. 885.
24. Ferrari, G. *Figure of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece* / G. Ferrari. — Chicago: University of Chicago Press, 2002.
25. Frazer, R. M. *Some Notes on the Athenian Entry, Iliad B 546–556* / R. M. Frazer // *Hermes*. — 1969. — Vol. 97. — Issue 3. — P. 262–266.
26. Garnsey, P. *Food and Society in Classical Antiquity* / P. Garnsey. — Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1999.
27. Golden, M. *Slavery and Homosexuality at Athens: Age Differences Between Erastai and Eromenoi* / M. Golden // *Phoenix*. — 1984. — Vol. 38. — Issue 4. — P. 308–324.
28. Hares, E. *A New Solution to the Riddle of the Seisachtheia* / E. Hares // *The Development of the Polls in Archaic Greek*. — London: Routledge, 1997. — P. 103–112.
29. Harrison, J. E. *Primitive Athens as Described by Thucydides* / J. E. Harrison. — Cambridge: Cambridge University Press, 1906.
30. Hindley, C. *Debate: Law, Society, and Homosexuality in Classical Athens* / C. Hindley // *Past and Present*. — 1991. — Vol. 133. — P. 167–183.
31. Honour, H. *A World History of Art* / H. Honour, J. Fleming. — London: Laurence King Publishing, 2009.
32. Hyland, J. *Democratic Theory: the Philosophical Foundations* / J. Hyland. — New York: Manchester University Press, 1095.
33. Janson, H. W. *History of Art* / H. W. Janson. — London: Thames & Hudson, 1995.
34. Johnson, M. *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature: A Sourcebook* / M. Johnson, T. Ryan. — London: Routledge, 2005.
35. Kerényi, K. *Die Mythologie der Griechen. 2 Bde. Bd. 2. Die Heroen der Griechen* / K. Kerényi. — Stuttgart: Klett-Cotta-Verlag, 1958.
36. Lavelle, B. M. *Fame, Money, and Power. The Rise of Peisistratos and Democratic Tyranny at Athens* / B. M. Lavelle. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
37. Lavelle, B. M. *The Nature of Hipparches' Insult to Harmodius* / B. M. Lavelle // *The American Journal of Philology*. — 1986. — Vol. 107. — Issue 3. — P. 318–331.
38. Liddel, H. G. *A Greek-English Lexicon* / H. G. Liddel, R. Scott. — Oxford: Clarendon Press, 1940.

39. Lodge, R. C. *Plato's Theory of Education* / R. C. Lodge. — New York: Russell and Russell, 1970.
40. Maximus, V. *Facta et dicta memorabilia* / V. Maximus. — Mainz: Peter Schöffler, 1471.
41. Michels, R. *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens* / R. Michels. — Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1911.
42. Michelson, J. D. *Religion in Hellenistic Athens* / J. D. Michelson. — Berkeley: University of California Press, 1998.
43. Mogens, H. H. *The Ancient Athenian and the Modern Liberal View of Liberty as a Democratic Ideal* / H. H. Mogens // *Democratia*. — Princeton: Princeton University Press, 1996. — P. 91–104.
44. Moore, J. M. *From Aristotle and Xenophon on Democracy and Oligarchy* // J. M. Moore. — Berkeley: University of California Press, 1975.
45. Morris, J. *Equality and the Origins of Greek Democracy* / J. Morris // *Ancient Greek Democracy: Reading and Sources*. — Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2004. — P. 45–73.
46. Nissinen, M. *Homoeroticism in the Biblical World: A Historical Perspective* / M. Nissinen. — Minneapolis: Augsburg Fortress, 1998.
47. Ober, J. *The Athenian Revolution of 508/507 BC. Violence, Authority, and the Origins of Democracy* / J. Ober // *Ancient Greek Democracy. Reading and Sources*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2004. — P. 95–112.
48. Pausanias' *Ἑλλάδος Περιήγησις* / *Description of Greece in 6 vols.* / Pausanias. — London: Macmillan and Co., Ltd, 1898.
49. Percy, W. A. *Pederasty and Pedagogy in Ancient Greece* / W. A. Percy. — Chicago: University of Illinois Press, 1996.
50. Platon. *Le Banquet* / Συμπόσιον // Platon. *Oeuvres Complètes. T. IV. Parties 1–2*. — Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1930.
51. Platon. *Le Lois*/ Νόμοι //Platon. *Oeuvres Complètes. T. II. Partie 2*. — Paris : Societé d'Édition « Les Belles Lettres », 1926.
52. Podlecki, A. J. *The Political Significance of the Athenian Tyrannicide-Cult* / A. J. Podlecki // *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*. — 1966. — Bd. 15. — Heft 2. — S. 129–141.
53. Πολυαινοὶ Στρατηγημάτων βιβλίοι οκτώ. — Ἐν Παρισίοις: ἐκ τῆς τυπογραφίας I. M. Εβεράρτου, 1809.
54. Richter, G. M. *The Right Arm of Harmodis* // G. M. Richter // *American Journal of Archeology*. — 1928. —Vol.32. — Issue 1, — P. 1–8.
55. Ridgeway, B. *The Severy Style in Greek Sculpture* // B. Ridgway. — Princeton: Princeton University Press, 1970.
56. Ring, T. *International Dictionary of Historic Places: Southern Europe* / T. Ring, R. Salkin, Sh. Boda. — London: Routledge, 1996.

57. Smyth, H. W. *Greek Melic Poets* / H. W. Smyth. — London: Macmillan & Co, Ltd, 1900.
58. Stanton, G. R. *Athenian Politics C. 800–500 BC. A Sourcebook* / G. R. Stanton. — London: Routledge, 1990.
59. Temmerman, K. de. *Characterization in Ancient Greek Literature: Studies on Ancient Greek Narrative. In 4 vols.* / K. de Temmerman. — Leiden: Brill, 2018.
60. *The Complete Encyclopedia of Arms and Weapons*. — New York: Simon & Schuster, 1982.
61. Tobin, R. *The Canon of Polykleitos* / R. Tobin // *American Journal of Archeology*. 1975. — Vol. 79. — Issue 4. — P. 307–321.
62. Tocqueville, T. A. de. *Selected Letters on Politics and Society* / T. A. de Tocqueville. — Berkeley: University of California Press, 1985.
63. Tsakmakis, A. *Thucydides Between History and Literature* / A. Tsakmakis, M. Tamiolaki. — Berlin: Walter de Gruyter, 2013.
64. Waters, M. *Ancient Persia: A Concise History of the Achaemenid Empire, 550–330 BCE* / M. Waters. — Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
65. Wohl, V. *Love Among the Ruins: The Erotic of Democracy in Classical Athens* / V. Wohl. — Princeton: Princeton University Press, 2003.
66. Woodford, S. *The Art of Greece and Rome* / S. Woodford. — Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
67. Wyckerly, R. E. *Athenian Agora: Literary and Epigraphical Testimonia* / R. E. Wyckerly. — Princeton: Princeton University Press, 1957.





V

Татьяна Уварова

ЗАПОЗДАЛОЕ ВНИМАНИЕ
Памяти Александра Абрамовича Раскина.
(01.11.1950–04.02.2020)

День 1 ноября, теперь уже прошлого года, в отличие от предыдущих, теплых и слякотных, выдался, пусть не прозрачным по-осеннему, но каким-то чистым и строгим, с легким морозцем, что особенно чувствовалось в этом просторном и, как правило, пустынном, хоть и не отдаленном от центра уголке города. Правда, мои познания о ритме жизни здесь, ограничиваются лишь днями и часами посещения хорошо известной любому горожанину психиатрической больницы Святого Николая Чудотворца, которая в просторечии именуется — «психушка на Пряжке». Было около часа субботы, время, когда родственники страждущих покидают сие печальное заведение и с опустошенными рюкзаками и сумками на колесиках тянутся вдоль больничного забора к мосту, где пути их расходятся. Абсолютная пустынность набережной и улицы уже издали насторожила. С сожалением подумалось о непреодолимости «карантинных мер», ставших дополнительным грузом и без того обремененного всяческими заботами, обывателя. Огорчала не столько напрасность приезда, сколько невозможность противостоять тем неведомым высшим силам, которые вопреки нашим фантазиям, все расставляют по своим местам. Вот и сегодня, несмотря на благую цель, придется остаться «при своих интересах».

Цель была действительно благая. В этот день сыну Абрама Григорьевича Раскина, Александру, исполнилось бы 70 лет. Он не дожил до юбилейной даты девять месяцев. Так сложилось, что последние годы Саша был завсегдагдеем этой больницы. Здесь его хорошо знали

и неплохо к нему относились — и медперсонал, и больные, снова и снова возвращавшиеся сюда после непродолжительных «побывок» дома, так что знакомство становилось многолетним. Считается, что лучшая молитва о неприкаянной, не прилепившейся к Богу душе — милостыня. Вот я и везла эту «милостыню» — большой пакет сладостей, чтобы помянули Сашу, и чтобы хватило на всех...

Усиливающееся осознание никчемности собственных хлопот и обида за Сашу — и тут ему не повезло — не помешало мне все же заметить, что часть тротуара, ведущего к больничной проходной, была сплошь усыпана свежими яркими, словно только что опавшими золотыми листьями старого клена, ветви которого свесились над забором. Я даже приостановилась — жалко тревожить такую красоту. Тихо шурша листьями, подумала — утешение.

Незапертая дверь проходной приободрила, и я уверенно прошла через вертушку мимо охранников. Не совсем понимая ситуацию, я двинулась вперед. Путь был хорошо известен и привычен. Дверь в больницу оказалась тоже открыта. Кивнув то ли в знак благодарности, то ли приветствия в сторону висящей над входом в коридор первого этажа иконы Николая-Чудотворца, свернула на лестницу и стала быстро подниматься на последний этаж. Объявление на дверях 7-го отделения сообщало о новом режиме посещения больных, но это уже ничего не меняло, и я позвонила. Дверь открыл красивый молодой человек в каком-то ослепительно белом халате. Извинившись за несвоевременный приход, объяснила цель визита. Сашу он помнил и обещал раздать сладости всем, кто его знал. И тем, к кому редко приходят — попросила я, Поблагодарив и попрощавшись, пошла обратно.

И снова я приостановилась, прежде чем пройти по живописной лиственной дорожке. «Сложивший крылья буйных мыслей рой...» — почти по Китсу в Сашином переводе, и почти про Сашу. Понятно, это не небесная радуга (многие ли из нас ее удостоятся?), но и золото поздней осени в этом сером асфальтовом тупике — явленная красота Мира Божия. Прощальная красота...

На момент знакомства с Александром Абрамовичем Раскиным, попросту Сашей, именно так к нему все и обращались, я знала, что он уже много лет болен, чем объяснялось его странноватое поведение — рассеянность, некоторая неопрятность, иногда назойливость. Болезнь

лишила его возможности заниматься профессиональной научной деятельностью, которая и составляла основу жизни, и Саша был вынужден большей частью находиться дома. К счастью, это не стало препятствием в общении с коллегами, которые с сочувствием и очень тепло относились к нему, ценили его способности, профессиональные знания, эрудицию, душевные качества.

До 2010 года Саша проживал со Светланой Дорониной и ее дочерью. Это его поддерживало, давало импульс хотя бы к какой-то реализации богато одаренной натуры: обучал английскому языку детей знакомых, занимался переводами, читал. Смерть Светланы стала крушением их хрупкого, далекого от совершенства семейного уклада, начались настоящие мытарства. Когда болезнь немного отпускала, Саша, в этой передышке, словно наверстывая упущенное, разводил активную деятельность — ходил в Дом Ученых, библиотеки, театр, посещал научные конференции, готовил какие-то материалы к публикации, без конца кому-то названивал и мог часами разговаривать по телефону, по памяти воспроизводя немислимые конструкции математических формул. Вся эта суматоха хоть и не лишала Сашу присущей ему доброжелательности, снисходительной корректности и остроумия по отношению к новому окружению его слабеющего отца — сиделок, социальных работников и прочих доброхотов — но все же искажала его истинное лицо.

Как нередко бывает, наступает момент, и с сожалением приходится признать, что познания о человеке, с которым ты находишься рядом в непростые периоды его жизни, являются всего лишь субъективными суждениями. Тоже произошло и в отношении Саши. Рассказы Абрама Григорьевича были почти всегда одни и те же: за краткими воспоминаниями о Саше ребенке и школьнике, примерном, послушном, следовало сердечное сожаление о годах болезни сына. Родственники, которых оказалось не так уж и много, тоже, в основном, говорили о болезни. Единственным источником, позволившим мне хотя бы в общих чертах наметить канву жизни Саши, стали немногие доступные документы.

Саша родился 1 ноября 1950 года в семье молодых искусствоведов-сокурсников Абрама Раскина и Веры Александровой. На помощь неискушенным в деле воспитания родителям, озадаченным

к тому же проблемами собственной самореализации, пришли бабушка Ида Семеновна и дед Григорий Абрамович, которые с большой любовью занимались внуком. Надо сказать, что Саша, на первый взгляд совсем не сентиментальный человек, бережно и с большим теплом всегда вспоминал об этих дорогих ему людях.

С 1958 года Саша обучался в экспериментальной школе № 157 Института Общей Педагогике АПН РСФСР с повышенной программой по физике и математике, параллельно занимаясь в физическом кружке при университете им. А. А. Жданова. Учился более чем увлеченно, так что удостоился от классного руководителя нетипичного пожелания: «Вы первый ученик в школе, но нужно, чтобы иногда Вы смотрели поверх учебника».

Саша проявлял ко всем предметам одинаковый интерес, но уже в 8 классе сделал свой выбор. Сохранилось сочинение-письмо, вероятно, к вымышленному другу, которое объясняет мотивы решения. В письме говорится о впечатлении от прочтения новой книги известного советского астрофизика И. С. Шкловского «Вселенная. Жизнь. Разум». Саша не просто пересказывает содержание, акцентируя внимание на интересных моментах, но формулирует свое отношение к прочитанному. «Книга звучит, как вдохновенный гимн человеку, который, живя на Земле — маленькой песчинке, затерянной в безбрежном океане Вселенной, своей дерзновенной и пытливой мыслью проникает в самые сокровенные тайны мироздания. Прочитав эту интереснейшую книгу, я еще и еще раз понял, что в авангарде современной науки идут физика и математика. Это укрепило во мне желание изучать физику и математику».

В 1968 году Саша с Золотой медалью окончил школу и поступил в Политехнический институт им. М. И. Калинина на физико-технический факультет. К учебе относился серьезно, но времени хватало и на выполнение различных поручений: он был политинформатором, членом лекторской группы, на третьем курсе — старостой. Большое внимание уделял изучению и совершенствованию английского языка, неоднократно становился победителем конкурсов, устраиваемых кафедрой.

После успешной защиты диплома, в июне 1974 года был принят на работу в одну из лабораторий Всероссийского научно-исследовательского института метрологии им. Д. И. Менделеева. Из характеристики видно, что всего за год работы Саша зарекомендовал

себя как способный инженер, «владеющий математическим аппаратом знаний», с большой ответственностью, выполнявший задания теоретического и экспериментального характера, успешно освоивший специфику деятельности. Активный, общительный. Как несомненное преимущество отмечалось его свободное владение английским языком.

В 1980 году Саша вступил в брак с Ишицкой Полиной. К этому времени ушли из жизни его бабушка и, болевшая продолжительное время мать, так что появление в семье Раскиных молодой трудолюбивой женщины во многом способствовало налаживанию быта, упорядоченности жизни. Саша стал более продуктивно работать над диссертацией, которую защитил в Ленинградском институте точной механики и оптики, вероятно, в 1986 году. Тема диссертации, как следует из названия опубликованного реферата, была следующая: «Анализ закономерностей тепловых процессов в дифференциальных сканирующих калориметрах. Разработка методик измерений термодинамических и термокинетических параметров». Зная способности и ответственность Саши, его увлеченность профессией, в успешности защиты мало кто сомневался. И защита состоялась, Саше была присвоена степень кандидата технических наук. Но то ли на фоне усталости, то ли от сильного волнения произошел надлом, приведший к необратимым изменениям его здоровья и как следствие, к переменам в привычном течении жизни — с этого времени он работает с большими перерывами на лечение. В семье, несмотря на рождение дочери, обозначился конфликт, завершившийся разводом, на котором настоял Саша. В 1994 году он женился во второй раз на Дорониной Светлане. Полина также создала новую семью и эмигрировала в Германию, но никогда не препятствовала общению Саши с дочерью и принимала участие в жизни бывшего мужа до его последних дней.

Объясняя для себя (порой и для Саши, назидательно!) его болезнь духовными причинами, я никогда не интересовалась его физическими ощущениями. Какие состояния приходилось ему проживать? Что он испытывал, когда лежал, сжавшись в комочек, маленький, страшно худой, под выцветшим больничным одеялом? «Состояние апатичное, интереса к чтению нет; уже год, как головокружение и непрерывные неприятные ощущения в голове делают работоспособность невозможной. Большую часть дня провожу в постели, встаю в 6 часов вечера; когда состояние несколько лучше — смотрю телевизор. В остальном, депрессия неизменна». Наверное, это самое

безобидное описание проявлений болезни, оставленное им. Признания коллегам были более впечатляющими. Сейчас понятно, болезнь, несмотря на весь ее трагизм, выявила в нем просто недюжинные способности, и как не покажется странным, силу характера. Ведь он после каждого обострения депрессии, снова и снова возвращал себя к жизни, строил какие-то планы, и, преодолевая самые разные препятствия, добивался своего.

Саша никогда не жаловался ни на бытовые неустройства, ни на свою болезнь и никогда не искал сочувствия.

В НИИ Саша работал с перерывами на лечение до 1997 года. Он постоянно обращался к своей диссертации, развивая заложенные в ней актуальные на сегодня направления. В 2013 году побывал в Израиле, где общался с коллегами, выступал с докладом и был принят в одно из научных сообществ. Достижением этих лет можно считать и получение им Сертификата Высших международных курсов Кембриджского университета, что подтверждало его высокий уровень владения английским языком.

С 1977 по 2012 год в научных журналах и сборниках было опубликовано более 40 статей, написанных им совместно с коллегами или самостоятельно. Видимо, с одной из работ, которую он пытался напечатать, для чего и поехал в Москву, и связан отсчет его последних лет и дней. Обрато он возвращался с явными признаками инсульта. К поезду вызвали скорую помощь. Домой Саша больше не вернулся.

Из личного опыта общения и по отзывам его бывших коллег, известно, что Саша был разносторонне образованным человеком, знал и любил музыку, изобразительное искусство, историю Петербурга, литературу, да и сам был литературно одарен — легко сочинял, видимо подражая отцу, стихотворные поздравления коллегам и знакомым на разные случаи. Наиболее убедительно этот дар проявился в переводах художественных произведений, выполненных в 1990-е годы: романа Т. Харриса «Молчание ягнят», пьесы Т. Уильямса «Прекрасное воскресенье», многостраничных мемуаров Шейлы Грэхем «Любима за измены». Вероятно, инициировала переводы Светлана Доронина, театровед, непродолжительное время работавшая в одном из драматических театров и отвечавшая за ре-

пертуар. По каким-то причинам проза осталась невостребованной. Переводы стихов Джона Китса удалось дважды издать небольшими тиражами, что стало радостным событием для Саши. Он особенно был доволен вторым сборником, который в отличие от первого — маленькой, скромной книжицы, стараниями Л. Н. Митрохиной, взявшей на себя все хлопоты от переговоров с издательством и создания макета до поиска средств на оплату тиража, получился полноценной книгой. Написанная ею же вступительная статья, была высоко оценена автором переводов.

Вкладом в изучение истории Петербурга следует считать участие Саши, примерно в то же время, в реализации интереснейшего проекта по выявлению и отбору материалов для «Документальной хроники Петровского времени», задуманного А. Г. Раскиным и С. А. Весниным. К настоящему времени исключительно усилиями С. А. Веснина вышло 2 тома. Уникальность изданий, историческая достоверность сведений, добротность книг, небольшие тиражи сразу же сделали их библиографической редкостью.

Около десяти лет назад, преимущественно с целью моральной поддержки, друг Абрама Григорьевича, создатель уникального частного Музея флорентийской мозаики Борис Лазаревич Ошкуков, попросил Сашу перевести, приобретенный где-то за границей альбом об этом редком и не только для России декоративно-прикладном искусстве. Перевод был сделан исключительно для ознакомления с содержанием книги и не предполагал тиражирования. Задумывая написать о Саше, я попросила Бориса Лазаревича разрешить ознакомиться с переводом и, если будет возможно, опубликовать небольшой фрагмент в Петербургских искусствоведческих тетрадах, т.к. тематически, в отличие от других работ Саши, он совпадает со спецификой сборника. Незадолго до своей кончины Борис Лазаревич переслал электронный вариант текста.

Некоторое время Саша состоял в АИСе. Думается, что публикуемый ниже фрагмент его работы будет интересен ценителям искусства флорентийской мозаики и станет хотя бы небольшим вкладом в деятельность Ассоциации.

