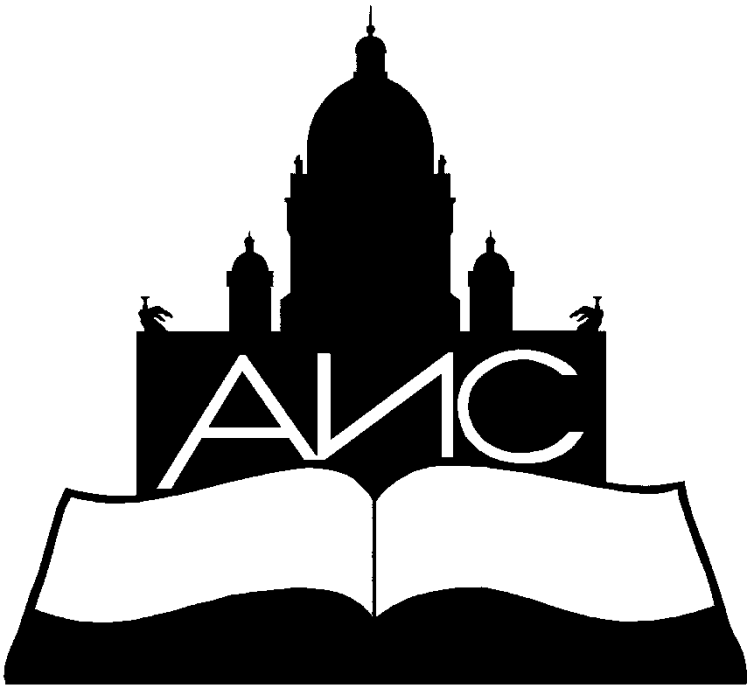
ОБЩЕРОССИЙСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ «АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ» АИС
Творческий Союз историков искусства и художественных критиков

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 75



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

УДК 7
ББК 85.1
П 29

Составители: О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова.

ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 75.
Статьи по истории искусства. СПб., 2023. 265 с.

Редакционная коллегия: О. А. Кривдина, канд. искусствоведения, вед. науч. сотрудник ГРМ, профессор СПб Академии художеств им. И. Е. Репина; С. М. Грачёва, доктор искусствоведения, доцент, декан ф-та теории и истории СПб Академии художеств им. И. Е. Репина; Р. А. Бахтияров, канд. искусствоведения, специалист по координации научной работы ГРМ, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица; Л. А. Волошина, канд. философских наук, преподаватель института практической психологии «ИМАТОН» СПб.

Научный редактор: О. А. Кривдина, канд. искусствоведения, вед. научный сотрудник ГРМ, профессор СПб Академии художеств им. И. Е. Репина.

В сборники принимаются материалы только членов ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС).

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

ООО АИС зарегистрирована в Научной электронной библиотеке **elibrary.ru**
(Лицензионное соглашение № 20380).

ISBN 978-5-906442-40-6

© Авторы статей
© ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС)

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

Авелев Кирилл Валерьевич — инженер, издатель, коллекционер графики.
avelev@mail.ru

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

Волошина Людмила Александровна — искусствовед, кандидат философских наук (эстетика), член Российского эстетического общества, участник психологических фестивалей и саммитов, проводимых институтом практической психологии ИМАТОН с мастер-классами на тему «Чувство искусства» (терапия изобразительным искусством).
volute@yandex.ru

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.
artvoronkova@mail.ru

Дьяченко Андрей Петрович (псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церцвадзе) — историк изобразительного искусства, искусствовед, филолог, публицист. В последние годы активно сотрудничает с Радио Санкт-Петербурга, занимается экскурсоведческой и научной деятельностью. Член Санкт-Петербургского Союза Ученых, автор книг «Тост за Пушкина», «Острова русского зарубежья», «Искусство ГДР» и 500 статей по искусствоведению и литературоведению. Опубликованы переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Экслибрисная Пушкиниана» (1999), «Экслибрис Серебряного века» (1998), очерк о художнике Ю. Ноздрине. Ряд работ опубликован в Великобритании. К 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского разработал цикл лекций «Ф. М. Достоевский и немецкий экспрессионизм». Является членом Общества чешской культуры им. братьев Чапек и Секции книги и графики Дома ученых им. А. М. Горького. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Награжден почетным призом «Серебряный меч короля Ягайло» за разработку экскурсионного маршрута «Польские художники в Петербурге». Работы А. Дьяченко переведены на английский, немецкий, французский и украинский языки. Живет в Санкт-Петербурге.
makokhin56@mail.ru

Заяц Елена Валерьевна — инженер аудиовизуальной техники, художник, преподаватель Студии-мастерской Елены Заяц, член Санкт-Петербургского Общества акварелистов, участник выставок в СПб СХ, Обществе акварелистов, выставочных залах СПб, Выборга, Старой Ладоги и др.
zayatsart@gmail.com

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.

harutyunzulumyan@mail.ru

Ивлева Светлана Евгеньевна — искусствовед, старший научный сотрудник Государственного Русского музея.

ivlevasv@yandex.ru

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, Заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России, действительный член Петровской Академии Наук и Искусства (ПАНИ) и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, председатель секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора СПб СХ, художественный руководитель Творческой мастерской «Добрая воля» СПб СХ, автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства. Золотая медаль ПАНИ «За заслуги в культуре и искусстве», Золотая медаль СХ России «Духовность, традиции, мастерство», Почетная грамота Президента РФ В. В. Путина «За заслуги в развитии культуры и искусства».

dobraia43@mail.ru

Кононихин Николай Юрьевич — искусствовед, член СПб СХ, коллекционер, куратор, издатель, исследователь ленинградского искусства послевоенного периода. Автор искусствоведческих работ: «Художники общества «Аполлон»» (1999), «Иван Годлевский. Служение искусству» (2015), «Вера Матюх. Пластический образ времени» (2015, ЦВЗ «Манеж»), «Другой ЛОСХ. 1960-е–1980-е. Из коллекций Николая Кононихина и семьи Франц» (2015, Государственный Эрмитаж), «Вера Матюх и скучные места» (2016, ДК Громов), «Разговоры с Владимиром Жуковым» (2016), «Вера Матюх. Акварели» (2017, Музей «Царскосельская коллекция»), «Ленинградская литография. Место встречи» (2017. Музей Анны Ахматовой), «Вера Матюх. Эксперименты» (2018, Музей петербургского авангарда), «Владимир Жуков. В круге Павла Кондратьева» (2018, Музей нонконформистского искусства), «Искусство глазами коллекционера. Вторая половина XX века. Ленинградский опыт» (2019), «Вера. Жизнь и творчество Веры Матюх» (2020), «Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век» (2021). Издатель и составитель альбомов литографий Ольги Васильевой «Это мы. Улица» и «Это мы. Персонажи» (2022), а также книги Ольги Васильевой и Анны Север «Это мы. Петербургские зарисовки» (2022). Автор проекта в развитии «Петербург в XXI году» (2021–2023).

nikolay.kononikhin@mail.ru

Корнильева Анна Владимировна — художник-реставратор, переводчик в сфере профессиональной коммуникации, старший преподаватель кафедры живописи, преподаватель живописи и цветоведения; Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная Академия им. А. Л. Штиглица; член Союза художников России. Исследует изобразительное искусство Ленинграда – Петербурга XX века. Автор публикаций, посвященных творчеству группы «Одиннадцать» и творческого альбома Б. И. Шаманова.

annettaart@mail.ru

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, АИС, 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); «Размышления о скульптуре» (2010) и «Очерки о скульптуре. Избранное» (2017) в соавторстве с Б. Б. Тычинином. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награждена Золотой медалью Российской Академии художеств. В 2020 г. в соавторстве с Б. Б. Тычининым издана монография «Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографий» (М.: БуксМАрт). Награждена Золотой медалью «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России» (2021). Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022). Автор 300 публикаций и 100 научных докладов. Составитель сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

olgakrivdina@yandex.ru

Логвинова Евгения Владимировна — историк искусства, директор галереи «АРКА», аспирант Европейского университета, специальный корреспондент федеральной газеты «Культура», член Творческого союза художников России, награждена Бронзовой медалью ТСХР, член Санкт-Петербургского Союза художников, секция графики. Автор и куратор более 200 выставочных арт-проектов в Санкт-Петербурге, Новосибирске и других российских городах, в том числе в государственных музеях, участник выставок СХ (фотография). Темы основных публикаций: «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» (СПб., 2019), статья «Обзор новейших источников по ленинградской школе живописи». Последние публикации (избранное): «Петербургский художник Евгений Жаворонков. К 40-летию творческой деятельности», «Юлия Вальцефер: к юбилею и 35-летию творческой деятельности», «Дейнека — Самохвалов. О выставке в петербургском Манеже»; «А. К. Булла и другие на фотографии 1928 года. Опыт открытия в процессе атрибуции», «К вопросу атрибуции портрета госпожи Хвостовой Н. М. Алексеева» (в печати: «Труды Государственного Эрмитажа»).

evangel8@list.ru

Ломакин Юрий Александрович — искусствовед, специализация — история архитектуры, соискатель, кафедра «Русского искусства» Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в ООО «Архитектурно-реставрационной мастерской "КИФ"» заместителем генерального директора по научной работе. Область исследования — история архитектуры.

y.a.lomakin@yandex.ru

Махлина Светлана Тевельевна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член Международной ассоциации критиков искусства *(AICA)*, доктор филосовских наук, профессор кафедры Теории и истории культуры Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры, Заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной академии информатизации. Автор более 600 публикаций, в том числе в Болгарии, Польше, Германии, Франции, Италии, США, Мексике. Опубликованы следующие монографии: «Язык искусства в контексте культуры» — СПб.: СПбГАК, 1995, 217 с.; «Семиотика сакрально-религиозных представлений» — СПб.: Алетейя, 2008, 170 с.; «Словарь по семиотике культуры» — СПб.: Искусство-СПб, 2009, 752 с.; «Семиотика культуры повседневности» — СПб.: Алетейя, 2009, 232 с.; «Лекции по семиотике культуры и лингвистике» — СПб.: ООО Издательство «СПбКО», 2010, 468 с.; «Повседневность в зеркале жилого интерьера» — СПб.: Алетейя, 2012, 256 с.; «Художественные

стили в жилом интерьере» — СПб.: Алетейя, 2012, 168 с.; «Образы мира в традиционном жилом интерьере» — СПб.: Алетейя, 2012, 264 с. (отмечена на *Amazone*, как лучшая книга 2013 г. в разделе нон-фикшн); «Культура и современность» (Избранные труды) — *Palmarium Academic Publishing,* 580 с.

s_makhlina@mail.ru

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

olgaoz2014@yandex.ru

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), Золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России» (2021), Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022). Почетный член и поэт Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

mila_mitrohina@mail.ru

Мозолевская Ирена Алексеевна — историк западноевропейского искусства, аттестованный эксперт Министерства культуры РФ (живопись, декоративно-прикладное искусство), член Национальной ассоциации оружейных экспертов.

irena_91@mail.ru

Олейник Мария Сергеевна — искусствовед, ответственный хранитель фонда изобразительного искусства, 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 науч-

но-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2021» (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2021).

frauoleynik@yandex.ru

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.

al.parygin@gmail.com

Пудов Глеб Александрович — историк искусства, кандидат искусствоведения, заведующий отделом народного искусства Русского музея, член Союза художников России, автор более 70 научных публикаций, трех поэтических сборников, поэт, дипломант нескольких поэтических конкурсов.

narodnik80@list.ru

Саутина Наталия Ивановна — искусствовед, научный сотрудник, начальник отдела негативов и фоторепродукций Научного архива РАХ. Награждена медалью Российской Академии художеств «За заслуги перед Академией» (2007), медалью им. А. А. Мыльникова «За преданность красоте в искусстве», (2019). Участник I, II, III, IV и V Всероссийских конгрессов экслибриса (2004, 2007, 2011, 2013, 2015, 2017 в г. Вологда), XXXVI Международного конгресса экслибриса *FISAE* (2016, Вологда); Международного фестиваля «Город ремесел» (Вологда, 2018, 2019, 2021 /лауреат/ 2022), научных конференций РАХ (Москва, 2015–2021), ГМИИ РТ (Казань, 2015), Тюменского ГУ (Тобольск, 2019), научного семинара «Музей и коллекционеры» (Вологда, 2018), ВОКГ (2022) и др. Член Общенационального общества любителей экслибриса и графики (НОЛЭ), Вологда, РТОО «СПбСХ». Профиль работы — изучение российской печатной графики, в частности, экслибриса, а также истории фотолаборатории и фотоархива АХ СССР — РАХ.

sautinanatalia@mail.ru

Сафарова Яна Рифовна — художник-модельер ЛВХПУ им. В. В. Мухиной, доцент кафедры «Дизайн костюма» НОУ ВПО ИДПИГО, с 2016 года — старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбИИиР, член Союза художников России, с 2007 года — сотрудничество со «Студией Н+Н». Сценарии: «Музыка моды», «Северо-западный ветер свободы», «Пленительная Полония», «Ключ Аполлона», «Пространство Юрия Лотмана». Член Санкт-Петербургского Союза художников России, автор многочисленных учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, издаваемых в Эстонии и СПб, научных публикаций в области искусствоведения и культурологии, автор творческих работ (живопись, модели, бижутерия), находящихся в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды в Москве, СПб, Эстонии, Латвии, Литве, на Кипре и конкурсов «Триумф», «Северная Венеция» и др., участник, лауреат и дипломант международных и российских выставок, биеннале дизайна и конкурсов моды.

yana641964@mail.ru

Соболев Андрей Петрович — рериховед, поэт, коллекционер, художник, президент «Исследовательского Фонда Рерихов», член Союза писателей Ленинградской области и Санкт-Петербурга. Более 25 лет занимается изучением наследия семьи Рерихов. Автор, составитель и редактор более 25 книг по рериховской тематике: «Памятные места семьи Рерихов в Санкт-Петербурге», «Мгновения жизни», «Рерихи в филокартии»,

шеститомника «Николай Рерих в русской периодике» и др. Автор 5-ти сборников стихов. В его активе более 50-ти выставок, посвященных семье Рерихов, участник различных семинаров и конференций.

strannikk777@yandex.ru

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва. Ленинград. 1965–1990» (США, Колумбийский музей искусств); автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись» (Бельгия), имеет Благодарности Муниципального образования Сосновоборского городского округа Ленинградской области и Всероссийской Творческой общественной организации «Союз художников России» за большой вклад в развитие современного изобразительного искусства РФ, Золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России» (2021), Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022), Заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России и секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС) с 1993 по 2022 годы. Составитель сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

Чурилова Елена Борисовна — искусствовед, музейный работник, художник-график. В 1984–2006 гг. работала в Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (РАХ), в 1996–2006 гг. — в музее «Царскосельская коллекция», с 2006 г. — Государственный Русский музей (ГРМ). Автор книг по истории искусства XIX–XX вв., многочисленных статей на исторические темы и о современном искусстве. Награждена специальным дипломом Администрации Пушкинского района СПб и «Историко-литературного музея Царского Села» за участие в международном конкурсе портретов литераторов г. Пушкин «Бессмертный полк литераторов» (II место, 2021), участник XV международной конференции «Литература одного дома» (2021, Государственный литературный музей «XX век»).

ebchurilova@mail.ru

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ

75-й юбилейный сборник «Петербургских искусствоведческих тетрадей» вышел в свет. Это значительное событие в культурной жизни Санкт-Петербурга. Продолжая традиции предыдущих выпусков, в 75-м сборнике собраны разнообразные статьи по изобразительному искусству — классическому и современному, освящены вопросы культурологические и философские, проблемы монументальной скульптуры и истории издательского дела. Опубликованные в сборнике материалы даны в авторских редакциях. Авторы имели возможность свободно представить свои исследования, мнения и версии. От Правления Московского АИС Ольга Вениаминовна Калугина, доктор искусствоведения, профессор Российского государственного гуманитарного университета поздравила с изданием 75-го сборника «Петербургских искусствоведческих тетрадей»: «Целое поколение искусствоведов смогли высказать свои мысли, обосновать свои исследования и подарить эти труды окружающим. От всей души желаем вам продолжения такого прекрасного проекта». Составители сборника выражают надежду, что опубликованные статьи будут интересны не только специалистам, но и широкому кругу читателей.

О. А. Кривдина,
научный редактор,
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник ГРМ,
профессор СПб Академии художеств им. И. Е. Репина

«Санкт-Петербургские искусствоведческие тетради»

Издание «Санкт-Петербургские искусствоведческие тетради» довольно любопытный и важный журнал в художественной жизни российского общества. Задуманный много лет тому назад по идее А. Г. Раскина, несмотря на сложности его издания, в первую очередь, нехватку средств, он продолжает знакомить читателей со многими и важными для художников, искусствоведов и вообще публики, интересующейся художественной культурой людей, явлениями теории, истории и современного искусства.

Вот и очередной выпуск журнала изобилует большим количеством серьезных тем и ярких публикаций. В статье Людмилы Волошиной «Современное изобразительное искусство и поиск себя в пространстве мифа» автор глубоко и самобытно анализирует современные работы художников, представленных на выставках в Санкт-Петербурге. Основное внимание при этом уделено выявлению мифологических, символических и архетипических элементов произведений.

Статья Маргариты Изотовой привлекает к себе особое внимание. Описывая особенности сентиментализма как стилевого направления искусства

XVIII века, она показывает, что сентиментализм был всегда, и особенно он востребован в наше жестокое и жесткое время. Без него человек и жизнь лишаются гуманизма и человеколюбия. Интересный анализ сентиментализма на примере творчества Левицкого, Рокотова, Боровиковского сделан профессионально и четко.

Статья И. А. Волошиной «Музыка русского пейзажа в творчестве советского художника С. И. Осипова» анализирует синтез искусств в живописи и музыке на основе пейзажей С. И. Осипова. Она показывает их как «музыкальность живописи». Хорошо показана «музыкальность», что ее характеризует, и как она претворяется в изобразительном искусстве в целом и конкретно в творчестве Осипова, работы которого сопоставляются с произведениями Лентулова и Нестерова.

Исторические труды важны для нашего сборника. К ним относится статья Андрея Самойлова. В ней пространно показано, как был основан Международный художественный центр «Корона Мунди», роль в нем Н. Рериха. Хорошо показаны основные цели, выставки и разного рода публикации, а также наполнение музея Н. Рериха предметами тибетского искусства и конкурсы для привлечения молодых творцов, что должно было способствовать взаимопониманию и общению между странами и народами.

Очень важны исторические данные, посвященные нашему культурному наследию. Обширная, наполненная скрупулезно и целостно, хорошо фундированная работа, использующая огромное количество источников Юрия Ломакина, повествующая об истории создания ансамбля Московского Донского монастыря и описывающая Церковь Александра Свирского в нем (усыпальница Зубовых). Привлекает освещение работ современных художников, посвященных духовному подвигу наших моряков в героических морских сражениях в статье Марии Олейник. Особенно поражает судьба иеромонаха Антония, отдавшего жизнь для спасения моряка. Статья о памятниках П. П. Лазареву и М. С. Воронцову Ольги Кривдиной примыкает к данной исторической теме.

Интерес представляет журнал «Иллюстрация» Нестора Васильевича Кукольника, о котором повествует Светлана Ивлева.

О трудностях атрибуции работ братьев Никитиных повествует статья Яны Сафаровой.

История часто запечатлена в фотографиях. Но они бывают безымянными. Вот Кирилл Авелев сумел выявить и представить полное собрание работ В. В. Преснякова, интересного и самобытного фотографа.

Столь же интересны, хотя и в более малом масштабе, исторические данные о сундучном производстве, показанные Глебом Пудовым. Евгения Логвинова показывает характерные отличия ленинградских и московских школ, как в непосредственном творчестве изобразительного искусства, так и в теоретических трудах. По-новому привлекательно освещение творчества

П. П. Чистякова не только как преподавателя, что довольно широко распространено в искусствоведении, но и художника в статье Елены Чуриловой.

Статья Анны Корнильевой посвящена особенностям творчества Леонида Ткаченко, как художник искал способ эмоционального художественного отклика на происходящее. Представленная биография художника помогает понять особенности выразительных возможностей его изобразительного языка и становление мастерства.

Экслибрис — довольно распространенный жанр графики. Наталия Саутина показывает особенности этого вида графики на примере творческого наследия Н. А. Саутина, убедительно показывая, как видоизменяется в истории понимание и значение функции экслибриса в наше время.

С. Т. Махлина,
кандидат философских наук,
профессор кафедры Теории и истории культуры
Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры

I

ИСКУССТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОСТИ

Наталия Саутина

ЭКСЛИБРИС КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФУНКЦИИ ЭКСЛИБРИСА В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ САУТИНА

Экслибрис — знак владения книгой, представляющий собой небольшую гравюру, обычно помещаемую на форзац книги, существует в книжной культуре уже несколько столетий. На протяжении последних ста лет он постепенно привлекает все большее внимание художников и коллекционеров, постепенно отрываясь от книги и превращаясь в специфический жанр печатной графики. Большую роль в этом играет широко распространенное коллекционирование книжных знаков. В то же время для видовой идентичности экслибриса ему необходимо сохранять некоторые прикладные функции или хотя бы внешние признаки их. К таковым относятся: наличие владельческой надписи, далее — желательно, формат, сопоставимый с книжным форматом (хотя, следует признать, сейчас это требование нередко нарушается). А также книжному знаку необходимо выполнять некоторые тематические требования. Прежде всего, это репрезентация в сюжете интересов владельца, тематики его книжного собрания и аналогичные положения. Хотя в настоящее время, вследствие огромного количества различных экслибрисных конкурсов, которые в своих условиях, как правило, предлагают какую-то тему для отражения ее в книжных знаках, сюжет экслибриса совершенно отрывается от персоны условного «владельца». Отголоском прикладного характера книжного знака также является сохранение во многих случаях заказного характера экслибрисной миниатюры, когда зачастую ее содержание, ее сюжет и композиция задаются художнику владельцем знака, заказчиком. Однако следует оговорится, что в настоящее время заказы, в основном, идут от коллекционеров экслибриса, а не от владельцев библиотек. И в этом случае, как правило, изначально отсутствует намерение использовать знак по его прямому назначению — в книжном собрании.

Вторая половина XX – начало XXI веков отмечены очередным всплеском интереса к экслибрису, в основном, благодаря коллекционированию оно-

го, что, в свою очередь, явилось причиной усиления тенденции к пониманию экслибриса как самостоятельного жанра. Все чаще книжный знак становится поводом независимого от пожеланий владельца творческого высказывания художника, когда и содержание, и композиция книжного знака полностью определяются автором, исходя из его, автора, творческих задач. Особенно яркий пример такого понимания экслибриса мы находим в творчестве петербургского художника Николая Анатольевича Саутина (1947–2016).