Искусство флорентийской мозаики *Немного истории*

...Искусство изготовления мозаик, похоже, возникло в между-речье Тигра и Евфрата <...>. Из Месопотамии это искусство пришло в Грецию, предположительно окружным путем — через Египет. Великолепные напольные и настенные мозаики, изготовленные греческими и этрусскими мастерами, были открыты в результате археологических работ в Италии. Эти мозаики служат явным указанием на то, что именно на территории современной Италии искусство мозаики достигло своего первого расцвета.

Наследники греков и этрусков — римляне — продолжили культивирование этого искусства. Археологические раскопки в старой части Рима, произведенные в эпоху Ренессанса, явили миру великолепные образцы художественных мозаик очень похожих на произведения, выполненные в технике, позже получившей название флорентийской мозаики или *Pietre Dure* (буквально «твердые камушки»). Это были, так называемые образцы техники *Opus sectile*, при которой использовались разноцветные кусочки мрамора. Такие мозаики появились не ранее IV века нашей эры.

Искусство глиптики — обработки резцами драгоценных камней — культивировалось в Италии в течение всех Средних веков, и достигло наивысшего развития в эпоху Возрождения. Понятно, что процесс непрерывного усовершенствования рабочих инструментов и приемов обработки исходного сырья оказал влияние на изобразительные возможности мозаик из твердых камней. Именно в результате усовершенствования методов обработки камней и стало возможным изготовление в Риме XV и XVI столетий великолепных столешниц.

С расширением международной торговли в XVII столетии и дальнейшим усовершенствованием инструментов, применяемых для резки, шлифовки и других способов обработки камней, стали использовать все более и более твердые породы цветных камней и минералов, при этом в дело пошли такие, которым приписывались целительные и судьбоносные свойства. Очевидно, что всеобщее увлечение астрологией также внесло свой вклад в этот процесс. Тогда же, всё больше и больше создавалось мозаик и инкрустаций из драгоценных сортов камней.

Около 1588 года богатый и деятельный почитатель искусства герцог Франческо Медичи нанял лучших в то время резчиков по камню для работы в столице его герцогства Флоренции, для чего была организована мастерская при дворце Уффици. Благодаря сохранившимся бухгалтерским книгам, ведение которых отличает предельная тщательность, до наших дней дошли имена мастеров и сведения о произведениях. Известно, что многие мастера прибыли во Флоренцию из прежнего оплота глиптики — Милана. Великолепные миланские вазы, статуэтки и разного рода сосуды, украшенные золотом и серебром, ныне являются экспонатами, например, Музея истории искусств в Вене. Однако, произведения искусства, которые определили термин — техника *Pietre Dure* всемирно признаны образцами недостижимого качества. Продукция от флорентийской мастерской *Opificio* вскоре проложила себе путь во дворцы Европы.

В процессе развития этого декоративно-прикладного искусства стали появляться различные, очень непохожие друг на друга художественные стили исполнения. Например, одна манера характеризовалась использованием в качестве элементов орнамента завитков, подобия усиков клубники и других растений, а также цветов и птиц. В итоге, получались фантастически разнообразные мозаичные орнаменты. В другой — в качестве элементов использовались ландшафты (пейзажи), портретные изображения святых, царственных особ и мифологических персонажей. Началось изготовление алтарей и настенных панно, для церквей и часовен, которые потрясают своим великолепием. Среди них особо выделяются панно для погребального склепа семейства Медичи.

В течение XVIII века многие жанровые живописцы, например, Джузеппе Зоччи [Дзоки], начали создавать специальные эскизы для флорентийской мастерской. Несколько великолепных живописных панно, изготовленных по таким, эскизам попали в Вену, а четыре из них — в Янтарную комнату Екатерининского дворца, расположенного близ Санкт-Петербурга. На панно дамы и кавалеры из высших аристократических кругов, в ослепительном блеске вечно свежих красок, рассеянно прогуливаются по живописному ландшафту среди руин или дворцов. <...> Так, традиция изготовления флорентийских мозаик продолжалась без перерыва на протяжении более четырех столетий.

После объединения Италии некоторые флорентийские мастера создали собственные небольшие частные предприятия, что привело к высокой производительности труда в этой сфере. <...>

В начале Индустриальной Революции (около 1800 г.) покупательная способность перешла от аристократии к буржуазии, особенно в Англии и Франции, ведущих промышленных и колониальных державах этого времени. Ювелирные изделия, картины, разнообразная утварь для повседневных нужд новых потребителей производились в технике флорентийской мозаики или с частичным использованием ее элементов.

Повторение некоторых популярных мотивов было неизбежным. Но, несмотря ни на что, мы не найдем двух совершенно одинаковых произведений искусства. На процессе создания неизбежно отражаются индивидуальные особенности материала, вариации размеров и цвета, благодаря чему каждая вещица, исполненная в технике *Pietre Dure*, уникальна! Велико также и многообразие мотивов, поэтому два почти одинаковых предмета встречаются крайне редко.

В настоящее время во Флоренции все еще продолжают работать несколько мастерских по производству флорентийских мозаик, но занятые на них люди жалуются на недостаток квалифицированных молодых кадров. Средний возраст, активно работающих здесь, очень высок. Остается только верить, что новые экономические и творческие импульсы обеспечат должную преемственность и сохранят и в будущем это изумительное искусство...

Техника флорентийской мозаики

Искусство «флорентийской мозаики», рождается из трех разновидностей камня: *Pietre Dure* — «твердые камни», *Pietre Tenere* — «мягкие камни», *scagliola* — суррогат мрамора из тонко отшлифованной смеси алебастра и гипса с добавлением клея и пигментов. Инкрустации, созданные из разных видов камня, могут быть дифференцированы разве что экспертами на основе их различной конструкции. Подобно живописи, мозаичные изображения можно соотнести со стилями различных эпох... Некоторые факты можно установить путем анализа качества ручного ремесла. Но еще очень многое скрывается в прошлом.

Для создания флорентийских мозаик используются камни: агаты (твердость* от 6,5 до 7), яшма (тв. от 6 до 7), сердолик, малахит (тв. от

3,5 до 4), мрамор (тв. 3), гелиотроп, аметист (тв. 7), горный хрусталь и другие цветные кварцы, а также органические материалы: кораллы, слоновую кость, жемчуг. Дополнительно применяют связующие материалы, наполнители, клеящие вещества и полировочный воск. Так как работы по огранке, измельчению и шлифовке связаны с водным охлаждением, в мастерских всегда холодно и сыро.

В качестве опоры (основы) используются тонкие темные пластины сланца. Для создания нового произведения прежде всего требуется цветной рисунок, который служит основой для «рисунка» из камня. На нем детально отмечаются снятые с камня цветные сегменты, которые вырезаются и приклеиваются к каменным пластинам желаемого цвета. По ходу работы они скрепляются вертикально.

Для придания камню нужной формы обычно используется проволочная пила, которая напоминает лобзик с тонкой стальной проволокой вместо привычного лезвия. Проволока постоянно смачивается увлажняющим абразивным раствором, содержащим размельченный корунд (тв. 9.). В зависимости от твердости камня скорость резки составляет приблизительно 1 сантиметр в 5 минут.

Чтобы получить изображение без зазоров, края кусочков мозаики спиливаются или стачиваются, и готовые, располагаются на плоской опоре, перевернутой лицевой поверхностью вниз.

В прошлом вся картина скреплялась теплой клейкой мастикой из смеси канифоли и пчелиного воска. После охлаждения, верхняя неровная сторона шлифовалась пока не становилась параллельной основе, после чего горячей медной лопаточкой клейкую мастику ровно распределяли по поверхности, и мозаика закреплялась на плите горячего сланца. Сейчас используются специальные клеящие вещества на основе искусственной смолы, что позволяет обойтись без нагревания и значительно экономит время.

За тем происходит влажная шлифовка с использованием разных шлифовальных инструментов, от твердых до мягких. Заключительный этап: полировка на вращающихся тканевых или войлочных дисках до достижения зеркального блеска. Неудивительно, что произведения искусства, требующие такой тщательной работы, не могут быть дешевыми...

Как экономические причины, так и новые, появившиеся в XVII столетии тенденции в искусстве, привели к появлению техники *scagliola* как имитации *Pietre Dure*.

Это было связано, прежде всего, с появлением оригинальных красящих веществ, позволяющих имитировать живопись. Главной экономической причиной стала сравнительно низкая цена новых материалов и то, что они не требовали больших временных затрат. Процесс начался в Италии и Баварии, в одно и то же время, но впоследствии *scagliola* стала монополией баварской семьи Фистулатор. Красящие вещества накладывались слоями толщиной от 5 до 15 мм. которые шлифовались и полировались после просушивания.

Со временем, однако, стало ясно, что эта новая техника никогда не достигнет светоустойчивости, блеска и насыщенности цвета, свойственного флорентийской мозаике. Тем не менее, и в этом стиле были созданы высокохудожественные работы, частично соединенные с *Pietre Dure*...

Произведения из твердых полудрагоценных камней не восприимчивы к факторам бытового влияния, таких как вода, пищевые продукты и т. д., что в меньшей степени относится к черному мрамору, который, под воздействием кислот, может подвергнуться разъеданию или покрыться влажными пятнами. Если представлять, сколько усилий и умения требуется, чтобы создать хотя бы одну работу в технике *Pietre Dure*, от вида произведения искусства, пострадавшего таким образом, в прямом смысле слова, разрывается сердце!

Музеи все больше склоняются к хранению *Pietre Dure* под стеклом. С ювелирными изделиями и маленькими произведениями искусства, которые как правило, находятся в активном использовании, рекомендовано бережное обращение и чистка лишь с использованием бесцветных лаков с воском (не содержащих кислоты). Перед тем, как ювелирная драгоценность вернется в шкатулку, а произведение искусства в кабинет, где хранится коллекция, любое загрязнение должно быть удалено с использованием теплой воды, после чего поверхность следует протереть мягкой тканью и обработать лаком. Если после чистки на предмете остаются стойкие пятна, использование любых домашних приспособлений для их удаления, запрещено. В этом случае требуется участие профессионала...

*Твердость — так называемая твердость камня, определяющая его износостойкость, которую более правильно называть как твердость по шкале Мооса (в честь венского минералога Мооса). Твердость: 1 = тальк, 3 = известковый шпат, 7 = кварц, 10 = алмаз.

МОИ РАННИЕ АВТОРСКИЕ КНИГИ

Малотиражные книги, проиллюстрированные и изданные художником, который так же является автором воспроизведенных текстов; книги, полностью сделанные вручную (печатным или рукописным способом) отдельная тема в жанре *artists' books*¹.

Далее кратко о своем раннем опыте генерирования подобных книжных вещей (мысль о том, что надо сделать это самостоятельно пришла после прочтения очередной статьи про феномен книги художника с рядом допущенных неточностей и откровенных фактических ошибок по моим работам).

Первые книжки в этом формате, которые совмещают визуальный ряд с авторским поэтическим текстом, написанным белым стихом и верлибром в 1986–1989 годах, я сделал больше тридцати лет назад в Ленинграде, в своей самозахватной мастерской находившейся в обширном мансардном этаже дома 25 по Невскому проспекту, на углу с Казанской улицей. Четыре небольших томика. Вещи эти, изготовленные в форме кодекса, структурно получились относительно традиционными. Три из них появились в 1989 году: «Песок», «Цветные звуки», «Зеленая книга» (указаны в хронологической последовательности). В 1990 году добавилась еще одна — «Моя мансарда». Сложился короткий цикл из четырех авторских книг, объединенных относительно единым форматом (около 220 × 150 × 12 мм), стилистикой исполнения и, конечно, использованием только собственных текстов. Не вполне одинаковые размеры объясняются тем, что изначально книжки не замышлялись как проектная серия, а появлялись постепенно, дополняя друг друга. Сейчас, мне самому, с точки зрения отбора текстов наиболее удачным представляется первый томик — «Песок», с точки зрения пластической выразительности — «Цветные звуки», а если говорить о цельности высказывания — «Моя мансарда» и «Зеленая книга».

Изначальным побудительным мотивом послужило желание опубликовать поэтические тексты, увидеть свои слова и строфы лежащими на книжном листе. Лирика, одним словом. Неизбежные и разнообразные сложности на пути реализации этой затеи в большой или относительно большой полиграфии, постепенно сместили

акцент моей активности в сторону книги, как объекта искусства, говоря иначе, в сторону самиздата.

Тогда, во второй половине 1980-х годов я не был погружен и хорошо знаком с таким явлением, как книга художника. Впрочем, его как явления тогда в СССР и не существовало. Я, конечно, видел знаменитые композиции из «Джаза» Анри Матисса, но только в репродукциях, наверно попадалось что-то еще. Я был любознателен. Знал о подвижнической работе Миши Карасика, хотя в то время мы не были знакомы. Но гораздо больше меня занимало современное станковое искусство, в разных своих ипостасях и проявлениях, эксперименты с материалами и языком.

Обращение к авторской книге было скорее вынужденным, чем закономерным и осмысленным. Вероятно, что, рано или поздно, оказавшись в такой ситуации, каждый автор интуитивно выбирает путь Уильяма Блейка, идет по которому в меру своих амбиций, талантов и предпочтений.

Впрочем, моя самая ранняя попытка сделать авторскую книгу относится к 1976 году. Когда мне было одиннадцать лет, я написал повесть в духе научной фантастики, к которой проявлял тогда повышенный интерес, как и ко всему, что связано с жизнью в воде. В сочинении, называвшемся — «Под водой» рассказывалось о международной группе ученых гидробиологов пытающихся разгадать тайну холодных и мутных глубин шотландского озера Лох-Несс. Рукопись заняла тринадцать страниц школьной тетрадки в клетку. Но на этапе перепечатывания текста на пишущей машинке и рисования внутритекстовых иллюстраций я забуксовал и застрял, дело осталось незаконченным. Сохранились лишь отдельные страницы.

В более раннем возрасте, пожалуй, сильнее других, на меня производили впечатление книжки оформленные Владимиром Михайловичем Конашевичем. На даче, где я проводил часть лета, хранились первые издания К. И. Чуковского, стихов С. Я. Маршака, сказок А. С. Пушкина и Г. Х. Андерсена, с иллюстрациями художника. В том числе: «Федорино горе», «Муха-Цокотуха», «Телефон», «Сказка о Золотом Петушке», «Пожар» и другие, которые я уже не могу вспомнить. Я любил их рассматривать, листать, от одного сюжета к другому. Волшебный мир, сколь точно найденный, выразительный и правдоподобный, столь и нереальный. Но на мою практическую ра-

боту с книгой, это пристрастие и знание прямого воздействия не оказало. Став, скорее, камертоном, интеллектуальным вектором.

Значительно позже, сильное впечатление на меня произвел, подаренный кем-то из знакомых отца, небольшой томик «Лев, Колдунья и платяной шкаф» (1978) Клайва С. Льюиса с иллюстрациями Г. А. В. Траугот. Решение всех элементов было цельным, легким и убедительно образным. Завораживало все — необычность решения последовательности книжных разворотов, удивительная чистота и свежесть цветовых отношений, линейной пластики и ритмов.

Возвращаясь в конец 1980-х скажу, что занимаясь своими книгами, абсолютно все этапы работы я выполнял в одиночку: от рисования иллюстраций и размножения на пишущей машинке текстов, через цветную копирку, до окрашивания анилиновыми красителями в технике горячего батика ткани (которая шла на обложки) в кипящем чане, и брошюровки листов. Экземпляры в тираже при этом неизбежно приобретали некоторые, но непринципиальные различия, которые только обогатили работу в целом.

Почти все номера книг давно разошлись по музейным и частным коллекциям, их тираж был минимальным: от 5 до 6 пронумерованных экземпляров.

Описание изданий включает в себя отдельные поэтические тексты их составляющие.

Песок — Ленинград: [б. м.], 1989.

Твердый переплет. Без пагинации (28 страниц). Тираж — 5 пронумерованных экземпляров. Размер: 215 × 153 × 10 мм (в сложенном виде); 215 × 313 мм (разворот).

Издание включает в себя десять верлибров. Все тексты отпечатаны автором собственноручно на пишущей машинке с использованием цветной копировальной бумаги (красным, зеленым, фиолетовым и черным тоном). Все экземпляры, кроме № 3 (не сшит) сброшюрованы вручную. Одностороннее заполнение листа.

Обложка — картон, хлопчатобумажная ткань, горячий батик в два цвета анилиновыми красителями (желтым и бордо), в правом верхнем углу аппликация из белого картона литеры «П». Абстрактный узор на переплете всех пяти экземпляров имеет некоторые различия. Титульный лист — аппликация названия, вырезанными из картона и подкрашенными цветными карандашами буквами. Фронтиспис — изображение (пейзаж) с зеркальной композицией — сталь-

*Где запах дождя,
Приносящего память?
(Август 1987)*

*В час,
Когда гаснет звезда,
Я остаюсь один.
В час,
Когда нет тебя,
Я ухожу совсем.
Ночь, приносящая мысль
И красоту цветам,
Город, желтым огнем,
Двери стеклянный шрам,
Овладевают тем,
Что неподвластно нам.
(Май 1987)*

Местонахождение экземпляров:

Экземпляр № 1 — коллекция книги художника Тимофея Маркова (СПб, Россия). В 2012 году куплен у автора.

Экземпляр № 2 — коллекция книги художника Отдела эстампов Российской Национальной библиотеки (РНБ, СПб). В 2004 году передан в дар автором.

Экземпляр № 3 — в собственности автора. СПб.

Экземпляр № 4 — коллекция книги художника Российской Государственной библиотеки (РГБ, Москва); В 2010 году передан в дар автором.

Экземпляры № 5 — украден у автора магазином Гилея (Москва). Местонахождение неизвестно.

Цветные звуки — Ленинград: [б. м.], 1989.

Твердый переплет. Без пагинации (24 страницы). Тираж — 5 пронумерованных экземпляров. Размер: 209 × 152 × 15 мм (в сложенном виде); 209 × 315 мм (разворот).

Издание включает в себя пять верлибров. Все тексты отпечатаны автором собственноручно на пишущей машинке с использованием цветной копировальной бумаги (красным, зеленым, фиолетовым, черным и желтым тоном), с акцентированием цветом отдельных элементов (слов, букв) стихотворений, на бумаге торшон кремового тона. Все экземпляры, кроме № 1 (не сшит) сброшюрованы вручную.

Обложка — картон, лен, горячий батик в три цвета анилиновыми красителями (светло оранжевым, зелено-голубым и светло-коричневым). Абстрактная композиция на лицевой стороне обложки выполнена темперой по трафаретам (алой, черной и желтой краской). Абстрактный узор на тканевом переплете всех пяти экземпляров имеет некоторые различия. Форзац — зеленая бумага ручного тонирования. Титульный лист — ручной трафарет (желтым и красным) по зелено-голубой бумаге ручного тонирования. Название выполнено вырезанными из картона и подкрашенными цветной гуашью буквами.

Фронтиспис — композиция, отпечатанная трафаретами в четыре цвета (синий, черный, алый, желтый) по зелено-голубой бумаге ручного тонирования. Иллюстрации — пять полосных композиций, отпечатанных трафаретами в три — четыре цвета (синий, черный, алый, желтый), по зелено-голубой бумаге ручного тонирования, с обеих сторон листа. Вес 1 экземпляра = 220 гр. Все работы, от макета до тиража, исполнены автором.

*Стоя у холодного окна,
Созерцаю небо.
Небо, разрываемое ветром,
Разносящим золотые арабески света.
Как брызги рыбьей чешуи —
Сверкнут и исчезнут.
(Осень 1989)*

*Палитра оранжево-синяя
Бочком прислонилась к стене
Рядом — бутылка «Карлово»,
Стакан, пара красок и нож.*

*Над ними зависла картина,
Блестя золоченым ребром.
В ней люди, деревья и небо,
В осеннем пруду отголоском
Кольшутся у камыша.*

(Осень 1989)

Местонахождение экземпляров:

Экземпляр № 1 — коллекция книги художника Тимофея Маркова. СПб. В 2012 году куплен у автора.

Экземпляр № 2 — в собственности автора. СПб.

Экземпляр № 3 — фонд книги художника Саксонской Государственной библиотеки (Дрезден, Германия). Куплен при посредничестве Михаила Карасика в 2006 году.

Экземпляр № 4 — продан в 2008 году, через галерею Борей, в частную "LS" коллекцию *Albert Lemmens & Serge Stommels (Nijmegen, Netherland)*. Впоследствии стал частью коллекции Музея ван Аббе. LS (Альберт Лемменс & Серж Стормелс) коллекция русской Книги художника Эйндрховен (Нидерланды). № 8820.

Экземпляр № 5 — коллекция книги художника Российской Государственной библиотекой (РГБ, Москва). В 2010 году куплен у автора.

Зеленая книга — Ленинград: [б. м.], 1989.

Твердый переплет. Без пагинации (32 страницы). Тираж — 6 пронумерованных экземпляров. Размер: 217 × 153 × 12 мм (в сложенном виде); 209 × 315 мм (разворот).