Первые художественные книжные знаки были выполнены Н. А. Саутиным в 1980 году для коллег по работе в Фотоархиве Академии художеств. Уже в них наметилась тенденция отталкиваться в сюжете, прежде всего, от каких-то особенностей личности и биографии владельца. Наличие или отсутствие у него книжного собрания мало интересовало художника. Хотя, заметим в скобках, первые «герои» экслибрисов Саутина были научные сотрудники Академии художеств, наличие у которых домашних библиотек являлось само собой разумеющимся фактом, который даже не подлежал отдельному обсуждению. Тем не менее, художника при создании первых экслибрисов уже интересовал сам человек, а не его книжные пристрастия. Эта направленность еще более усилилась в следующих экслибрисах, которые Саутин выполнял по собственному решению, никак не контактируя с теми, кого условно в данном случае все же будем называть владельцами. Дело в том, что автор выбрал для себя довольно необычное направление в экслибрисе: он начал гравировать книжные знаки для людей искусства, и в этих небольших графических миниатюрах высказывал свою точку зрения на творчество каждого из выбранных им персонажей. Формальные признаки экслибриса художник неукоснительно соблюдал: размер гравюр был небольшой, владельческая надпись не просто присутствовала, но являлась неотъемлемой частью композиции, и даже техника исполнения была выбрана изначально связанная с книгой — ксилография. Но при этом содержание книжного знака могло быть таким, что потенциальному владельцу вряд ли захотелось бы использовать его в своей библиотеке. Гравируя знаки для современных ему художников, Саутин зачастую с юмором, а порой и довольно саркастически оценивал их творчество. Например, в экслибрисах некоторым скульпторам он без обиняков мог намекнуть, что у их композиций имеются довольно известные прототипы. А в знаках маститых академиков ехидно напоминал, что их путь к вершинам карьеры мог быть обусловлен большой долей официоза в их творчестве. Безусловно, работал художник без заказа, и подавляющее большинство этих знаков так и не увидели их «владельцы». Широкой публике они тоже практически не известны.

Таким образом, еще в начале своего экслибрисного пути Николай Саутин определил для себя художественный книжный знак как специфический сегмент печатной графики, не обремененный прикладной составляющей, если понимать прикладную составляющую как ограничение тематики композиции исключительно презентацией библиотеки владельца. Для него

экслибрис изначально был и остался территорией художественного высказывая автора, и мастер целенаправленно отрицал всякое внешнее вмешательство в свой замысел. Именно поэтому художник всячески избегал выполнять книжные знаки на заказ, и, если и соглашался на чью-то просьбу, заранее оговаривал свою полную творческую свободу. Таких случаев среди более 500 книжных знаков художника наберется в пределах едва ли около десятка, и среди них несколько человек, поначалу согласившись на не редактируемую работу художника, в итоге не удовлетворились ее результатом и отказались от созданных для них экслибрисов. Но художник свою трактовку этих книжных знаков не изменил.

Как уже говорилось выше, в своем экслибрисном творчестве Саутин всегда оставался в рамках формальных требований к книжному знаку. Соблюдать размер в пределах 10 × 15 см и менее, органично вписывать в работу владельческую надпись, выбирать технику ксилографии в подавляющем большинстве созданных книжных знаков было принципиальной позицией художника. Привлекал его также символизм книжного знака, эзопов язык его сюжетов-натюрмортов, в которых из набора не случайных вещей составляется как бы опосредованный портрет владельца. Художник очень любил сочинять в своих работах некий ребус, в котором участвовала каждая деталь композиции, начиная от формата гравюры, рисунка шрифта и его расположения и кончая тщательно отобранным предметным рядом и даже ракурсом изображения. Весь этот инструментарий использовался для создания образа владельца, представляя зрителю его интересы или его творчество, причем надо отметить, что этот образ в итоге был субъективным взглядом художника на своего персонажа. Он мог совпадать с общепринятым, но также мог и отличаться от него радикально. Необходимо еще раз подчеркнуть, что художник таким образом оценивал не саму личность владельца знака, а его творчество или его работу, то есть то, с чем человек выходит в мир. И, таким образом, в экслибрисах Николая Саутина присутствует не только явное акцентирование направленности на человека, а не на библиотеку, но, более того, интерес к человеку сосредоточен, в основном, на его деятельности в этом мире, на том, что он создает и привносить в эту жизнь. По существу, огромный блок экслибрисов художника посвящен исследованию творческого начала в человеке, что, видимо, ему было особенно близко как творцу. Это относится не только к экслибрисам для собратьев-художников. Множество книжных знаков создано Саутиным для писателей, музыкантов, композиторов, актеров. В них представлен широкий спектр выдающихся деятелей отечественной культуры, ее своеобразный срез второй половины XX века. Например, книжных знаков для писателей и поэтов Саутин выполнил около 100, среди них экслибрисы для В. А. Солоухина, В. И. Белова, Р. Г. Гамзатова, Ф. А. Абрамова, В. Г. Распутина Ч. Т. Айтматова, Ю. В. Друниной, Б. А. Ахмадулиной, Е. А. Евтушенко. Р. И. Рождественского, А. А. Вознесенского, М. А. Дудина и многих других литераторов, оставивших заметный

след в отечественной литературе. Из знаков для актеров и режиссеров достаточно назвать фамилии Ю. В. Никулина, Е. А. Евстигнеева, М. М. Козакова, В. И. Гафта, Г. С. Жженова, М. С. Боярского, Э. А. Рязанова, Г. А. Товстоногова, музыкантов и композиторов — С. Т. Рихтера, Л. Б. Когана, Н. В. Богословского, Г. В. Свиридова, чтобы проиллюстрировать, насколько всесторонен охват знаковых личностей из различных пластов всех видов искусств в экслибрисном творчестве Николая Саутина. С подавляющим большинством этих людей художник не был знаком лично, и книжные знаки выполнялись им как размышления об их творчестве. Создав очередной такой экслибрис, художник, как правило, пытался отослать его предполагаемому владельцу через открытые каналы связи — «Литературную газету», журнал «Советский экран» и т. п. Часто посланные таким образом книжные знаки неведомыми путями достигали своих владельцев, и тогда автор получал благодарственные письма. Например, в его архиве сохранились автографы актеров Б. М. Тенина, Г. С. Жженова и других.

Но довольно большой сегмент знаков художник выполнил и для тех, с кем был непосредственно знаком: коллекционеров книжного знака, библиофилов, соучеников по СХШ и институту. Отдельный блок составляют книжные знаки для преподавателей факультета теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина), который художник окончил, получив профессию искусствоведа. В отдельную группу можно выделить экслибрисы для коллег по Академии художеств, работе в которой художник отдал более 36 лет. И, наконец, так сложилось, что мастер не обошел в своем творчестве такую довольно распространенную в экслибрисном мире тему, как книжные знаки работников медицины.

Однако весь период работы Николая Саутина в экслибрисе распадается на два разных этапа. Все, что было сказано выше, относится к первому из них, временные рамки которого можно обозначить последними двумя десятилетиями XX века. Тогда мастером было награвировано подавляющее большинство из всех созданных им книжных знаков. В начале 2000-х годов художник практически не занимался экслибрисами. Не будем сейчас останавливаться на причинах этого. Саутин возобновил свою активную работу в экслибрисе спустя несколько лет после участия в I Всероссийском конгрессе экслибриса, прошедшего в Вологде в 2004 году.

Художник вновь начал работу над экслибрисами в 2007 году. Но теперь его интерес был более четко перенаправлен с деятельности человека на личность человека. Следствием этого стало увеличение количества экслибрисов с портретами владельца. Портреты и раньше нередко появлялись на книжных знаках Саутина, в том числе портреты (или шаржи) владельцев, но в последний период творчества портрет стал своеобразным творческим кредо художника несмотря на то, что портрет владельца все же явление, не особенно распространенное в экслибрисе. Чаще встречаются портреты, обозначаю-

щие тематическую направленность собраний — например, А. С. Пушкина для «пушкиниан» собирателей, С. А. Есенина для «есениан» и т. п. Но художник, осуществляя и далее свое стремление исследовать при создании экслибриса натуру человека, пришел к убеждению, что именно лицо человека — наиболее исчерпывающая характеристика его сущности. И потому главным для графика в поздний период творчества в экслибрисе стал портрет. Со свойственным ему нонконформизмом Саутин совершенно игнорировал тот факт, что портрет владельца входит в противоречие с функционалом книжного знака, то есть такой экслибрис может быть неоднозначно воспринят, будучи наклеенным на форзац. Но вопросы использования книжного знака с течением времени стали занимать художника все менее и менее, хотя формальных ограничений в виде размера и вливания надписи в композицию он придерживался до конца. И, хотя при компоновке очередного знака по-прежнему располагал в его поле «знаковые», «говорящие» детали, Саутин теперь делал акцент на портрете владельца, с большим вниманием вглядываясь в черты его лица. На некоторых экслибрисах владельцы изображены в полный рост. Такие знаки выполнялись Саутиным и ранее, в XX веке, например, во весь рост с большой папкой для эскизов изображен на экслибрисе петербургский художник-график В. Е. Верещагин. Фигуру поэта А. А. Блока мы видим на знаке, посвященном его памяти, выполненном также в конце 1980-х годов. На знаках, созданных в период с 2007 года особенно удачно вышли характерные портреты в рост на знаке памяти скульптора П. П. Трубецкого, узнаваемые фигуры на экслибрисах петербургского библиофила, коллекционера, театрального деятеля С. С. Трессера и сидящего в кресле из книжных фолиантов бывшего директора Вологодской областной картинной галереи В. В. Воропанова. Последние два даже были впоследствии воспроизведены на надгробиях владельцев.

Последовательно отрицая заказ в экслибрисе и не соглашаясь на роль художника-прикладника в своем экслибрисном творчестве, бесконечно дорожа своей творческой свободой, Николай Саутин сделал экслибрис той территорией, где он мог свободно выражать свое мнение о мире и людях, о природе творчества, и в этом смысле, конечно, его экслибрисы не отталкивались от своего первоначального библиотечного предназначения в чистом виде. Но одновременно с этим он, в качестве демонстрации владения композиционным мастерством, сознательно оставался в рамках формальных ограничений, предъявляемых экслибрису как прикладному виду графики. Для художника важным было требование вписать гравюру в размер, рекомендованный для книжных знаков. Он сохранял обязательные для экслибриса надписи, причем не просто механически втискивал в гравюру некий текст, совершенно для нее чуждый, а делал надпись частью композиции, в которой даже шрифт нес не только декоративную, но и смысловую нагрузку. И, наконец, он особенно любил символический строй книжного знака, в котором зритель с помощью аллюзий, ассоциаций вовлекается в своеобраз-

ную интеллектуальную игру, разгадывая составленный художником ребус, как будто декодируя зашифрованное послание. Может быть, именно это больше всего привлекало художника в экслибрисе. И послание автора зачастую должен был разгадать не только зритель, но и сам владелец. Впрочем, весьма вероятно, что многим коллекционерам экслибриса, которые любят получать в коллекцию знаки на свое имя, выполненные разными художниками, тоже нравится эта игра, это постоянное ожидание сюрприза — как меня «увидит» тот или иной автор.

Дискуссии о функциональности или свободе экслибриса продолжаются уже более ста лет, но в основном, они идут в среде книжных собирателей, которые не оставляют надежду полностью заключить экслибрис обратно в книгу, где он должен оставаться идентификатором книжного собрания и ничем иным более. Однако в художественном мире экслибрис давно выплеснулся в выставочные пространства и коллекционируется многочисленными его любителями, скорее, как вид малоформатной печатной графики, чем как книжный ярлык. Художники, самовыражаясь в экслибрисе или стараясь угодить вкусам очередного коллекционера-заказчика, чувствуют себя довольно свободно при создании художественных книжных знаков и зачастую мало прислушиваются к ревнителям экслибрисных традиций. Может быть, современное поколение молодых художников, недавно начавших свою работу в экслибрисе, вообще ничего слышали об экслибрисном каноне, разработкой которого занималось в 20-е годы минувшего века Ленинградское общество экслибрисистов (ЛОЭ). Однако Н. А. Саутин был хорошо знаком с проблемой дуализма в понимании экслибрисных задач, так как в 80-е годы XX века являлся членом Ленинградского клуба экслибрисистов и любителей графики и был свидетелем постоянной борьбы между библиофилами старшего поколения, ратующими за соблюдение экслибрисных норм, и молодыми (тогда) художниками, постоянно раздвигающими рамки своего понимания экслибриса. Некоторые ранние книжные знаки Саутина являются своеобразным ответом на эти дискуссии. Например, группа полностью шрифтовых знаков родилась у художника в ответ на реплики книжников, что картинки в экслибрисах есть абсолютное излишество. Также определенное количество очень небольших экслибрисов, как демонстрация того, что ограничение размером не связывает творческие возможности художника, возникло после многократно звучавших из лагеря консерваторов заявлений, что повсеместно принятый сейчас размер 10 × 15 см нежелателен для книжного знака, так как не годится для малоформатных изданий. Но тем не менее, выполняя все эти требования, Саутин все же оставлял за собой право и в таких строгих ограничениях оставаться свободным в плане выбора содержания и даже в плане выбора персонажа (владельца) для очередного книжного знака. Он вел свою тему в экслибрисе, решал самому себе поставленные творческие задачи, последовательно демонстрируя независимость в определении направления своего движения в художественной вселенной. Используя экс-

либрис как трибуну для трансляции своих идей о мире, о творчестве, о человечестве, в целом, и о конкретных людях, в частности, художник относится к числу тех авторов, кто значительно расширил представление о современном книжном знаке. Не будучи явным сокрушителем экслибрисных правил, Николай Саутин в своем творчестве убедительно показал широкие возможности экслибриса, заключенный в нем потенциал быть территорией независимого художественного высказывания. Это еще раз подтверждает, что мы неуклонно приближаемся к необходимости признать практически состоявшуюся видовую трансформацию книжного знака, претендующего в наше время выделиться в отдельный жанр печатной графики.

Источники

1. Искусство экслибриса. Каталог. Составитель и автор вступительной статьи С. Г. Ивенский. — Киров, 1967.
2. Кизель Г. И. Экслибрис вчера, сегодня, завтра. — Издательство «Лилия ЛТД», 1996.
3. Николай Саутин. Автор-составитель Н. И. Саутина. — СПб: Реноме, 2022. — 28 с.: илл.
4. Памятники истории и культуры народов СССР на книжных знаках. Посвящается 50-летию СССР. Каталог. Авторы вступительной статьи С. К. Харламова, С. Г. Ивенский. — Вологда, 1973.
5. Саутина Н. И. Книга и экслибрис в современном мире. // Художник и книга. Научно-теоретическая конференция РАХ. Сборник статей. — М.: Бослен. 2016. — С. 160–167.
6. Саутина Н. И. Портрет в экслибрисах Н. А. Саутина. // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 65. — СПб, 2021. — С. 170–180.
7. Труды ЛОЭ. Выпуск I–XIII. Ленинград. 1924–1934. Публикация А. Н. Михайлова. — СПб, 2005.

Евгения Логвинова

ЖИВОПИСЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ КОНЦА 1950-Х И 1960-Х ГОДОВ В НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИОГРАФИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ

Доклад к конференции СПб СХ «200 лет Императорского Общества поощрения художеств. Продолжение традиций»

Библиография изобразительного искусства Ленинграда значительно пополнилась в последние годы рядом работ по истории и теории ленинградской школы живописи. Современный исследователь не пройдет мимо вышедшего в 2019 году под редакцией А. Ф. Дмитренко и С. В. Иванова справочного энциклопедического издания «Ленинградская школа живописи. Очерки истории»[1]. Среди его авторов — известные российские и американские специалисты и знатоки живописи этого периода — академики РАХ А. П. Левитин и В. М. Сидоров, лауреат Пластовской премии профессор В. Г. Свенсон, профессор Джорджтаунского университета Э. А. Хилтон, ведущие сотрудники Государственного Русского музея А. Ф. Дмитренко и Р. А. Бахтияров и другие. Работы для издания предоставили более тридцати российских и зарубежных музеев, галерей, фондов, а также ряд частных собраний. Значительная часть из них представляет искусство конца 1950-х и 1960-х годов. Издание содержит также обширный справочный раздел и подробную хронологию художественной жизни Ленинграда тех лет, с перечнем основных выставок и их участников.

Уже после выхода упомянутой книги, появились статьи Н. С. Кутейниковой, А. Ф. Дмитренко, С. В. Иванова, Ю. И. Бундина, Т. О. Михалковой, Д. А. Нечаева, монография А. В. Дмитренко и Р. А. Бахтиярова[2], посвященная теме Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве 1940-х – 2010-х годов и некоторые другие. Из более ранних публикаций важнейшее значение имеет двухтомный справочно-биографический сборник «Страницы памяти», вышедший в 2014 году и посвященный художникам ЛОСХ — ветеранам Великой Отечественной войны, содержащий 543 иллюстрированных статьи о художниках, чей расцвет творчества пришелся в основном на 1960-е годы, а произведения во многом определяли облик ленинградского искусства[3]. Среди них — Е. Е. Моисеенко, Л. В. Кабачек, М. П. Труфанов, С. И. Осипов, Б. С. Угаров, А. М. Семёнов, Н. Н. Баскаков, В. Ф. Загонек, Н. Е. Тимков и многие другие. Над статьями сборника работал коллектив из 90 авторов.

Среди других публикаций следует назвать книги С. В. Иванова «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (2007)[4] и И. Н. Пышного «Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена» (2008)[5], вступительную статью к последней написали профессора Академии художеств К. К. Сазонова и Н. С. Кутейникова.

В 2005 году начал выходить журнал «Петербургский художник», у него сформировался свой круг читателей и авторов, среди них известные искусствоведы и художественные критики Н. Б. Нешатаева, А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров, А. Г. Бойко, Г. Ю. Ершов, В. А. Леняшин, Ю. В. Мудров, В. А. Ушакова, М. Д. Изотова, А. М. Муратов и другие. Это позволило журналу стать авторитетной площадкой, на которой профессионально поднимаются актуальные вопросы истории и художественного наследия ленинградской школы живописи и современного состояния изобразительного искусства Петербурга. Наряду с «Петербургскими искусствоведческими тетрадями», печатным органом Петербургского отделения АИС (Ассоциации историков искусства), журнал «Петербургский художник» стал главным независимым профессиональным периодическим изданием, освещающим вопросы художественного наследия.

В вопросе о хронологии ленинградской школы живописи большинство упомянутых авторов сходятся во мнении относительно ее возникновения в начале 1930-х годов с завершением реформирования Академии художеств и образованием единого Ленинградского Областного Союза советских художников. Так, член-корреспондент РАХ В. Т. Богдан в статье «Академия художеств 1920-е – начало 1930-х», опубликованной в журнале «Третьяковская галерея», пишет: «В 1934 году созданную в Ленинграде Всероссийскую академию художеств возглавил мастер живописи И. И. Бродский, ученик И. Е. Репина, воспитанник Императорской Академии художеств. Началось активное формирование ленинградской школы живописи. В ее состав вошли известные художники Ю. М. Непринцев, В. М. Орешников, А. Н. Самохвалов, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, А. И. Лактионов, З. П. Аршакуни, Г. П. Егошин и многие другие»[6].

Мнение А. Ф. Дмитренко и Р. А. Бахтиярова изложено в статье «Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство» в юбилейном номере упомянутого выше журнала «Петербургский художник»[7]. В ней авторы допускают одновременное существование в ленинградском искусстве 1930–1980-х годов нескольких «школ» при обязательном учете их иерархической зависимости («школа», сложившаяся вокруг одного мастера, жанра понимается как часть «школы» более высокого уровня) и связей, пронизывавших все уровни этой иерархии[8]. Начало 1930-х годов А. Ф. Дмитренко и Р. А. Бахтияров, как и упомянутые выше В. Т. Богдан и С. В. Иванов, называют временем «возрождения Академии художеств и самого понятия академической школы». По их мнению, для ленинградских художников во главу угла ставился уровень профессионального мастерства и художественного исполнения. При этом понимание мастерства, завершенности, гармонии могло и должно быть разным — от принятой в мастерской Бродского суховатой четкости рисунка, выстроенности и продуманности композиционного строя и цветового решения и отсутствия выраженной, раскрепощенной манеры

письма до лаконичности и своего рода минимализма в выборе и использовании художественных средств у ленинградских «маркистов»[9].

Авторы приведенных высказываний относят к ленинградской школе живописи не только воспитанников предвоенной Академии и их довоенное творчество, но также и главным образом большой отряд ленинградских живописцев, пришедших в искусство в послевоенные десятилетия, и созданное в эти годы художниками разных поколений. «Ранний период творчества В. В. Лебедева, В. И. Малагиса, В. В. Пакулина, А. Н. Самохвалова и других мастеров, бесспорно, оставил яркий след в истории нашего авангарда, — пишут Дмитренко и Бахтияров. — Но созданное ими впоследствии также является существенным вкладом в ленинградскую школу живописи. В каждом случае при оценке отдельных течений и школы как понятия, охватывающего их многообразие, необходимо учитывать главный неизменный критерий — уровень мастерства и художественного обобщения»[10].

В 2011 году в Москве вышла книга А. И. Струковой «Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы», посвященная творчеству группы ленинградских художников предвоенного десятилетия, увлеченных А. Марке и новой французской живописью и известных своими работами в жанре камерного городского пейзажа. В книге обобщен малоизвестный архивный и изобразительный материал, относящийся к творчеству Н. Ф. Лапшина, А. С. Ведерникова, А. И. Русакова, В. А. Гринберга и некоторых их современников, которых А. И. Струкова объединяет понятием «ленинградская пейзажная школа 1930-х – середины 1940-х годов»[11]. Однако в дальнейшем в книге Струкова переходит от использования выражения «ленинградская пейзажная школа 1930-х – середины 1940-х годов» в отношении узкого круга художников-«маркистов» к «ленинградской пейзажной школе», а затем и к просто «ленинградской школе», отчего возникает ощущение, что эта попытка «закрепить» за ними термин «ленинградская школа» и составляла одну из целей издания. Автор признает, что ее «ленинградская школа» из полутора десятков имен последователей новой французской живописи фактически прекратила существование в начале 1940-х годов. Что стало с ней в дальнейшем и в каких отношениях с «ленинградской школой» находятся художники 1950-х – 1980-х годов Струкова не объясняет.

Такой взгляд на «ленинградскую школу» не подтверждается ни художественной практикой, ни мнением, сложившимся в научном сообществе по этому вопросу. Не случайно высказывания таких авторитетных специалистов по ленинградскому искусству, как С. М. Даниэль, В. А. Гусев, В. А. Леняшин, В. Т. Богдан, А. Ф. Дмитренко, не укладывающиеся в предложенную концепцию «ленинградской школы», в книге не упоминаются. Это относится и к М. Ю. Герману. Не случайно И. Н. Карасик в рецензии на книгу А. И. Струковой замечает, что автору стоило раскрыть суть позиции М. Ю. Германа, поставившего под сомнение правомерность применения термина «ленинградская пейзажная школа» к данному кругу художников, не ограничиваясь

только общим упоминанием[12]. Поскольку высказывание М. Ю. Германа — едва ли ни первое и наиболее развернутое мнение по этому вопросу, известное в историографии.