Издание включает в себя девять верлибров. Все тексты отпечатаны автором собственноручно на пишущей машинке с использованием цветной копировальной бумаги — красным тоном (кроме экземпляров № 4 и № 6 — отпечатан черным тоном), на бумаге торшон кремового тона. Все экземпляры, кроме № 3 (не сшит), сброшюрованы вручную. Одностороннее заполнение листа. Обложка — картон, хлопчатобумажная ткань. Окрашена методом горячего батика в два цвета анилиновыми красителями (желтым и темно-зеленым). На лицевой стороне обложки, по центру — аппликация из цветного картона ручного тонирования (красный и зелено-голубой). Абстрактный узор на переплете всех шести экземпляров имеет некоторые различия. Форзац — желтый картон ручного тонирования. Титульный лист — аппликация (картонные буквы, подкрашенные цветной гу-

ашью). Пять полосных композиций, выполненных стальным пером и тушью черно-коричневого тона и цветными карандашами (авторская подпись — карандашом) на бумаге торшон кремового тона. Перед иллюстрациями — листы матовой голубоватой кальки.

Экземпляры № 1, № 2, № 3, № 4 имеют дополнительно: фронтисписы — городские мотивы, выполненные пером и зеленой тушью по охристо-серой бумаге (в каждом экземпляре оригинальный сюжет, все сюжеты — вымышленные, являющиеся своеобразным собирательным портретом ленинградского ландшафта 1980-х) и концевые композиции (в каждом экземпляре свои) выполненные пером и цветной тушью (зеленой, синей, красной и желтой). Добавлены после 1990 года. Титульный лист экземпляра № 3 выполнен на бумаге торшон ручного тонирования (черной краской). Вес 1 экземпляра = 220 гр. Все работы, от макета до тиража, исполнены автором.

*Мечтаешь ты жить на облаке
Из дивной пыльцы розовой,
Ища в ручейках отражение,
Парить над землей — грешницей,
Влетая в венки алые
Ночные фиалки и лилии.
И слушая птиц утренних
Дарить лишь глазами улыбку им.
Увидев в блистании месяца
Лицо золотого юноши,
Забиться, цветы, уронив в пруды,
Глубокие и болотные.
Отдать всю себя тонкую
Влеченью его тайному,
Разрушив свое облако
Из дивной пыльцы розовой.
Умчат с ним в полете неистовом
За горы и чащи дикие.
И не жалеть о случившемся —
Пока не устанешь от странствия,
И странностей хрупкого мальчика,
Да ветра порывов яростных.*

*В глазах появляется грусть твоих,
И снова мечтаешь об облаке,
В душистой перине нежащем,
И легком влечении в образах.*

(Декабрь 1988)

Местонахождение экземпляров:

Экземпляр № 1 — в собственности автора. СПб.

Экземпляр книги № 2 — фонд книги художника Саксонской Государственной библиотеки (Дрезден, Германия). Куплен при посредничестве Михаила Карасика в 2006 году.

Экземпляр № 3 — коллекция книги художника Тимофея Маркова. Куплен у автора в 2012 году.

Экземпляр № 4 — коллекция книги художника Российской Государственной библиотекой (РГБ, Москва). В 2010 году куплен у автора.

Экземпляр № 5 — продан в 2007 году, через галерею Борей, в частную "LS" коллекцию *Albert Lemmens & Serge Stommels (Nijmegen, Netherland)*. Впоследствии стал частью коллекции Музея ван Аббе. LS (Альберт Лемменс & Серж Стормелс) коллекция русской Книги художника Эйндховен (Нидерланды). № 9108.

Экземпляр № 6 — в собственности автора. СПб.

Моя мансарда — Ленинград: Невский 25, 1990.

Твердый переплет. Без пагинации (24 страницы). Тираж — 6 пронумерованных экземпляров. Размер: 217 × 148 × 12 мм (в сложенном виде); 217 × 301 мм (разворот).

Неспешный и грубоватый текст, написанный в декабре 1988 года (было несколько редакций), описывает капремонтную сквот-мастерскую Невский 25. Мастерская эта была организована мной 13 марта 1987 года в самом центре Ленинграда, в угловой мансарде полурасселенного дома № 25 по Невскому проспекту (дом у Казанского собора). Стихотворение отпечатано автором на пишущей машинке (красным, зеленым, фиолетовым и черным тоном), на тонкой (кроме экземпляра № 1) бумаге чуть сероватого тона.

Все экземпляры, кроме № 1 и № 2 (не сшиты), сброшюрованы вручную. Двухстороннее заполнение листа. Обложка — картон, лен, горячий батик в две краски анилиновыми красителями (бордовым и фиолетовым). На лицевой стороне обложки прямоугольный трафаретный отпечаток черной темперой и аппликация из желтого кар-

тона ручного тонирования. Абстрактный узор на переплете всех шести экземпляров имеет некоторые различия.

Форзац — серебристо-серые обои с растительным орнаментом (экземпляры № 5 и № 6 — обои светло-коричневые с геометрическим узором). Титульный лист — название книги выполнено трафаретами черным и красным тоном. Восемнадцать полосных композиций и концовка сделаны в сложной смешанной технике: печать черным тоном (ксерокопии по авторским фотографиям), трафарет, цветные карандаши, стальное перо, цветная тушь, аппликация из цветной бумаги. Экземпляры имеют некоторые различия во внутреннем оформлении. Все работы, от макета до тиража, выполнены автором.

Местонахождение экземпляров:

Экземпляр № 1 — в собственности автора. СПб.

Экземпляр № 2 — коллекция книги художника Российской Государственной библиотекой (РГБ, Москва). В 2010 году куплен у автора.

Экземпляр № 3 — Научная библиотека Государственного Эрмитажа, кабинет редких книг и рукописей (ГЭ, СПб).

Экземпляр № 4 — продан в 2007 году, через галерею Борей, в коллекцию книги художника Рейнхарда Грюнера (Мюнхен, Германия).

Экземпляр № 5 — коллекция книги художника Отдела эстампов Российской Национальной библиотеки (РНБ, СПб). В 2005 году куплен у автора.

Экземпляр № 6 — фонд книги художника Саксонской Государственной библиотеки (Дрезден, Германия). Куплен при посредничестве Михаила Карасика в 2006 году.

Примечания

¹ Парыгин А. Б. Книга художника как форма искусства // «Искусство печатной графики: история и современность». В сб. н. статей по материалам научной конференции Четвертые казанские искусствоведческие чтения 19–20 ноября 2015. — Казань: ГМИИ РТ, 2015. — С. 75–78.



Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

«ИСКУССТВА ВНЕ ПОЛИТИКИ НЕ СУЩЕСТВУЕТ»

ТОЛЬКО Я

*Меня читали психопаты,
Нарциссы были влюблены.
Не те — что от и до зарплаты,
Не те отечества сыны.
Народ, что скрепами придушен,
Кому сдается лесть твоя?
Тебе — навечно выдан Пушкин.
А прогрессистам — только я.*
Алина Витухновская

Алину Витухновскую в СМИ называют, то лучшим поэтом нашего времени, то писателем, то философом, или журналистом или правозащитником. А в последние годы она заявила о своем желании выдвинуть свою кандидатуру на президентские выборы. Вот так-то! Одним словом, Алина Витухновская — личность выдающаяся. И это еще не все.

В 1994 году она была арестована по обвинению в хранении и распространении наркотических средств. После трехлетнего разбирательства была признана виновной в приобретении и хранении крупных партий наркотиков и приговорена в апреле 1998 года к полутора годам. Срок Витухновская не отбывала — в качестве такового ей было засчитано пребывание в камере предварительного заключения до судебного процесса. Общественными защитниками на процессе стали Андрей Вознесенский, Андрей Битов, Александр Ткаченко, Юнна Мориц, Лев Тимофеев. По некоторым данным наркотики были ей подкинута, чтобы выяснить, кто из детей высокопоставленных лиц употреблял психотропные вещества.

Алина Витухновская член Союза писателей Москвы, почетный член русского Пен-клуба. В 1996 году получила награду Альфреда Топфера (Германия).

— *Российская поэтесса, писательница, общественный деятель, правозащитник, философ, политик, член международного ПЕН-клуба. С кем из перечисленных названий Вы себя ассоциируете? Или, иначе, как Вы себя позиционируете?*

— Во-первых, поэт и писатель. А не «поэтесса» и «писательница». Позиционирую себя как писатель и политик. Философ, в принципе, тоже.

— *Вы называете себя материалистом. В каком смысле?*

— У понятия «материализм» нет подводных смыслов. Чем больше я слышу верноподданических воплей о духовности, тщедушных смертобязненных упоминаний о «боге», чем больше я вижу начитанных профанов, говорящих о сакральности, тем большим материалистом я становлюсь. И логика, и страдание, и тот избыточный (ненужный) концентрат бытия, что принято именовать «опытом» — все приводит меня лишь к одному — к материализму. В отличие от всевозможных интерпретаций, которыми богат теософский дискурс.

— *Каким образом Вы сочетаете в себе инфернальное, метафизическое с реализмом?*

— Инфернальное — не более, чем метафора. Метафизика — это грань, где взаимодействуют материальное и массовое бессознательное. К тому же в русской литературе есть целая область, которая называется «метафизическим реализмом». Ею, в частности, занимался мой коллега и друг Юрий Мамлеев.

— *Говорят: «Когда гремят пушки — музы молчат». Это так?*

— Нет. К тому же сейчас, когда противостояние как явление в значительной степени перешло в информационную сферу, фактически «музы» и стали теми пушками.

— *Как рано Вы принялись читать?*

— В пять-шесть лет.

— *Вашу первую книгу «Аномализм» я впервые с огромным интересом прочитал и был в восторге в 1993 году. Сколько Вам тогда было лет?*

— Я написала ее в 14, а через несколько лет рукопись попала к знакомым художникам, Марине Перчихиной и Игорю Иогансону, они восхищались и называли это «постмодерном», о котором я тогда ничего не знала. Когда мне был 21 год, эта книга была издана издательством «Мышь».

— *Вы были вундеркиндом?*

— Я считаю этот термин профаническим. Как и термин «детиндиго». Он лишает ребенка субъектности, наделяя его свойствами, присущими определенному возрасту. Ровно также я недолюбиваю понятие «гений», ибо оно ассоциируется с распространенным клише

о том, что человеку даются некие способности и возможности «свыше». Все, что я делаю, я делаю сознательно, не пользуясь чем-то «извне».

— *Поразительно, но Вы очутились по обстоятельствам под следствием. Как это случилось?*

— Я писала статью в журнал «Новое время» о производстве и потреблении синтетических наркотиков в Москве. Тогда это была очень «модная» тема. Это привлекло внимание ФСК (ныне ФСБ), которые хотели не только использовать журналиста в качестве агента, но и получить перед выборами компромат на детей российской политической элиты, злоупотребляющих наркотиками. Я много кого знала, в том числе Лизу Березовскую. Триггером к тому, чтобы ФСБ ополчилось на меня и сфабриковало уголовное дело, послужил мой насмешливый отказ сотрудничать с ними. Меня они несколько не испугали. Говоря на современном языке, я просто «троллила» их.

— *Каков мир наркотиков?*

— Богемная среда, с которой я была знакома, это были случайные потребители, а не реальные наркоманы. А информация о сбыте и производстве, о которых я писала, на данный момент уже устарела.

— *Как Вы перенесли этот опыт с заключением в тюрьму?*

— Прекрасно. Я очень хотела быть героем. И очень хотела, чтобы обо мне писали СМИ. Я получила и то, и другое. Я не считаю тюремный опыт чем-то чудовищным. Мое мировосприятие таково, что онтологический ужас бытия затмевал передо мной такого рода «человеческие страшилки». Поэтому напугать меня не удалось. К тому же я не носитель «репрессивного сознания», так свойственного большей части нашего населения. Я никогда не чувствовала себя жертвой. Я превратила свое пребывание в тюрьме в своеобразное произведение искусства, назвав его «Концептуальной акцией».

— *Как Вы начали писать?*

— Я хотела влиять на мир. И поскольку очень хорошо чувствовала слово, решила таким образом на него воздействовать.

— *Есть ли какой-либо мессидж, который Вам очень хочется передать человечеству?*

— Я бы хотела утвердить новую подлинную гуманистическую доктрину, освобожденную от объективации бытием.

— *Какие авторы Вам ближе по стилю?*

— Набоков и Бродский.

— *Что влияет на изменения выбора рода деятельности?*

— Это зависит, в первую очередь, от моих амбиций. В детстве я чувствовала слова и смыслы настолько сильно, пожалуй, это можно сравнить с тем, как чувствовал золото мальчик из фильма «Сказка странствий». Ему было при этом чудовищно больно, как и мне. Но я хотела влиять на бытие посредством слова, поэтому, продолжала писать, преодолевая боль. Однако, модернистский мир рухнул на моих глазах. И я с каждым годом все более понимала, что слово не самое эффективное оружие. Когда Россия стала стираться ластиком с лица земли (а это происходит последние 20 лет по политическим причинам), я поняла, что искусства вне политики не существует. Поэтому я занялась политикой.

— *Расскажите, пожалуйста, о своей деятельности в разных областях.*

— У меня вышел ряд книг: «Аномализм» (1993), «Детская книга мертвых» (1994), «Последняя старуха-процентщица русской литературы» (1996), «Собака Павлова» (1996; 1999), «Земля Нуля» (1997). На немецком языке вышла книга *"Schwarze Ikone"* (2002), «Черная Икона русской литературы» (2005), «Мир как Воля и Преступление» (2014), «Черная Икона русской литературы» (2014), «Добытие» (2015), «Человек с синдромом дна» (2017), «Меланхолический конструктор» (2017), «Записки материалиста» (2019). В 2018 году я баллотировалась на пост Президента России.

— *В каком мире Вам хотелось бы жить? Можете ли его описать?*

— В цивилизованной, либеральной России.

— *Когда у Вас появился особый интерес к политике?*

— Еще во время моего процесса, когда либералы и национал-патриоты передрались из-за меня и я читала об этом в СМИ. Мне просто стали интересны их мотивации. Но тогда я была «политическим ребенком». Где-то 10 лет назад я погрузилась в это более серьезно. В 2018-ом году я представила программу «7 пунктов» в рамках своей предвыборной президентской кампании.

— *Как-то у меня брали интервью и спросили: «Что бы Вы изменили в первую очередь, если бы Вам предложили стать Президентом?» Я ответил, что мне бы не хотелось быть Президентом, ибо их жизнь мне напоминает историю «шагреновой кожи» Бальзака. Что бы Вы ответили, если бы этот вопрос задали Вам?*

- Я вернула бы Россию в цивилизацию.
- *Зачем Вам нужно быть Президентом?*
- Это высший пост, который де юре и де факто определяет все. Таково мое осознание своей политической миссии.
- *Вы перфекционист?*
- Да.
- *Что для Вас является победой?*
- Реализация своих целей.
- *Над чем Вы работаете сегодня?*
- Хочу издать книгу «Русская политика» о выборах 2018 года, так сказать, об их неофициальной, замалчиваемой истории. Готова к печати книга «Постмодернистские постстихи» и еще один сборник поэзии.
- *Какие у Вас имеются нереализованные идеи и проекты?*
- Я хотела бы структурировать все написанное мной в едином электронном онлайн-архиве.
- *Каким образом Вы намерены их осуществить?*
- Это вопрос технический.



НА ГРАНИ ЗАПРЕТА

Катрин Брейя (фр. Catherine Breillat, род. 13 июля 1948, Брессюир) — французская писательница, режиссер, актриса, художник-постановщик. В своих литературных и кинематографических работах исследует вопросы сексуальности, гендерных взаимоотношений и насилия, причем раскрывает их так эпатажно и откровенно, что, в частности, ее последние фильмы едва не получили гриф «порнография» и в момент выхода находились на грани запрета. Катрин Брейя также является профессором «авторского кино».

— Я увлеклась литературой, и очень скоро мы с моей сестрой Мари — Элен из Брессюира переехали в Париж. Уже через год, когда мне исполнилось 18 лет, я написала свой первый роман «Легкий мужчина». Следом за первым моим романом появились и другие мои романы: «А затем тишина», «Вентилятор» и театральная пьеса «Одежды моря». Пьеса была написана александрийским стихом.

— ???

— Александрийский стих — это двенадцатисложный стих на французском. Особенность александрийского стиха в том, что фиксированные ритмические ударения ставятся на шестом и двенадцатом слогах, и таким образом делят строку на два равных полустишия. Еще одно важное свойство — чередование пар мужских и женских рифм в двустушиях. Название свое он, как предполагается, получил от произведения «Роман об Александре», который был создан как раз таким двенадцатисложным стихом. Впервые он встречается в конце XI века.

— Ясно.

— Первое участие в кино — это роль Мушетт в фильме Бернардо Берталуччо «Последнее танго в Париже». В том же фильме моя сестра, Мари-Элен, играла роль Моника.

— Когда же вы стали снимать фильмы?

— В 1976 году я познакомилась с продюсером Андре Женовесом. Он искал сценарий для эротической драмы, и я предложила ему на основе своего романа «Вентилятор», написанный сценарий к фильму «Настоящая девчонка». Таким образом, я не только написала сценарий, но и стала режиссером этого фильма.

— *Насколько мне известно, «Настоящая девчонка» не сразу была принята для просмотра?*

— Фильм стал запрещенным в огромном количестве стран и долгое время был вынужден ждать, пока общество будет готово к восприятию столь откровенных сексуальных сцен, попав в прокат только в XXI веке, четверть века спустя после своего создания. Первым делом, конечно, некоторые особо сердобольные поборники морали восклицали — как же так, обнажение и почти сексуальный акт с четырнадцатилетней девушкой! Однако все просто, актрисе Шарлот Александра на момент съемок фильма было уже 20 лет, да это и видно по ее отлично развитым формам.

— *Думаю, что этим вашим дебютным фильмом удалось заставить многих с уважением относиться к женскому полу.*

— Однако мой дебютный фильм пролежал в полной неизвестности на полке 23 (!) года и реабилитирован был только в 1999-м — на самом радикальном фестивале в Роттердаме, когда его путь совпал с вектором арт-кино, и мое имя тут же обрело статус новомодного брэнда. За это время мне удалось создать и другие фильмы, принять участие в группе над созданием фильмов «И корабль плывет...» Федерико Феллини и «Полиция» Мориса Пиалы.

— *Первоначально ваши фильмы носили весьма дидактический характер. Но от фильма к фильму грань между эротикой и порнографией все больше смывается. Какой фильм в этом процессе является для вас пиковым?*

— Фильм «Романс», который в русскоязычных описаниях всюду отмечается как «Романсе X» есть путаница, которая возникла из-за первого постера фильма, где крестообразной «цензурой» был прикрыт лобок женщины, принятый за букву. Ваши прокатчики, не разобравшись, начали раскручивать этот «Романс X». Кстати, в самом фильме название "*Romance*" написано тоже на фоне этого «значка», в форме "андреевского креста". Фильм посвящается памяти французской и швейцарской киноактрисы и режиссера Кристины Паскаль (195–1996), которая во время лечения в психиатрической клинике покончила с собой, выбросившись из окна. Единственный фильм категории «А», т. е. "*Adult*" или «только для взрослых» по системе рейтингов, введенной в 1997 году, показанный в кинотеатрах Альберты в Канаде. Этот рейтинг присваивается только жесткой порнографии.

На «опасную» мужскую роль в фильме, я пригласила порноидола Рокко Сиффреди, который с невозмутимым простодушием демонстрирует свое хорошо эрегированное 28-сантиметровое достоинство (по утверждениям из «достоверных источников», на тот момент уже обслужившее более 4000 партнерш в более чем тысяче порнофильмов).

Я предполагаю, что главной причиной для скандала стала смена ракурса взгляда на секс. В целом интим в «Романсе» показан с точки зрения женщины, а «смутным объектом желаний» в фильме становится мужчина. В итоге вновь дало о себе знать мужское предубеждение против свободы проявлений женской чувственности, от имени которой здесь ведется рассказ.

— По причине изначальной невозможности создавать привычное «эротическое» кино, и выразить себя визуально, вам приходится прибегать к зеркальному отражению, роль которого отводится исключительно мужской сексуальности. Посмотрев на секс не мужским, а женским взглядом, поменяв точку зрения — объект и субъект, ваш фильм, словно раздвигает в «Романсе» тематические, а равно и художественные рамки примитивных порнокартин, возникает совсем новый ракурс, вызывающий у мужчин, в силу отведенной им придаточной роли, чувство зависимости, что и напрягает. Так ли это?

— В течение всего времени фильма, идут рассуждения героини, в которых выражена вся романтика ее души, ее психики. Главная героиня, насыщенная чувствами, ищет дополнительную ее часть — сексуальность. Идет внутренний монолог ее души. В этом-то и заключается главное отличие «Романса» от любого порно, где чувства и психология не задействуются вообще, а балом правит физиология. Там любая прелюдия коротка («Предварительные ласки, вот что я люблю больше всего»), зато кульминация может длиться и длиться, как бы подчеркивая силу и важность самца.