В 1989 году в монографии о творчестве А. Русакова[13] М. Ю. Герман отмечал, что ленинградский пейзаж Русакова 1930-х годов, казалось бы, естественным образом вписывается не только в искания и лучшие находки «Круга», но и в то художественное явление, которое, скорее, по традиции, нежели с аргументированным основанием, называют «ленинградской школой». На эту проблему автор указывал особо: «Рядом с Русаковым и одновременно с ним работают превосходные тонкие мастера пейзажа, тесно связанные с ленинградской темой, часто обращающиеся к близким мотивам и даже близким сюжетам, мастера, испытавшие почти те же влияния, прошедшие схожую школу, художники, отмеченные близостью к интеллигентной, хорошего вкуса, сдержанной до аскетизма "петербургской традиции"»[14]. М. Ю. Герман считал, что в это понятие входят и комплекс мотивов, облагороженный спецификой петербургского архитектурного ландшафта и сдержанностью северной природы, традиционно противопоставляемой московской колористической щедрости, и мирискуснические тенденции. Одновременно, призывая к осторожности в оценках, он писал о том, что слишком часто готовы мы принимать близость традиций и мотивов за истинно художественную близость. «Можно ли, исходя из сказанного, говорить о "ленинградской школе" 1930-х годов? — задавался риторическим вопросом М. Ю. Герман. — Как о цельном, концентрированном явлении с общими корнями, принципами и целями — едва ли. Художники, о которых идет речь, — Лапшин, Ведерников, Тырса, Карев, Гринберг, Верейский, Остроумова-Лебедева, Пакулин, Успенский и другие — не все были единомышленниками; многие из них едва были знакомы, а то, что порой роднило их работы, лежало, скорее, не в сути их индивидуальностей, но в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры, "омывавшей", так сказать, их внутренние миры, но не определявшей их»[15]. [2, с. 105–106]

Совершенно конкретно звучит и высказывание В. А. Гусева и В. А. Леняшина в журнале «Художник» за 1977 г., прозвучавшее затем и в книге «Изобразительное искусство Ленинграда» (1981), по поводу встречающихся попыток «закрепить» понятие «ленинградская школа» за каким-то, пусть очень важным, но все же фрагментом творчества ленинградских художников[16]. Однако и это мнение не было учтено в книге А. И. Струковой.

Если позиция М. Ю. Германа, В. А. Гусева, В. А. Леняшина, Л. Яковлевой[17], позднее К. К. Сазоновой, Н. Кутейниковой, В. Т. Богдан, С. В. Иванова, А. Ф. Дмитренко, Р. Бахтиярова, разделяющих трактовку «ленинградской школы живописи» как протяженного во времени явления, объединяющего творчество нескольких поколений ленинградских художников, изложена в книгах и статьях по изобразительному искусству Ленинграда и проблемам художественной школы, то позиция А. И. Струковой опирается на краткие

высказывания в статьях о творчестве отдельных художников, которые никак не могут служить основанием для широких обобщений.

По мнению А. И. Струковой, книга А. И. Морозова «Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов» (1995) стала последней публикацией, где по отношению к кругу ленинградских художников-«маркистов» был использован термин «школа». «По-видимому, — писала она в 2008 году в диссертации, — он был изгнан из научного оборота после того, как в статье "Вокруг Круга" С. М. Даниэль[18] "солидаризировался", по его собственному выражению, с мнением М. Ю. Германа». Там же автор ссылается на призыв С. М. Даниэля «не схематизировать историческую реальность»[19].

Однако мнение М. Ю. Даниэля, который вслед за М. Ю. Германом аргументировано ставит под сомнение употребление по отношению к указанной группе художников понятия «школа», в вышедшей спустя три года книге А. И. Струковой уже не упоминается. Ведь если принять мнение М. Ю. Германа и М. Ю. Даниэля, рассыпается вся цепочка более частных понятий, применяемая А. И. Струковой в отношении указанной узкой группы художников: «ленинградская школа камерного городского пейзажа 1930-х годов», «ленинградская пейзажная школа 1930-х – первой половины 1940-х годов», «ленинградская пейзажная школа», «ленинградская школа живописи» и, наконец, «ленинградская школа».

Приведенные выше источники и каталоги выставок 1960-х позволяют проследить, как у представителей ленинградской и московской школ схожее соседствует с различиями. В особенности это заметно у работ конца 1950-х и начала 1960-х годов, времени общего интереса искусства к новому герою, отражению романтики повседневной жизни, к обобщенным решениям, сдержанному колориту и «огрубленной» стилистике, за которыми у москвичей закрепилось понятие «сурового стиля».

Характерные различия двух школ в подходах к раскрытию темы современности хорошо видны на примере работ П. Ф. Никонова, одного из лидеров московской группы «девяти» и основателей «сурового стиля», автора картин «Рыбаки» (1959), «Наши будни» (1960), «Геологи» (1962) и ленинградца Л. В. Кабачека, чей яркий драматический талант с необычайной силой проявился в работах конца 1950-х и начала 1960-х годов («Победители скачек» (1959), «Праздник в Вороново» в соавторстве с Н. Л. Веселовой (1960), «В пути», «О завтрашнем дне», «Идут дожди» (все 1961), «Парней увозят поезда» (1965). При внешней схожести «суровой» стилистики произведения Л. В. Кабачека отличает психологически точная передача внутреннего состояния героев, присутствие в работах нерва, конфликта, придающего замыслу глубоко гражданское, драматическое звучание, без чего картина теряет глубину и способность вызывать подлинное сопереживание, а изобразительный прием превращается в самоцель.

Названные качества отличают и лучшие произведения ленинградского искусства на военную и историко-революционную темы. В разной мере они

присутствуют в работах Е. Е. Моисеенко: «Красные пришли» (1961), «С нами Бог…» (1962), «Матери-сестры» (1967); Б. С. Угарова: «Ленинградка. В 1941 году» (1961), М. П. Труфанова: «Шахтер» (1959), «Девушки Донбасса» (1961), И. А. Серебряного: «Портрет Ф. Безуглова» (1960), С. И. Осипова: «На Волхове» (1960), «Натюрморт со скрипкой» (1960), А. Г. Ерёмина: «Онежане» (1963), «На Онеге» (1964), «Материнские думы» (1969), Б. В. Корнеева: «Освоение Севера» (1960), «Автопортрет» (1962), «Кола шумит» (1966), Я. И. Крестовского: «Роза» (1962), «Натюрморт с топором» (1966) и других ленинградских авторов. Все они тогда же экспонировались на крупнейших выставках, обратив на себя внимание зрителей и критики.

Однако не менее важными для ленинградского искусства 1960-х годов стали поиски в области композиционных и колористических возможностей усиления выразительности и общей декоративности живописи. Наиболее интересно эта линия прослеживается в творчестве Н. М. Позднеева: «Весенний день» (1959), «Наташа в коляске» (1960), «Две старухи» (1960), «Осенний день» (1961), «Натюрморт в траве» (1964); в натюрмортах и композициях О. Б. Богаевской, М. К. Копытцевой, Г. В. Котьянца, В. Ф. Токарева, в пейзажах Н. Е. Тимкова, И. И. Годлевского, А. Н. Семёнова, в портретах Л. А. Русова: «Портрет молодой женщины» (1959), «Свежая модель» (1961), «Портрет Марии Корсуковой» (1962), «Кира» (1962), «Портрет сына» (1965); в портретах и натюрмортах Е. П. Антиповой: «Девушка из Переславля» (1964), «Официантка» (1964), «Лида» (1964); в работах В. К. Тетерина: «Рабочий паренек» (1958), «Айва и чайник» (1966), «Средняя Подъяческая улица» (1969); Г. А. Савинова: «Нарвские ворота» (1959), «Дачный магазин» (1961); О. Л. Ломакина: «Портрет учителя Л. Тараканова» (1961), «Новый хозяин» (1961); а также других ленинградских художников.

На это разнообразие индивидуальностей как на характерную черту ленинградской школы, всегда остававшейся чуждой одномерности, келейности, нормативности и гармонично принимавшей в себя достижения разных мастеров, неизменно обращали внимание исследователи[20]. Как и на тесную связь ленинградского искусства на всех этапах его развития с Академией художеств, благодаря чему оно всегда оставалось особенно чутким к проблеме художественного качества. Это объясняет важные специфические особенности ленинградской школы. Многие сложные процессы в искусстве 1960–1970-х годов проступали здесь как бы в смягченном виде. «Ленинградское искусство проявляло особое внимание к устойчивой художественной практике. Оно не осторожничало, но и не спешило за модой, не торопилось провозгласить новые формы, а порой и новые штампы, синонимом современного в искусстве»[21].

Приращение качества в искусстве, по справедливому замечанию Л. В. Мочалова, и «может происходить лишь на основе определенной "школы". То есть свобода художника реализуется не в культивировании стихии подсознания, хаоса, деструкции, а в развитии и углублении традиции.

В завоевании большей степени утонченности, вариативности живописно-пластического языка, позволяющего резонировать своему времени, новым импульсам жизни…»[22].

Эти особенности ленинградского искусства обозначились осенью 1962 года в ходе обсуждения групповой выставки восьми московских художников, проходившей в Ленинградском Союзе в те же дни, что и выставка «30 лет МОСХ» в Москве. По словам одного из участников обеих выставок П. Ф. Никонова, особенно запомнившего встречу с художником Н. П. Акимовым: «Мы были в эйфории. Акимов ходил по выставке, смотрел. Я не знал, кто это. Он так ходил мрачновато: "Это ваша работа?" А я гордо: "Моя!" Он говорит: "Вы знаете, эту работу если ткнуть пальцем, то он пройдет". И ушел. Я думаю, что он имел в виду? А потом я понял. Потому что я и сам чувствовал, что тут что-то не то. Действительно, нет глубины, нет наполненности. Такая немножечко сырая живопись. Действительно, ткни — и проткнется. Точно сказал! Во всяком случае, после выставки я многое понял»[23].

По воспоминаниям очевидцев, страсти вокруг выставки москвичей кипели неимоверно. ЛОСХ разбился на два лагеря: на большую часть яростных противников и меньшую — горячих сторонников. Бурное обсуждение выставки прошло как раз перед посещением Н. С. Хрущёвым 1 декабря выставки в Москве.

При первом и поверхностном взгляде может показаться, что развитие ленинградского искусства шло «по прямой», несколько в стороне от стилистических исканий, поворотов, падений и взлетов москвичей. Однако с течением времени, иные взлеты оказываются не столь уж высокими, повороты — не столь значительными и крутыми. Все главные тенденции в развитии искусства 1960-х годов так или иначе не только проявлялись в творчестве ленинградцев, но и во многом задавались их произведениями, зачастую мягко, сдержанно, «отличаясь бережным вниманием к традициям, уважением к профессиональному мастерству»[24].

Примечания

---

[1] 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.

[2] Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Голос героической души народа. Великая Отечественная война в изобразительном искусстве 1940–2010-х годов (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне). — СПб.: СПГХПА, 2019.

[3] Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. Художники Санкт–Петербургского (Ленинградского) Союза художников — ветераны Великой Отечественной войны. 1941–1945. — Книга I, II. — СПб.: Петрополис, 2014.

[4] Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб.: НП-Принт, 2007.

[5] Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена / Автор-составитель И. Н. Пышный. Авт. вступ. статьи Н. С. Кутейникова, К. К. Сазонова. — СПб.: Коломенская верста, 2008.

[6] Богдан В. Т. Академия художеств 1920-е – начало 1930-х. // Третьяковская галерея, № 2 (39), 2013 // [Электронный ресурс] URL: https://www.tg-m.ru/articles/%E2%84%962-2013-39/akademiya-khudozhestv-1920-e-nachalo-1930-x (Дата обращения:08.04.2022).
[7] Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство // Петербургский художник. — № 25. — 2017. — С. 7–92.
[8] Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Указ. соч. С. 79.
[9] Там же.
[10] Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Указ. соч. С. 82.
[11] Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. — М.: Галарт, 2011.
[12] Карасик И. Н. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. — М.: Искусствознание, 2012. — № 3–4. — С. 627.
[13] Герман М. Ю. Александр Русаков. — М.: Советский художник, 1989.
[14] Герман М. Ю. Указ. соч. С. 105.
[15] Герман М. Ю. Указ. соч. С. 105–107.
[16] Гусев В. А., Леняшин В. А. Искусство Ленинграда // Художник. 1977. — № 4. — С. 2–4; Гусев В. А., Леняшин В. А. Ленинградскому изобразительному искусству шестьдесят лет // Изобразительное искусство Ленинграда. Выставка произведений ленинградских художников. Москва, ноябрь 1976 – январь 1977. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — С. 13–19.
[17] Яковлева Л. В. Четвертая зональная выставка. Ленинград. 1975. Живопись. — Л.: Художник РСФСР, 1976.
[18] Даниэль С. М. Вокруг «Круга» / На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920–1930-х годов. Из московских частных коллекций. — М.: 2001.
[19] Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е – первая половина 1940-х годов / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 2008. — С. 9.
[20] Гусев В. А., Леняшин В. А. Искусство Ленинграда… Указ. соч. С. 2.
[21] Гусев В. А., Леняшин В. А. Ленинградскому изобразительному искусству… Указ. соч. С. 18–19.
[22] Мочалов Л. В. Дуэт на два голоса / Евгения Антипова, Виктор Тетерин. Живопись. Графика / Вступ. статья Л. В. Мочалова. — СПб.: 1999. — С. 12.
[23] Дьяконицына А. Павел Никонов. Движение к свободе // Третьяковская галерея. — № 2 (63), 2019 // [Электронный ресурс] URL: https://www.tg-m.ru/articles/2-2019-63/pavel-nikonov-dvizhenie-k-svobode (Дата обращения: 08.04.2022).
[24] Гусев В. А., Леняшин В. А. Ленинградскому изобразительному искусству… Указ. соч. С. 14.

Людмила Волошина

СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ПОИСК СЕБЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МИФА

Изобразительное искусство всегда отражало дух своего времени. По нему мы можем судить о нашей истории, о жизни своего народа. Но произведение одновременно всегда отражало и внутреннюю жизнь самого художника. И эта, не столь явная глазу, история порой может сообщать больше, чем первая, репрезентативная сторона произведения искусства. В ней — истинные переживания, мироощущения и предпочтения человека определенной эпохи, где через его индивидуальную историю прочитывается то, что невозможно прочитать в учебниках. И это неявное, между тем, имеет огромное значение для будущих поколений, потому что здесь содержится нечто живое, общее, важное — то, что роднит все наши поколения.

В истории России было немало смутных времен, когда человек ощущал свою среду обитания, как опасную, неустойчивую, непонятную. Его экзистенция искала основы, на которые всегда хочется опереться в моменты опасности. Подобный поиск мы можем ощутить и даже увидеть в художественных произведениях при внимательном их рассмотрении. Живопись говорит с нами особым языком: цвета и формы, композиции, художественного образа. В ней содержится то, что близко нашей душе, так как она — чувственна. А через душевное художественный образ может, благодаря символам, разворачиваться и в духовном нашем теле. И вот эти возможности — воздействовать на наш дух через чувства — и есть то ценное, что мы приобретаем через искусство.

Посещая недавние выставки в Санкт-Петербургском Союзе художников и Санкт-Петербургской же Академии художеств, обнаруживаешь обилие сюжетов, в общем-то, незамысловатых: семейные сцены, родная природа, натюрморты и пр. Исторических и остросоциальных работ не так уж много. И первое, что приходит на ум, — это мысль о том, что искусство перестало быть злободневным, хотя именно сейчас и есть, что сказать. Но это лишь первый, поверхностный взгляд. А при более проникновенном рассматривании работ замечаешь, например, обилие сюжетов, связанных с библейской тематикой. Они — все разные, хотя, казалось бы, что можно изменить в этой вечной истории. В картине Константина Алексеева «Благовещенье» присутствует ощущение космичности, но при отсутствии тайны. Как такое может быть? Может, если говорить о тайне теологической (рис. 1)[*]. В работе много экспрессии, которая, видимо, есть результат осмысления слияния двух энергий: человеческой и божественной. Богородица изображена на фоне ромба и овала, наполненных цветом, однако, не связанным с христианской символикой. Здесь явно присутствует индивидуальное осмысление сюжета, который соединил знания о самом евангельском событии и собственные фантазии

автора на эту тему. Что-то объемное, напоминающее змею, пересекает картину по диагонали. Возможно, что у автора работы это связано с пророчеством о «семени жены», которое поразит змия в голову.

Богородичная тема — довольно распространенная в современном искусстве, интерпретируемая в соотнесении с современным мироощущением художника. У Веры Мыльниковой «Благовещенье», хоть и сохраняет отчасти традиционную иконографию, но тоже ощущается довольно экспрессивным, благодаря колориту и многочисленным изломанным линиям, представляющим фон (рис. 2). Однако здесь автор тоже допускает вольную интерпретацию, добавив к сцене Благовещенья, фрагменты сюжета «Рождество» (звезда и пещера). В целом, в картине ощущается перекличка с работами М. Шагала.

Жизненность Богородичных сюжетов наполняет современный мир живописи религиозным чувством. Обращение к Богородице в картине — это отражение своеобразного восприятия Ее художником: как земной женщины, чувствующей и страдающей наравне с нами и как Богородицы (в ее иконографическом прочтении). В картине Николая Колупаева «Лука» не сразу обнаруживается связь сюжета с евангельской историей, так не похожи, представленные здесь персонажи, на Богородицу с Младенцем (рис. 3). Молодая крестьянка с грубыми чертами лица и натруженными руками держит на руках щекастого и курносого малыша. Взгляд матери обращен на икону, которую держит художник в монашеском одеянии — Лука. Кому-то, возможно, неизвестно, что первые иконы Богородицы были написаны евангелистом Лукой. Но даже незнание этой истории не лишает картину особой торжественности. Все в ней лаконично, четко, продуманно и выразительно, как взгляд самого младенца, обращенный на зрителя.

Наталья Боброва в своей работе «Дом» обращается к теме Рождества (рис. 4). Об этом повествует центральная часть триптиха, где изображена молодая мать с младенцем на руках. В знакомом колорите ее одежд, торжественной неподвижности окружающих ее фигур, данная тема прочитывается сразу. Интересно в картине то, что традиционный сюжет Наталья Боброва перенесла в наши дни, а окружающие, изображенные на боковых частях триптиха люди — по всей видимости, обитатели конкретной деревни, возможно, знакомые самой художнице. Эта попытка понять, прочувствовать атмосферу тайны евангельской истории, совместив ее с реалиями нашего времени, сообщает о важности этого давнего, во многом мифологичного события. И самое главное — сообщает о значимости его для самого художника.

В картине Геннадия Улыбина «Оплакивание Христа» об интересе художника к евангельскому событию сообщает сама композиция, построенная довольно необычно (рис. 5). Фотографичность персонажей наводит на мысль о том, что эти женщины написаны с натуры, причем, подробнейшим образом. Но самый удивительный персонаж в этом произведении — это молодой человек, который сидит не просто вне этой группы оплакивающих,

а, как будто, вне композиции в целом. Он наблюдает за происходящим со стороны, не участвуя в событии, и есть все основания предполагать, что здесь художник изобразил самого себя.

На выставках присутствуют довольно часто картины, которые не сообщают напрямую о каком-то конкретном моменте библейской истории, но композиционно построены так, что этот сюжет прочитывается нами непроизвольно, как бы выплывая из недр нашей культурной памяти. Например, так происходит с картиной Мельникова «Флора», когда мотив «снятия с креста» появляется сам собой из глубин подсознания (рис. 6). И хотя он, возможно, не связан напрямую с идеей картины, но сразу задает определенное ощущение и глубину. Здесь и ассоциации с женами-мироносицами, и эта знакомая теснота и торжественность, заключенные в композиции. И если поразмыслить, то можно сказать, что и внутренне это соотнесение с известным евангельским сюжетом вполне возможно. Ведь снятие с креста подразумевает дальнейшее воскрешение. Сюжет картины «Флора» в свою очередь говорит о другом воскрешении — возвращении к жизни. Ведь возвращение скульптур в Летний сад — важнейший символ того, что Ленинград выжил в страшные годы блокады.

В картине Александра Новосёлова «Перед рассветом» представлен сюжет, связанный с военной жизнью (рис. 7). Но композиция построена в картине таким образом, что в ней ощутима перекличка с известной картиной Караваджо «Ужин в Эммаусе». Игра света и тени, круговая композиция, жесты рук отзываются в зрителе знакомом с мировым искусством и наполняют картину другим, возможно, не выразимым, но глубоким ощущением.

В некоторых работах присутствуют символы, которые тоже будят в зрителе ощущения чего-то более глубокого и значимого, чем может показаться на первый взгляд. В ряду таких символов — крест, который иногда представлен не явно, но как бы завуалированно. Работа Олега Ильдюкова «Душа нараспашку» выполнена в градациях серого цвета (рис. 8). Главный персонаж здесь — огородное пугало, поставленное на пустыре в безжизненном, овеваемом всеми ветрами пространстве. Ветер рвет на нем старые одежды, обнажая остов, на который они надеты. Это — крест. И не смотря на довольно легкомысленное название, работа производит сильное впечатление. И это, конечно, благодаря действию символа. Крест, возвышающийся в чистом поле, по обе стороны от которого в некотором удалении стоят два столба с оборванными проводами, напоминают известную евангельскую сцену. Да и само пугало всегда соотносится в нашем понимании с человеком, так сказать, оно в этом назначении и используется.

В работе Купрейченко Алексея «Стекло/Сосуд», крест — это крестовина окна (рис. 9). Благодаря этому символу, картина выходит из границ остросоциального контекста в пространство истории всего человечества, где за каждого из нас была принесена крестная жертва. Но, как и прежде, порок овладевает миром, и ящики с пустыми бутылками постепенно пере-

крывают окно. Да и само окно, в котором виднеются еще жилые кварталы, не так просто, каким кажется на первый взгляд. С верхнего правого угла, где стекло разбито, уже наползает на этот иллюзорный мир чернота, перекрытая решеткой.

Мотив окна, очень распространен в современном искусстве. Но не все наделяют этот образ определенной символикой, связанной с понятием свободы и одновременно защищенности. Это граница, которая соединяет два мира: интимный мир человеческого жилища и мир за окном. Это не только источник света, это возможная свобода — достаточно только открыть створки и впустить этот мир внутрь своего жилища. В работе Юлии Жуковой представлено именно такое окно — символ (рис. 10). Оно не только открывает нам реальность во всей ее жизненности, но и прекрасно само по себе. Художник любуется его фактурой, которая напоминает игру самоцветов. Одновременно, окно — это некое воплощение чувства защищенности, или наоборот, ограничения свободы. Тогда оно может быть обращено к глухой стене, а все изображенное в картине будет ограничено пространством жилища.