А поскольку «Романс» снят именно с женской позиции, то привычные роли меняются принципиально: мужчине придается второстепенное значение. Однако, при всей кажущейся мужчинам примитивности фильма, обращенного к чисто женским проблемам, я стремилась сделать его максимально открытым и искренним, словно через девственный взгляд на вещи, о которых, казалось, уже сложно сказать что-то оригинальное. Куда более важно было показать все так, как оно есть на самом деле. Секс, адекватный самому себе,

стал в итоге истинным откровением, чем поиски изощрений в новых сексуальных метафорах. Пока шли премьерные демонстрации фильма, в 1999-м приглашаемые на все без исключения крупные кинофестивали, мужчины-критики (и особенно российские) взхлеб смаковали сюжет в своих фестивальных обзорах. Но как только пришло время ставить фильму оценки, они, как правило, ограничивались самыми низкими баллами.

Так воинственный мужской шовинизм по полной программе отыгрался на «Романсе», ополчившись главным образом против «примитива женской философии», которая базируется здесь не столько на умозрительной работе головного мозга, сколько на инстинктивной природе. Шанс существенно приблизиться к ее пониманию как раз я и стремилась предоставить.

— *Если я не ошибаюсь, за следующий свой фильм вы получили награду, не так ли?*

— Мой следующий фильм — это картина «За моей сестрой» 2001 года. Фильм рассказывает о сестрах. Две сестрички — Елена и Анаис (соответственно 15 и 12 лет от роду) — проводят каникулы с семьей в замшелом курортном городишке. Елена стремится к чувственному познанию, для нее первый сексуальный опыт видится только в категориях 'любить', 'желать', 'продолжительные отношения'. Анаис напротив стойко придерживается мысли об исключительно технической стороне дела, что произойдет с женщиной после акта соития ее абсолютно не интересует. Девочке всего-то двенадцать лет. Что в общем-то понятно — Сестра Анаис — дурнушка, которую родители приставили к оформившейся и созревшей Елене. Невольно Анаис все-таки становится вуайеристом, как только Елена начинает крутить роман с итальянским студентом-старшекурсником. Анаис, наблюдая за любовниками из-под одеяла, проходит все стадии первого любовного опыта старшей сестры. Я, создавая визуальные планы старалась аккуратно обращаться с предоставленным мне телесным материалом, и не переступать нравственных границ. По этой причине, некоторые сцены получились длинными, с более чем пятиминутным отсутствием монтажных швов; и зритель, словно поневоле, сам оказывается под одеялом рядом с Анаис и наблюдает исподтишка за процессом любви. Оператору приходилось виртуозно балансировать на грани дозволенного и недозволенного, чтобы казалось, что еще чуть-чуть и глаза зрителя увидят все, но

в это время камера ловко уходила в сторону, и сосредотачивалась на переживаниях Анаис, ее отвращении и одновременно интересе к собственному телу, ревности к сестре, познании собственной сексуальности. Фильм удостоился Золотого медведя сначала на Берлинском фестивале, а затем и на Каннском.

— *Есть подозрения, что ваш следующий фильм «Интимные сцены» — в некотором роде пародия на феминистские догмы...*

— Я так не считаю. Поговорите с другими режиссерами, и вы поймете, что в большинстве своем они постоянно не уверены в правильности того, что происходит на съемочной площадке. В моем фильме отражается именно этот момент сомнения. Пародия — это для меня очень низкий и неинтересный жанр, хотя он очень распространен, в частности во Франции. Зачастую она высмеивает как раз то, что имеет самое большое значение. Я скорее ищу что-то настоящее, а не пародию на него. В оригинале картина называется «Секс — это комедия». На экране действительно происходит много потешных вещей, во многом объясняющих взаимоотношения современных арт-хаусных режиссеров с окружающей действительностью. Растрепанная и неопрятная Парийо весь фильм мучается сомнениями, психует на съемочной площадке, терзает артистку, неловко флиртует с артистом и в довершение всего ломает ногу, чтобы полфильма проходить с тапочком, привязанным к ступне. Комедия — да.

— *В результате некоторых профессиональных хитростей, подтверждающих ваш опыт в кино, вам хитро удалось избежать проблем с цензурой, а в некоторых европейских странах «Интимные сцены» вообще получили рейтинг, позволяющий смотреть фильм детям с 14 лет.*

— Думаю, речь идет о моменте, где бутафор изготавливает для персонажа-актера искусственный орган и молодой актер расхаживает с ним по студии, веселя окружающих и зрителей. Но согласитесь, что на экране будь то настоящий и искусственный человеческий орган выглядят одинаково, но по ханжеским цензурным меркам между ними огромная разница. Именно так моя провокация превратила эту сцену в пародию, а откровенный секс, на котором держится весь современный арт-хаус, — в комедию. Не каждый внимательный зритель в состоянии приметить в чем хитрость, так что вы молодец! Так я позволила себе поиздеваться над

цензурой. И если фильм «Романс» во Франции получил самый жесткий рейтинг, то из-за использования муляжа в «Интимных сценах», картине повесили ярлык ограничений. В каждом эпизоде можно найти забавные моменты, даже в самом трагическом. И я предпочла, чтобы мой фильм назвали «критической комедией».

— *И все же больше всего шума поднял фильм под названием «Порнократия». Что это означает? Некоторые критики даже полагают, что фильм создан не на массовый показ, а для единиц. И такие единицы, которые останутся довольными после просмотра, надо еще хорошенько поискать.*

— Порнократия — это новый виток эволюции контакта с человеческим сознанием после сакральных текстов, мифологии, религии и философии. Выйдя из лона вселенской Матери, женского аспекта, Человек сначала пытается познать его, а потом восстает в собственной слабости и неверии. Первый признак человеческого бессилия — война. Мы пытаемся уничтожить только то, с чем не можем совладать, не резонируя с окружающим миром, но противопоставляя себя ему, как что-то более разумное. Конец. Герой не останавливается, несмотря на то, что начинает осознавать, что с ним происходит и что он делает. Он уже все знает, уже любит, но не хочет соединиться с объектом, который в его представлении значительно глобальнее по своей силе, чем его обособленная сущность. Удивляет ли такая развязка? Нет. Такова реальность. В этом состоит извечная философская проблема выбора: слияние, гармония и вечное блаженство, то бишь понятие христианского рая и как его противовес — инстинкт самосохранения, животный страх быть отвергнутым лоном абсолюта, как что-то нечестивое и греховное.

Термин «порнократия» (правление блудниц) восходит к X веку, когда Римско-католическая церковь переживала глубокий духовный и социально-политический кризис. В это время папы сменяли друг друга весьма часто. Происходило это под влиянием женщин из аристократической семьи Теофилактов. По разным данным, они пользовались очень сомнительной нравственной репутацией, используя свою красоту и очарование в политических целях. Полный список пап, попавших под влияние этой семьи, насчитывает 12 персоналий. Безусловно, само явление порнократии могло быть использовано и сторонниками борьбы против института папства, хотя развращенность духовенства в это "темное время" многократно подтверждалось целым рядом экспертов.

— *Почему герой гей?*

— Главный герой — гей — это архетип современного общества. Замкнутый круг материи. Никакого выхода в подсознательное. Пустота вещей. Пустота смыслов. Мы больше не ищем, не исследуем, не выходим из зоны собственного комфорта. Главный герой — гей и это не проблема полов. Ориентация здесь как метафора атрофированности человеческой души в целом. Мужчины и Женщины стали, по сути, одним — биологическим материалом.

— *Какова основная идея, мораль, замысел фильма?*

— Это фильм-шокотерапия. Страх, боль, отчаянье и тотальное опустошение, как послевкусие. Это показатели порога слышимости современного уха. Мораль проста: хочешь быть счастливым — просто будь, просто люби, просто береги. Посмотри, мир уже тебе принадлежит, а ты об этом забыл.

— *Несмотря на пережитый недавно инсульт, вы не сдались, а очень скоро принялись снимать новый фильм хоть и по признанному публикой, но обвиненному в аморализме роману Жюль Амеде Барбе д'Ореви́льи «Старая любовница».*

Это изумительная книга, а д'Ореви́льи — настоящий денди. Кроме того, он жертва цензуры, так что у нас с ним много общего. Мне кажется, если бы я жила в XIX веке, то была бы Барбе д'Ореви́льи.

— *О чем эта книга?*

— О женской конкуренции. Мужчины часто обольщаются, думая, что женщины борются из-за них. На самом деле, любая женщина просто хочет увести мужчину из-под носа у соперницы. Он часто третий лишний в этой борьбе.

— *Фуад Эт Атау, играющий, главного героя, действительно в своей обаятельности не уступает Алену Делону? Где вы его нашли?*

— Я случайно обнаружила его за столиком в кафе. Мы как раз заходили в это кафе с директором по кастингу. Напротив нас сидели двое ребят, и один из них и был Фуад Эт Аату. Я взглянула на него и сказала: «Это наш Рино де Мариньи. Вы, конечно, можете продолжать свой кастинг, но это он». Фуад оставил свою визитку, но затем я слегла, а он потерял свой мобильник, и мы разминулись. Когда мы возобновили работу над фильмом, то пересмотрели 200 актеров на эту роль, но мне никто не подходил так, как Фуад. Он нашелся в день своего рождения, который совпал с днем рождения автора «Любовницы» Барбе д'Ореви́льи. Я не суеверна, но

согласитесь, что случай феноменальный. Фуад сыграл просто потрясающе, хотя до этого никогда не снимался.

— *В «Тайной любовнице» вы изменили своим принципам снимать недорогие фильмы и создали свой самый дорогостоящий фильм.*

— События в фильме происходят не в наше время, и чтобы соответствовать времени, требовались большие затраты. К тому же он дорог мне по другой причине. Этот фильм спас мне жизнь. Если бы я не начала его снимать, то никогда бы не оправилась после инсульта. Возможно, я бы научилась ходить, чтобы дойти до окна и выброститься из него. Я и раньше-то ничего не боялась, а теперь тем более. Я считаю, что люди, которые боятся терять, мертвы. Фильм «Тайная любовница» на Каннском фестивале 2007 года удостоился награды Золотая пальмовая ветвь.

— *Как нынче ваше самочувствие?*

— У меня порой бывают эпилептические припадки, но врачи уверили, главное, что, если я не стану снимать фильмы один за другим, то все будет хорошо. В то время, когда я находилась в госпитале парализованная, не было ясно, смогу ли я опять ходить или говорить. Теперь я словно восстала из пепла.

— *Ново в фильме также то, что вы используете в вашем кино исторические костюмы.*

— Абсолютно верно, «Тайная любовница» — это историческая драма эпохи барокко и без костюмов было не обойтись.

В «Тайной любовнице» главную роль исполняет профессиональная актриса Азия Ардженто.

— *Тем не менее в более ранних фильмах вы часто предпочитали непрофессионалов...*

— Для меня нет понятия «непрофессиональный актер». Работа актера над ролью это возможность зафиксировать сознание своего персонажа, сосредоточиться на нем и его жизни, вжиться в него. И я считаю, что профессионал тот, кто может лучше это сделать. Помню, после работы над фильмом «Порнократия» Рокко Сифреди звонил мне и говорил: «Катрин, все мои близкие говорят, что после твоего фильма я какой-то странный, никак не могу отойти от роли. Я переживаю ее снова и снова, сам на себя не похож». Такой отдачи мне не всегда удавалось получать от тех актеров, которых вы называете профессионалами. Обаяние, шарм подчас бы-

вает куда важнее для фильма, чем какой-то абстрактный профессионализм, который неизвестно кем и как определяется.

— *Вы многих ввели в заблуждение, когда после некоторого ряда гендерных тем вдруг обратились к теме сказки.*

— Я сама удивлена, что вам что-то непонятно. Меня сильно расстраивает, что сегодня дети столь привязаны к супергероям, у которых нет ни характера, ни выразительности образов. Другие сказки были в нашем детстве. Когда мы их читали, мы настолько идентифицировали себя с их героями, что наши души переполнялись сочувствием, развивали нашу фантазию и обогащали душу. Ведь в каждом из нас есть что-то от Синей Бороды. С комиксом же такой духовный рост вряд ли реален.

— *Почему вы выбрали сказку со столь тяжким финалом? Вам не нравятся сказки со счастливым концом?*

— Счастливый конец не имеет катарсиса, его придумывают сказкам взрослые, которые не хотят, чтобы их дети имели дело со страхом... А в результате. это не дает детям никакого урока, ничему не учит.

— *Чему учит фильм «Спящая красавица»?*

— Это сказка была со мной в детстве, но я хочу радикально изменить многие вещи. Это история постепенно восстающей души девочки, которая хочет стать взрослой. Для этого она должна преодолеть длительный и беспощадный период неопределенности, который предшествует взрослению. В фильме все иначе, чем в книге: там девушка засыпала шестнадцатилетней и просыпалась такой же. У меня она засыпает в семь лет, а просыпается в шестнадцать. В ее окружении будет видно, как изменилась эпоха. Первые две сцены фильма разыгрываются на русском языке: я нашла во Франции русскоязычную девочку.

— *В 2013 году на мировые экраны вышел художественный фильм «Злоупотребление слабостью». О чем он рассказывает?*

— В результате инсульта режиссер независимого кино Мод оказалась в крайне затруднительном положении, став, по сути, заложницей слабости и немощи собственного тела, в котором все еще горит страстный пожар сексуальных страстей и телесных желаний. В один прекрасный момент жизни ей, вначале на экране ТВ, а потом и вживую, встречается brutальный мачо с криминальным прошлым Вилько, который становится для Мод одержимостью, слепым роковым влечением и вдохновением одновременно. Главную роль режиссера

исполняет несравненная Изабель Юппер, с которой раньше я не работала никогда. Юппер звезда французского мира кино и театра, поэтому это малоизвестное кино сразу привлекло к себе внимание. В общем-то фильм рассказывает о моем личном опыте общения с Кристофом Роканкуртом — знаменитым аферистом, известным как «фальшивый Рокфеллер». Я подружилась с этим «обаятельным французом», уже успевшим покорить Голливуд, примерно в то же время, когда врачи поставили мне тяжелый диагноз, а чуть позже я и вовсе перенесла инсульт. Это был умопомрачительно тяжелый период, когда беды посыпались на меня одна за другой: Роканкурт, воспользовавшись моим беспомощным положением, взял задаток за роль, \$ 850 тыс., и скрылся в неизвестном направлении. Как оказалось, таким же способом Роканкурт «разводил» Голливуд в течение последних 20 лет. Причем его жертвами стали звезды куда большей величины — например Микки Рурк и Жан-Клод ван Дамм.

— *Не исключаю, что не каждый бы вышел победителем в такой истории, как у вас. А что случилось с Роканкуртом?*

— Кристофера Роканкурта приговорили к 16 месяцам лишения свободы — он отсидел лишь часть срока. За это время успел написать еще одну автобиографию под названием: «Я признаю себя виновным».

В июле 2008 года на Ереванском кинофестивале «Золотой абрикос» Катрин Брейя была удостоена премии имени Параджанова «за смелость в искусстве».



**РЕДЖИО ГОДФРИ:
«ТВОРИТЬ МОЖНО ЛИШЬ СУБЪЕКТИВНО»**

*Сущность человека не в том,
что он существо природное
или общественное, а в том,
что он — существо свободное.*

Годфри Реджио

Американский кинорежиссер Годфри Реджио создатель экспериментальных документальных фильмов. Наиболее известен своей кинотрилогией «Кацци»: «Койяянискацци», «Поваккатси», «Накойкацци». Реджио осуждает эпоху технического прогресса как эпоху, возвестившую конец духовности, уничтожение окружающей среды и невообразимое помешательство человечества. Однако, особый акцент он делает на том, что для человека, живущего в городе, технология как способ существования полностью заменила природу. С его точки зрения, в наши дни технология стала для людей необходима как воздух, и уже давно не является дополнением или инструментом, а абсолютной необходимостью. «Мы не используем технологию — мы живем технологией», — говорит он.

— Я родился в Новом Орлеане в католической семье с итальянскими, немецкими, французскими и испанскими корнями. Все в нашем роду были католиками. С детства на мне стоит этот «водяной знак». Я ходил в школу под названием *Mater Dolorosa*, что означает «Мать скорбящая». Меня учили и воспитывали строгие сестры-монахини, они были жестоки. Я ненавидел школу, мне дважды пришлось ходить в детский сад, потому что школу я не выносил, она была для меня камерой пыток. Но даже если я забуду их, они меня помнят. Это все — внутри меня. И хотя я не считаю себя католиком, католицизм все равно живет во мне, он формировал меня с самого детства, все мои склонности — плод католического воспитания. Думаю, это в какой-то мере верно для всех нас: мы в определенном смысле остаемся зависимыми от нашего детства. Будучи подростком, я ушел из дома, оставил семью, подружку, и примкнул к Ордену Христовых Братьев, где насчитывалось 150 монахов. Я провел

здесь четырнадцать лет и собирался до конца своих дней вести монашеский образ жизни. Мы сами шили одежду, выращивали зерна и плоды, готовили пищу материальную и духовную, хоронили наших мертвых. Там и тогда я усвоил главный урок пастырей: то, что мы видим вокруг, есть вовсе не то, что для нас значимо на самом деле. Нужно долго и упорно вглядываться, чтобы через пелену реальности проступили черты божественного провидения. Монашеское братство, в котором я провел четырнадцать лет, научило меня быть абсолютно непрактичным. Быть поэтом, идеалистом — это самое практичное сегодня. Это был мой осознанный выбор, я получил исключительный опыт и знания. Мне было 19 лет, когда я начал преподавать философию, историю, социологию. Это был потрясающий опыт, который по сей день я очень ценю. Жизнь этих подростков была страшной, безумной, но она была пресыщена сильными эмоциями. Но вышло так, что меня вдруг попросили оставить общину. Дело в том, что я работал с детьми бедняков, с сиротами, малолетними преступниками, беспризорниками. В нашей же общине считали, что это недопустимо для религиозной жизни, и отдавали предпочтение детям из крепких буржуазных семей. Мы много и долго спорили: кто прав, кто виноват. И все-таки меня попросили либо прекратить мою работу и в этом случае остаться, либо уйти. Я учил тому, что сам чувствую, а не тому, что прочитал или что мне рассказали. Академического высшего образования я не имел, кроме обычной степени бакалавра. Я решил, что должен покинуть общину. Мой уход был в то же время обусловлен отказом от религиозной деятельности. У меня появилось чувство, что католическая церковь, какой я ее узнал, стала позорным отступлением от заповедей Иисуса Христа, что церковь вовсе не тот общественный институт, который поможет мне поддерживать бедных. Курс своих лекций я начал со слов: «Зовите меня просто *God* (по-английски — Бог)». Чем ты проще с Богом, тем проще Ему с тобой. А это далеко не все конфессии признают. Жизнь, которой я жил все эти годы это была другая вселенная, и конечно, она оказала очень большое влияние на меня, оставила на мне водяной знак. Если я забуду свою церковь, церковь будет помнить меня. Если я перестану быть католиком, католик не перестанет быть мной. Если я больше не буду братом из своего ордена, брат все еще будет мной. Это пустило в меня свои корни.

— *Переход от монашества в мир кинематографа не очень стандартный, часто практикующийся ход, не так ли?*

— Несомненно. Любовь к кинематографу, действительно, пробудилась во мне в то время, когда будучи монахом, мне довелось посмотреть фильм великого режиссера Луиса Бунюэля «Забытые», сделанный в Мексике. В этой картине рассказывалось об обездоленных детях, и она произвела на меня сильнейшее впечатление. Может быть, благодаря «Забытым» я и стал так настойчиво работать с уличной шпаной. А потом я подумал: если кинематограф оказывает на меня столь сильное воздействие и способен помочь мне в определении смысла жизни, почему бы и мне не попробовать себя в кино? Так моя религиозная жизнь естественным образом переросла в кинематографическую. Поскольку в церкви, не принимавшей свободомыслия, Бога я не нашел, но веры не потерял, я попытался узреть провидение Божие во всем, и в первую очередь — в искусстве. Покинув монастырь, я занялся социально значимой деятельностью, организовал несколько общественных организаций (в т. ч. *Young Citizens for Action* и *La Clinica de la Gente and La Gente*), открыл некоммерческий институт для развития образования в области передовых технологий мультимедиа (*Institute for Regional Education*) и активно приступил к реализации творческих кинематографических задумок. Первый наш предлагаемый проект — «Использование техники для контроля за поведением» — был осуществлен совместно с Американским обществом гражданских свобод в 1974–1975 гг. Об организации заговорили на ТВ, радио, писали в газетах. Тогда я и мой друг Рон Фрике решили снять фильм. Хотя до этого мы никогда кино не занимались. Но мы поняли, что можем смело пойти туда, куда боятся ступить ангелы. Подлинное творчество — это непременно реализация собственной веры, внутренней религиозности, присущей каждому человеку. Именно поэтому, в настоящем творчестве нет греха. Став режиссером, я не перестал быть верующим христианином, но теперь для меня все много сложнее, запутаннее, нежели в те времена, когда я был монахом...