Интересна и неоднозначна работа Купрейченко Андрея из той же серии «Состав цивилизации» — «Бетон / Опора» (рис. 11). Она, на первый взгляд, не связана с какими-то известными нам художественными символами. Пока не поставишь рядом с ней другое произведение, волей случая оказавшееся на той же выставке, но в другом зале. Это работа Виталия Боровика «Безмолвное величие. Херсонес» (рис. 12). И здесь тоже представлены останки цивилизации, только более древней, чем у Купрейченко. На картине — ослепительная белизна коринфских колонн на глубочайшей синеве южного неба. И здесь, и там — руины цивилизации, но в одном случае — мы услаждаем их видом свое эстетическое чувство, а в другом — наоборот. Неужели дело только в колорите, в привычных глазу образах прекрасного и безобразного? Конечно, не только в этом, дело в нашем отношении к изображенному. Ведь у Боровика — руины представлены как памятник культуры, пусть исчезнувшей, но прекрасной. А у Купрейченко — это руины нашей цивилизации, которой принадлежим мы. Она живая, об этом сообщают и подъемные краны, виднеющиеся на заднем плане. Город живет и тут же отмирает. Останется ли он в памяти потомков тем, чем являются для нас руины античной цивилизации?

Символы, к которым обращаются художники, — это не всегда что-то устоявшееся, известное в мире культуры. Символ связан с архетипами, с тем, что ощущается как жизненно важное, но невыразимое, предзаданное нам, связанное с мифологическим нашим сознанием. Архетипические образы вкоренены в нас. Они являются источниками религии, мифологии, искусства. Сохраняясь в коллективном бессознательном по Юнгу, архетипы составляют основу общечеловеческой символики. Поэтому иногда, без каких–либо интеллектуальных усилий, произведение искусства воздействует на зрителя, на

бессознательном уровне, вызывая те или иные глубинные ощущения. Искусство — та область, где бессознательное может обретать видимые черты. Жизнь символа продолжается. Он может обретать новые смыслы, совмещать в себе старое и новое прочтения. Это может быть связано с появлением новой религии, как например, это произошло с некоторыми языческими символами с приходом христианства. Они могут изменяться в сознании отдельного художника, обретая новый смысл, в соотнесении с его индивидуальным к ним отношением. Есть много известных символов, которые по-новому были прочитаны некоторыми художниками и прижились в их творчестве именно в этой новой интерпретации. В работах современных художников часто присутствуют символы, которые ценны, как для индивидуального, так и для коллективного сознания. Это символы, связанные с чувством родного в нас: дом, семья, родная природа и пр.

Дом со всеми атрибутами уюта, печь, самовар, лоскутное одеяло, дети, игрушки, домашние животные — часто встречающиеся в современной живописи объекты. Неверно воспринимать подобные темы, как какие-то легкомысленные сюжеты. Все это символы того устойчивого, любимого мира, который становится особенно для нас желанным и прекрасным в те моменты, когда ему что-то угрожает. В картине Вадима Каджаева «Дедушка Боря» сам дедушка почему-то представлен к зрителю спиной (рис. 13). Но молодой бычок изображен во всей красе. И в этом внимании к животному нашел отражение древний архетип. Домашние животные входили в состав единства, представляющего ту среду обитания, которая понималась как семья, дом. В традиционном искусстве мы видим их именно в этом качестве. Это не только символизирует полноту, благополучие, но и мирную жизнь. На картине Елены Косарьковой «Остров счастья», на каждом из островков изображены домашние животные.

Преобладание мотивов мирной, в общем, безмятежной жизни в обозреваемых выставках, представляется своеобразным поиском каких-то основ, которые всегда ищешь в моменты неуверенности, экзистенциальной неуютности. Многочисленные обращения к природным мотивам, родным символам свидетельствуют об этом. В пейзаже это, как правило, — любимые места, которыми нас приглашает полюбоваться художник. Но есть особые пейзажи, в которых ощутима традиция, связанная с желанием представить родной пейзаж как образ великого, бескрайнего и одухотворенного пространства. Это связано с особенностями перспективного построения, например, в русском пейзаже часто использовалась высокая точка зрения, что давало возможность охватить взглядом большое пространство. Это стремление показать протяженность связано с задачей придать изображению не сиюминутный конкретный характер, а наделить его некоторой планетарностью. Подобное желание художника связано с ощущением значимости изображаемого, пусть даже обыкновенного сюжета. В картине Ягодкиной Александры из серии «Заонежье» при внешней просто-

те сюжета есть эта масштабность, в которой перекликаются разные временные отрезки (рис. 14). Произведение обретает особого рода ощущение полноты, целостности. Сочетание обычных фрагментов мирной жизни с подобным композиционным построением говорит о желании художника как бы распространить это маленькое простое счастье на пространство всего окружающего мира.

К числу работ, которые останавливают наш бег и настраивают на какой-то особый ритм, можно отнести картину Анатолия Рыбкина «Жизнь завораживающая» (рис. 15). Она — завораживает. От нее исходит какая-то очень приятная и умиротворяющая эстетика. В этой остановке чувствуется столь оправданное желание человека, иногда остановиться и осмыслить происходящее, увидеть, что жизнь идет своим чередом, отступает холод и приходит весна. Окружающая природа открывается нам в своей гармоничной простоте в такие минуты душевного затишья. Возможно, это обращение к природе, как к чему-то родственному нам, — именно то, что необходимо современному человеку.

Все, наполняющее эти художественные миры, есть не что иное, как решение, в первую очередь, самых важных для себя вопросов: о жизни, о смерти, о любви и смысле жизни. Все внутренние тревоги выражаются в изобразительном искусстве не всегда за счет драматического сюжета или экспрессивной манеры. Чаще всего, это обращение к своим глубинным ощущениям происходит не всегда осознанно, интуитивно. Не всегда наш разум, привыкший к стереотипам, может дать ответ на то, что не поддается никакой логике. Искусство дает нам возможность мыслить свободно, творчески, задействовав при этом не только наше сознание, но даже области подсознательного и бессознательного в нас. Рождение новых смыслов, помогает взглянуть на происходящее вокруг нас свежим взглядом.

«На пороге XXI столетия человечество столкнулось с проблемой глобального кризиса цивилизации. Пошатнулась самоуверенность человека, называющего себя разумным. Идеалы рационализма, притягивавшие умы в течение четырех веков, едва не превратились в иллюзии. Обнаружилась полимифологичность общественного сознания. Преодолевая предопределенную вербальным сознанием рациональность, человечество начинает осознавать и осваивать иррациональное, опыт которого древнее и богаче рационального. Но осваивать его нужно в некоторых смыслах заново, вспоминая прочно забытое и обнаруживая доселе неведомое»[1].

Приложения

Рис. 1 Константин Алексеев «Благовещенье»

Рис. 2 Вера Мыльникова «Благовещенье»

Рис. 3 Николай Колупаев «Лука»

Рис. 4 Наталья Боброва. «Дом»

Рис. 5 Геннадий Улыбин «Оплакивание Христа»

Рис. 6 Андрей Мельников «Флора»

Рис. 7 Александр Новосёлов «Перед рассветом»

Рис. 8 Олег Ильдюков «Душа нараспашку»

Рис. 9 Купрейченко Алексей
«Состав цивилизации» - «Стекло/Сосуд»

Рис. 10 Юлия Жукова «Первый этаж»

Рис. 11 Купрейченко Алексей «Состав цивилизации» - «Бетон/Опора»

Рис. 12 Виталий Боровик
«Безмолвное величие. Херсонес»

Рис. 13. Вадим Каджаев «Дедушка Боря»

Рис. 14. Александр Ягодкин из серии «Заонежье»

Рис. 15 Анатолий Рыбкин
«Жизнь завораживающая»

Примечания

[1] Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. — Петрозаводск. 1991. — 111 с. — [Электронный ресурс] URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000933/st000.shtml.

Людмила Волошина

МУЗЫКА РУССКОГО ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКОГО ХУДОЖНИКА С. И. ОСИПОВА

Аннотация: В данной статье представлен взгляд на творчество советского художника С. И. Осипова в контексте синтеза искусств: живописи и музыки. Рассматриваются такие явления в искусстве, как: «музыкальность живописи» и «лирический пейзаж». Творчество С. Осипова представлено в связи с русской традиционной культурой. Музыкальность пейзажа рассматривается с точки зрения ритмической композиции.
Ключевые слова: музыкальность живописи, лирический пейзаж, гармония, русский пейзаж, народная лирика, эмоциональность пейзажа.

Liudmila A. Voloshina

Music of the Russian landscape in the works of Soviet artist S. I. Osipov

Abstract: This article presents a view of the work of Soviet artist S. I. Osipov in the context of the synthesis of arts: painting and music. The following phenomena in art are considered: "musicality of painting" and "lyrical landscape". The work of S. Osipov is presented in connection with the Russian traditional culture. The musicality of the landscape is considered in connection with the rhythmic composition.
Key words: musicality of painting, lyrical landscape, harmony, Russian landscape, folk lyrics, emotional landscape.

«Миг между светом и тенью!
День меж зимой и весной!
Весь подчиняюсь движенью
Песни, плывущей со мной».
В. Брюсов.

В данной статье пойдет речь о живописности музыки и музыкальности живописи. Причем эти свойства не обязательно связаны с восприятием сюжета, а в целом с взаимопроникновением этих искусств. В чем суть этих понятий? Музыкальность живописи заключена, прежде всего, в ее декоративных свойствах и в ее способности вызывать музыкальные ассоциации. Это понятие живописи основано на ее стремлении передать духовную составляющую. Цвет, свет, линия, форма сами по себе уже обладают выразительностью. Музыкальной живописью называют живопись, наполненную особым настроением музыкальности, неким тонким поэтическим чувством, которое трудно выразимо словами, но вполне воспроизводимо средствами искусства.

Слово и музыка существуют в единстве с глубокой древности. Эволюционируя, они дали миру русской культуры замечательные по своей духовности произведения искусства. Например, знаменитые «картинки с выставки» М. Мусорского в сочетании с рисунками художника Гартмана, или симфоническая поэма С. Рахманинова «Остров мертвых», которая была вдохновле-

на работой художника Бёклина. Таких примеров можно привести великое множество, особенно, когда речь идет о работах театральных художников, где автор просто следует за музыкой. О некоторых же мы можем просто не знать, но чувствовать эту музыкальность, стоя перед картиной. И. Крамской писал, что в картинах импрессионистов «видишь и чувствуешь все переливающимся и шевелящимся, и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка» [Крамской И. Н., с. 204]. Известны художники, которые сознательно стремились к музыкальности своих произведений, как, например, М. Чурлёнис, называвший свои картины «Сонатами», «Прелюдиями», «Фугами». «Подобно тому, как художники говорят о "поющих линиях", "цветовых гармониях" и т. п., среди музыкантов достаточно распространены выражения "звуковое пространство", "тембровая окраска звука", "красочные гармонии", "звуковысотная линия", "ритмический рисунок", "темные" и "светлые" звучания т. п., заимствованные из сферы изобразительного искусства». [В. В. Ванслов]. Интерес к «музыкальной» лексике берет свое начало с эпохи романтизма.

Русский пейзаж, связан с особым восприятием природы, которая всегда была близка человеку. И это единство с природой, нашло отражение в ее антропоморфизме. Природа воспринималась всегда в связи с человеческими чувствами, в ней есть все оттенки эмоций: от восторга до глубочайшей печали. И вся эта эмоциональность содержится в народной лирике. Лирика отражает личные чувства и переживания человека. Лирические песнопения имеют очень древнюю историю. Со временем обретая личностную форму, они могут неожиданно возникать в памяти человека, переживающего похожее чувство или настроение, и начинают переходить из уст в уста. При отсутствии письменности автор быстро забывается, а сама форма может легко видоизменяться. Русский пейзаж обладает особой ритмикой. В нем много плавных, круглящихся линий, которые навевают определенные душевные переживания. В определенном смысле, можно сказать, что исполнитель русской лирической песни, является в некотором роде художником. Он так же видит и воспринимает эту ритмику и поэтику пейзажа. Лирика отражает личное чувство и настроение автора. «Прогулка летом по России в деревне, по полям, по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, тех неизъяснимо сладких ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревья вдали, скромная церквушка — словом, все, что составляет убогий, русский, родимый пейзаж». Эти слова принадлежат великому «пейзажисту в музыке» Петру Ильичу Чайковскому.[1]

Лирическая протяжная песня-раздумье часто использует пейзаж для передачи общего настроения. Поскольку в этой песне даются обычно лишь отдельные сюжетные ситуации, вся сила и экспрессивность ее заключается в эмоциональной напряженности и художественных образах, создаваемых средствами традиционной поэтики. Изображение пейзажа — одно из таких

привычных средств. — [Колпакова Н. П.]. Такие пейзажи, символика которых передает самые разные оттенки человеческих переживаний, могут относиться к разным временам года, к любому характеру местности, но каждый раз в этих деталях будет ощутим эмоциональный тон песни. В лирической песне нет подробных описаний деревень, строений, но, упоминая какую-то осинку, ручей в полевом овраге, старую баньку над рекой, она оживляет в слушателе целые картины, столь характерные и близкие каждому русскому человеку.

Установление аналогии между миром природы и внутренним миром человека именуется параллелизмом. Параллелизм, либо «искание человека в природе», разрешал в малой форме и в немногих словах выразить всю полноту чувств человека в различные моменты его жизни [Содикова И. И.].

Простейшей наиболее распространенной формой традиционной русской народной лирической песни является форма монолога. Песня-монолог представляет собой самую естественную форму прямого выражения мыслей и чувств лирического героя. Очень часто песня-монолог начинается с обращения к явлениям и предметам природы. Это обращение служит средством яркой поэтизации песни, придает ей большую эмоциональную взволнованность. В лирическом пейзаже данная форма представлена наиболее широко.

Песенность русского пейзажа дана нам не только в ощущениях, но и в изобразительных формах. Существуют ритмы: линии, пятна и их сочетания, ритмы цвета (ахроматические и хроматические), ритмы, выраженные фактурой. Отличительными особенностями лирического пейзажа являются плавные линии рисунка, которые передают настроение нежности, покоя; ниспадающие линии — тихой грусти, печали; восходящие, взлетающие — радости, воодушевления, энергии. Соединение разных мелодий, интонаций, как и линий рисунка сообщает о драматизме, напряженности образа.

Тесные связи музыки и живописи с математикой приводят к следующему тождеству — точка приравнивается звуку. Отсюда вытекают все дальнейшие связи между музыкой и живописью на уровне ритма, движения, формы, композиции, времени и т. д. Результатом тождественности живописи и музыки, является применение элементов теории и формообразования музыки в живописном искусстве, определяемая нами как «музыкальность». «Средства и элементы теории музыкального искусства отделяются от музыкального искусства, проникают в иное бытие — живопись и обретают в ней свою видимость и существование. Такая возможность появляется в результате общности двух предметов: музыки и живописи. Опираясь на существующие определения понятия «свойства», мы приходим к выводу, что "музыкальность" — есть свойство живописи». [Сухорукова Н. А.]. Очевидно, что движущей силой, организующей мазки, штрихи, цветовые пятна и линии на картине в «мелодию», служит феномен ритма — в полном соответствии с этимологией слова («ритм» — «течение»). Ритм — важная состав-

ляющая человеческой речи. Музыкальный ритм всегда связан с нашим телесным ощущением.

Все виды искусства в художественной культуре какой-либо страны или эпохи живут в единой духовной атмосфере и растут как бы из одного корня, характеризующего своеобразие времени их создания. При этом нужно учитывать, что этот духовный корень совмещает в себе две составляющие: сознательное (содержание нашего индивидуального мышления) и бессознательное (коллективную память). Музыкальная интонация как первичный источник переживания человека и как сильное коммуникативное средство связана с архетипическим в нас. «Многотысячелетняя история человеческого рода запечатлела в музыкальных звуках коммуникативные праосновы социального взаимодействия в устойчивых архетипах. Архетип адекватно связан с психической структурой человека, его бытием, в прошлом и настоящем» [Юнг К. Г.]. «Повелительные, восклицательные, вопросительные, повествовательные наклонения зовов, кличей, возгласов в равной степени присутствуют в человеческой речи и в языке музыкального общения» (Самсонова Т. П.). В основе музыкальной интонации заложена природная способность человека к пению.

Именно в этом контексте музыкальности и представлено в данной статье творчество советского художника С. И. Осипова. В его работах есть что-то особенное, то, что кочует из картины в картину. Сразу привлекает манера, которая напоминает и работы некоторых авангардистов начала XX века, и сферическую перспективу К. С. Петрова-Водкина по своей композиции, есть в ней что-то и от народного лубка. Об этом уже написано, и всем это заметно. Но есть какое-то неуловимое ощущение, происходящее от картины в целом. Оно задано определенным ритмическим построением. С. Осипов в изображении родных пейзажей отдает предпочтение одной теме — холмящемуся протяженному пространству. Эти ритмы очень гармоничны. В них включены рельефы холмов, купы деревьев, возвышающиеся над всем этим крепостные стены. И лишь кое-где незаметными акцентами обозначены вертикали заборов, трубы домов, да фигурки людей.

Пейзажи, в которых преобладает пространство, особенно музыкальны. Это пространство повторяющихся закругленных, плавных линий, почти ничем не пересекаемых. Линии как будто набегают, гармонизируя пространство при общей, довольно угловатой манере письма. В этих линиях текучих, плавных, исчезающих за горизонтом и ощущается то, что, на первый взгляд, не ясно. Это мелодия картины. «Весенняя земля» (1972, рис. 1) подобна музыке С. Рахманинова. В ней много жизни, заключенной в этих ритмах, идущих друг за другом линий, нарастающих к холму и за ним снова ниспадающих, затихающих. Различные оттенки зеленого задают определенную динамику, как бы набегающих зеленых волн. В этой картине присутствует обрыв. И эта тема, хоть и не явно выраженная, добавляет экспрессии данному гармоничному сюжету.

Все пейзажи С. Осипова звучат. Нарастающие, убегающие к небу линии, приводят на память «колокольные звоны» А. Лентулова. Там тоже есть этот синтез звука, цвета и ритма. Но у Осипова это не колокольный звон. Колокол, соединяет землю с небом, и там всегда бывает много неба и ясных звенящих звуков. У него — это земное пространство, с мягким колоритом, в котором также звучит и зелень разных оттенков. Нет, это не колокол. Инструмент подобрать оказывается сложно. И это объясняется, скорее всего, тем, что это и не инструмент, а песня. Протяжная русская песня, которой нет конца из-за бесчисленных повторов. Которая, начавшись и исчезая постепенно за одним холмом, вдруг возобновляется, поднявшись снова в гору — «Поля» (1978, рис. 2). Так и будет, пока она не исчезнет совсем за горизонтом.

Такой интерес к построению ритмически звучащего пространства можно встретить на картинах художника М. Нестерова. С той разницей, что там присутствуют люди, и пейзаж служит раскрытию основного сюжета. Но то, что он задает общий тон картине — ощутимо с первого взгляда. Как, например, в работе «Преподобный Сергий Радонежский», где ритмическая композиция передает особое ощущение гармонии и покоя. В ней, может, и не звучит музыка, которой наполнены работы С. Осипова, но в ней присутствует другое состояние, которое имеет отношение к музыкальности — тишина. Но есть у М. Нестерова другая работа, где все же это звучание музыки слышно, и оно связано с определенным инструментом. Это картина «Весна» (рис. 3). Интересно сопоставить эти два произведения, посвященные одному времени года, и в целом схожие по внимательному отношению к ритмическому построению пространства. В обеих картинах мелодия не представляет собой что-то плавно текущее, в ней ощутим динамизм. Хотя, на первый взгляд, в произведении М. Нестерова изображение флейты в руках пастушка, настраивает на плавно текущую мелодию, а в работе С. Осипова все кажется гармоничным и спокойным до тех пор, пока не обращаешь внимания на угловатые линии обрыва и вертикали ограждения.

Изображение обрыва в работах С. Осипова мотив довольно частый. Это, конечно, связано с характерными особенностями рельефа изображаемой им местности. Но раз уж разговор зашел о музыкальности его пейзажей, то нужно сказать, что этот мотив тоже звучит и вносит определенное настроение в его работы. Звучит он по-разному. В картине «Деревня» (1968, рис. 4) обрыв вписан в общую ритмическую композицию и выделяется только цветом. Цвет дает свое звучание, но при этом не нарушается общая мелодия. В работах же, где обрыв представлен как главная тема, — «Овраг. Серый день», «Вечер» (1968, рис. 5) избыточествует экспрессия, которую вносит его силуэт, нарушая при этом музыкальную гармонию. Однако необходимо учитывать, что при анализе данных произведений присутствует личное восприятие автора статьи, связанное с индивидуальными пережива-

ниями подобных природных объектов (страх высоты). Возможно, для кого-то эта тема обретет свое музыкальное переживание.

Для С. Осипова эта тема была важной, и не только в ее художественном аспекте. По традиционной народно-песенной символике: камни, крутые берега, темные леса, туманы, разливы воды — препятствия к счастью. В работе «Серебряные ивы», например, звучание задают эти деревья. И эта мелодия, не очень стройная, потом еще долго не может выровняться в ритмике изломанных линий возвышающегося холма. Совершенно по-особому смотрится «Осенняя ветвь» (1974, рис. 6). Всегда тема окна в картине добавляет зрителю интереса, а исследователю — хлопот. Окно — это два мира. У С. Осипова мы видим, что мир за окном является преобладающим. Он представлен огромным оврагом, почти заслонившим окно. Присутствие этого возвышающегося, природного объекта, делает этот натюрморт в пейзаже очень неординарным. Видно, что художнику интересен этот овраг, он даже симпатичен ему, судя по сложному колориту, выбранному для него художником. Но определенное напряжение от него в картине есть. И если тут возможна какая-то музыка, то она связана с тяжелым подъемом к той высоте, где виднеется полоска синего неба. Такие работы можно оценивать с точки зрения психологии, но здесь не стоит подобная задача.

Звучат в картинах не только холмы и леса. Звучат и сами постройки, они издают свои звуки, как бы вплетаясь в эту общую песню земли. Близкие к зрителю деревенские избы всегда добавляют динамики общей теме, а крепостные стены сообщают суровое звучание. Когда главной в картине является крепость, то ритм изменяется, и соответственно изменяется звучание картины, так как звучит в основном доминанта. Как правило, это что-то возвышающееся на фоне неба. При этом не исчезает ритмика и круглящихся линий рельефа. Они как бы смягчают нарастающий тон. В этой мелодии уже чувствуется что-то эпическое: «Псковский кремль» (1970, рис. 7), «В Суздале» (1968), «Погост Сенно» (1970). Некоторые работы отзываются настроениями средневековья, пробуждают ассоциации с романской архитектурой, у которой есть свое определенное неповторимое звучание «Труворово городище» (1961, рис. 8), «На Волхове» (1960), «Изборск. Колокольня» (1957).