— *У вас в фильмах изображение и музыка сращены до такой степени, что определить, что из них первично, невозможно. Как вы этого достигаете?*

— Без Филипа Гласса этих фильмов бы не существовало. Он всегда принимает участие в съемочных экспедициях и пишет музыку в процессе съемок, мы делаем ее черновую прикидку. Филип

потом работает над ними, дорабатывает, я в процесс не вмешиваюсь — он мой соавтор. Он пишет весь саундтрек, от первого до последнего кадра. Сначала я хотел пригласить Филипа Гласса в качестве композитора фильма. У нас были общие знакомые, но Гласс на мое предложение сказал: «Я не пишу музыку для фильмов». Но мне удалось его уговорить сходить на показ моей работы, где я наложил немного его музыки на часть своего видеоряда и затем на другую часть немного музыки японского композитора *Tomita*. После просмотра я спросил Гласса: «Ну что, Филипп, какой кусок лучше работает на твой взгляд?» Он ответил: «Мне кажется, что мой!». И Гласс тогда согласился написать саундтрек к моему фильму. Это вылилось в первый коммерческий успех композитора, который в последствии написал музыку для всех последующих фильмов трилогии «Катси». Музыка Филиппа Гласса получила в фильме настолько полное визуальное воплощение, что в некоторых киносправочниках «Коянискацци» числится по разделу «музыкальный фильм». В свое время меня называли к тому же крестным отцом стиля MTV. Действительно, формальные приемы, найденные мной, сразу взяли на вооружение клипмейкеры (а Грейс Джонс, к примеру, и вовсе построила один из своих клипов на кадрах «Коянискацци»). Но сам я терпеть не могу MTV. Мне очень нравится с ним работать, ему — 77, мне — 75, так что у нас просто пенсионерский клуб по интересам. Его музыка чертовски кинематографична, ее можно легко визуализировать, и сразу рождаются миллионы разных образов. Я часто плачу, когда слушаю произведения Филипа. Наши чувства ограничены, наше восприятие ограничено, вообще все вокруг ограничено, а его музыка эти ограничения снимает, ничего не навязывает, она оставляет свободу восприятия, позволяет чувствовать то, что ты сам пожелаешь. Его музыка всегда работает одинаково интересно на разных планах восприятия, а мне необходимо, чтобы она оставляла свободу, а не указывала, что чувствовать.

— *Перед началом работы над фильмом вы обсуждаете с ним ваши проекты?*

— Он всегда первый, с кем я обсуждаю свои проекты. Он мой самый важный советчик, он эмоциональный рассказчик в фильме. Слова больше не носят нагрузки значения — я не собираюсь принизить значения языка, но, по-моему, наш язык больше не описывает мир, в котором мы живем. Поэтому мне нужно было больше

эмоций, а музыка устанавливает прямой контакт со слушателем, с его душой. Вот почему правительство и церковь с большой опаской относятся к музыке. Я искал как раз такую музыку и чувствовал, что произведения Филипа подойдут лучше всего. Так что да, с Филипом я советовался в первую очередь, и он также был тем, за кем было последнее слово. Мой опыт сотрудничества с Филипом Глассом не знает себе равных. Музыка Гласса достигает конечного осуществления в киноизображении. Мало сказать, что эта музыка пространственная — в ней заключена метафизика пространства звука. Кто-то из критиков заметил, что монтажный ритм «Коянискацци» смоделирован по принципу энцефалограммы — от сонной разрядки к учащению пульса.

— *В беседе с великолепным немецким кинорежиссером Вим Вендерсом, придающему большое значение процессу обучения, я напомнил о том, как Квентин Тарантино сказал: «Одна из лучших вещей, которые случились со мной, — это то, что я не ходил в киношколу». Хочу спросить у вас как человека, который никогда не изучал кино в киношколе. Какой точки зрения вы придерживаетесь? Насколько важно кинообразование? Нужен ли этот этап для того, чтобы делать хорошее кино?*

— Однозначно ответить на этот вопрос невозможно. У каждого свой путь к искусству. Мне, например, повезло избежать киношколы, поскольку иначе я бы не смог делать то кино, которое я делаю. Чтобы снимать свое кино мне бы пришлось как-то избавляться от того опыта, который я приобрел в киношколе. Возвращаться к началу, к аутентичному воплощению идей. Так или иначе, киношкола вкладывает в тебя опыт предыдущих поколений, то кино, которое было до тебя. Крайне трудно потом отойти от этого опыта и делать свое кино. Я никому не навязываю свое мнение, но я за «де-школизацию» общества. Я против формализации образования, я за формализацию опыта, за поиск уникального внутри себя. Я одобряю такой метод образования в противовес системе регламента, когда тебе объясняют: это ты обязан делать, а это должно делаться и выглядеть вот так. Говорят, что мое кино непонятно, в нем нет ясности. Но мне неинтересно делать очевидные вещи, меня больше интересует не ясность, а если можно так выразиться неясность, спонтанность.

— *В чем же выражается отличительная особенность ваших фильмов?*

— Зрители, смотрящие наши фильмы, переживают свой личный опыт. В случае, если люди будут видеть в искусстве одно и то же, то это уже не искусство, а пропаганда или реклама. Красота же заключается в том, что позволяет каждому увидеть нечто особенное, нечто исключительно уникальное, когда каждый в состоянии составить свое заключение и иметь свою точку зрения, после просмотра наших фильмов. В этом смысле, мы стараемся предоставить зрителям полную свободу. Мы не стремимся создавать развлекательное кино, способное заморозить зрителя и этим удержать его у экрана. Мы создаем фильмы иного характера в духовном и эмоциональном плане. Наша цель заставить зрителя задуматься, а не заинтриговать, мы не собираемся объяснить ему что-то конкретное. Мои фильмы автодидактические. То есть зритель становится героем, историей и содержанием фильма. Таким образом, выходит, что наши фильмы наполняете вы, а не мы, его создатели. Люди приходят на кинопоказ с определенным ожиданием, а этот фильм ломает все ваши ожидания, он становится сложным для восприятия. Вместо того чтобы пытаться найти логическое объяснение фильму, следует просто отстраниться, не пытаться ухватиться за что-то разумом, почти как во время прогулки в лесу. Вы же не задаетесь вопросом, «почему в лесу все так устроено?». Вы просто наслаждаетесь атмосферой. Наш фильм дает вам возможность пережить эмоциональный опыт. Развлекательный фильм — это как отдых по путевке, а мое кино — путешествие, которое вы планируете сами. Я не делаю массовое кино, мои фильмы далеко не для каждого. Они для тех, кто может их раскрыть. Художник должен накладывать определенное впечатление на зрителя, это впечатление должно оставаться на зрителе водяным знаком. В качестве темы я отталкиваюсь от себя самого, так как все проблемы мира есть и внутри меня, я чувствую их и вижу. Я всего лишь хочу поделиться этими ощущениями, с другими людьми, мы как бы часть одной большой семьи. Посредством фильма мы стремимся лишь передать личные впечатления, создать образы на экране, а каждый зритель их интерпретирует по-своему. Мы ни на чем не настаиваем. Наша работа ставить вопросы, ответы на которые даст зритель. Мы не требуем конкретности, а лишь пытаемся заставить зрителя чувствовать. Что обычно представляет собой кинематограф? Задача кинематографа развлекать зрителя. В фильме, как правило, есть передний и задний планы. Задача переднего пла-

на — обеспечить фильм сюжетом и обрисовать характеры и образы. Наше же кино раскладывает все иначе: в нем нет деления на планы, у нас весь фильм становится сплошной визуальной стихией, все выходит на первый план. Все изображаемое на экране обретает одинаково важный характер. Каждый зритель в фильме видит свою неповторимую картину. Более того, аудитория фильма становится его важной составляющей, без присутствия которой фильм оставался бы неполным. В результате, у каждого зрителя — своя точка зрения на происходящее в фильме, и это ценно. Латинское выражение *quidquid recipitur* означает, что каждый воспринимает в меру своих возможностей, в соответствии со своей способностью воспринимать. Я рассчитываю на любого, кто может созерцать и размышлять. Идеальная форма созерцания — медитация, что есть идеальное состояние для просмотра наших фильмов. Нужно только настроиться. Но большинство людей привыкли получать с экрана виртуальный гамбургер. У нас же гамбургера нет. Если зритель не уходит из зала, то может включиться в интерактивную игру, о которой мы уже говорили. И мы его не разочаруем, он получит нечто большее, чем гамбургер, но и ничего не обещаем, ибо все дело в его собственных руках. Наше кино интерактивное.

— *Каждый фильм вашей знаменитой трилогии: «Койяанискаци», «Поваккаци», «Накойкаци», использует в названии слова индейцев хопи. Это как-то облегчает ваши задачи?*

— Санта-Фе, где в это время я находился, особое место, непохожее на обычную Америку. Даже в архитектуре, одежде, живописи есть такое понятие, как «стиль Санта-Фе», под чем обычно подразумевают экзотическую смесь индейских и мексиканских мотивов. С другой стороны, это единственная в США столица штата, в которой нет аэропорта, т. к. он противоречил бы «духу Санта-Фе». До сих пор там живут индейцы древнейшего племени хопи. Среди них не было индейцев-воинов, они были строгими пацифистами. У хопи была очень мирная философия, они пытались жить в мире и гармонии с окружающим миром. На меня произвели сильное впечатление мысли некоторых представителей индейцев хопи, называющихся шаманами, с которыми я имел возможность общаться. Все, что для белых кажется нормальным, им кажется ненормальным, все, что для нас само собой разумеется, для них безумие. И мне нравится такая точка зрения, потому что именно

таким я представляю себе мир. Как можно оставаться в своем уме, если ты живешь в таком сумасшедшем мире? Чтобы оставаться душевно здоровым, следует приспособиться к безумию. В академической среде судят о туземцах с точки зрения интеллектуальных конструкций. Я хотел перевернуть эти суждения с головы на ноги. Мне нужно было слово, у которого не было бы культурного багажа и которое бы никто не знал. Мне хотелось представить новое слово, которое отражает наш мир глубже, чем мой родной язык. Я хотел добавить всемирному языку еще одно слово. Есть такая поговорка: «Изображение стоит тысячи слов». Культура же хопи не знает письменности, и я транслитерировал слово по его звучанию. А еще я хотел найти название, которое нельзя будет расшифровать, хотел создать тысячу изображений, которые формировали бы собой одно слово. Я склонен считать, что современные языки утратили способность описывать мир, в котором мы живем. Язык хопи уникальный очень ясный и сильный, он совершенно иначе описывает мир. Каждое слово в нем обладает десятком-другим значений. Разговаривать на таком языке, наверное, затруднительно. Но названия для фильмов, как выяснилось, получаются отличные. У них каждое слово очень сильное и глубокое. Название фильма «Кояанискатси» на языке индейцев хопи означает: 1. сумасшедшая жизнь. 2. жизнь в беспорядке. 3. жизнь вне равновесия. 4. разрушение жизни. 5. состояние жизни, которое диктует новые условия существования. Первый фильм «Кояанискатси» снимался в течении семи лет. 35 тысяч метров отснятой пленки. Плюс уникальные кадры, охота за которыми велась по киноархивам. Жизнь — это движение. Кино — это движение. Безостановочное движение вызывает панику, кадры обрушиваются лавиной, сталкиваются, сочленяются, срачиваются и терзают на экране органическое и синтетическое, природное и рукотворное — разные типы движения, разные виды жизни.

«Повакацци» — вторая часть фильма, на языке индейцев хопи значит «паразитический образ жизни», «развитие жизни». В то время, как первый фильм «Кояанискатси» концентрируется на современной жизни развитых стран, в «Повакацци» повествование фокусируется на конфликте традиционного уклада жизни стран Третьего мира с новым индустриальным путем развития. Для съемок наша съемочная группа отправилась путешествовать по миру, на родину развивающихся наций, которые редко увидишь на экране в любом формате. В течение

шести месяцев, я со своей съемочной группой побывал в 12 странах, включая Индию, Египет, Бразилию, Перу, Кению, Непал и Нигерию.

В последней, третьей части трилогии, — «Накойкаци», — название которой означает «жизнь как война», мы исследуем новую визуальную территорию, оказываясь среди образов продвинутых технологий и цифровой обработки («возрожденными образами»). В отличие от предыдущих фильмов, в картине «Накойкаци» мало натуральных съемок. В среднем в кино кадр меняется каждые 4–6 секунд. Стэнли Кубрик любил длинные планы, они менялись каждые 11–14 секунд. В моем новом фильме кадр длится в среднем 70 секунд. В «Пришельцах» 73 склейки, сравните: «Коянискаци» имел 383 склейки, «Повакаци» — 483 склейки, а «Накойкаци» — 565.

В первый показ, в октябре 1983 года на небогатом событиями нью-йоркском кинофестивале произошла сенсация. Был показан очень странный для зрителей фильм с названием «Койянискаци» ("Koyaanisqatsi"), перевернувший многие представления о кинематографе. По завершению показа, пять тысяч зрителей, в основном кинопрофессионалов, заполнивших престижный зал "Radio City", устроили овацию неигровой картине «Коянискаци». Избранную публику заворожали съемки Рона Фрике и музыка Филипа Гласа. Но более всего поразил наш новый взгляд на планету — такой ее еще не видел никто.

— *Расскажите, пожалуйста, о вашей личной философии. Каким вы видите мир? В чем заключается ваш мессидж?*

— Я призываю людей оглянуться вокруг, призадуматься: как мы живем и куда идем? Ведь то, что с нами происходит, большинством людей воспринимается как нечто естественное. Мир, в котором мы живем, стал для нас настолько обыкновенным и объяснимым, что мы перестали его видеть. В то же время мы его совсем не понимаем. Мы сегодня стали жить в техногенной окружающей среде, наше существование перестало быть натуральным. Технологический прогресс сделал из нас настоящих киборгов, мы беспомощны без огромного количества гаджетов, которые нас окружают. Мы заблуждаемся, думая, что все контролируем. А на самом деле, все происходит наоборот: технология контролирует нас.

— *Вы как-то заметили, что человечество не использует технологии, а живет в технологиях...*

— Именно так... Мы так или иначе живем в некой окружающей нас среде, и мы не используем ее, мы дышим ею, и именно эта

среда делает нас тем, что мы есть. То, что у нас есть два глаза, две руки, две ноги, у рыб есть плавники, а у птиц крылья — это все не случайно, а обусловлено средой. Технологии влияют на религию, на войну, на политику, культуру, которые формируют нашу интеллектуальную среду, и это все вещи, которые потребовали много усилий, но мы рождаемся, и это все вокруг нас, и нам это кажется нормальным и естественным, как вода или воздух, и мне, честно говоря, немного страшно по этому поводу. Технология и все эти вещи делают себя необходимыми. Но свобода, это сказать «нет» технологической необходимости. Это трудно, но зато дает тебе свободу. Если удастся отстраниться от этого, ты сразу вновь обретаешь сознание.

— *Вам известно, что вас называют режиссером, который выступает против технического прогресса, но при этом в фильмах вы используете самые современные кино-технологии, разве это не противоречит друг другу? Ведь без всего этого вы бы не смогли создавать ваше кино. Как минимум, вы не смогли бы даже просто облететь все те страны, где вы снимаете свои фильмы.*

— Я вынужден это принять, ведь я не могу ничего с этим сделать. Но я могу привести пример: там, где я жил, на юго-востоке США, есть гигантские горы, там очень сухой климат, который провоцирует ужасные по масштабу лесные пожары. Чтобы справиться с этим огнем, пожарные должны искусственно создавать встречный огонь. Я представляю себя этим пожарным, испытывая на прочность и ставя под вопрос среду, которую я сам и использую. Другими словами, я живу в этом противоречии. Кто-то может считать меня лицемером, так как я критикую технологию, но сам при этом пользуюсь ее плодами. Но я не знаю, как иначе жить в этих условиях. Я говорю об угрозе технологий, приносящих биологическое разнообразие в жертву «неуемному аппетиту всемирной технологической гомогенизации», что само собой становится рукотворной, искусственно новой природой, идущей войной на природу живую. Технология — это не то, чем мы пользуемся, а то, чем мы живем. И если мы живем в среде, для которой сознание — пустой звук, наше «я» сводится к нашим ощущениям: зрению, вкусу, обонянию... В этом смысле мы уже превратились в киборгов. Символом фашизма в 30–40-е была свастика, а символом новейшего технофашизма является изображение Земли из космоса — «голубой планеты». ...Лучше уж знать, как на

самом деле обстоят дела, чем верить в то, что мы — один народ, одна планета, все у нас получится, и тому подобную ерунду. Мы подходим к современности с наивным представлением о том, что сама по себе технология нейтральна и в хороших руках может сослужить добрую службу. На самом деле любые проявления технологии служат только одному: они уничтожают мир непосредственного опыта и утверждают новый мировой порядок, в котором есть только технологически опосредованный опыт, лишенный настоящего присутствия, а все мы сейчас — беженцы от человеческой природы.

— *Не выходит ли так, что вы против цивилизации?*

— По-моему, мы больше не цивилизация. Мы прошли три стадии, три эпохи — эпоху природы, эпоху культуры и эпоху цивилизации. Сейчас наступила эпоха технологий. Технологии оказывают влияние как на западный, так и на восточный мир, в том числе на буддистов. Это глобальная монокультура. Я провел довольно много времени на Востоке. Прежде каждое место там обладало своим уникальным характером, имело некие особенные, присущие лишь ему черты. Теперь же все города в мире стали похожи друг на друга. Пекин сегодня выглядит, как любой другой современный мегаполис в мире, в еще большей мере это относится к Шанхаю. Такой же город можно найти на Ближнем Востоке, в Индии, в Америке. Больше нет Востока и Запада; мы создали монокультуру, в основе которой не цивилизация, а технологии. Поэтому все унифицируется, в том числе язык. Языковое разнообразие исчезает. Нашим главным средством общения становятся все эти маленькие приборы; это цифровой язык. Прежние языки исчезают.

— *Каким образом вы находите средства для съемки ваших фильмов?*

— Моя жизнь насквозь пропитана кино, я полностью погружен в процесс создания фильмов. Но на поиск средств у меня уходят многие годы. Есть красивое высказывание: «Каждая стена — это дверь». Мне приходится стучаться в сотни дверей в надежде, что хоть одна откроется. Это отнимает много времени. Но я одержим кинематографом, я посвятил себя лишь ему. Я также помогаю другим людям; много работал с уличными бандами, с преступниками. Сейчас я знаю их детей и внуков, общаюсь с ними, мы встречаемся, выпиваем, курим, просто проводим время вместе. И не обязательно говорить о проблемах мирового

масштаба; мне нравится просто смотреть на детей, наслаждаться обществом друзей и близких.

Но у меня есть свои «ангелы-хранители», которые всегда помогают мне. Среди них находятся такие ведущие режиссеры мира, как Стивен Содерберг, Фрэнсис Форд Коппола или Мартин Скорсезе. Они делают все возможное, чтобы мои фильмы увидели в разных странах.

При перезаписи дебютного фильма в Голливуде оказалось, что отец «Крестного отца» Фрэнсис Форд Коппола работал в том же здании. Я организовал для него специальный просмотр. Копполе фильм понравился, и он предложил нам использовать его имя при представлении картины. Некоторые по сей день уверены, что «Коаянискацци» — это фильм Копполы.

Но и имя Копполы решало не все. Есть термин «раскрутка». Продюсер, поверивший в наш фильм, пристроил его на 20-й Нью-Йоркский кинофестиваль — 1983, на внеконкурсный показ в мюзик-холле, предупредив, впрочем: «Либо взлетит, либо умрет на месте».

Просмотр был назначен на 20.00. В 19.30 у входа не было ни души. Без пяти восемь зал был полностью забит. Отсюда и начался триумф двухчасового видеофильма без слов. Матерые голливудцы, смекнув, что будущее за нашим фильмом стали предлагать финансовые услуги. Вторым «ангелом» стал ваятель ранних «Звездных войн» Джордж Лукас. А когда у меня не было ни доллара на съемки третьей, самой технологически трудной части трилогии, мне позвонил Стивен Содерберг: «Невероятно, что у такого режиссера проблемы с деньгами. Согласны ли вы взять их у меня и поскорее приступить к работе?» Я сначала было подумал, что это чья-то идиотская шутка друзей, и уже собрался бросить трубку, как Содерберг закричал: «Честное слово, я — Содерберг! И я правда предлагаю вам деньги!».

— *Я слышал, что вашим кумиром является писатель и философ Лорен Айзли...*

— Да, необычайный человек. И он, и Генри Торо. Их рассуждения о возврате назад к дикой природе, к началу, и восприятие обыденного мира как чуда. И тем не менее, я не считаю себя их последователем, ни Торо, ни даже Айзли. Но есть мысли, которые сильно резонируют с моим мировоззрением. Например, фраза «Пока мы не увидим мир глазами другого животного, мы не сможем

увидеть себя». Ведь человек постоянно пребывает на грани своей животной, инстинктивной и духовной природы. Мы все животные.

— *Ваши последний фильм «Посетители» очень отличается от вашей трилогии «Кацци». Можно даже утверждать, что это в каком-то смысле анти-Кацци. Расскажите, пожалуйста, о нем.*

— Дело в том, что здесь другая тема. В «Койянискаци» было почти 400 монтажных склеек на 87 минут. Здесь на 84 минуты приходится всего 74 склейки. Так получилось, потому что для меня тема фильма определяет длину кадра. И в этом случае фильм был основан на концепции спокойствия. Чем спокойнее становится человек, тем более чутко он воспринимает окружающий мир. Не секрет, что мы живем сегодня в бешеном, скоростном ритме. Все стараются перегнуть будущее.

— *И снова вам помогли ваши «ангелы-хранители»?*

— Именно. Стивен Соденберг посмотрел «Посетителей» и был в полном восторге. Он пообещал, что сделает все, что в его силах, хотя и признал, что фильм непростой и показать его миру будет сложно. Стивен поставил свое имя в титры и помог организовать прокат фильма. Мне очень повезло, что мы завладели его интересом.

— *Хочется обсудить значение названия фильма «Посетители». Есть ли в фильме взгляд неких инопланетян?*

— Дело в этимологии слова «визит». Посетители, наносящие визит — это означает «те, кто приходят посмотреть». Мне нужно было наиболее всеобъемлющее слово, которое встречается во всех языках, цивилизациях и культурах. Мы все понимаем, что такое гость или посетитель. Мы все в каком-то смысле отчуждены от того места, в котором живем. Кто-то из кинокритиков уже окрестил фильм «Посетители», назвав его «визуальной симфонией».

— *Есть ли кинорежиссеры, которые способны пробудить у вас прежние духовные чувства?*

— В документальном кино образцом духовного искусства являются для меня картины армянского режиссера Артавазда Пелешяна. Его фильмы необычайно профессиональны, но не это главное. Они излучают силу, в них проявляет себя душа автора, они плод уникальной религиозной самостоятельности режиссера. Мне кажется, Пелешяна можно без преувеличений назвать Леонардо да Винчи кинематографа. Я не верю в объективность кино, даже если говорить о документалистике. Творить может лишь субъективность. А она

немыслима без свободы, о чем замечательно писал один из самых любимых мной мыслителей XX века Николай Бердяев. И документальный фильм — это вовсе не правда, а твое понимание правды, истины. То есть тоже субъективность.

— *Когда вы впервые познакомились с работами Пелешяна?*

— Я приехал в Москву в 1988 и затем поехал в Ташкент на фестиваль документального кино. После показа «Поваккаци» ко мне подошли несколько человек, все они говорили, что я должен увидеть кино Пелешяна, потому что это было нечто похожее на то, что показываю я, и важно, чтобы я их посмотрел. Так вот, я вернулся в Москву, где должен был читать лекции в Госкино и вместо того, чтобы получить гонорар в рублях, попросил показать мне картины Пелешяна. Для меня достали 35 мм копии его фильмов и организовали кинопоказ. Для меня эти фильмы стали откровением.

— *Вы были один во время просмотра?*

— Один! Один в пустом кинозале. Это был мой гонорар за лекции, и он оказался гораздо ценнее денег. Я всегда говорю, «Если я пускаю искры, то он мечет гром и молнии». (Смеется).

В 2000 году Реджио был выбран председателем жюри X МКФ «Послание к Человеку».

В 2006 г. Реджио Годфри удостоился премия им. Сергея Параджанова Ереванского кинофестиваля «Золотой абрикос» «за вклад в мировой кинематограф».



«Я ВСЕГО ЛИШЬ СКРОМНЫЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК»

Вим Вендерс — культовый немецкий режиссер, лидер интеллектуально-философского направления в немецком кино, актер, сценарист, продюсер, редактор, кинооператор и фотограф. Вендерс является почетным доктором Сорбонны, профессором берлинской Академии кино и телевидения, членом берлинской Академии искусств, президентом Европейской киноакадемии, кавалером федерального ордена «За заслуги». Приступая к беседе, кинорежиссер сказал, что в процессе постепенного исследования мира, пришел к заключению, что окружающий мир отличается от его родного города и именно это заключение стало причиной его страсти к путешествиям.

— Я всего лишь скромный путешественник, который делает кино, — отметил режиссер. — Первое самостоятельное путешествие я совершил в пять лет. Большая часть моих фильмов — результат моих путешествий. Каждый раз, посещая новое место, я пытаюсь постичь историю этого народа не через рассказы людей или книги по истории, а непосредственно через общение с землей. Земля сама все рассказывает.

Сначала я хотел стать архитектором, потом священником, художником... Когда мне исполнилось 12, отец подарил мне 8-миллиметровую камеру, тогда это считалось чем-то необычным. И я впервые взял в руки камеру и заснял улицу в Дюссельдорфе, по которой ездят автомобили, проходят пешеходы. Когда я окончил школу, я начал изучать медицину, психологию, философию и социологию, то в Мюнхене, то в Фрайсбурге, то в Дюссельдорфе. Скоро я уехал в Париж и рисовал на Монмартре, собирался поступить в киношколу, но по конкурсу не прошел. Тогда я поступил работать в гравюрное ателье и стал активно регулярно посещать Французскую синематеку, где открыл для себя историю кино. Когда я вернулся в Дюссельдорф, то мне удалось устроиться в филиал проката «Юнайтед Артистс». И только через год поступил в основанную к тому времени Высшую школу кино и телевидения в Мюнхене.

— Когда вы создали свой первый фильм?

— В период учебы в киношколе, я снял несколько короткометражных фильмов, которые сам и финансировал. Они, к сожалению,

нию, не сохранились. Моей дипломной работой стал фильм «Лето в городе». В эти годы я писал небольшие рецензии на кинофильмы, которые выходили в прокат. «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», снятый в 1971 году, стал моим первым игровым фильмом. Это было произведение моего друга австрийского писателя Петера Хандке, и я с удовольствием взялся за его экранизацию. Во время футбольного матча в Вене вратарь одной из команд, Йозеф Блох, пропускает мяч. Выясняя отношения с арбитром, он толкает судью, который удаляет голкипера с поля. После игры Блох отправляется в город, снимает номер в отеле, знакомится с девушкой, подвергается нападению воришек, идет в кино, снимает кассиршу кинотеатра. Наутро любовница начинает рассказывать о своем друге и при этом пытается соблазнить Блоха. В ответ он, как бы лаская, кладет ей руки на горло и душит. Проснувшись, Блох вытирает все предметы, к которым прикасался, и уходит. В тот же день он уезжает в приграничный городок, где содержится бар его давняя подружка...

— *Когда смотришь этот фильм, возникает ощущение, что, с одной стороны, в нем ничего не происходит, а с другой, наоборот, что все время что-то происходит. Как это объяснить?*

— Создавая этот фильм, я ничего не боялся, поскольку был уверен, что в будущем стану не режиссером, а кинокритиком. Поэтому совершенно свободно делал то, что до этого не делал никто. Например, вставил в фильм вроде бы «проходные», но принципиально важные, сцены. Так в одном из эпизодов, в то время как герой «дрючит» музыкальный автомат, консьержка акцентировано бросает фразу: «Это оленьи рога», — но режиссер даже не подумает их показать. Нечто аналогичное происходит буквально в следующей сцене. Подружка чистит овощи, Блох заглядывает ей в тарелку и, ехидно смеясь, произносит: «Без комментариев», — и опять без разгадки для зрителя, что именно он там увидел.

— *Три последующих ваших фильма — «Алиса в городах», «Ложное движение», «С течением времени» — принято объединять в некую абстрактную трилогию. Я не совсем понимаю, почему. Ведь в фильмах нет сюжетной общности.*

— Ну, во-первых, все фильмы являются *road movie*. Более того, жанр *road movie*, в его классическом понимании, был порожден, скорее всего, этими фильмами. Во-вторых, во всех трех фильмах играют Рюдигер Фоглер и Лиза Кройцер; везде один оператор,

один редактор, один режиссер. Фильмы *road movie* имеют, просто говоря, следующую характеристику: это фильмы о путешествии, в котором все или почти все, что происходит, связано с самими этими путешествиями. С этой точки зрения все мои фильмы замкнуты на себя. При их просмотре происходит следующий когнитивный диссонанс: с одной стороны, они динамичны; с другой стороны, никакой динамики тут нет, а есть только описание повседневных действий, направленных, как правило, на продолжение путешествия: пейзажи за окном машины, корабля, вагона, малозначащие встречи в дороге и т. д. Такая чередующаяся экспозиция визуальности превращается в медитацию. Но реально достичь просветления помогает музыка, которая создает, видимо, искомую пустоту в душе. Во всех фильмах люди с удовольствием слушают рок-н-ролл, помимо основного саундтрека. Основной же саундтрек, заметим, состоит из одной или двух повторяющихся мелодий. Это больше способствует общей медитативности. Первое официальное признание получил фильм «Ложное движение» по оригинальному сценарию Петера Хандке. В 1975 году этот фильм получил семь федеральных кинопремий *Deutscher Filmpreis*, в том числе за режиссуру.

— *О чем фильм «Ложное движение»?*

— Я решил перенести в современность действие одной из любимых своих книг, «Годы учений Вильгельма Мейстера» Гёте. Молодой человек по имени Вильгельм тупо смотрит в окно из своей комнаты, после чего разбивает стекло рукой. Звон осколков становится сигналом для матери: сыну пора отправляться в путь, — решает она и продает магазин. На вырученные деньги мать снаряжает наследника в дорогу. Вильгельм мечтает стать писателем, и потому предстоящее путешествие может многому его научить, в частности — набраться жизненного опыта и впечатлений для первой книги.

Во время поездки у него появляются компаньоны: пожилой артист с нацистским прошлым, прикидывающийся слепым во время уличных выступлений, и его юная спутница, показывающая цирковые фокусы. Потом к ним присоединяются театральная актриса и австрийский поэт-любитель. И пока молодое поколение ведет беседы о поэзии, одиночестве и жизни, старшее тихо кончает с собой. Самоубийство промышленника, приоткрывшего путешественников на ночь, вносит раскол в этот странный союз случайных попутчиков, так и не успевших стать друзьями...

Фильм рассказывает о духовном кризисе послевоенного поколения, от имени которого как раз и выступает главный персонаж. У Гёте он отправлялся путешествовать, чтобы познать мир и обрести вместе с приобретенными знаниями свободу. В «Ложном движении» он совершает тщетное перемещение в пространстве, поскольку везде обнаруживает проекцию самого себя. Отсюда и название фильма.

— *Несмотря на весьма заметные творческие успехи в Германии, вам все же очень хотелось снимать в Голливуде, куда вы и уехали.*

— Перед этим я снял фильм «Американский друг» по произведению Патриции Хайсмит «Игра Рипли». Все роли иностранцев я распределил между своими друзьями режиссерами. Таким образом в роли актеров попробовали себя Николас Рэй, Сэмюэл Фуллер, Жерар Блен и другие режиссеры. Роль Тома Рипли была предложена Джону Кассаветесу, а когда тот выбыл из проекта, его заменил Деннис Хоппер. Он привнес в съемочный процесс ряд новых идей, в частности, придумал название «Американский друг» вместо рабочего «Одураченный». Этим фильмом я воздал дань уважения великим мастерам триллера — сцена убийства в поезде стилизована под Хичкока, убийство в метро снято в стиле Фрица Ланга. При этом Европа показана в красноватых тонах, а Америка — в голубоватых.

Так вот: фильм не произвел никакого впечатления на Патрицию Хайсмит, но очень понравился Френсису Копполе. На его взгляд, отдельные сцены перекликаются с его фильмом «Разговор». Благодаря его связям в американском киномире, я получил приглашение продолжить карьеру в Голливуде. В марте 1978 года я переехал в Сан-Франциско, предполагая осенью приступить к съемкам, которые были несколько раз отложены по разным обстоятельствам. Весной и летом 1979 года, устав пребывать в ожидании американского фильма, я принялся снимать документальный фильм «Кино Ника» о своем друге режиссере Николасе Рэе, который уже в июне умер от рака. Монтаж я поручил Петеру Пшиггоде, так как нужно было ускорить подготовку к съемкам «Хэммета», которые начались 4 февраля 1980 года. Позже, не удовлетворившись результатами монтажа, который был продемонстрирован на Каннском фестивале, я его смонтировал на свой лад.

Фильм «Хэммет» стал первой и последней попыткой снимать в Голливуде. И если до этого я считал себя голливудским режиссе-

ром, то уже работая над этим фильмом, я понял до какой степени являюсь «немецким кинематографистом». Но очень скоро начались проявляться наши разногласия с Френсисом Копполой. Сначала работа над «Хэмметом» была прервана из-за разногласий по поводу финала. На протяжении четырех лет сценарий несколько раз переписывался. Мне приходилось переснимать фильм заново, но, главное, мириться с той системой кинопроизводства, в которой было нестерпимо тесно. В трех монтажных три монтажера одновременно трудятся за тремя монтажными столами. Методы работы коренным образом отличаются от того монтажа, к которому я привык. Монтаж был полностью обезличен. Я чувствую, что сюжет фильма и его визуальный ряд уже не принадлежат мне, они принадлежат студии и продюсерам. Коппола нанял нового сценариста и заморозил съемки на неопределенное время. Скоро мне стало необходимо поехать в Лиссабон, чтобы доставить режиссеру Раулю Руису, который снимал там фильм «Территория», остатки пленки от «Кино Ника». Но уже в Лиссабоне я решил сделать фильм о проблемах съемочной группы. Так в короткий срок весной 1981 года был снят фильм «Положение вещей», в работе над которым участвовали многие члены группы Руиса. Съемки «Хэммета» возобновились 23 ноября 1981 года с другим оператором. После моего увольнения, Коппола лично переснял 70 процентов материала. И тем не менее, на премьере в Каннах «Хэммет» был принят весьма сдержанно, тогда как фильм «Положение вещей» получил в Венеции «Золотого льва». Очень скоро фильм «Положение вещей» кинокритики окрестили вендерсовской версией «8 с половиной».

— И тем не менее, под влиянием фильма «Хэммет», спустя 10 лет, два талантливейших режиссера сняли каждый по одному шедевру, взяв за основу схожую схему — канадец Дэвид Кроненберг о Уэльаме Берроузе «Голый завтрак», а Стивен Содерберг — фильм «Кафка». К тому же, мне сдается, вернувшись из Америки обратно в Германию, вы не сразу освободились от американских влияний. Не по этой ли причине следующим фильмом становится «Париж, Техас»? Уже в самом названии фильма это прочитывается.

— Фильм «Париж, Техас», действительно отчасти связан с американской темой. В ней обыгрывается связь двух континентов. Это столкновение Парижа и Техаса, мест, олицетворяющих для меня сущность Европы и Америки, разом скрепляло многие элементы

сценария. То, что Париж находится в Техасе, символизировало для меня раздвоенность сознания главного героя Трэвиса. Но куда важнее словесной игры было то, что в этих пейзажах была возможность суметь раскрыть свои сквозные темы — темы пустоты и дороги, ведущей все в то же неизбывное никуда. Париж здесь — участок выжженной солнцем земли.

Фильм «Париж, Техас» посвящался памяти Лотты Эйзер и в 1984 году был единогласно награжден «Золотой пальмовой ветвью» Каннского кинофестиваля.

— *Каким образом фильм «Небо над Берлином» стал культовым?*

— Этот фильм является «данью чести» Берлину к его 750-летию, поэтическим признанием в любви к человечеству, притчей, рассказанной посредством кино, стремящемуся развернуть горизонты в кинематографе. Ангелы видят мир черно-белым. По существу, ангельское зрение — это кинематограф с его всезнающим и всевидящим глазом-камерой, не способным воздействовать на мир и вмешаться в ход реального бытия. Видение ангела — это высокое искусство кино со всем арсеналом его художественных достижений и возможностей.

Противопоставление человека и ангела в фильме — это и противопоставление двух типов видения. Во время странствий по миру людей Дамиель внезапно влюбляется в воздушную гимнастку, с приклеенными крыльями выполняющую свой коронный смертельный трюк под куполом цирка. Ангел решает спуститься на землю, сбросить свое ангельское облачение — в буквальном смысле, оставив у Берлинской стены и свои крылья, и медные доспехи. Мир обретает цвета и вкус. Дамиель познает простое человеческое счастье, он соглашается сложить крылья во имя любви взамен обладания целой вечностью. Фильм можно разделить на две части: первая описывает события до вочеловечивания главного героя, а вторая — его жизнь уже в облике смертного. В фильме маркируются две кинематографические реальности, когда «ангельские» будни монохромны, а жизнь человечества дается в цветном формате. Так, черно-белое изображение, намекая на документальность и достоверность своего объекта, предстает перед зрителем скорее в виде наблюдения, подглядывания за течением жизни, ведь ангелы никак не вмешиваются в житейские будни, лишь фиксируют происходящие события и мысли брэнного и суетного мира. Мне хотелось главным героем картины представить именно Берлин, город,

в котором история чувствуется на каждом шагу, чтобы фильм рассказал что-нибудь об истории города после 1945 года. В заключительных титрах указано, что фильм «посвящается всем бывшим ангелам, но особенно Ясудзиро, Франсуа и Андрею». Речь идет о кинорежиссерах Ясудзиро Одзу, Франсуа Трюффо и Андрее Тарковском.

— *Если в первом фильме «Небо над Берлином» Дамиэль знал и не боялся, куда он делает прыжок, то его друг Кассиэль, буквально низвергнут на землю. Почему он оказался так беспомощен перед обстоятельствами?*

— В фильме говорится так: *«Мы посланы, чтобы приблизить тех, кто в дали, нести свет тем, кто во тьме, дать Слово тем, кто спрашивает. Мы — посланцы, вы для нас все»* — произносит ангел и тем самым вводит зрителя в духовную систему координат. *«Ты творишь Ангелами Своими духов и служителями Своими пламенеющий огонь. Не все ли они суть служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение?»*

«Почему люди все чаще избегают нас? — Потому, что у нас есть могущественный противник, ему люди верят гораздо больше, чем нам». Услышав такой разговор ангелов, сразу вспоминаются слова Достоевского: *«Добро со злом борются, а поле битвы — сердце человеческое*. Итак, мир людей, искушаемых демонами, становится все более злым. Люди все слабее слышат обращенные к ним увещевания и предостережения ангелов. Это и не удивительно, грешить легко, а творить добро — это труд в «ущерб» себе. История разворачивается так, якобы ангелы не могут вмешиваться в ход событий, они превратились в простых наблюдателей, статистов. Кассиэлю же очень хочется изменить ход вещей. Он желает посмотреть на вещи глазами человека, ощутить почему человек не может быть добрым. И вот, это свершилось. Он стал человеком, стал смертным и совершил свой первый подвиг. Но теперь он осознает, что человеку свойственно ошибаться, увлекаться, греховная природа влечет его ко злу, и даже желая добра нужно быть рассудительным. *«Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби»* — говорится в Евангелии. Теперь Кассиэль-человек ощущает всю силу влечения ко греху. Пьянство, ограбление, хранение оружия... все то, что он хотел исправить, теперь совершает сам. *«Почему я не могу быть добрым? Вот вопрос, который мучает его. Ибо не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то*

делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?». Теперь, будучи человеком, Касиэль призывает на помощь своего ангела-хранителя, он стремится к добру. И его стремление приведет к желанной цели, Касиэль вновь обретет вечность, потому что добро — это любовь, а Любовь — Это Бог, а там, где Бог там нет ни печали, ни воздыхания, но жизнь бесконечная...

— Вы известны массовой публике не только своим тонким умением работать с кадром, но и являетесь редким ценителем музыки, используя ее в своих фильмах. В вашем случае фильм и чарующая, захватывающая дух музыка — понятия неразделимые.

— Мою жизнь спас рок-н-ролл. Потому что это была музыка, благодаря которой я впервые почувствовал себя личностью, понял, что у меня было право наслаждаться, мечтать и что-то делать. Если бы не рок-н-ролл, я бы сейчас был адвокатом. Я увлекался музыкой, и особенно рок-музыкой. Я работал с такими знаменитыми музыкантами, как U2, Ник Кейв и Лу Рид.

— Очень часто рассказывая о себе, вы позиционируете себя как путешественник. Однако, известно, что во время путешествий вы больше предпочитаете роль фотографа, чем режиссера. Так ли это?

— В моем случае эти две профессии не перекрывают друг друга. Если я делаю фильм, я занимаюсь именно им, и ничем другим, но если я еду в путешествие, чтобы фотографировать, тогда у меня в голове нет идеи фильма. Я работаю и люблю обе эти профессии, и я обнаружил, что они прекрасным образом дополняют друг друга. Ответы, которые дают «движущиеся» картинки и истории, то есть кино, принципиально иные, чем те, что раскрывает фотография.

— В какой момент фотография из хобби переросла для вас в профессиональное увлечение?

— Я начал заниматься этим почти 30 лет назад. Тогда я купил свою первую камеру 6 × 7 (прим. ред. — среднеформатная пленочная камера), с которой я путешествовал около года, и постепенно фотография стала для меня чем-то иным, чем была раньше. Фотоаппарат и даже комната для проявки появились у меня, когда я еще был ребенком, но сделать фотографию именно «профессией» у меня не было возможности вплоть до 1982 года. Тогда же из первых серьезных работ появился мой первый фотоальбом — *Written in the West*, и одноименная выставка, объехавшая весь мир.