Совершенно по-другому звучат в картинах С. Осипова избы, которые художник изображает, как нечто наделенное определенным характером. Они «вертятся» в разные стороны, «толкаются», как бы переговариваясь между собой, прислоняются друг к другу, или наоборот — пытаются «вылезть» на передний план. В их разнообразном колорите прочитывается индивидуальность. И в целом, иногда создается впечатление, что они заменяют собой людей, настолько они бывают хар**а**ктерны. И, конечно, они наполняют картину своим многоголосием. Так в работе «Изборск» (1968, рис. 9) спокойное звучание линий рельефа разбивается изображениями изб, куртин деревьев. Но, поднимаясь выше, — успокаивается, выравнивается. А на самом верху, где

изображены крепостные стены, мелодия картины обретает глубокое, несколько суровое, но величественное звучание.

Иная мелодия в картине «Изборск. Улочка» (1959, рис. 10). Здесь нет плавных линий, а мелодия создается за счет ритма, выстроившихся вдоль дороги изб. Дорога идет в гору, и звук становится выше и постепенно улетает. Добавляют настроения цветные фигурки людей. Полосы грядок разбивают общий ритм. Возможно, что это вовсе и не песня, а играет гармонь. К лирической песне близка частушка, которая является разновидностью краткой песни, ценность этой малой формы в ее эмоциональной наполненности. Ни в одном фольклорном жанре природа не упоминается так непосредственно, разнообразно и богато, как здесь. «Чередование разных размеров в изобразительном искусстве, как чередование различных нот в музыке рождает, так сказать, "мелодию" в композиции. Получается некая "пульсация" элементов, в рамках той "мелодии", которую замыслил художник. И вариаций здесь можно придумать также много, как много существует различных музыкальных произведений» [Сухорукова Н. А.].

Не знаю, был ли С. И. Осипов увлечен музыкой, играл ли на каких-то инструментах, но в некоторых его натюрмортах музыкальные инструменты присутствуют: «Натюрморт со скрипкой» (1960), «Натюрморт с балалайкой» (1965). Музыку мы извлекаем из его живописи. Он наполнял свои пейзажи каким-то нежным чувством с оттенком печали. В основном, это пейзажи-монологи, поэтому так ощутима в них эта лирика человека, переживающего красоту родной природы, как что-то глубоко внутреннее. И только в работах с изображением построек появляется многоголосие. В его работах ощутима связь с русской народной традицией, в которой всегда присутствовала эта лирика. Восприятие пейзажной живописи С. Осипова — радость не только для глаз, которые отдыхают в этом гармоничном пространстве плывущих, убегающих, закругленных линий. Это еще и та редкая возможность — почувствовать свою близость этой гармонии, к этому, отзывающемуся в нас чувству сопричастности русской земле с ее незамысловатой красотой. Весь скупой, изображенный художником, пейзаж дает ощущение планетарности. В живописи С. Осипова, в общем, и отражается его взгляд на этот простой деревенский мир, который у него представлен как свой прекрасный родной космос. И в этом космосе раздается музыка сфер, но она здесь именно такая, как и этот космос — бесконечно родная.

Приложения

Рис. 1. Осипов С. Весенняя земля, 1972, х. м.

Рис. 2. Осипов С. Поля, 1978, х. м.

Рис. 3. Нестеров М. Весна, 1922, х. м.

Рис. 4. Осипов С. Деревня, 1968, х. м.

Рис. 5. Осипов С. Вечер 1968, х. м.

Рис. 6. Осипов С. Осенняя ветвь, 1974, х. м.

Рис. 7. Осипов С. Псковский кремль. 1970, х. м.

Рис. 8. Осипов С. Труворово городище, х. м.

Рис. 9. Осипов С. Изборск, 1968, х. м.

Рис. 10. Осипов С. Изборск. Улочка, 1959, х. м.

Примечания

[1] Труайя А. Петр Чайковский и Надежда фон Мекк. — [Электронный ресурс] URL: https://citaty.info/quote/274759.

Источники

1. Ванслов В. В. О музыке и балете. — [Электронный ресурс] URL: http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov_kniga/tee2.html.
2. Колпакова Н. П. Пейзаж в творчестве северных певцов. — [Электронный ресурс] URL: https://www.booksite.ru/folk/data/pejzash.pdf.
3. Крамской И. Н. Письма, статьи в 2-х томах. — Т. I. — М., 1965.
4. Ленинградская школа живописи 1930–1990 гг. Осипов Сергей / под редакцией А. Ф. Дмитренко и С. В. Иванова. — [Электронный ресурс] URL: http://www.leningradschool.com/index_r.html.
5. Самсонова Т. П. Понятие «Архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры. — [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-arhetipicheskoe-v-kulturnoy-antropologii-na-materiale-muzykalnoy-kultury.
6. Содикова И. И. Особенности русских народных лирических песен. — [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-russkih-narodnyh-liricheskih-pesen.
7. Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи: автореф. дисс. на соискание уч. степени кандидат искусствоведения / Н. А. Сухорукова. — Барнаул, 2006.

8. Юнг К. Г. Человек и его символы. — [Электронный ресурс] URL: https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/287747-karl-yung-chelovek-i-ego-simvoly.html.

Арутюн Зулумян

ВЫСТАВКА «ТРАВЕЛОГ»
Творческий Союз Художников.
К выставке Александра Монастирли «Травелог». 17 мая 2023 г.

С термином «примитивизм» в живописи не все так однозначно. Знатоки искусства в этом отношении не всегда сходятся во мнениях. Примитивизм как стиль живописи выделился только в XIX веке и являет собой умышленное упрощение форм, текстур, силуэтов и цветовой гаммы. Считают, что художники-примитивисты — это люди, не утратившие в своей душе ребенка, и их произведения неотрывны от жизни.

На картинах дети изображены с глазами мудрых стариков, а взрослые выглядят как дети — они простодушны и угловаты. Работы художников-примитивистов можно спутать с детскими рисунками, так как они выглядят так же, в какой-то степени, плоско. Не менее характерной особенностью данных работ является гиперболизация той части образов, которые влияют на эмоциональное восприятие.

Точно так же, как маленькие дети передают свое виденье мира с помощью непропорциональных, отображающих действительность рисунков, так и примитивисты, творят в данном стиле, передавая с помощью живописи свои идеи. Такими же являются образы художника Александра Монастирли.

Рассматривая творчество Александра Монастирли, в первую очередь нужно отметить, что оно нетипично. Александр в течение многих лет работал в области, не имеющей отношения к искусству, и только всего три года, как он с новой страстью принялся рисовать. Перейдя рубеж своего пятидесятилетия, он обрел в себе новые способности, новый интерес самореализации. И это живопись. Свои картины он пишет так, как будто хочет отобразить все аспекты жизни, повседневность, схваченную мгновенным взглядом, чтобы представить мир, как он есть. И эта реальность, на первый взгляд, кажущаяся элементарной, на самом деле — плод большого труда художника Монастирли, создавшего такое количество интересных картин. Монастирли-очевидец показывает события нашего времени, объединяя искусство и жизнь, но при этом не пытаясь смешивать понятия «искусство», «жизнь», «реальность», «реализм».

Наверное, примитивное или, так называемое, наивное искусство Александр Монастирли выбрал еще и потому, что мы живем в слишком сложном мире. Людям свойственно придумывать разные технологические новшества, которых становится все больше и больше. Однако, они продолжают себя вести также, как вели себя много тысячелетий назад. И вовсе не случайно на конкурсной выставке в Творческом Союзе художников творчество Александра Монастирли было особо отмечено наградой.

На выставке «Травелог» Александра Монастирли, которая состоится в Творческом Союзе художников 17 мая 2023 года, представлен цикл картин, объединенных странствием. К каждой работе приложены небольшие истории, которые складываются в одну философскую повесть. Гости выставки смогут узнавать о судьбе странника, который путешествует, о его мыслях и пережитых впечатлениях. Графические картины художника погружают зрителей в путешествие, и благодаря сопроводительному тексту каждое произведение становится частью всего путешествия.

Работы Александра Монастирли нужно смотреть внимательно. К каждой картине имеется авторское описание. У работ Монастирли прослеживается, на первый взгляд, несовместимость стилей, сочетание несочетаемого, определенного термином «фьюжн». Но, придя на выставку и окунувшись в художественное пространство, полностью погрузившись в притягательный мир, созданный талантливым художником, вы ощутите гармонию.

II

РУССКОЕ ИСКУССТВО РАЗНЫХ ЖАНРОВ

Глеб Пудов

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОМ СУНДУЧНОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

Русское сундучное производство имеет длительную историю. В разных регионах возникали очаги промысла, оказывавшие более или менее значительное воздействие на сложение общих традиций сундучного производства. В XVII–XVIII веках это были Москва, Холмогоры, Великий Устюг, в XIX – 1-й половине XX столетия — Средний Урал, Вятка, Муромский уезд, город Макарьев и Ново-Ликеевская волость Нижегородской губернии. Наряду с общими тенденциями развития в этих центрах ярко проявились региональные особенности.

На протяжении долгих лет существования промысла между центрами сложились тесные связи. Ни один из них не существовал «в вакууме», мастера знали художественные и конструктивные особенности сундуков разных местностей. Закономерно, что сундучные центры в той или иной форме оказывали воздействие друг на друга. Оно проявлялось в одних случаях более, в других — менее ярко. Однако оно стало одним из импульсов развития русского сундучного промысла, его движущей силой.

Обмен знаниями, взаимовлияние различных традиций часто происходили в местах крупного сбыта изделий[1]. В этом отношении значительную роль сыграла Нижегородская ярмарка, куда привозились уральские, вятские, макарьевские, ликеевские, муромские, великоустюгские сундуки и шкатулки. О количестве привезенной сундучной продукции В. П. Безобразов писал: «Как ни изумительны массы сундуков в сундучной линии, однако не меньшие массы их можно встретить и в разных других местах»[2]. Колоссальные цифры, характеризующие количество привезенных и проданных на ярмарке сундуков и шкатулок, приводил П. И. Мельников[3]. Нижегородская ярмарка для сундучников имела не только экономическое, но культурное значение: хозяева «фабрик» и мастера общались между собой, видели изделия друг друга и могли использовать информацию об увиденном.

Несмотря на важность этой темы, она почти не получила освещения в научной литературе. В публикациях лишь указывается на некоторые факты взаимодействия между различными центрами сундучного производства. Например, В. М. Фёдоров писал о том, что «дело» сундуков в городе Макарьеве возникло под влиянием уральских изделий, которые привозились на Нижегородскую ярмарку[4]. Другие авторы описывали обстоятельства, которые привели к перенесению в Вятку из Великого Устюга техники «морожения» жести[5]. Известны факты влияния макарьевского центра на муромский: в 1830 году купец Николай Степанович Тулупов, организовывая производство сундуков в селе Чулково Муромского уезда Владимирской губернии, привлек для обучения местных мастеров сундучников из Макарьева[6].

Эти разрозненные факты не складывались в общую картину, никто из авторов не анализировал их, не выявлял закономерности и не делал выводов. Таким образом, вопрос взаимодействия художественных традиций, сложившихся в сундучных центрах, был почти обойден вниманием исследователей.

Цель настоящей статьи — определение масштабов и форм взаимодействия сундучных центров России, выявление результатов влияния региональных художественных традиций друг на друга[7]. В круг задач входит введение в научный оборот новых сведений и анализ конкретных произведений. Хронологические рамки исследования: XVII – 1-я половина XX века. В этот период русский сундучный промысел имел «осязаемые» черты, которые прослеживаются по сохранившимся изделиям и архивным документам. Материалом настоящего исследования стали произведения из различных отечественных музеев, в частности из Государственного Русского музея и Государственного исторического музея. Основные научные методы — компаративный и комплексный.

Следует отметить, что на данный момент выявлены не все центры сундучного производства. Из числа известных многие не настолько изучены, чтобы можно было делать выводы об их особенностях и этапах развития. Тем не менее, исследования последних лет принесли обильный материал, который позволяет сделать попытку наметить основные черты взаимодействия между центрами русского сундучного производства.

* * *

История сундучного промысла знала два способа, на основе которых художественные традиции одного центра оказывали воздействие на другой. Первый способ — непосредственно через мастеров (например, их переезд в другой регион), второй — работа по образцу при учете местных условий и традиций. Начнем по порядку.

Существует множество фактов того, какое влияние оказывало на историю того или иного сундучного центра появление «чужих» мастеров. Одним из наиболее ярких свидетельств является переселение невьянца Л. С. Овчин-

никова в Тюмень. Лев (Леонтий) Спиридонович Овчинников родился в 1861 году в поселке Невьянского завода Пермской губернии. Его отец, Спиридон К. Овчинников, основал сундучную мастерскую в Невьянске в 1849 году. Вероятнее всего, первые рабочие навыки Лев Овчинников получил в мастерской отца, т. к. ко времени ее основания ему было 12 лет — возраст, в котором уральские мальчишки уже трудились в ремесленных мастерских. В 1895 году он переехал в Тюмень[8].

Лев Спиридонович основал собственное заведение, где делались сундуки. Оно находилось на Малой Заречной улице, дом 23 (в 1957 году переименована в улицу Ломоносова). Известно, что в мастерской работало девять человек, которые производили сундуки, обитые «морозом» по жести. В «Памятной книжке Тобольской губернии» за 1914 и 1915 годы мастерская Л. С. Овчинникова упоминается среди других тюменских сундучных заведений[9]. После революции мастерская Овчинникова прекратила существование[10].

При учете уральского происхождения Л. С. Овчинникова и того факта, что первые навыки, как указывалось выше, он приобрел в невьянской мастерской отца, следует предположить, что в его заведении делались сундуки «тагило-невьянского типа»[11]. Продукция уральских мастеров в то время была очень разнообразна. Изделия отличались по размеру, художественному оформлению, функциональной принадлежности. Они делились на окрашенные, «зеркальные», «бронзовые». Одним из главных украшений уральских сундуков были жестяные листы с «морозом» разного цвета, которые подкладывались под тонкие золотистые полосы, прикрепленные «в сетку». Как правило, лицевая сторона уральских сундуков и крышка делились на два равных поля, края которых оформлялись декоративными полосами.

Возможно, что в мастерской Л. С. Овчинникова изготавливались именно такие сундуки. В качестве примеров — два тюменских сундука из частной коллекции С. А. Киверина (г. Тюмень)[12]. Один из них средних размеров, с покатой крышкой и прямыми стенками, без ножек. На боковых сторонах — по одной кованой ручке, на лицевой — продолговатая петля (не исключено, что более поздняя). Сундук окрашен в излюбленный русскими мастерами зеленый цвет. Деревянные поверхности покрыты тонкими жестяными полосами, расположенными «в сетку». Фасадная стенка с помощью наугольников разбита на два ромба со скошенными углами. Наугольники и передний край крышки декорированы жестяными листами и полосами с трафаретным орнаментом красно-коричневого цвета. Он состоит из прихотливо извивающихся растительных завитков, изображений цветов наподобие клевера, крестообразных фигур, «ламбрекенов» и проч. Тонкие полосы также покрыты подобным орнаментом (сохранились лишь его остатки). Просматривается поточный характер производства сундуков такого вида: мастера не заботились о совпадении декоративных мотивов на разных листах, они просто вырезали куски необходимой формы и прикрепляли их к сундуку.

Другой сундук значительно бóльших размеров. Он также имеет слегка покатую крышку, прямые стенки, но при этом поставлен на три резные ножки (на «фасаде»). На боковых стенках — по две ручки для переноски, для удобства открывания на переднем крае крышки прикреплены две маленьких ручки фигурной формы. Сундук, как и предыдущий, окрашен в зеленый цвет и обит тонкими жестяными полосами. Ранее он был декорирован листами с «морозом» по жести белого цвета (почти не сохранился). На лицевой стороне — привычная композиция из двух ромбов, однако вместо трафаретного орнамента — гравированный. Он составлен из довольно разнообразных мотивов: ромбов, кружков с точкой, волнистых полос, «опахал», точечных линий и т. д. При этом в сочетании некоторых мотивов просматривается изображение совы, столь распространенное в искусстве русского модерна. Надо отметить, что, несмотря на обилие декоративных мотивов, они производят впечатление довольно упрощенного орнамента, рассчитанного на невзыскательный вкус.

Таким образом, даже при кратком анализе тюменских сундуков очевидно, что определяющую роль в развитии местного сундучного промысла сыграли аналогичные производства Среднего Урала. Изделия заводских сундучников стали образцами для тюменских мастеров. Этот факт подтверждается тем, что сундучное производство других городов Сибири (например, Иркутска[13]) также испытало немалое воздействие уральского центра.

И все же следует отметить, что во внешнем виде сибирских сундуков есть отличия от уральских, несмотря на тесные культурные и экономические связи между регионами. Вероятно, некоторую роль здесь сыграла близость к Сибири восточной культуры с ее любовью к контрастным цветовым сочетаниям. Судя по встречающимся изделиям, в Сибири могли переделывать или ремонтировать сундуки других центров, в частности, уральского или муромского.

Другим известным фактом стали обстоятельства проникновения в Вятскую губернию технологии «морожения» железа. Производство обитых «мороженым» железом сундуков появилось в губернии в середине XIX века. Его начала некая мещанка Лалетина, имевшая также экипажное заведение («мороженое» железо использовалось при украшении экипажей). Она привозила шкатулки, обитые «мороженой» жестью, из Великого Устюга. Но секрет «морозки» рассказать не могла, так как не знала его. Его выведал у устюгского мастера крестьянин деревни Счастливцевой Вятского уезда М. Н. Счастливцев. Затем он раскрыл секрет крестьянам И. И. Никулину и Е. Кокореву, от которых это мастерство распространилось по всей губернии[14]. Также известно о переезде пяти макарьевских мастеров-сундучников в Казань, которые открыли там собственные заведения. По этой причине сбыт сундуков и шкатулок в Казань из города Макарьева прекратился[15].

Еще одним путем, при котором художественные традиции одного центра могли оказывать влияние на другой, было производство изделий по

образцу. Классический пример — уральские ларцы. В домах уральских мастеровых и администрации уже в 1-й половине XVIII столетия часто встречались сундуки и ларцы северных мастеров. Например, в 1735 году у берггешворена [горный чин, соответствующий рангу армейского подпоручика — Г. П.] Фёдора Неклюдова, возглавлявшего заводскую контору в Екатеринбурге, их было восемь. У Евдокима Яковлева, служившего в личной канцелярии В. де Геннина, находилось три сундука. Все они были окованы железом и имели внутренние замки. Другие вещи, например, принадлежавшие вдове горного офицера Афанасия Метенева, были обиты не только железом, но и красной кожей. У хозяйки дома «на Большой проезжей дороге, напротив Канцелярии» Татьяны Владычиной сундуки были обиты кожей нерпы[16]. Судя по описаниям, такие сундуки и ларцы имелись не только в домах жителей казенного завода, но и в хозяйствах Демидовых, например (речь идет о 1728 годе), два сундука «покрыты кожею и окованы железом, в которых нутряные замки и при тех де замках печати на воску под именем бывшего Григорья Демидова»[17].

В качестве типичного произведения мастеров Русского Севера можно назвать ларец-теремок из коллекции ОНИ ГРМ[18]. Он состоит из двух отделений, каждое из которых закрывается отдельным замком. Деревянная основа покрыта железными пластинами с просечным растительным орнаментом. Под них подложена слюда, окрашенная в красный и зеленый цвета. На крышке — металлическая ручка в форме овала. Дно полностью покрыто железными листами, по углам — небольшие литые ножки.

Уральские ларцы подобны по конструкции и принципам декорирования северным прототипам. Рассмотрим для примера два уральских ларца из коллекции РЭМ. Первый[19] — произведение стандартного (уральского) размера, состоит из двух отделений, то есть как северные ларцы изготовлен «о два жира»[20]. Ларец поставлен на ножки. Внутри, слева, имеет небольшую полочку (это редкость для уральских ларцов-теремков). Отличием от северных изделий является держатель крышки в виде двух скрепленных пластин, а не литого стержня. Главное украшение ларца — «зеркала» различных форм и размера [бракованное железо, купленное в лавке и начищенное до блеска — Г. П.]. Оно дополнено растительным орнаментом, выполненным в технике гравировки. Среди изображений тюльпановидных цветов встречается характерный для уральских сундуков мотив «ламбрекены». Края ларца отмечены рядами геометрических фигур, напоминающих поставленные близко друг к другу скобки. Набор орнаментальных мотивов завершает типичная для уральских произведений «сетка с точками внутри». Лицевая и оборотная стороны идентичны, боковые — также. Отличие боковых стенок от лицевой и задней состоит лишь в уменьшении количества «зеркал».

Рассматриваемый ларец изготовлен явно на рынок, мастер не знал своего заказчика. Поэтому он стремился максимально «обогатить» произведение, придать его внешнему виду как можно более пышности — на поверхности

ларца почти нет свободных мест. Однако при этом мастер желал и сэкономить. Несмотря на кажущуюся сложность художественного решения, материалы и техники, использовавшиеся мастером, довольно однообразны, а набор орнаментальных мотивов вполне предсказуем.

Несмотря на внешнее подобие этому произведению, второй ларец[21] представляет полную противоположность. Это — небольшое изделие, без фигурных ножек и без полочки внутри (состоит только из одного отделения). Украшение ларца — четыре «зеркальных» вставки на лицевой стороне, растительный орнамент, выполненный в технике гравировки, и окраска в зеленый и красный цвета. Орнамент расположен на всех сторонах. В середине задней стенки осталось место, не заполненное жестяными листами. Там помещено изображение ветви с красным плодом, нанесенное красками по белому фону.

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

Второй ларец изготовлен в более раннее время, чем первый. Мастер пытался воспроизвести (не очень удачно) барочный мотив ракушки. Использование «зеркал» неуверенно. Их всего четыре. Кроме того, за позднее происхождение первого ларца говорит его подобие точно датированным уральским сундукам XIX столетия[22].

Интересен ларец из коллекции ОНИ ГРМ[23]. Он был изготовлен на Среднем Урале в XIX веке. По конструкции он подобен северным ларцам, состоит из одного отделения. Деревянная основа покрыта позолоченными жестяными листами. На стенках расположены «зеркала» сложной формы, также использованы вставки из окрашенной бумаги. Между ними в технике гравировки нанесены изображения растительных завитков и листьев. Края каждой стенки и низ крышки обрамлены широкими полосами, заполненными штриховкой (также в технике гравировки). В целом памятник представляет типичное произведение уральских сундучников XIX века.

Таким образом, уральские ларцы воспроизводят форму, конструкцию, некоторые техники и мотивы орнамента северных произведений. Немалую роль здесь сыграло то, что мастера работали с одинаковыми материалами — деревом и металлом. Но поскольку уральские вещи были изготовлены в других условиях, на иной культурной почве, на основе иных традиций, они имеют некоторые отличия, касающиеся формы, конструкции и орнаментации. Уральские ларцы-теремки по сравнению со своими прототипами, как прави-

ло, более приземисты; в качестве держателя крышки вместо стержня в них используются две скрепленные пластины; вместо слюды как цветная подкладка — бумага, ткань или кожа; вместо кованого железа как материала для обивки — жесть; применялись нехарактерные для северных ларцов материалы и техники декорирования (например, «зеркальные» вставки и жесть золотистого цвета); уральские сундучники не делали в своих произведениях скрытых тайников, не усложняли систему открывания ларцов, как северные мастера и т. д.

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

В качестве другого, не менее яркого, примера производства сундуков и шкатулок по образцу можно назвать изделия мастеров Ново-Ликеевской волости 2-й половины XIX – начала XX века (Нижегородская губерния). Если на раннем этапе существования промысла ликеевские мастера поставляли в город Макарьев т. н. «белье» [ящики, т. е. художественно не оформленные сундуки — Г. П.], то позднее, оценив экономические преимущества производства сундуков, они начали делать их сами и привозить на Нижегородскую ярмарку. С течением времени ново-ликеевский очаг производства вышел на заметные позиции в русском сундучном промысле[24]. Однако отличить местные сундуки от макарьевских крайне сложно — мастера старательно делали сундуки по образцу последних. Подобие художественных традиций, экономических условий, материалов и организации производства стали причинами подобия изделий двух очагов промысла. В некотором смысле, производство сундуков в Ново-Ликеевской волости — филиал макарьевского центра производства.

* * *

Тесное переплетение художественных традиций в русском сундучном промысле порой приводило к появлению «гибридов». В таких изделиях нет превалирования одной традиции над другими, нет «основных» и «вспомогательных» элементов[25]. Сундуки-«гибриды» несут в себе художественные и технические особенности, как правило, 2–3 центров производства, чаще всего географически близких[26].

Необходимо отметить, что «гибридность» лучше всего просматривается в сундуках 2-й половины XIX – начала XX века (однако можно выразить уверенность, что она существовала значительно раньше, хотя, вероятно, была не так отчетлива). Это объясняется тем, что ко 2-й половине XIX столетия сундучный промысел значительно окреп и распространился почти повсеместно. Всероссийский рынок давал возможность наладить крепкие экономические

связи и обеспечить быстрое перемещение товаров. Все это способствовало стремительной циркуляции форм, конструкций и орнаментальных мотивов.

«Гибридность» по большей части касалась использования одинаковых материалов и орнаментальных мотивов, а не изменения основных принципов того или иного сундучного центра. Каждый центр во 2-й половине XIX – начале XX века выработал основные принципы художественной системы и мог свободно оперировать «чужими» элементами. Сила сундучных центров в ту пору проявлялась именно в этой гибкости, способности плодотворно использовать чужие наработки.

Образец «гибрида» — сундук из коллекции Владимиро-Суздальского музея-заповедника[27]. По форме и конструкции это типичное изделие нижегородского центра: стенки и покатая крышка, окрашенные в зеленый цвет, укреплены тонкими жестяными полосами «в сетку», ножки отсутствуют, по бокам — по две кованые ручки (петля по форме также характерна для нижегородского центра). Однако украшение сундука своеобразно: лицевая сторона, композиционно разбитая на две части, покрыта жестью и окрашена в зеленый и красный цвета (краска почти стерлась), ее края декорированы трафаретом наподобие использовавшегося лысковскими мастерами. Кроме того, изделие декорировано «зеркалами». Последнее стало яркой особенностью уральских сундуков и шкатулок 2-й половины XIX – начала XX века (но такие композиции из «зеркал» не встречаются на уральских изделиях). Если бы сундук сохранил типичные черты, связанные со своим происхождением (павлово-макарьевский тип), то на его лицевой стороне можно было бы предполагать наличие «подносной» росписи — пышных венков или букетов, состоящих из полевых и садовых цветов, или жестяных листов с «морозом». В стиле этого изделия произошло соединение характерных черт различных сундучных центров, что несколько затрудняет атрибуцию. Тем не менее, рассматриваемое изделие возможно датировать 2-й половиной XIX – началом XX века и отнести к Нижегородской губернии.

Обзор взаимодействия региональных сундучных центров приводит к следующим выводам:

1. русский сундучный промысел имеет длительную и сложную историю, на протяжении которой в отдельных регионах сложились крупные очаги производства;

2. все центры сундучного промысла находились в постоянном и плодотворном взаимодействии; главной площадкой, где происходило это взаимодействие, была Нижегородская ярмарка;

3. связи между сундучными центрами приводили к появлению произведений, находившихся на пересечении различных традиций; «гибриды» не всегда удачны в художественном отношении, однако весьма показательны как иллюстрация некоторых особенностей русского сундучного производства.

Примечания

[1] Московский исследователь А. А. Гилодо считает, что, например, устюгские мастера могли покупать листы «мороженой» жести у уральских сундучников (из личной беседы).
[2] Безобразов В. П. Очерки нижегородской ярмарки. — М.: Унив. тип. (Катков и К°), 1865. — С. 25.
[3] Мельников П. И. Нижегородская ярмарка в 1843, 1844 и 1845 годах. — Нижний Новгород: Губ. тип., 1846. — С. 90.
[4] Фёдоров В. М. О производстве сундуков в городе Макарьеве // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря Комитета А. С. Гацискаго Т. X. — Нижний Новгород: тип. Нижегородского губ. правления, 1890. — С. 193–194.
[5] Кучин Ф. Г. Сундучный промысел // Материалы по описанию промыслов Вятской губернии. — Вып. II. — Вятка: тип. Маишеева, 1890. — С. 14.
[6] Помыслы о вачских промыслах / Автор-составитель и редактор Ф. Лепеев. — Нижний Новгород: Литера, 2014. — С. 104.
[7] Речь в статье пойдет исключительно о современной территории России. Хотя известно, например, что украинское производство сундуков в XIX веке оказало влияние на промысел южнорусских губерний, а русское сундучное дело оказало воздействие на производство сундучных изделий в восточной Беларуси (Помнікі мастацкай культуры Беларусі = Памятники художественной культуры Беларуси = Cultural artefacts of Belarus / Б. А. Лазука, Л. Я. Агеева, Д. Я. Баброўскі, П. А. Богдан, С. С. Бяляева, А. А. Варатнікова. — Мінск: Беларусь, 2012. — С. 369; Сахута Я. М. Куфры // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1977. — № 1. — С. 34).
[8] Пудов Г.А., Мануйлова И. А. О мастере-сундучнике Леонтии Спиридоновиче Овчинникове (1861 – после 1925) // Веси. — 2019. — № 9 (157). — С. 32–35.
[9] Помыслы о вачских промыслах / Автор-составитель и редактор Ф. Лепеев. — Нижний Новгород: Литера, 2014. — С. 72; Памятная книжка Тобольской губернии на 1915 год. — Тобольск: Губ. тип., 1915. — С. 72.
[10] ГАТО, ф. 4, оп. 3, д. 265, л. 1, 2; ф. 47, оп. 2, д. 359, л. 2, 4. Надо отметить, что Л. С. Овчинников не был первым. Этот маршрут был уже знаком уральским мастерам. Необходимо вспомнить биографию Климентия Трофимовича Огибенина — крестьянина из Висимо-Шайтанского завода, расположенного в Верхотурском уезде Пермской губернии, который основал в Тюмени первую сундучную мастерскую. На базе последней была организована местная мебельная фабрика.
[11] Название предложено земским статистиком Е. И. Красноперовым.
[12] Инвентарных номеров не имеют.
[13] В Иркутске было известно заведение Колбина, в котором делались большие сундуки, украшенные листами «мороженой» жести с нанесенными на них в технике тиснения простыми орнаментальными мотивами. По конструкции это большие ящики с плоской крышкой, без ножек. Лицевая сторона композиционно разбивалась на три поля, каждое из которых было заполнено различными геометрическими фигурами и растительными мотивами: розетками, звездами, лепестками и проч. (пример — сундук из коллекции СОКМ, без инв. №).
[14] Каталог Вятского кустарного отдела на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г.: Краткий очерк кустарной промышленности Вятской губернии. — Вятка: Губ. тип., 1890. — С. 14; Кучин Ф. Г. Указ. соч. С. 75–76.
[15] Фёдоров В. М. Указ. соч. С. 195.

[16] Корепанов Н. С. Иконы и прочее в домах екатеринбуржцев в XVIII в. // Вестник музея «Невьянская икона». — Вып. III. — Екатеринбург: Музей «Невьянская икона», 2010. — С. 291–318.
[17] Юркин И. Н. Демидовы: Столетие побед // Жизнь замечательных людей. — Вып. 1610 (1410). — М.: Молодая гвардия, 2012. — С. 157.
[18] Инв. № М-13. Датируется XVIII веком. Размеры: 14 × 13,5 × 10. Подобные изделия нередки в музеях России.
[19] Инв. № РЭМ 3642–12.
[20] Название происходит от названия избы, которая имеет жилые помещения на двух этажах («двужирная»). В. В. Суслов предполагал, что первоначальное название было «двужильная» (Суслов В. В. Путевые заметки о севере России и Норвегии. — СПб.: тип. А. Ф. Маркса, 1888. — С. 63).
[21] Инв. № РЭМ 165–59.
[22] Например, из коллекции ОНИ ГРМ (инв. №№ М-359 и М-1128).
[23] Инв. № М-23. Размеры: 18 × 16 × 18,5.
[24] Отчет о ходе торговли в Нижегородской ярмарке 1909 г. — М.: тип. «Печатное дело», 1910. — С. 234.
[25] В русском сундучном производстве не существует абсолютно «чистых» в стилистическом отношении произведений — всегда просматриваются те или иные внешние воздействия.
[26] Пудов Г. А. Заметки о «переходных» формах в русском сундучном промысле // Пудов Г. А. Сундучный промысел Муромского уезда Владимирской губернии (2-я половина XIX – 1-я половина XX века). — СПб.: Специальная литература, 2017. — С. 100–110.
[27] Инв. № В-28608.

Принятые сокращения

АИС — Ассоциация искусствоведов.
ГАТО — Государственный архив Тюменской области.
ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея.
РЭМ — Российский этнографический музей.
СОКМ — Свердловский областной краеведческий музей.

Яна Сафарова

ДЕЛО ЖИВОПИСЦЕВ НИКИТИНЫХ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

Имена живописцев братьев Никитиных хорошо известны в истории русского искусства. Иван Никитин считается одним из основоположников отечественной светской живописи. Вместе с братом Романом он был в числе первых русских художников, получивших образование в Европе. Хотя с атрибуцией произведений Никитиных всегда возникало множество проблем, чему были причины, связанные с драматическими событиями в их судьбе. Эта работа продолжит рассказ о пенсионерах Петра I, начатый в статьях, посвященных конфидентам А. П. Волынского архитектору П. М. Еропкину и переводчику А. Ф. Хрущову, а также в статье «Загадка одной рукописи. Новые факты биографии живописца Андрея Матвеева». По словам Якоба фон Штелина: «Матвеев и Никитин были русскими, <…> которые большими мастерами вернулись в свое отечество, к их несчастью, слишком поздно и слишком рано…».

Творчество Ивана Никитина изучали многие историки искусства, статьи и монографии о нем написаны П. Н. Петровым, Н. М. Молевой, Т. А. Лебедевой, С. О. Андросовым и другими. Тем не менее, сведения о биографии Никитиных крайне противоречивы, долгое время расходились мнения по поводу годов рождения и отчества братьев. Известно, что Иван Никитин (1680–1742) и Роман Никитин (1691–1753) происходили из довольно влиятельной семьи московского духовенства, их отец Никита Никитин был священником, как и старший брат, Родион, служивший в Измайлове и Архангельском соборе Кремля, тетка была замужем за Петром Васильевым, духовником Петра I. В юности братья учились при Оружейной палате, по словам И. Э. Грабаря: «В школу принимали мальчиков, проявивших склонность к искусству. Их обучали грамоте, арифметике, иностранным языкам и рисованию». Полагают, что Иван Никитин обучался у придворного художника Иоганна Таннауэра, что подтверждается схожестью их живописной манеры. В 1716 г. Никитины в числе других пенсионеров отправились в Европу. Историк и живописец И. А. Акимов писал об Иване Никитине: «Посылан был Государем Петром Великим для обучения портретному искусству в Италию, а после в Париже образовался в школе известнаго художника Ларжильера». Примечательно, что позднее в связи с Парижем стали упоминать только Романа Никитина, учившегося у Николя де Ларжильера. Во Флоренции Никитины обучались у Томазо Реди. В Россию Иван вернулся в 1720 г., а Роман, побывавший и во Франции, в 1721. Существует легенда, которую Штелин записал якобы со слов архитектора М. Г. Земцова, согласно которой Иван Никитин до пенсионерской поездки учился в Голландии, находясь в свите Петра. Здесь очевидна путаница, поскольку Штелин сообщает историю похожую на легенду, связанную с именем Матвеева: император, увидев

рисующего мальчика, понял, что перед ним талантливый художник и взял его под свою опеку. Впрочем, записки Штелина называются «Любопытныя и достопамятныя сказания о императоре Петре Великом», что не предполагает достоверности источников. Осложнялось изучение биографии Никитина и слишком распространенным именем, важным открытием стали сведения о двух других художниках, тезках живописца, с которыми путали гоф-малера Ивана Никитина, что убедительно доказывает в своей монографии искусствовед Н. М. Молева. Тем не менее, версия об амстердамском периоде Никитина до сих пор отвергается не всеми исследователями.

После возвращения Иван Никитин становится «персонных дел мастером» и придворным живописцем. Считается, что он был любимым художником Петра I и неоднократно писал портреты императорской четы. Роман Никитин выполнял живописные церковные заказы, оформлял триумфальные ворота. Вероятно, о нем сообщал Штелин: «Никитин писал в различных церквах Москвы и Петербурга для иконостасов иконы с фигурами во весь рост, которые еще и сегодня отличаются, как день и ночь, от всех прочих икон…». Благодаря обилию заказов, Иван Никитин был довольно состоятельным человеком, сохранилась опись его московского каменного дома на Тверской. Первый этаж сдавался внаем, на втором были комнаты с зелеными шпалерами на стенах, обставленные европейской мебелью, в доме находились скульптуры, серебряная посуда, холсты и краски в пристройке, служившей художнику мастерской. Роман Никитин с семьей тоже, видимо, жил в достатке, но все изменилось, когда в 1732 г. братья были арестованы по делу, известному как «решиловское» или дело Родышевского. Процесс начался в 1731 г. после появления подметных писем и пасквиля, направленных против сподвижника Петра I архиепископа Феофана Прокоповича, о котором мы рассказывали в статьях «Ученая дружина» и «Григорий Теплов. История одной обманки». Дело было крайне запутанным и долгим, этому процессу посвящено множество научных трудов, передадим лишь кратко суть конфликта, в основе которого не только богословские, но и политические распри. Название дела связано с арестом игумена Иосифа, в миру Ивана Решилова. Следствие выяснило, что пасквиль на Прокоповича писал бывший архимандрит Маркелл Родышевский, находившийся некогда в дружбе с Феофаном. Конфликт, случившийся между ними в 1725 г., завершился для Родышевского заточением в монастыре. В основе противостояния лежало расхождение во взглядах на веру, что и вылилось в сочинение «О житии еретика Феофана Прокоповича», в котором Родышевский обвинял архиепископа в склонности к лютеранству. В те времена сторонники допетровского уклада выступали против преобразований, поддержанных приезжими иностранцами из лютеран. Старой аристократии, входившей в Верховный тайный совет, противостояли сподвижники Петра, к которым относился Прокопович.

Роковую роль в судьбе Никитиных сыграл их двоюродный брат иеродиакон Иона, в миру Осип Васильев. В статье об истории пасквиля

О. А. Крашенинникова отмечает активное участие Ионы «в размножении и распространении "Жития" <…> он имел связь не только с монахами <…> но был вхож и во дворец, знаком с сестрой императрицы <…> с представителями знати…». Посещавший Родышевского в монастыре Иона присоединился к числу его единомышленников и стремился ознакомить с памфлетом как можно больше людей. На допросе он сообщил: «А живописцу де Роману Никитину означенную тетрадь отдал он, дабы чрез него кому оная их знатных персон предложена она была…». После этих показаний был арестован Роман, а вскоре настал черед остальных. Историк И. А. Чистович писал: «В 1732 году <…> взяты в Тайную канцелярию еще два брата Никитины — Иван и Иродион <…> Они также обвинены были в чтении и распространении Иониных тетрадей. К домам Романа и Ивана Никитиных приставили караул...». В деле появлялось все больше фигурантов, Иван Никитин упомянул мужа сестры и «сознался, что давал ему читать известную тетрадь <...> А протопоп Иродион сознался, что читывал ее своим прихожанам от простоты...». По распоряжению Анны Иоанновны все бумаги Никитиных были привезены в Петербург, в деле фигурировали найденные «тетради» с «пашквилем» Родышевского, кроме того, следствие насторожила переписка братьев перед арестом и присланная им корреспонденция. Об этих письмах рассказывает Молева: «Написанные по-итальянски <…> они к тому же построены на оборотах, которые не позволяли установить их подлинный смысл <…> Спустя более полугода после ареста Ивана в руках Тайной канцелярии оказываются написанные разными адресатами два письма — одно по-латыни <…> с довольно обширным текстом и небольшая "цедулка" по итальянски...». Хотя Никитины учились в Италии, их переписка на итальянском языке выглядит довольно странно, Молева отмечала, что Иван Никитин писал брату «о необходимости унести из дома целый ряд заранее ими намеченных вещей и уничтожить некие компрометирующие их документы…». На вопросы следствия о содержании переписки братья отвечали, что речь шла о семейных делах — расставании Ивана Никитина с женой, художник был женат на Марии Маменс, приходившейся сестрой А. Ф.Юшковой, фрейлине императрицы. О таинственных посланиях неизвестных адресатов Никитин не сообщил ничего определенного. Пять лет братья провели в Петропавловской крепости, подозрения пали на всех родственников живописцев. Чистович описывал бедствия семьи, жившей под домашним арестом: «Положение семейства Романа Никитина <…> было невыносимо. В 1733 году <…> Салтыков доносил Тайной канцелярии, что жене Романа Никитина стало есть нечего; которые были в доме припасы, оные все без остатку употреблены в расход, и ныне ей продать нечего и пищи получить неоткуда, в чем претерпевает от холоду и голоду великую нужду...». Дело вел бессменный глава Тайной канцелярии Андрей Ушаков, но поражает, насколько досконально вникал в него Прокопович, сам составляя вопросы обвиняемым, инструктируя следователей по поводу допросов,

проводя лингвистический анализ подметных писем, чтобы по стилю определить автора. По этому поводу Чистович писал: «Придавши делу такое огромное значение, Феофан этим самым взял в свои руки и Тайную канцелярию с Ушаковым и Кабинет с <…> министрами. Он сам вел все дело этой интриги, без устали, до конца своей жизни. Можно сказать, что он истощился <…> истратился в этих судейских мелочах, разменял свой огромный талант на мелкую монету <…> Жалкая трата великого дара!».

В ходе процесса было арестовано множество людей, так или иначе причастных к созданию, распространению, чтению пасквиля Родышевского, само же следствие завершилось в 1737 г. после кончины Прокоповича. Приговор был суров: «Ивана Никитина бить плетьми и послать в Сибирь на житье вечно за караулом; Романа Никитина послать в Сибирь, с женою его, на житье вечно за караулом <…> дворы и пожитки, сколько чего у них имеется, отдать им на пропитание». О жизни Никитиных в ссылке известно мало, предположительно, в Тобольске были написаны не дошедшие до нас картины. После кончины императрицы в 1740 г. правительница Анна Леопольдовна повелела освободить многих, кто пострадал в годы правления Анны Иоанновны, тогда были возвращены из ссылки конфиденты Волынского, вернуться должны были и Никитины. Но Иван Никитин скончался по пути из Сибири, вероятно, в 1742 году. Роман вновь вернулся к церковной живописи, оставаясь придворным художником. Поскольку имущество братьев не было конфисковано, он вступил в права наследства и постепенно распродал картины Ивана Никитина, часть которых приобрел граф М. И. Воронцов.

Хотя материалы следственного дела содержат опись вещей в доме Ивана Никитина, картины в ней упомянуты кратко. Все это затруднило атрибуцию произведений художника, породив немало споров по вопросам авторства. В истории русской живописи XVIII в. такое явление нередко, множество картин той эпохи не имеют подписей и провенанса, что подробно рассматривалось нами в статьях «Загадка портретов Волынского» и «Проблема атрибуции в контексте исторического исследования». Из сохранившихся подписных работ Ивана Никитина известны две — портреты царевны Прасковьи Иоанновны 1714 г. и Строганова 1726 г., о котором упоминал Акимов: «Дарования его известны по многим произведениям <…> Между прочими портрет Барона Сергея Григорьевича Строганова…». Третья подписная работа, созданная в 1715 г., «Казак в красном», исчезла в 1940-е военные годы, сохранившись лишь на фотографии. Часть картин атрибутирована как работы Никитина в XIX веке искусствоведом и архивистом П. Н. Петровым, его оценки разделяют до наших дней многие историки искусства. В XX в. авторство Никитина получил еще ряд произведений, но проблемы атрибуции оставались, учитывая наличие его однофамильцев. О работах Никитина часто известно из документов, фиксировавших заказы художника, например, Петр I неоднократно ему позировал, но какие из портретов императора принадлежат кисти живописца, сказать сложно. Петров приводит

отметку в «Юрнале Петра Великого», сделанную в сентябре 1721 г.: «На Котлине острову, перед литоргиею, писал его величества персону живописец Иван Никитин». Примечательно, что Маркелл Родышевский был обериеромонахом на острове Котлин с июня того же года, надо полагать, работая в Кронштадте над портретом императора, Никитин с ним встречался. Считается, что кисти Никитина принадлежит посмертное изображения Петра, хотя далеко не все соглашаются с данной атрибуцией. Авторство некоторых картин спорно, порой в процессе исследования возникало имя Матвеева или Таннауэра. Очевидно, что произведения, которые сегодня приписываются Никитину, слишком несхожи по стилю и уровню мастерства. Две сохранившиеся подписные работы явно созданы одним живописцем, другие выполнены совершенно иначе, например, портрет канцлера Г. И. Головкина. Особенно выделяется среди работ «Портрет напольного гетмана», на примере этого произведения можно проследить сложный путь атрибуции.