— В одном из интервью вы говорили, что XXI век станет веком иносказания (*die Bildersprache*), в котором главным будет изображение. Что вы вкладываете в это понятие?

— «Картинки» уже давно превратились в новые тексты. Взгляните, как быстро дети способны разобраться с любой компьютерной программой, рассчитанной на интуитивное распознавание иконок и ярлыков. Большинство людей воспринимают из текстов лишь крохи, сконцентрированные фрагменты. Если бы человек XIX столетия оказался вдруг в современном мире, скажем, на вашей Театральной площади, где вокруг здания оперы всегда толпится много людей, он в ту же секунду сошел бы с ума. Потому что не смог бы вынести весь этот визуальный поток, мощный оптический удар.

Известный немецкий режиссер, президент Европейской киноакадемии Вим Вендерс на следующий день после нашего интервью провел в «Ереванском институте театра и кино» мастер-класс. «Само слово мастер-класс подразумевает в себе с одной стороны наличие мастера и с другой — класса. Я не чувствую себя мастером, а вы себя классом?», — так начал свою встречу с армянскими студентами немецкий кинорежиссер, прибывший в Ереван в качестве почетного гостя пятого международного кинофестиваля «Золотой абрикос».

Говоря о профессии режиссера, Вендерс отметил, что до съемки фильма каждый режиссер должен найти внутри себя реальную причину, по которой он хочет снять картину.

«Каждый из нас хочет высказаться о чем-то — это и есть одна из главных задач режиссера», — заключил он.

В рамках «Золотого абрикоса», нам предстояло показать несколько его смелых фильмов, посредством которых в свое время он сильно обогатил мировой кинематограф.



**«Я НЕ ДОВЕРЯЮ НАШЕМУ
ВОСПРИЯТИЮ РЕАЛЬНОСТИ»**

Атом Эгоян — канадский кинорежиссер, сценарист, продюсер, актер, монтажер. Его фильмы о человеческом отчуждении, изоляции. Темы его фильмов раскрываются через образы людей, имеющих отношение к развитию технологий, к бюрократии или другим властным структурам. Эгоян трижды становился призером Каннского фестиваля. Его фильмы поражают разнообразием, удивляют зрителей, в том числе, строгих специалистов, обилием профессиональных приемов. Драма, триллер, трагедия и даже детективы — во всех этих жанрах с одинаковым успехом Атом Эгоян уже успел себя успешно проявить.

— *Насколько мне известно, ваши предки беженцы из Западной Армении, где вы родились?*

— Мой дед по отцу Егия родился и рос в Арабкире, но в 1914 году, когда возникала османская угроза истребления христиан, он бежал в Египет. В Арабкире у них были свои виноградники, потому что мой отец помнит, что дед рассказывал ему историю о том, как турки пришли на виноградники, а потом следили за ними и планировали нападение — поэтому мой дед бежал в Египет. Его семья осталась в Арабкире, и их всех убили. Позднее мой дед перебрался в Алеппо, где в сиротском приюте познакомился с моей бабушкой Аршалуйс, у них родилось четверо детей, один из которых — мой отец.

Так что я уже родился в Каире. Меня назвали Атомом в честь первого атомного реактора в Египте, который открылся незадолго до моего рождения. Родители мои Джозеф и Шушан были художниками и изучали живопись. Когда мне исполнилось три года, мы, едва справляющиеся с бытом, были вынуждены переселиться на запад Канады, поселившись в городе Виктория, в провинции Британская Колумбия. Родители переименовали фамилию Еговян на английский манер. И таким образом, мы стали Эгоянами. Во всей Виктории они были единственной армянской семьей. В течение некоторого времени отцу с большим трудом удалось открыть мебельный магазин, на доходы которого наша семья и стала жить. Денег нам все равно не хватало, и родители решили отправить ба-

бушку в дом престарелых, где ей могли бы обеспечить медицинский уход. Это меня так сильно расстроило, что я в знак протеста перестал разговаривать по-армянски. Когда я был маленьким, бабушка Аршалуйс, мне часто пела песню «Ераз» (в переводе с армянского — «мечта»). Эту песню, спустя годы, я включил в фильм «Арарат». Воспоминания о бабушке легли в основу одного из моих первых полнометражных фильмов «Семейный просмотр».

— *Где вы получили образование?*

— Сначала нас с сестрой, ее зовут Ева, родители отправили на учебу в Британскую Колумбию. По возвращении в Торонто я поступил и окончил местный университет по двум специальностям: «Игра на классической гитаре» и «Международные связи». Тогда же я увлекся написанием пьес. В университете я впервые увидел большую армянскую общину и решил стать членом Ассоциации армянских студентов. Это был конец 1970-х, и очень сложные времена для армянского сообщества. Это было время терроризма, время «борцов за справедливость в отношении Геноцида армян. Ассоциация армянских студентов была довольно активной и воинственной. Внезапно я оказался в самом центре событий. В Оттаве произошла серия терактов, и мое канадское самосознание вступило в противоречие с армянским. Вскоре после этого я познакомился с Арсине.

— *Когда состоялся ваш первый кинематографический дебют?*

— В университете я начал снимать фильмы. Свой первый короткометражный фильм, который я создал, был показан в рамках Канадского фестиваля студенческого творчества. Успешный дебют послужил для меня на последнем курсе толчком к созданию новой картины «Открытый дом», которая была показана на местном телевидении. В 1984 году на деньги, полученные от продажи прав на картину «Открытый дом», я снял свой первый полнометражный фильм «Ближайший родственник». Но полноценным дебютом в кинематографии я считаю фильм «Семейный просмотр».

— *О чем ваш этот фильм?*

— Стэн — этнический армянин, живущий в Канаде, оснащает свою квартиру мощной модной аппаратурой и приступает регулярно наблюдать за видеомониторами, на которых демонстрируются преимущественно эротические сцены. Он все больше и больше делается равнодушным к окружающему миру, и все глубже погружается в иллюзорный мир, что подводит его к почти параноидальному состоя-

нию. Его не интересует ничего, ни состояние близких, ни здоровье стареющей матери. Все, что выходит за рамки его личных интересов им воспринимается исключительно как обуза.

Вторая полнометражная картина принесла Эгояну много призов: 7 номинаций национальной премии «Джени», определив молодому постановщику место среди самых многообещающих мастеров авторского кино, имеющих свой стиль и склонность к метафизическому мышлению. Атома Эгояна окрестили канадским Вимом Вендерсом, поскольку он, как и его немецкий коллега, также завоужен пустотой традиционных культурных пространств и распадом привычных связей. Но, в отличие от Вендерса, Эгояну, говорящему об отчуждении и некоммуникабельности, не чужд черный юмор и саркастический взгляд на мир. Атом Эгоян, фактически, стал лидером среди режиссеров, которые отмечали проблему пагубного влияния новых технологий и средств массовой информации — телевидения и видео — на человеческое мировоззрение и его поведение. Тягостный метафорический мир, являющийся результатом авторской рефлексии, отсылающей к жизненной проблематике, а равно и фантазий режиссера, доводящих эту реальность до гиперболы, образуют здесь интеллектуальный ребус, сплав образов, извлеченных, по всей видимости, из глубин подсознания. Вторая полнометражная картина режиссера «Семейный просмотр» была представлена на двадцати фестивалях. Новаторские приемы Атома Эгояна привлекли к нему внимание специалистов, заставили заговорить о рождении новой звезды канадского кинематографа. На Монреальском кинофестивале 1987 года приз жюри достался немецкому режиссеру Виму Вендерсу за картину «Небо над Берлином». Однако Вендерс был так потрясен «Семейным просмотром» Эгояна, что передал денежное вознаграждение своему канадскому коллеге, начинавшему свой путь в кино.

— Мне вспоминается история, которая произошла со мной много лет назад. В середине 1980-х моя картина «Семейный просмотр» получила приз на кинофестивале в Торонто. В жюри тогда входил известный критик газеты *Le Monde* Луи Маркорель. Один из журналистов спросил его, за что Эгояну дали приз: за вклад в развитие технологий или за особые исследования в области чело-

веческой природы? А Луи ответил, что картина получила приз, потому что является отличным триллером!

— *Какие темы вас особенно вдохновляют к созданию кинокартин?*

— В ранний период творчества меня больше интересовали проблемы отчуждения и изоляции человека в современном обществе. Таким фильмом стал «Страховой агент».

— *О чем этот ваш фильм?*

— Работающий страховым агентом молодой человек по имени Ноа (Элиас Костеас) научился находить в своей работе довольно неожиданные странные радости жизни. Он близко знакомится с жертвами страховых случаев, после чего с некоторыми из них отправляется в мотель для любовных утех, ведя при этом, надо отдать должное, диалоги исключительно по профилю работы. В то же время он женат на Эре, ее играет Арсине Ханджян. Эра работает фильмовым цензором, но у нее тоже есть секрет, связанный с сексом. Она приходит на сеансы в порно-кинотеатры и тайком на камеру снимает увиденное. На самом деле она это делает, как оказывается позднее, не для себя, а для сестры Сеты, которая живет вместе с ними. А еще у них есть сын Симон, но про него мало что есть рассказать, так как он еще мальчик. Однажды к ним в дом стучится некто по имени Бубба (Мори Чайкин), который хочет снять их дом для съемок фильма. Фильм, как догадываетесь, будет не совсем обычный.

Фильм, который можно назвать центральным в трилогии ранних фильмов Эгояна является картина «Страховой агент». Его ранние фильмы объединены общей проблематикой сложных семейных отношений, схожей повествовательной системой и стилистическими решениями. Именно в этих картинах и сформировался авторский почерк канадского режиссера Атома Эгояна. Но, конечно, в силу молодости автора, было очевидно, что он не будет ограничиваться достигнутым, и все сказанное относиться должно скорее именно к этому периоду его творчества. Впрочем, уже тогда было понятно, что Эгоян очень интересный, самобытный и уникальный художник.

— *Как вы считаете, ваши художественные принципы менялись с течением времени?*

— Вряд ли. Я работал со слишком разными темами, в разных техниках. Каждая история могла быть рассказана только одним способом.

— *И все же, ваш самый экзотический фильм «Экзотика» оказался более обворожительным. Этот фильм захватывает внимание с первых же кадров и чувство обреченности не покидает на протяжении всего просмотра. И у вас, как и во всех остальных фильмах, множество лабиринтов.*

— Возможно.

— *Режиссер для вас ближе к рассказчику или художнику?*

— Начнем с того, что я считаю, что есть три категории режиссуры: фильмы (*movies*), картины (*films*) и кинематографические работы (*cinema*). К первой категории относятся фильмы самые распространенные, это самая массовая категория, говоря грубо, «попса». Это то, чем на 90% забит бокс-офис, на что большинство ходит в кино. Режиссеры этой категории видят в своем зрителе недалеких и простых наблюдателей. Картины второй категории больше ориентированы на более узкую аудиторию и являются относительно жизнеспособными на современном рынке. К третьей категории относятся фильмы, которые представляют собой искусство в чистом виде, предъявляющее высочайшие требования к зрителю. Именно работы в этой категории находятся в прямой зависимости от других видов искусства, например от живописи, тогда получается не столько повествование, сколько демонстрация *tableaux vivants*. Все зависит от режиссера. Например, Параджанов — визуал, он не снимает — он в прямом смысле слова рисует картину.

Вместе с большим успехом «Экзотики» Эгоян утвердился в первой тройке самых значительных канадских режиссеров, наряду с Дэвидом Кроненбергом и Дени Арканом. Фильм закрепил место Атома Эгояна в кинематографии и преумножил успех первых его работ, премированных на фестивалях в Мангейме, Локарно, Москве, носивших порой откровенно экспериментальный характер и отличавшихся синкопированным ритмом и ребусным построением.

Эгоян подтвердил звание любимца критиков и на самом престижном фестивале мира. К этому времени его уже начали считать не иначе как «канадским Вендерсом» — из-за очевидной тематической и стилиевой схожести. После «Экзотики» Эгоян сместил его с условно лидирующей позиции, став на какое-то время законодателем моды

в отражении пустоты культурных и физических пространств, равно как и в умении фиксировать распад отлаженных связей.

— *И все же головокружительным вашим фильмом является «Славное будущее». Каких призов он удостоился?*

— Фильм удостоился очень многих призов: три приза Каннского кинофестиваля: гран-при, приз экуменического жюри и при ФИПРЕССИ; получил приз за лучший канадский фильм на кинофестивале в Торонто; три приза Вальядолидского кинофестиваля: «Золотой колос» и приз молодежного жюри; приз за лучшую операторскую работу; 7 премий «Джини»; премия Национального совета кинокритиков США за лучший актерский ансамбль, а также номинация в категории «лучший фильм»; две номинации на премию «Оскар» за лучшую режиссуру и адаптированный сценарий; премия «Независимый дух» за лучший зарубежный фильм. Хотя все собранные на сайте *Rotten Tomatoes* рецензии можно назвать положительными, некоторые критиковали «Славное будущее» за медлительный темп и за выбор на главную роль маловыразительного Иэна Холма.

Фильм «Славное будущее» чрезвычайно продуманная драма, с легким детективным, или даже скорее мистическим, оттенком. Очень глубокий фильм с прекрасным сценарием. И сколь бы сюжет не казался запутанным, идея картины четко прослеживается — порой, смирение трансформируется в нечто еще более разрушительное, чем сам кошмар, с которым приходится иметь дело.

— *Кто-то из режиссеров как-то сказал, что кинематограф — «инструмент первооткрывателя». А как бы вы определили свою профессию?*

— Что ж, вполне достойное определение. Я бы добавил, что кинематограф — инструмент первооткрывателя при условии, что режиссер — человек любопытный и поглощенный своим делом. Современный кинематограф очень многого ждет от зрителя. Режиссер должен помнить, что кинематографическая работа — это не только проекция фильма, не просто физическое действие — просмотр фильма, но и обращение напрямую к воображению зрителя, что предполагает его участие.

Современные кинематографисты очень часто относятся к зрителю с презрением, изначально предполагая у него невысокий интеллект, неспособность сконцентрироваться, рассеянное внимание.

Я же, напротив, жду, что мой зритель равен или выше меня в интеллектуальном развитии, и жду от него внимательного, вдумчивого отношения, критического погружения в мою работу.

— *На мой взгляд самым уникальным фильмом в вашем творчестве является фильм «Арарат», который мало кем был воспринят в полной мере: ни в Армении, ибо не соответствовал национальным чаяниям, ни, тем более, в Турции. Фильм был встречен в штыки Турцией, который пытался воспрепятствовать показу фильма на Каннском фестивале. Как вы прореагировали на это?*

— Я сам попросил снять «Арарат» с конкурсного показа. Включение в конкурс моего фильма могло придать картине нежелательный оттенок политической акции. Я хотел понимания со стороны турков, до сих пор не признавших факт армянского геноцида 1915 года. Я думал так: «Как только турецкое сообщество увидит мой фильм, оно поймет, насколько все в нем справедливо. В моем фильме нет ничего, что возмутило бы их». Но ошибся. Мало того, что турки упорствуют и не желают признаваться в прошлых грехах, после его премьеры в Каннах развернули целую акцию против фильма, объявив его заведомо лживым, унижающим достоинство турков и так далее и тому подобное. Шарль Азнавур, сыгравший одну из главных ролей в этом фильме, сказал: «Я жду, когда турки признают факт геноцида. Все армяне ждут этого уже 87 лет. И я слишком стар, чтобы ждать еще».

Языковое многоголосье «Арарата» (в ретро-эпизодах здесь говорят по-армянски, в современных — по-английски, иногда по-французски, да и по-турецки тоже) по-своему отражает трагедию армянского народа, развезенного по всему миру, но сохраняющего родной язык и традиции. В конце концов и сам Эгоян — канадский режиссер, Азнавур — французский шансонье, мальчик Раффи говорит больше по-английски, а его мать — вполне западная женщина. Пафос картины в том, что трагедия эта "тихая", виновниками официально не признанная. Раффи, споря со своим приятелем-турком, говорит ему: «Знаешь, что сказал Гитлер, заранее отпуская грехи и себе, и своим подручным? Он сказал: "Кто помнит об армянах? Никто"». Надо отдать должное Эгояну: он ни разу не задел достоинства турков, честно и всерьез попытавшись проанализировать трагедию без полемических заострений, провокаций и истерии. И если в картине и есть ужасающие эпизоды резни и насилия, то все они основаны на

документах и свидетельствах, ничего не преувеличено, и никто не оклеветан понапрасну.

Что и говорить, «Арагат» был рискованной затеей. Недаром Эгоян все время призывает себе на помощь прием «отстранения» — как только сцены ужасов геноцида достигают своего накала, камера отъезжает, и мы видим, что это всего лишь съемки, кино, игра воображения. Очередной проект, фильм, искусство, а не жизнь.

Из-за острого сюжета фильм не принес большие кассовые сборы и, по решению режиссера, в официальной программе Каннского кинофестиваля 2002 года был показан вне конкурса.

На "Genie 2003" «Арагат» получил награды как лучший канадский фильм, лучший фильм года, а также за лучший дизайн и оригинальные костюмы. Арсине Ханджян и Элиас Котеас также получили премии как лучшие актеры. Эгоян был удостоен премии Гильдии писателей Канады за 2003 год. «Арагат» также получил премию Общества политического кино как лучший фильм в области прав человека и выиграл «Золотой Абрикос» на Ереванском международном кинофестивале 2004 года.

— После вашего знаменитого фильма "Арагат" об армянском геноциде в своей новой ленте вы снова обратились к теме геноцида. Почему?

— Потому что бесконечные войны и растущий национализм снова и снова напоминают об актуальности этих тем. А рассказывать подобные истории я считаю своим долгом. Когда-то я сам стал жертвой национализма. Моя семья родом из Египта, но нас вынудили покинуть страну. Вдруг выяснилось, что мы стали «угрозой» местному населению, их финансовому благополучию и культурной самобытности страны. Мы начали скитаться, пока не осели в Канаде. Суть национализма как раз заключается в том, что вместе с мифом о «национальной самобытности» возвращается и другой, более опасный миф — превосходства одной нации над другой. Вы спрашиваете, почему я взялся за тему холокоста? Потому что свидетелей армянского геноцида уже больше не осталось в живых. А среди тех, кто уцелел в холокосте, кто-то еще жив. Пусть это люди очень преклонных лет, но они еще в состоянии рассказать нам свои истории, они очевидцы, которые живут, помнят и чувствуют. И к моему удивлению, многие из них чувствуют гнев. Их истории станут по-

следними. По крайней мере, последними из реальных, потому что после смерти очевидцев событий эти рассказы превратятся в сказки.

— *Позвольте в таком случае личный вопрос: вы обрели свою родину в Канаде?*

— Я канадец, и я горжусь тем, что в свое время канадское государство решилось на эксперимент с мультикультурализмом. И это сработало. У нас нет чувства, что какая-то из этнических групп доминирует над историей и культурой других, мы хорошо усвоили, что являемся слиянием нескольких народов — французов, англичан и местного населения. Канадцы помнят, что их страна возникла по итогам мирных переговоров и соглашений, а не в результате революционного переворота или военного насилия. И страна в этом смысле уникальна, если учесть, что в мире во многих местах процветает национализм. Появляются даже люди, которые отрицают исторические факты. Забывчивость стала большой проблемой современников. Кажется, что некоторые из них даже «позабыли» фашизм и его реальные жертвы, миллионы погибших. Вспомните недавний процесс в Германии над Гренингом, «бухгалтером Освенцима». Его дело было закрыто в 1980-х и вновь возобновлено. Гренинга настолько поразили высказывания соотечественницы, заявившей, что «холокост выдумали», что он в 2005 году добровольно дал интервью Би-би-си, в котором поведал, как в 1940-х годах встречал поезда с узниками. Он рассказал о газовых камерах и массовом истреблении людей. В результате в 2015 году уже 94-летнему старику вновь было предъявлено обвинение.

— *Вы видите себя аутсайдером от кинематографа, преступающим границы?*

— Возможно, но это не поверхностная провокативность. Скорей, это проекция того, насколько хрупкой становится любая история в рамках отдельно взятой культуры, насколько она зависит и меняется от разных точек зрения, насколько наша культура в целом построена на предрассудках и стереотипах, насколько наше восприятие несовершенно. Я не доверяю нашему восприятию реальности. С этой точки зрения мои фильмы провокативны. А кино для меня — средство, а не объект исследования.

Другие фильмы канадского режиссера Атома Эгояна: «Роли с текстом», «Монреаль глазами...», «Аморальное поведение», «Где скрывается правда», «Обожание», «Хлоя», «Узел дьявола», «Пленни-

ца», Почетный гость». Во многих фильмах основные роли исполняет жена Атома Эгояна — Арсине Ханджян, а в некоторых фильмах музыка принадлежит сестре Атома Эгояна — музыканту Еве Эгоян.



ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ АИС 1995–2020 гг. В ГОРОДЕ СОСНОВЫЙ БОР И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В Ассоциацию искусствоведов я был принят в Санкт-Петербурге по рекомендации Е. Е. Малыш, Н. Е. Фроловой, Г. К. Малыша, А. Г. Раскина в 1995 году. Мы были хорошо знакомы по совместной просветительской деятельности в г. Сосновый Бор Ленинградской области, где мне удалось с единомышленниками создать в 1976 году городской клуб любителей искусства «Творчество» при Дворце культуры «Строитель» Северного управления строительства.

В 1990 году при поддержке Правления ЛОСХ и профсоюзных организаций двух институтов в Сосновом Бору, АО «НИИ ОЭП» и НИТИ им. А. П. Александрова, известного историка из Москвы Ю. Н. Жукова в Сосновом Бору мы создали юридически самостоятельное Сосновоборское отделение Ленинградского отделения Советского фонда культуры (СО ЛО СФК), меня избрали Председателем Правления.

С разрушением СССР Советский фонд культуры был ликвидирован. Благодаря самостоятельности Сосновоборского отделения СФК мы смогли его сохранить и организовать уже в новых условиях научную, художественно-просветительскую и выставочную деятельность в Сосновом Бору и Санкт-Петербурге. И в этом мне помогло вступление в Ассоциацию искусствоведов, что сразу повысило мой статус как руководителя общественной организации для взаимодействия с органами власти, художниками, искусствоведами, коллекционерами, музеями.

В связи с оттеснением клуба «Творчество» и СО ЛО СФК от созданного по моему предложению в Сосновом Бору художественного музея, я предложил организовать в новом здании Сосновоборского совета депутатов и городской администрации общедоступную картинную галерею на основе сложившегося сотрудничества с Ассоциацией искусствоведов, Санкт-Петербургским Союзом художников, Союзом художников России, коллекционерами Санкт-Петербурга. В просторных холлах обширного здания, построенного как здание общественных организаций, мы смонтировали на собственные средства и на общественных началах выставочное оборудование, изготовили рамы

для выставок графики, подготовили помещение для временного хранения произведений искусства и необходимых вспомогательных работ. На входе в здание была охрана.

Большую помощь мне оказали в эти годы Председатель Правления СПбСХ А. С. Чаркин (1937–2017), художники Г. К. Мальш (1907–1998), В. С. Вильнер (1925–2017), Б. Р. Ракицкий (1937–1998), В. Г. Траугот (1936–2009), В. А. Емельянов, В. В. Прошкин, Е. Ю. Васнецова, О. Ю. Яхнин, Ю. Н. Брехов, Н. И. Домашенко, Л. А. Костенко, искусствоведы Н. Е. Фролова, Н. В., Г. К. Звейник, Н. В. Максимович, Талепоровская (1930–1996), мои сподвижники по клубу «Творчество», члены АИС Т. Е. Анисимова, Л. М. Иваненко, Н. А. Мавлеева, В. М. Фокин, Н. А. Скородумова, члены клуба Е. В. Аккуратов (1952–2021), Т. А. Карандасова, Ю. М. Либик, А. Ю. Иваненко, К. Н. Савастьянов, О. Н. Саранча, А. Н. Силантьев, И. С. Фомичев.

С 1996 года и вплоть до начала 2020 года мы осуществили в Сосновом Бору, Санкт-Петербурге и городах России более 250 тематических и персональных выставок, программных выставочных проектов, научных исследований и разработок, издательских проектов.

В настоящее время активно подключились к нашим выставочным проектам члены АИС Р. Н. Никифорова, Д. Ю. Амиров, Т. С. Обручева, С. Ю. Пестова.

Наиболее значимые из моих авторских и кураторских проектов:

«Память родной земли. История местных русских, финских, ижорских и водских деревень, родов и семей в окрестностях города Сосновый Бор».

Серия выставок с 1997 г. по 2020 г. в Сосновом Бору, Санкт-Петербурге, Финляндии (Хельсинки), разработан сайт, готовится издание книги.

«Подвиг Ленинграда» — 2 выставки. «Ленинградский эстамп» — 2 выставки. «Ленинградская литография 1930-х–1980-х годов» — 4 выставки. «Экспедиции и путешествия с фотоаппаратом» — 4 выставки. «Душа Петербурга» — 3 выставки.

«Петербургская пастель» — серия выставок в музеях и выставочных залах Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Кирова, Вологды, Великого Устюга, Ижевска.

«Императорские резиденции в искусстве пастели» — 5 выставок.

«Поколение победителей» — 8 выставок.

«Петербургская красавица» — 3 выставки. «Красавиц милые черты».

«Художественное наследие Ленинграда–Санкт-Петербурга» — серия выставок из частных собраний.

Литературно-художественные проекты совместно с издательством «Вита Нова» — 8 выставок.

«Новогодний вернисаж» — 3 выставки.

«Живописная Ленинградская область» — 3 выставки.

Художественные проекты с участием детей с их рисунками и мелкой пластикой: «Жизнь и сказки Андерсена», «Одиссея Гомера. Боги герои Древней Греции».

Литературно-художественные просветительские проекты с сособорскими учителями и школьниками в рамках Всероссийского фестиваля науки НАУКА 0+

Многочисленны проведены выставки известных ленинградских и московских художников с подготовкой аннотаций и опубликованием статей о них Н. Е. и Е. И. Чарушиных, Ю. А. Васнецова, В. И. Курдова, Ю. С. Подляского, Г. К. Малыша, В. А. Ветргонского, В. М. Арнаутова, В. И. Тюленева, М. С. Карасика, М. П. Митурича-Хлебникова, И. К. Безина, Н. Е. Муратова, А. Н. Якобсон, В. С. Вильнера, В. и А. Траугот, В. А. Емельянова, О. Ю. Яхнина, Л. А. Костенко, Е. Ю. Васнецовой, Д. А. Бекарян, Е. В. Дубицкого, Н. Р. Елекоевой, Д. В. Якуцени, Н. В. Климушкина, Н. И. Домашенко, Н. М. Цветкова, Ю. К. Люкшина, Ю. Н. Брехова, и многих других современных художников.

Налажено сотрудничество с музеями России: это ГРМ, ГМЗ «Петергоф», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Дом ученых им. М. Горького, музеи Москвы, Петрозаводска, Кирова, Ижевска, Вологды, Волгограда.

Веду издательские проекты, выпущено 46 изданий с моим авторством на составление, тексты и художественное оформление. Среди них 2 альбома по абхазскому искусству, книги серии «Художники Санкт-Петербурга», «Художественное наследие Ленинграда Петербурга», книга «Дом художников на Большой Морской», «Ненецкий эпос», каталоги выставочных проектов СО ЛО СФК и Санкт-Петербургского Союза художников.

Свою работу как член АИС я строю, систематически посещая выставки в Союзе художников, выставки в музеях Петербурга,

Москвы, в музеях городов России, посещая зарубежные музеи. Здесь очень помогает и мне, и моим сподвижникам по АИС, предоставление льгот при посещении художественных музеев. Для меня важно доброжелательное отношение к моей работе и ко мне лично петербургского и центрального московского руководства АИС, мне оказывалась помощь для лечения, оказана поддержка в виде стипендий при подготовке книги «Творческие встречи с художниками», которую я готовлю к печати.



К 30-ЛЕТИЮ АИС

В условиях современного мира, когда особенно важной и актуальной остается проблема профессионального освещения текущего творческого процесса, а также изучения истории русского и зарубежного искусства, многомерная деятельность Ассоциации искусствоведов (АИС) обретает особую значимость. Это обусловлено, прежде всего, необходимостью обеспечения полноценной деятельности историков искусства и художественных критиков, работающих в Петербурге и других городах России, где важен сам факт наличия организации, объединяющей и направляющей работу большого числа искусствоведов в наши дни.

Возможность регулярно публиковать искусствоведческие материалы поистине невозможно переоценить в условиях, когда размещение статей в научных журналах и сборниках, а также в периодических изданиях, работающих на коммерческой основе, сопряжено для авторов — маститых специалистов или студентов и аспирантов, с большими трудностями организационного и финансового характера. Более того, предоставляя в редакцию АИС свое эссе или фрагмент большого научного исследования, автор может быть уверен, что в случае соблюдения необходимых условий и правил подачи материалов увидит свет новая монографическая статья о современном художнике, проблемное исследование, посвященное страницам далекого или недавнего прошлого, интервью с художником, небольшой очерк литературного характера или фрагмент круглого стола. Этот момент представляется особенно важным, поскольку здесь формат издания изначально не ограничивает содержание предоставляемого текста некими жесткими рамками.

Для того, чтобы понять широту спектра материалов, публикуемых в сборниках «Петербургских искусствоведческих тетрадей», и разнообразие тем, которые разрабатываются авторами — членами АИС, обратимся к составленному Татьяной Уваровой списку статей, опубликованных в «Петербургских искусствоведческих тетрадях» с 1995 по 2020 год. Собственно, на семидесяти трех страницах перед нами возникает своеобразная летопись работы АИС за 25 лет. А вместе с нею и широкая панорама истории отечественного и мирового

искусства — от первобытной эпохи через античность и средневековье к Возрождению. И далее, самый обширный пласт публикаций посвящен Новому времени, с акцентом на стилях и направлениях творческих поисков второй половины XIX – начала XXI века. Здесь есть место проблемным статьям теоретического плана, развернутым монографическим исследованиям и биографическим очеркам в форме эссе, личным воспоминаниям и семейным историям, беседам с художниками и искусствоведами, рецензиям на книги, обзорам выставок и творческих мероприятий... Встретим мы здесь и размышления об искусстве, представленные в оригинальных образцах художественной прозы и даже стихотворного творчества. А статьи, посвященные памяти искусствоведов, которые сами часто выступали со своими публикациями в Петербургских искусствоведческих тетрадах, во многом вносят вклад в утверждение связи времен и поколений, возможной, в том числе, при условии появления таких мемориальных материалов, столь важных в этическом отношении...

Подробнее останавливаясь на содержании без малого шестидесяти двух вышедших на данный момент сборников «Петербургских искусствоведческих тетрадей», отметим главные бытующие сейчас подходы к изложению избранной автором темы. Нередко исследователь разрабатывает одну тему и публикует «роман с продолжением», своего рода развернутую монографию-размышление о значительном стиле или направлении, либо о художнике, навечно вписавшем свое имя в историю российского или мирового искусства. Достаточно привести пример большого труда Михаила Германа, посвященного Пикассо, или размышления Хельги Лужина (Олега Лягачева) о гениальном российском предшественнике великого испанца, объединенные названием «Врубель *FOR EVER*»...), исследования Ольги Кривдиной и Бориса Тычинина, посвященные истории российской скульптуры, статьи Веры Смирновой о западноевропейских мастерах второй половины XIX – начала XX века или материалы Галины Хвостовой о реставрационных проектах, осуществленных в городе на Неве в течение прошедших двух столетий.

К сожалению, нет возможности сколько-нибудь подробно остановиться на широчайшем спектре научных интересов членов АИС. Нередко всего лишь одна публикация отмечала для молодого или уже состоявшегося исследователя поворотный момент, начало

работы над большой и серьезной темой, которая порой могла стать частью серьезного коллективного труда. И здесь опыт публикации статей, где уже был «отработан» необходимый для этого труда материал, тоже нельзя оставить без внимания. Именно так произошло со сборником «Страницы памяти», первый выпуск которого был посвящен художникам, погибшим в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Введение с обоснованием общей концепции сборника (получившей продолжение в новом двухтомном издании, вышедшем в свет в мае 2015 года, в канун 70-летия Великой Победы), подготовленное Лидией Степановной Коновой, было опубликовано в первом сборнике «Петербургских искусствоведческих тетрадей». Авторами отдельных прекрасных материалов были художники (Константин Иванов, Юрий Люкшин, Михаил Кудреватый, Борис Шаманов, Татьяна Шлыкова и многие другие), чье творчество, в свою очередь, устаивалось публикаций на страницах сборника. На этих же страницах мы встретим интересные и ценные параллели, возникающие в случае обращения к творчеству одного и того же мастера у разных авторов. Иногда объектом их внимания становится не только один и тот же художник (а здесь можно назвать имена Ильи Репина, Кузьмы Петрова-Водкина, Евсея Моисеенко, Виталия Тюленева, Саида Бицираева, Ирины и Юрия Грецких и многих других замечательных «классиков и современников»), но и определенное творческое явление, будь то французский импрессионизм, русский модерн или... английская фотография викторианской эпохи. В результате возникает полифонический, раскрытый в разных (подчас противоречивых) своих гранях образ творчества определенного мастера или целого этапа истории мировой культуры.

Около 1800 публикаций 350 авторов, увидевших свет в шестидесяти двух сборниках за период с 1995 по 2020 год! Такая, без преувеличения, титаническая работа под силу только дружному коллективу, объединенному выполнением общей задачи. В статье «Подвижники», опубликованной два года назад в соавторстве с профессором СПГХПА им. А. Л. Штигица, заслуженным работником культуры РСФСР, постоянным автором АИСовских публикаций А. Ф. Дмитренко, мы с благодарностью отметили дружную слаженную работу коллектива редакции Петербургских искусствоведческих тетрадей. В частности, мы обратили внимание на то, что

если ранее выходил только один аисовский сборник в год, то теперь — четыре и даже пять выпусков, что характеризует количественный, и, хочется верить, качественный рост публикуемых в «тетрадах» материалов, и, в не меньшей степени, — масштаб большой и сложной работы редакции. Вновь с глубокой благодарностью и признательностью называя имена Абрама Григорьевича Раскина, Людмилы Николаевны Митрохиной, Нины Ефимовны Фроловой, библиографа Татьяны Васильевны Уваровой и Варвары Алексеевны Богородицкой, которая занимается корректурой и компьютерной версткой, отметим, что их труд — неотъемлемая часть масштабной и, повторим, столь важной сейчас работы единой организации, единой большой семьи.

Всемерная поддержка талантливых искусствоведов и защита их прав, проведение творческих встреч и конференций, круглых столов, налаживание и сохранение международных творческих связей — все это наряду с изданием сборников статей позволяет АИС в течение тридцати лет принимать самое активное и деятельное участие в формировании культурного пространства современной России. И, сознавая, сколь велика в этом процессе роль инициативы создания и последующей целенаправленной работы Ассоциации искусствоведов, хотелось бы наряду со словами глубокой признательности выразить руководителям и сотрудникам организации самые искренние пожелания благополучия, процветания и приумножения достигнутого за годы и десятилетия неустанного выполнения своей благородной миссии.



ЮБИЛЕЙ АИС

Юбилей Общероссийской общественной организацией «Ассоциация искусствоведов», отмечающийся в 2021 году, свидетельствует о исключительной значимости и актуальности творческой деятельности ее членов. С каждым годом желающих вступить в ряды АИС становится все больше. И этот факт особенно радует.

Санкт-Петербургское отделение АИС принимает активное участие в разнообразной научной и творческой деятельности. Многие члены АИС являются также и членами Союза художников России, ИКОМ и многих других творческих союзов. С 2020 года издаваемые в Санкт-Петербурге научные сборники «Искусствоведческие тетради» публикуются в интернете, они стали доступны широкой читательской аудитории. Многолетнюю плодотворную деятельность по составлению и подготовке сборников выполняют А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина. В этих сборниках публикуют свои труды известные и молодые искусствоведы Санкт-Петербурга. Постоянными авторами, представляющими свои публикации в сборниках, являются известные искусствоведы — А. Ф. Дмитренко и Р. А. Бахтияров, М. Д. Изотова, Л. Н. Митрохина, О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин и другие.

Важной составляющей научной деятельности членов АИС стало участие в международных, российских, московских и санкт-петербургских конференциях.

Особенно хочется сказать о двух значительных проектах, осуществленных по инициативе АИС совместно с Российским государственным гуманитарным университетом и МГАХИ им. В. И. Сурикова. Проведение представительной общероссийской научной конференции «Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков» 22–23 ноября 2018 года. В 2020 году материалы данной конференции были изданы в сборнике под тем же названием в Москве в издательстве «БуксМАрт». Продолжением стала международная научная конференция, организованная и проведенная Общероссийской общественной организацией «Ассоциация искусствоведов» 19–21 ноября 2020 года в Москве под названием «Три века русского искусства в контексте мировой культуры». Участ-

никам названных конференций были выданы «Сертификаты», подписанные генеральным директором АИС Е. В. Грибоносовой-Гребневой.

Многие годы АИС способствовал активному туризму. Обратим внимание, что членами АИС являются не только искусствоведы, но и живописцы, скульпторы и графики. Большинство членов путешествовало по европейским городам, посещая коллекции знаменитых музеев. Членский билет АИС предоставлял возможность бесплатного посещения музеев.

Отметим организуемые в Санкт-Петербурге членами АИС и Союза художников России творческие вечера, посвященные известным искусствоведам: А. Г. Раскину, Н. А. Яковлевой, Н. Б. Нешатаевой, С. Н. Левандовскому и другим, пользующиеся неизменным интересом у культурной общественности города.

Надеемся, что 30-летний юбилей будет способствовать дальнейшему процветанию Общероссийской общественной организацией «Ассоциация искусствоведов» и дальнейшему масштабному проведению многообразной научной, выставочной и издательской деятельности.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Елена Григорьянц РЕКВИЕМ ПО ХУДОЖНИКУ БОРИСУ ОШКУКОВУ (1948–2021)	10
Галина Богданова НЕУТРАЧЕННЫЕ НАДЕЖДЫ И. А. Серебряный и его ученики	15
Анна Воронкова Анна Демшина * ТВОРЧЕСТВО ОЛЕВСКОЙ, КАК НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА	29
Лариса Кирпищикова ПО СЛЕДАМ МАХАРИШИ	35
Лариса Кирпищикова ЖИВУТ СКАЗАНИЯ	53
Дина Гребенникова ПРОЕКТ НИКОЛАЯ ДЕНИСЬЕВА «МАЛОЕ СТАДО». (ХРАМ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ В ВЕНЕ ФРИЦА ВОТРУБЫ)	59
Дмитрий Северюхин ПОСТУРБАНИЗМ ИЛИ АРХАИКА БУДУЩЕГО	63
Николай Благодатов СУБЪЕКТИВНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА	66
Ольга Кошкина ВООДУШЕВЛЕННЫЕ ГОРОДОМ	69
Вера Соловьёва ФОТОПОЭЗИЯ РОДНЫХ ПРОСТОРОВ	72

II

Мария Олейник

МОЛОДОЙ ЧЕРНОМОРСКИЙ ФЛОТ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА
И СОЧИНТЕЛЬ ПЛАНОВ СРАЖЕНИЙ —
АФАНАСИЙ ДЕПАЛЬДО 79

Сергей Левандовский

К. А. ТИМИРЯЗЕВ И ХУДОЖНИКИ,
ЖИВОПИСЬ И ФОТОИСКУССТВО 87

Леонид Матвеев

О НЕКОТОРЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ ИЗРАЦОВЫХ ПЕЧАХ 115

Анастасия Митрохина

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА И СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
М. В. ДОБУЖИНСКОГО 130

III

Людмила Митрохина

«МЯГКАЯ СИЛА»¹
Основные вехи 130-летней истории Российско-мексиканских
взаимоотношений в контексте дипломатии и культуры 137

Сергей Иванов

О ЛЕНИНГРАДСКИХ ВЫСТАВКАХ 1920–1930-х ГОДОВ 157

Сергей Иванов

ХРУЩЕВ — МАНЕЖ — ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ 169

IV

Ирина Г. Микайлова

АНТИЧНЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТРИДЕАЛ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ
СВОБОДЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАНОРАМЕ СМЕНЫ МОДЕЛЕЙ
АФИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ: «TYRANNOKTONON»
(«ТИРАНОУБИЙЦЬ») 200

Татьяна Уварова ЗАПОЗДАЛОЕ ВНИМАНИЕ Памяти Александра Абрамовича Раскина. (01.11.1950–04.02.2020)	220
Алексей Парыгин МОИ РАННИЕ АВТОРСКИЕ КНИГИ	232
Арутюн Зулумян Зинаида Берандр «ИСКУССТВА ВНЕ ПОЛИТИКИ НЕ СУЩЕСТВУЕТ»	242
Арутюн Зулумян НА ГРАНИ ЗАПРЕТА	247
Арутюн Зулумян РЕДЖИО ГОДФРИ: «ТВОРИТЬ МОЖНО ЛИШЬ СУБЪЕКТИВНО».....	257
Арутюн Зулумян «Я ВСЕГО ЛИШЬ СКРОМНЫЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК»	271
Арутюн Зулумян «Я НЕ ДОВЕРЯЮ НАШЕМУ ВОСПРИЯТИЮ РЕАЛЬНОСТИ».....	281
Юрий Иваненко ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ АИС 1995–2020 ГГ. В ГОРОДЕ СОСНОВЫЙ БОР И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ.....	291
Руслан Бахтияров К 30-ЛЕТИЮ АИС	295
Ольга Кривдина ЮБИЛЕЙ АИС	299

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 67

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина
Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина
Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая
Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — май 2021.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 15
Тираж 100 экз.
Отпечатано в ООО "Спектр"
191002, Санкт-Петербург, а/я 10