«Портрет напольного гетмана» считался работой неизвестного художника, под этим названием упомянут в каталоге Академии художеств, составленном в 1773 году К. И. Головачевским. В монографии о Никитине Молева сообщила интересную деталь: «В описи 1762–1772 годов <…> шла строка: "Гетман наполно неоконченной" <…> просто недописанная, полностью незаконченная картина, чего не мог специально не оговорить принимавший ее на свое попечение хранитель». Это открытие стало важным этапом в истории атрибуции портрета, однако, не все разделяли мнение Молевой. Позволим тоже не согласиться с данным выводом, хотя он весьма убедителен. Специалисты в области лингвистики не считают построение фразы «наполно неоконченной» правильным для XVIII века. Однако в те времена слово «напольный» могло писаться без мягкого знака и звучать как «наполной», этому соответствует и польское слово *polny*. Кроме того, скоропись часто предполагала надстрочную букву в конце слов, если делавший опись предшественник Головачевского скопировал более ранний текст, в нем могла содержаться ошибка. Неясно, откуда появилась уверенность в авторстве Никитина, упоминается, что его имя есть в академической описи 1818 г. Более старые документы не указывают такой работы художника, хотя Петров сообщал о каталоге 1762 г. без ссылки на первоисточник. Любопытны и поиски имени персоны на портрете, было много попыток определить, кто из напольных гетманов, то есть воевавших в полевых условиях, изображен на нем. В каталоге выставки исторических портретов 1870 г. картина указана как «Портрет Мазепы». Предполагали, что на портрете И. Апостол или Л. Полуботок, украинские гетманы, но среди них не было «напольных». Впрочем, в Польше веками был *Hetman polny koronny*, а в Литве *Hetman Polny litewski*, вероятно, поиск в этом направлении тоже велся, сохранились изображения многих польских гетманов, соответствовавших возрасту человека на портрете. Молева сообщала, что в документах Академии XVIII в. упоминаются копии учеников портретного класса, среди которых «картина

"Польского гетмана наполно" <…> но автор ее неизвестен». Это подтверждает и наше предположение. Искусствовед С. О. Андросов выдвинул любопытную гипотезу, что перед нами автопортрет самого Никитина. Идея довольно спорная — портрет написан уверенной рукой, что сильно отличается от мягкой манеры Никитина, известной по его подписным работам. Мы можем предложить и более простую версию — возможно, слово «напольный» не связано ни с гетманщиной, ни с «наполно неоконченным» портретом, а является изначальной ошибкой переписчика. В описях XVIII в. часто встречается фраза «на полотне», то есть, на холсте, причем слово пишется слитно — «наполотне». Это предположение ничего не добавляет к атрибуции, здесь же приводится в качестве примера того, что исследование подобных произведений всегда сопровождается появлением большого количества версий.

Сложнее обстоит дело с атрибуцией картин Романа Никитина, известна лишь одна работа его авторства, но ни подписи, ни других доказательств этому нет. Портрет М. Я. Строгановой написан после 1721 года и особенно интересен деталями: тщательно выписанные черты лица, парчовый наряд, «жалованная персона» Петра в бриллиантовой оправе, прическа «фонтанж», украшенная высокой кружевной наколкой, которую Молева почему-то именует кокошником. Если портрет писал Роман Никитин, другие его работы могли быть не менее интересны. Напомним, что в 1716 г. указом Петра в Европу отправлены были двадцать пенсионеров, И. Э. Грабарь писал: «...Для обучения живописи в Италию <…> направлены братья Иван и Роман Никитины, Михаил Захаров и Фёдор Черкасов <...> Кологривов повез в Италию <…> будущих зодчих — Петра Еропкина, Тимофея Усова, Фёдора Исакова, Петра Колычева». В статье о конфиденте Волынского П. М. Еропкине мы подробно рассматривали историю его исчезнувшего портрета. Грабарь указывал, что портрет Еропкина находился в Румянцевском музее. В 1886 г. фотографию портрета предоставила журналу «Русская старина» родственница архитектора, сообщившая редакции, что написан он был в Париже по заказу Еропкина. Интересное предположение по поводу портрета высказано в статье В. И. и В. В. Мильковых: «Семейное предание приписывает его к заграничному периоду <…> возможно предположить, что он мог быть сделан в Италии, где одновременно с будущим архитектором обучались живописи братья Иван и Роман Никитины, Михаил Захаров и Фёдор Черкасов. Может быть, кто-то из них и написал тогда портрет…? Впрочем <…> В. М. Еропкин связывал создание портрета с пребыванием архитектора в Париже...». Со своей стороны мы можем дополнить эту гипотезу. Неизвестно точно, посещал ли Еропкин во время итальянской учебы Францию, но Роман Никитин действительно ездил в Париж, где брал уроки у французского мастера. Учась во Флоренции, Никитины наверняка общались с Еропкиным, который вполне мог отправиться во Францию вместе со своим ровесником Романом. Возможно, семейное предание Еропкиных базировалось на фактах, и Пётр Михайлович позировал в Париже

кому-то из пенсионеров. Если судить по сохранившейся фотографии портрета, его композиция и стиль вполне могут соответствовать работе молодого Романа Никитина.

О степени причастности Никитиных к «решиловскому делу» мнения исследователей тоже расходятся. Одни считают, что братья стали случайными жертвами репрессий эпохи Анны Иоанновны, другие полагают, что они были в рядах сторонников консерватизма, либо пострадали как ближайшие родственники обвиняемых. Молева отвергала версию, относящую братьев к противникам петровских реформ, приводя доказательства европейских взглядов Никитиных. Она выдвигала гипотезу об активном участии Ивана Никитина в политической партии или «факции», планировавшей возведение на престол одной из царевен. С этой версией многие не согласились, например, Андросов, считавший, что Иван Никитин был арестован по доносу своего шурина, придворного мундшенка И. Ф. Маменса, бывшего, вероятно, в конфликте с художником после его расставания с женой. Все гипотезы имеют резонные обоснования, но позволим высказать свои возражения. Вряд ли Никитины думали о дворцовом перевороте, фигуранты процесса в основном принадлежали к духовенству. В делах о заговорщиках следствие заканчивалось быстрее и трагичней — процесс князей Долгоруковых 1739 г. завершился казнями, после процесса 1740 г. на эшафот взошли Еропкин, Хрущов и Волынский, обвинявшийся в претензиях на престол. Можно согласиться с Молевой в том, что Никитины вряд ли примкнули к консервативным кругам, поскольку относились к просвещенным людям эпохи. Тем не менее, существовала некая тайна, которая привела живописцев в застенки Петропавловской крепости. Загадочные послания, написанные по-итальянски и на латыни, ближний круг, связанный с появлением памфлета, косвенно доказывают, что произошедшее не было случайностью. В 1731 г. Прокоповичу доставили конверт с «пасквилем» Родышевского, по словам Чистовича: «В пасквиль вложено письмо, присланное будто бы из Рима от папы к Феофану». Содержание подметного письма, как и придуманное имя Папы, было плодом фантазии анонимного автора, но в ту эпоху подобное встречалось нередко. В статьях «Артемий Волынский. Судьба и легенда» мы рассказывали о поддельных манускриптах, представлявших собой памфлеты, об изданной в 1735 году в Париже анонимной книге *Lettres Moscovites*, содержавшей резкую критику Анны Ионновны. В те времена идеи часто прятались за иносказаниями, общественные процессы протекали в атмосфере тайны, представители разных конфессий подспудно влияли на политическую жизнь. В статьях, посвященных переводчику А. Ф. Хрущову и живописцу А. М. Матвееву, рассказывалось о петровских пенсионерах, учившихся в Голландии. В Амстердаме Хрущов перевел трактат монаха-августинца Фомы Кемпийского, преподнеся экземпляр супруге посла, русской католичке княгине Долгоруковой. Позднее Матвеев переписал рукопись этого пере-

вода. Кто знает, как переплелись судьбы других петровских пенсионеров, возможно, драма Никитиных имеет связь с годами, проведенным в Италии.

Неизвестно, что произошло на самом деле, мы можем лишь предложить, что участие Никитиных в этой запутанной истории действительно связано со сложным сплетением богословских и политических вопросов, характерным для той эпохи. К сожалению, сохранилось слишком мало произведений этих талантливых художников, чему способствовали трагические обстоятельства их жизни. Как верно заметил Якоб фон Штелин: «Все эти славные мастера сгинули в тумане того времени после того, как солнце Петра Великого закатилось и еще вновь не взошло в лице его дочери». Выразим все же надежду, что еще будут найдены неизвестные пока картины братьев Никитиных и других русских живописцев, пенсионеров Петра Великого.

Источники

1. Акимов И. А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. — Ч. 1. — № 3. — СПб., 1804.
2. Андросов С. О. Живописец Иван Никитин. — СПб.: изд. Дмитрий Буланин, 1998.
3. Берков П. Н. Феофан Прокопович. Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII веков. — М.: Советский писатель, 1935.
4. Головков В. П. Живописцы Иван Никитин и Андрей Матвеев. — СПб: Нестор-История, 2013.
5. Грабарь И. Э. История русского искусства. — Т. 5. Русское искусство первой половины XVIII века. — М.: изд. Академии наук СССР, 1960.
6. Дело о Феофане Прокоповиче. Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при московском университете, 1862.
7. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк // Древняя и новая Россия. — 1876. — № 1; 1877. — № 1–11.
8. Крашенинникова О. А. К истории создания «Жития еретика Феофана Прокоповича». — Национальная ассоциация ученых (НАУ), 2017
9. Курукин И. В. Артемий Волынский // М.: Молодая гвардия, 2011. — Серия: ЖЗЛ.
10. Мильков В. И., Мильков В. В. Памятник ему — город // Московский журнал. — № 11. — М., 2014.
11. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., Новая реальность, 2017.
12. Молева Н. М. Иван Никитин. —М.: изд. Искусство, 1972.
13. Петров П. Н. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великаго // Вестник Изящных Искусств. — СПб: изд. При Имп. Академии Художеств, 1883.
14. Плеханов Г. В. «Ученая дружина» и самодержавие. Ф. Прокопович. Избранные произведения и извлечения из трудов. — М.: Мысль, 1977.
15. Русский биографический словарь. — СПб: изд. Императорского Русского исторического общества, 1912.
16. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 49–51. — СПб, 2018.
17. Сафарова Я. Р. Проблема атрибуции в контексте исторического исследования // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 59. — СПб, 2020.
18. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Петр Михайлович Еропкин // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 66. — СПб, 2021.

19. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Переводчик Андрей Федорович Хрущов // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 69. — СПб, 2022.
20. Сафарова Я. Р. Загадка одной рукописи. Новые факты биографии Андрея Матвеева // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 69. — СПб, 2022.
21. Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. — № 12. — СПб: Изд. Императорской Академии Наук, 1868.
22. Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. — Т. I. — М.: Искусство, 1990.

Ольга Кривдина

ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ. МОДЕЛИ ПАМЯТНИКОВ М. П. ЛАЗАРЕВУ и М. С. ВОРОНЦОВУ СКУЛЬПТОРА Н. С. ПИМЕНОВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО МУЗЕЯ. ПАМЯТНИКИ М. П. ЛАЗАРЕВУ В СЕВАСТОПОЛЕ И М. С. ВОРОНЦОВУ В ТИФЛИСЕ

Самые ранние документы, относящиеся к истории создания памятника М. П. Лазареву, имеются в Российском государственном историческом архиве (РГИА), в фонде Императорской Академии художеств в «Деле об изготовлении моделей памятника адмиралу Лазареву». Документы относятся к январю 1853 года. Из Строительного департамента Морского министерства вице-президенту Императорской Академии художеств Ф. П. Толстому поступило распоряжение. В этом документе речь шла о том, что великий князь Константин Николаевич объявил Строительному департаменту «высочайшую волю» о представлении через Морское министерство Его Величеству лепных моделей памятника адмиралу Лазареву скульпторами Ф. П. Толстым, И. П. Витали и Н. С. Пименовым. К тому же оговаривалось и то, что модели должны быть представлены «…в возможно непродолжительном времени». К данному распоряжению был приложен рисунок, придерживаясь которого должны были быть выполнены модели статуи Лазарева. Рисунок необходимо было вернуть великому князю Константину Николаевичу. Ф. П. Толстой письменно уведомил об этой высочайшей воле И. П. Витали и Н. С. Пименова, предлагая каждому снять с полученного рисунка памятника копии и «немедленно заняться» исполнением моделей. По завершении работы модели требуется представить в Строительный департамент Морского министерства.

Великий князь Константин Николаевич был с 1831 года генерал-адмиралом, управляющим Морским министерством, и с 1855 года правил российским флотом на правах морского министра. Рисунок, представленный скульпторам как образец для исполнения моделей, изображал погрудный портрет адмирала Лазарева. Этот рисунок может быть соотнесен с графическим портретом адмирала, исполненным по заказу Морского министерства в Англии гравером Томпсоном. Укажем, что этот портрет воспроизведен в книге Ровинского. Тщательность детальной проработки гравюры, точность портретных черт свидетельствуют о натурной работе и исполнении при жизни Лазарева. Есть основание предполагать, что этот портрет лег в основу работы Пименова над образом Лазарева.

В феврале 1853 года Ф. П. Толстой представил в Строительный департамент изготовленную им модель памятника. Его модель была представлена великому князю Константину Николаевичу, но как следовало согласно «высочайшей воле» не могла быть утверждена, пока не будут доставлены модели от профессора Витали и академика Пименова.

В марте 1853 года Витали сообщил Толстому в рапорте, что не может заняться созданием модели памятника, так как «при последнем производстве мраморных работ повредил себе два пальца» и кроме того имеет «занятия по Исаакиевскому собору».

Пименов письменно объяснял Толстому, «что, занимаясь многими казенными работами и другими проектами по Высочайшему повелению», готовит также и модель монумента Лазареву. По окончании он представит ее в Строительный департамент Морского министерства.

6 октября 1854 года Н. С. Пименов был «возведен в звание профессора по скульптуре», — что было предложено Совету Академии художеств президентом — великой княгиней Марией Николаевной. Она признавала «обязанностью своею вознаграждать художников, отличающихся необыкновенными способностями и успехами, а тем более приобретших известность и право на уважение общее»[1].

Из письменного обращения Пименова от 18 декабря 1854 года к президенту Академии художеств узнаем, что она представила его императорскому величеству проект памятника адмиралу М. П. Лазареву, сочиненный и вылепленный в малом виде Пименовым. Государь император Николай I «изволил одобрить и повелел начать производство оного в колоссальном виде». Скульптор сообщал, что приступает к немедленному исполнению «высочайшей воли», заготовляет необходимые материалы и делает соображения для составления полной сметы издержек. Он просит великую княгиню Марию Николаевну обратиться к великому князю Константину Николаевичу для сообщения им Строительному департаменту о решении государя и выдаче «дозволения представить в Департамент смету издержек по памятнику». О чем и было написано ей Управляющему Морским министерством 29 декабря 1854 года.

Следующая группа архивных документов относится уже к началу 1860-х годов. Из этих документов известно, что 5 мая 1858 года последовало высочайшее повеление на предоставление профессору скульптуры Пименову заказа на изготовление памятника адмиралу Лазареву на условиях, предложенных скульптором Морскому ведомству. Пименов обязывался: 1. Колоссальную статую в 3 сажени вылепить и отлить из гипса в двух экземплярах (из своих материалов), вместе с гербом и решеткою. Потом отлить из бронзы статую, герб и буквы для надписей, а решетку из чугуна на С.-Петербургском Гальванопластическом и Литейном заведении, буквы для надписей вызолотить через огонь и поставить все части на нужные места памятника. 2. Все перечисленные работы Пименов обязывался выполнить через два года со дня заключения договора. Для исполнения бронзовых и чугунных работ С.-Петербургским Гальванопластическим литейным и Механическим заведением был отпущен еще год, т. е. всего три года.

В договор был включен пункт об устройстве пьедестала для памятника, деревянных зданий, кузниц и прочих средств, необходимых для установки

статуи, что должно быть сделано от казны, для чего Пименов обязуется составить чертеж пьедестала и всех означенных на рисунке частей памятника с обозначением размеров.

Из составленного Пименовым документа (хранится в ОР ГРМ) известно, что он представил президенту Академии художеств рисунок, изображающий местность, где предположено соорудить памятник. Рисунок был составлен в двух масштабах. В РГИА (фонд 485) сохранился чертеж тушью на кальке, где обозначено место закладки памятника и план строящихся за ним казарм, с указанием масштаба.

В копии обязательства Пименова Строительному департаменту Морского министерства (хранится в ОР ГРМ, ф. 14)[2] указывается, что он берется исполнить статую, герб и надпись для памятника Лазареву по составленному им рисунку, утвержденному Его императорским величеством.

Из архивных документов становится известно, что Пименов задумал сделать полуосьмиугольный гранитный выступ на середине батареи, который задуман им для составления общей связи памятника со всем бастионом, а также для размещения в трех впадинах его бронзовых барельефов. Темами для изображений были выбраны: экспедиция в Босфор, путешествие вокруг Света и Полярная экспедиция. Вокруг памятника Пименов предполагал поставить четыре пушки с корабля Азов, которым командовал Лазарев во время Наваринского сражения. По четырем углам основания монумента он планировал разместить опрокинутые связанные неприятельские пушки с преклоненными неприятельскими знаменами. Подчеркнем, что Пименов отобрал для изображений в барельефах наиболее значительные события из героической жизни адмирала. Как отмечалось в биографии Лазарева в сборнике «Русские бывшие деятели»: «Изумительно трудолюбивый и одаренный блестящими способностями, он оказал родине важные услуги на поприщах боевом и военно-административном, своими же кругосветными плаваниями послужил и науке». За победу в Наваринском сражении получил чин контр-адмирала, с 1832 года — вице-адмирал, с 1843 года — адмирал. С 1834 года и до последних своих дней — 1851 года был главным командиром Черноморского флота. Он «успел передать служащим под его начальством тот дух рвения и любви к делу, которым исполнен был сам. Одно краткое перечисление того, что сделал Лазарев для знаменитого флота, может показать, как велики были заслуги незабвенного деятеля». После смерти Лазарева было принято решение установить ему памятник — первый памятник русскому морскому офицеру. Первоначально была идея создания памятника в Николаеве, но так как почти вся его основная деятельность была связана с Севастополем и похоронен он был в этом городе, там и было решено установить памятник.

В августе 1860 года вице-президент Академии художеств Г. Г. Гагарин получил из строительного управления Морского министерства документ, из которого следовало, что Пименов не представил чертеж пьедестала и всех ча-

стей памятника. По контракту он обязан был окончить памятник к 31 мая 1861 года, к этому времени должен был быть устроен пьедестал, но от Пименова не поступило даже соображение о стоимости необходимых для устройства лесов, кузницы и др., в связи с чем строительное управление просит о содействии вице-президента[3]. В ответ Г. Г. Гагарин сообщил, что «поставил на вид профессору скульптуры г. Пименову изъясненные в том отношении неисправности в выполнении работ для памятника покойному адмиралу Лазареву», он с своей стороны «подтвердил ему о скорейшем окончании означенных работ».

По сведениям, представленным Пименовым, колоссальная статуя Лазарева «приведена в надлежащий порядок и остается только одеть ее». Чертеж плана и фасада пьедестала, необходимый для составления смет на производство его из камня и сделанное С.-Петербургским литейным и гальванопластическим заведением описание всех строений и нужных материалов для установки на месте бронзовой статуи уже отправлены скульптором в Строительное управление Морского министерства.

В отделе рукописей ГРМ имеется «Соображение о стоимости сооружения памятника адмиралу Лазареву и лесов для поднятия и установления статуи»[4]. Эти документы не имеют даты составления. Соотношение их с материалами из РГИА, объяснило, что речь об этих документах шла в августе 1860 года. Собранные воедино сведения их документов РГИА и ОР ГРМ дают четкую и конкретную картину истории создания монумента адмиралу Лазареву.

Важные факты удалось почерпнуть из документа начальника управления Морского министерства, адресованного в Академию художеств 16 мая 1864 года. В нем сказано: «Хотя Пименов и обязался изготовить статую и принадлежности к оной в три года, т. е. к 31 мая 1861 г., но по случаю разных других казенных работ по кораблестроительной части, командирования его, по Высочайшему повелению, в Николаев для осмотра местности постановки памятника адмирала Лазарева, и последовавшей затем болезни, глиняные модели статуи и герба были окончены лишь только в 1863 г. и затем сданы… на С. Петербургское гальванопластическое и литейное заведение для отливки по ним из бронзы статуи и принадлежностей, каковые работы завод и полагал первоначально окончить в октябре 1863 г., а затем в марте месяце сего года, но из полученного ныне сведения оказывается, что оные будут окончены лишь только к 1-му августа, и то если не последует при этом каких-либо случаев, не зависящих от сил человека или неудачной отливки»[5].

Дополняет эти сведения письмо Пименова начальнику главного Управления при Кавказском наместнике А. Ф. Крузенштерну в августе 1863 года[6]. Пименов извещает о том, что в течение 1861 года был болен. В 1862 году обязан был окончить статую Лазарева, которая в конце апреля 1863 года была окончательно сформована и отлита из гипса. Во время ее формования он «беспрестанно должен был находиться при работах». В этом письме он объ-

яснял, что во всех его монументальных произведениях, «когда модель в малом виде совершенно окончена, то я могу утвердительно сказать, что половина всей работы уже впереди». Эту мысль Пименов пояснял: «Так как всякая бронзовая монументальная статуя должна будет простоять много веков и перенесть много разборов и суждений, то я полагаю, что употребя несколько месяцев более для совестливого окончания моего произведения, которое должно перейти в потомство, я исполняю обязанность добросовестного художника, служащего своему искусству»[7]. Данное высказывание скульптора точно объясняет его отношение к работе.

В этом же фонде имеется еще один документ, собственноручно написанный Пименовым по поводу статьи в «Одесском Вестнике»[8]. Эта статья «О памятнике адмиралу Лазареву в Севастополе, заложенном в мае 1863 г.» была перепечатана некоторыми петербургскими газетами и сообщала: «Памятник будет поставлен на краю высокой горы, срытой отвесно, на месте огромного разрушенного здания флотских казарм; статуя, представляющая адмирала в полной форме, обращена лицом к рейду, и видна всем судам, находящимся на рейде. Пьедестал будет сделан из порфира или диорита, выламываемого на южном берегу Крыма, в имении г. Потемкина, Артек; ступени же под пьедесталом делаются из вознесенского гранитного камня, который берут из разрушенных сухих доков. Весь пьедестал состоит из двадцати одной штуки диорита (вес каждой штуки от 500 до 1000 пудов). Статуя будет бронзовая и делается на счет казны, под руководством скульптора Пименова; а постройка пьедестала отдана на подряд николаевскому купцу Иосифу Иозихесу. Строитель памятника — архитектор академик Кудинов, но имя делавшего модель — мне, к сожалению, неизвестно. Памятник предполагают открыть только в 1865 г. Пименов счел нужным в своем письме в редакцию пояснить, что "первоначальный проект, сооружаемого в Севастополе памятника адмиралу Лазареву, сочинен и нарисован мною; назначение всей величины и соразмерности его частей, также принадлежит мне.

Памятник состоит: 1) из бронзовой колоссальной, вышиною в три сажени статуи, изображающей адмирала в вице-мундире прежней формы, 2) каменного пьедестала, украшенного бронзовым гербом адмирала и надписью: "Адмиралу Михаилу Петровичу Лазареву" и 3) каменного же цоколя с лестницами. Вышина всего памятника, за исключением насыпи, содержит в себе около семи сажень.

Скульптурная модель, в малом виде, служившая руководством для произведения самого памятника в настоящую величину, а также и колоссальная модель статуи Адмирала, произведены, т. е. вылеплены мною самим, собственноручно. Формование и отливание из бронзы колоссальной статуи Адмирала и герба его, по гипсовой модели, производится под моим наблюдением С. Петербургским Гальванопластическим и Литейным Заведением.

Рисунки и план, в малом виде пьедестала и цоколя с лестницами, а также и подробные рисунки в настоящую, т .е. в колоссальную величину

профилей: карнизов и всего пьедестала окончательно обработаны и нарисованы мною для делания по ним шаблонов при каменной работе и сверх этого, для удобства разделения пьедестала на куски сделана в малом виде под моим же руководством и в моей мастерской деревянная модель пьедестала и цоколя с лестницами. По означенным рисункам Строительное Управление Морского Министерства, которому я имел честь представить эти рисунки, поручило академику архитектуры Кудинову построить из камня пьедестал и цоколь с лестницами.

Постановку бронзовой колоссальной статуи на оконченный пьедестал по заключенному контракту, в котором означены все особенные условия исполнения оной постановки, обязано произвести С. Петербургское Гальванопластическое и Литейное Заведение.

Из всего вышесказанного читатель ясно увидишь, что весь памятник Адмиралу Лазареву, во всех отношениях, есть вполне мое собственное художественное произведение.

Член Императорской Академии художеств,
Профессор скульптуры Н. С. Пименов"[9].

11 декабря 1864 г. Г. Г. Гагарину было составлено письмо от управляющего морским министерством Н. К. Краббе, из которого узнаем: по изготовлении Пименовым глиняной модели статуи, она была осмотрена 2 января 1863 г. Государем императором Александром II, «при чем произведение это удостоилось, во всех отношениях полного Высочайшего одобрения». В июне того же года модель была передана Пименовым на С. Петербургское Гальванопластическое и Литейное заведение для отливки. С того времени по день смерти Пименова, под его надзором, отлиты следующие части статуи: голова, руки, эполеты, ордена и аксельбанты.

По распоряжению Императорского Высочества Крабе просит Гагарина уведомить его, кого из профессоров скульптуры Академии художеств, «сотоварищей покойного Пименова по искусству» следует пригласить для окончательной отливки статуи, установки ее на месте в Севастополе. Гагарин обратился к вдове Пименова, получив в ответ сведение, что во время исполнения работ для памятника Лазарева при Пименове в качестве помощника состоял Ф. П. Крейтан. Однако, эти сведения оказались неверны. Корнелия Пименова уточнила, «что в работах покойного ее мужа самое деятельное содействие принимал г. Подозеров, который только в случаях болезни или занятий в Академии был заменяем г. Крейтаном, и вообще профессор Пименов всегда отдавал преимущество таланту г. Подозерова»[10].

Этот вопрос должен был быть вынесен на рассмотрение Совета Академии художеств. Вдова Пименова обратилась в Совет Академии с прошением «о предоставлении ученику Академии Ивану Подозерову, находившемуся более 10 лет в сотрудничестве при всех работах, какие исполнял» Пименов и «заблаговременно приготовленному для выполнения в точности всех работ» права на окончание оставшихся неисполненными. Совет Академии

в январе 1865 г. принял решение, что окончание работ над памятником Лазареву и памятником Воронцову поручить Подозерову и Крейтану. Это решение Совета было официально закреплено повелением Государя императора.

19 марта 1866 г. бронзовая статуя адмирала Лазарева была осмотрена Александром II. Он распорядился передать для хранения в Академию художеств гипсовую модель этой статуи, как «памятника последних трудов покойного профессора скульптуры Пименова». Для освидетельствования модели на завод «Генке и Плеске» от Совета Академии были командированы профессора П. К. Клодт и И. И. Реймерс. Они нашли модель «в крайне поврежденном состоянии, так что составить оную вновь почти невозможно, и если поручено будет собрать из разбитых кусков», то работа эта обойдется довольно дорого, не менее 500 рублей.

Строительное управление Морского министерства поручило Подозерову доставить модель в Академию художеств. В июне 1866 г. она была принята заведующим переноской и установкой художественных вещей Академии художником П. Черкасовым в тринадцати частях. Морское министерство предоставило необходимую сумму денег для восстановления гипсовой модели. Эта модель хранится в фондах скульптуры НИМ РАХ.

9 сентября 1867 г. в Севастополе перед зданием Лазаревских казарм был установлен памятник М. П. Лазареву. До наших дней памятник не сохранился.

«Памятник этот, последняя работа одного из лучших ваятелей наших, покойного профессора Пименова. Задуман старый адмирал весьма хорошо и вполне монументально <…> Памятник адмирала Лазарева виден в Севастополе отовсюду. Красуясь между молчаливыми развалинами госпиталя и вечно шумящим "Эллингом", он будто ожидает появления куда-то запропастившегося черноморского флота. Особенно величаво смотрит он ночью, вырисовываясь своею гигантскою профилью на темном, звездном небе, если смотреть на него снизу, проезжая в лодке по бухте», — отмечалось во «Всемирной иллюстрации» за 1870 год[11]. В статье дано изображение памятника и указано, что рисовал на дереве Л. П. Липсберг, а гравировал Л. А. Серяков. Эта же гравюра напечатана в статье о Н. С. Пименове в «Словаре русских художников» Собко.

Особую ценность имеют сохранившиеся модели памятника (гипс, бронза), дающие представление о пластическом решении статуи. Современник Пименова П. Егоров писал: «Статуэтка изображает адмирала во весь рост, в мундире и при кортике. Г. Пименов отлично произвел художественную вещь в гипсе и, нет сомнения, что и самая статуя памятника из бронзы (выш. в 3 саж.) будет произведена им так же превосходно. В этом верною порукою — его талант и прежние произведения, которые уже украшают залы Академии»[12]. Отметим и такой факт, что модель памятника Лазареву экспонировалась в 1873 году на посмертной выставке произведений Н. С. Пименова в Академии художеств и включена в «Указатель» этой выставки.

Безусловно, в сохранившихся подготовительных моделях можно увидеть лишь относительно правильные и близкие к окончательному варианту пропорции фигуры, совсем иначе воспринимаемые в статуе, в размере 6-метровой высоты. Но, композиционные особенности и портретное решение может быть оценено вполне правильно. Так же, как и сам подход Пименова к созданию монументального произведения.

Следует подчеркнуть значимость памятника Лазареву не только, как одной из последних работ скульптора, но и ту роль, которую он сыграл в развитии этого вида пластического искусства. Можно проследить продолжение традиций монументальных памятников Б. И. Орловского — Кутузову и Барклаю де Толли, отход от них в сторону насыщения произведения принципами реализма середины XIX века. Пименовым было положено начало целому ряду монументов русским флотоводцам — Крузенштерну, Беллинсгаузену, Нахимову, Корнилову. Композиционные принципы и сам реалистический метод легли в основу произведений И. Н. Шредера — ученика и прямого продолжателя Пименовского наследия.

Одновременно Пименов работал над памятником князю М. С. Воронцову для Тифлиса. Строгая и выразительная модель статуи, отлитая из гипса, находится в ГРМ, и аналогичная модель имеется в НИМ при РАХ. Идея создания памятника бывшему наместнику Кавказскому генерал-фельдмаршалу Воронцову была предложена князем А. И. Барятинским. В 1857 году Александр II выдал в число суммы на сооружение памятника пять тысяч рублей и разрешил провести всенародный сбор денег. Необходимая сумма образовалась, как указывалось в документах Кавказского комитета «не столько из пожертвований от лиц, располагающих достатком, сколько из скромных лепт копейками, из среды народной», что дало возможность приступить к заказу памятника.

В феврале 1860 года Пименов принял заказ на изготовление бронзовой статуи Воронцова. Загруженный многочисленными работами, скульптор объяснял в письме начальнику главного Управления при Кавказском наместнике А. Ф. Крузенштерну, что модель статуи в малом размере начал лепить в конце 1861 года. Производство модели было остановлено в 1862 году из-за необходимости окончания статуи адмирала Лазарева. В течение лета 1863 года Пименов занимался приведением к завершению модели статуи Воронцова. 4 (16) декабря 1864 года смерть скульптора оборвала все работы. Завершение памятника Воронцову было поручено ученику Пименова — Ф. П. Крейтану. Отливка статуи из бронзы была выполнена на Петербургском литейном заведении «Когун и К». Статуя была доставлена в Тифлис, и в 1867 году состоялось торжественное открытие монумента, установленного у Михайловского моста через Куру. «Пройдут десятки и сотни лет, поколения сменят поколения, еще громаднее расширится Тифлис с тем же величием и приветом будет смотреть на него изображение покойного фельдмаршала как бы радуясь его развитию и преуспеванию», — писал Н. Дункель-Веллинг в год откры-

тия памятника в книжке, рассказывающей о торжествах по случаю открытия памятника Воронцову[13]. Однако теперь лишь по фотографиям конца XIX века можно представить, как выглядел памятник, и увидеть его месторасположение.

Оба монумента не сохранились. Лишь по имеющимся подготовительным рисункам, моделям, фотодокументам и фактам, установленным на основании архивных источников, можно воссоздать некоторые страницы творческого наследия Пименова. Все это дает представление о памятниках, завершенных его учениками, о монументальном наследии целой исторической эпохи 1850–1860-х годов.

Приведем один из архивных документов, содержащий интересующую нас информацию:

«Января 31 дня 1870 г. Докладная записка конференц-секретаря
Согласен Императорской Академии художеств

Справка 1) Покойный Фёдор Крейтан, воспитываясь в Академии, за отличные успехи в скульптурном художестве награжден был 2-ю золотою медалью и удостоен звания художника 14 класса общим собранием Академии 30-го Ноября 1850 г. О его отличных способностях отзывался как нельзя лучше Профессор Пименов, у которого он был помощником по производству памятника Лазареву в Севастополе и других работ для Морского Министерства»[14].

Сообщенная в приведенном документе информация о работе Ф. П. Крейтана над памятником М. П. Лазареву ошибочна. Он занимался окончанием и установкой в Тифлисе (Тбилиси) памятника М. С. Воронцову. Об этом сообщается в документах по сооружению этого монумента: «…продолжение неоконченных профессором Пименовым работ поручено было художнику Крейтану, ученику покойного Пименова. Работы исполнялись художником Крейтаном под наблюдением Совета Академии художеств и добросовестно окончены превосходной отливкой статуи из бронзы в известном Петербургском литейном заведении Когуна и К°»[15].

В архивном деле, посвященном вопросу о передаче заказа незавершенных из-за смерти Н. С. Пименова работ, указан Фёдор Петрович, а не Василий Петрович Крейтан[16], который упоминается в литературе[17], как скульптор, осуществивший работы по установке памятника Воронцову.

«К 1864 г. едва он сделал модель статуи в малом виде, когда его постигла смерть 14 декабря 1864 г. Работа была поручена художнику Кройтману, ученику покойного Пименова. Статую отлили в бронзе в известном Петербургском литейном заводе Когуна и Ко. В конце лета 1866 г. бронзовую статую для наместника доставили из С-П морем через Поти в Тифлис и установили на пьедестал сооруженный из алгетского камня под руководством архитектора академика Симонсона 26 марта 1867 г в Тифлисе. На другой день открытия памятника целые толпы простого народа, получавшие от щедрот князя и княгини Воронцовых средства к существованию,

пришли поклониться изображению своего незабвенного героя», — сообщал в своей книжке Н. Дункель-Веллинг[18].

Напряженная и ответственная работа по созданию памятника Воронцову подорвала здоровье Ф. П. Крейтана. Памятник был открыт 25 марта 1867 года. До наших дней монумент не сохранился, в послереволюционные годы он был варварски уничтожен, «как не имеющий исторической значимости».

Модели памятников М. П. Лазареву и М. С. Воронцову, архивные материалы позволяют сделать вывод, что в творчестве Пименова после пенсионерского периода 1840 – начала 1850-х годов жизни в Италии постепенно формируется его новый пластический метод. Пименов закладывает основы развития монументального искусства второй половины XIX века, созвучные демократическому направлению в русском искусстве. Он закономерно продолжил и логически развил традиции своего учителя — Б. И. Орловского, создавшего в 1830-е годы эталонные монументы М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли. Пройдя сложным путем многообразных поисков, преодолевая реминисценции сложных символов и аллегорий, отказываясь от эклектичных элементов, он смог найти необходимый его эпохе и адекватный ее требованиям образец монументального памятника. Это прослеживается при сравнении и сопоставлении таких работ скульптора, как проект памятника И. А. Крылову, эскизы групп для Благовещенского моста в Петербурге, группы «Воскресение» и «Преображение» для малых иконостасов Исаакиевского собора. Отметим факт участия Пименова в конкурсах на проекты памятников «Тысячелетию России» и А. С. Пушкину.

В отличие от реалистично трактованных памятников М. П. Лазареву и М. С. Воронцову в других своих монументальных работах он выступал мастером позднего классицизма и скульптурной эклектики. Пименов боролся за сохранение профессионального уровня при создании памятников. По его инициативе 29 января 1863 года Совет Академии художеств решает «об ограничении права лиц не достигших известной степени совершенства в скульптуре производить вековые работы, — для устранения упадка искусства»[19]. Было определено «представить это мнение на благоусмотрение Ея Императорского Высочества президента», т. е. великой княгини Марии Николаевны. И. М. Шмидт обратил внимание на определение Пименовым монументальных памятников как «вековых работ», — «тех, что производятся на века. Тем самым он (имеется в виду Пименов) подчеркивал ответственность скульпторов-монументалистов не только перед современниками, но и перед потомками»[20].

В памятниках М. П. Лазареву для Севастополя, М. С. Воронцову для Тифлиса активную роль играет простота композиций, уравновешенность объемов, пластичность масс, выразительность жестов и, что особенно важно, красота и четкость силуэтов.

Пименов создал оригинальную портретную статую, трактованную предельно реалистично и сохраняющую свойства героического образа, овеянного романтикой и благородством. Следуя документальной конкретности, скульптор претворил новые творческие концепции искусства 1860-х годов, достиг монументальности начатых им памятников Лазареву и Воронцову, завершенных его учениками и помощниками — И. И. Подозеровым и Ф. П. Крейтаном.

В рассматриваемый период сложилась определенная система производственного процесса создания монумента. Стадии производства включали официальный государственный заказ, проведение конкурсов, зависимость художника от министерств и ведомств, а также выполнение работ бронзолитейными заведениями. Таким образом, к 1860-м годам прочно утвердилась единообразная система выполнения памятников, ее можно проследить в творчестве М. А. Чижова, А. М. Опекушина, И. Н. Шредера, испытавших значительное влияние Н. С. Пименова и созданных им монументальных работ — памятников Лазареву и Воронцову. Выработанные Пименовым принципы создания монументов нашли свое продолжение в памятниках И. Ф. Крузенштерну и Ф. Ф. Беллинсгаузену — И. Н. Шредера, Н. Н. Муравьеву-Амурскому — А. М. Опекушина.

Примечания

[1] Петров П. Н. Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. —Ч. III. — СПб., 1866. — С. 223.
[2] ОР ГРМ. Ф. 14. Ед. хр. 110.
[3] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 46-П.
[4] ОР ГРМ. Ф. 14. Ед. хр. 110. Л. 4–44.
[5] РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Дело канцелярии Императорской Академии художеств о заказе в Лондоне гипсовых слепков в Бристольском музее.
[6] ОР ГРМ. Ф. 14. Ед. хр. 111. Л. 90–91.
[7] Там же. Л. 91.
[8] Там же. Ед. хр. 111. Л. 50–51.
[9] Там же. Л. 50–51.
[10] РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 156 — Об избрании художников для окончания работ, заказанных профессору Пименову.
[11] Прибрежные города Черного моря. Севастополь // Всемирная иллюстрация». — 1870. — Т. 4. — № 98.
[12] Северная пчела. — 1859, 8 июня. — № 122.
[13] Памятник первому наместнику на Кавказе князю Михаилу Воронцову. 2016, Тбилиси. 2016, 25 декабря. — [Электронный ресурс] URL: https://tamartavadse.wordpress.com/2016/12/25
[14] Дело правления Императорской Академии художеств о приобретении статуй классных художников Василия и Фёдора Крейтанов за 200 р. для музея Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 6, 1869 г. Д. 210. Л. 4.
[15] Отношение Председателя Кавказского комитета от 14 февраля 1857 г., № 318 — Исторический архив Тбилиси .
[16] Шмидт И. М. Указ. соч. С. 283. Интересующий нас документ хранится в РГИА, Ф. 789. Оп. 6, 1869. Ед. хр. 210.

[17] Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи. Каталог. ─ М., 2006. — С. 311.
[18] Памятник первому наместнику на Кавказе князю Михаилу Воронцову. — Тбилиси. 2016, 25 декабря. — [Электронный ресурс] URL: https://tamartavadse.wordpress.com/2016/12/25.
[19] Петров. Сборник материалов. — Ч. III. — С. 417.
[20] Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1989. — С. 117.

Елена Чурилова

НА МАЛОЙ РОДИНЕ БОЛЬШОГО МАСТЕРА
По страницам дневника В. М. Фёдорова-Курганова, привезенного из поездки 1928 г. на родину П. П. Чистякова

Говоря об этом незаурядном представителе академической школы, всегда отдают первенство ему как педагогу. Осознание значения художественно-педагогического наследия Павла Петровича Чистякова (1832–1919) пришло к современникам еще при жизни. Совет Русского музея обсуждал вопрос о приобретении его творческого наследия в апреле 1919 г., а в 1928-м — об устройстве выставки произведений, для которой было собрано около 400 работ учителя и учеников[1]. Отбирать картины и осматривать чистяковский архив приезжали к наследникам в Детское Село по очереди П. И. Нерадовский, Н. А. Околович и С. П. Яремич. Что-то из художественных ценностей было приобретено у семьи, находившейся в «бедственном положении», и попало в музей. Однако неблагоприятные исторические катаклизмы первой половины XX века помешали многим намерениям в области культуры и искусства. В феврале 1920 г. по инициативе Государственных Свободных художественно-учебных мастерских (бывшая Академия художеств) намечалось чествование памяти П. П. Чистякова с устройством посмертной выставки, увы, не состоявшейся. Ситуация не способствовала осуществлению намеченной программы. Шла война, нужно было время, чтобы оправиться от потрясений.

Наверное, действительно «мертвые не праздны», по замечанию Р.-М. Рильке, они продолжают влиять на последующие события, корректируют оценки. Одним из наиболее последовательных приверженцев системы преподавания учителя был Василий Евгеньевич Савинский (1859–1937). Вместе с художником Сергеем Георгиевичем Клименовым он стал родоначальником идеи объединения сторонников чистяковской школы. Само время подталкивало Савинского, нетерпимого к новаторским экспериментам руководителей нового призыва Вхутемаса-Вхутеина, искать сторонников в лагере традиционного искусства. Ушли из жизни Врубель, Серов, Суриков и Ционглинский, но идею поддержали бывшие ученики Чистякова, жившие в Москве — Поленов, Нестеров и Васнецов, а также гражданин Куоккалы Репин. В 1924 г. мастер писал Н. А. Бруни из Финляндии: «Очень трогательно, что на Петра и Павла Вы посетили могилу нашего незабвенного учителя. Я часто вспоминаю его с его бессмертными афоризмами. Великий мудрец был П[авел] П[етрович] и как художник был исполнен такого изящества и такта в обращении. Как он привязывал к себе и роднил всех, кому посчастливилось общение с ним»[2].

Едва ли благородное начинание творческих единомышленников увенчалось бы большим успехом, если бы не нашло горячего отклика у учителя

русского языка и литературы Владимира Михайловича Фёдорова-Курганова. Человек высокообразованный, энергичный, прирожденный организатор, он, по оценке Т. В. Савинской, стал своеобразной пружиной нового объединения. Так в 1926 г. родственниками и учениками художника-педагога был организован Кружок имени П. П. Чистякова для увековечивания памяти, сбора материалов и последующего открытия мемориальной мастерской в его доме в Детском Селе. Первое собрание состоялось 8 января 1927 г. на квартире профессора живописи В. Е. Савинского[3]. Среди участников объединения были бывшие воспитанники академического профессора — Н. А. Бруни, О. Д. Форш, М. Г. Платунов, В. М. Баруздина, И. П. Степашкин, И. В. Петровский, А. И. Менделеева, Т. А. Моллот; ученый А. П. Карпинский (почетный член и председатель Кружка), писательница О. Г. Базанкур, пианистка В. И. Срезневская-Форш, А. П. и А. А. Мерц (дочь и зять Чистякова), актер Ю. В. Корвин-Круковский, Е. М. Боткина и ученики Савинского — А. А. Горбов, Т. В. Савинская, М. Г. Платунов, Н. Н. Рябинин, С. Г. Клименов и другие. Заочными членами Кружка стали, жившие вне Ленинграда И. Е. Репин, М. В. Нестеров и В. Д. и Н. В. Поленовы.

Существование кружка пришлось на переломные для страны годы, когда культурная деятельность служила уцелевшему меньшинству неким спасательным кругом, пусть не очень надежным, но безальтернативным в потоке происходящего социального эксперимента. Со временем чистяковцы получили возможность встречаться в Доме работников просвещения, как с 1925 г. стал именоваться Юсуповский дворец на набережной реки Мойки. Чтение докладов, сбор воспоминаний, устройство выставок и литературно-музыкальных вечеров — лишь часть их программ. В организованные ими студии для совместной работы приглашались натурщики. Атмосфера собраний и встреч единомышленников носила клубный характер. Летние заседания Кружка происходили в детскосельском доме в день именин педагога, сплачивавшем людей и после его кончины. Собирались вокруг длинного стола в мастерской, фотографировались, выбирались на Казанское кладбище, навещая могилу художника.

Шла подготовка к празднованию 100-летия со дня рождения Чистякова. В. М. Фёдоров-Курганов как один из активных пропагандистов идеи создания мемориала в его доме в 1927 г. писал: «…Облик художника, как и писателя, композитора <…> складывается на основе всех тех элементов, которые составляют жизнь данного человека, а потому, чтобы понять путь худож[ественного] творчества, надо знать возможно полнее условия, в которых создавалась личность творца. Проследите за художником с самого его детства, постарайтесь разыскать о нем возможно больше сведений, соберите иконографию и сделайте все это доступным для изучения.

Словом, нам нужен музей, где бы собраны были материалы, рисующие жизнь наших художников-классиков, обстановку, в которой вырабатывались они и их великие творения. Во многих случаях это поможет нам правильно

читать их художественные произведения. Для глубокого исследователя каждый штрих ценен — всем он умело воспользуется»[4]. Такие намерения позвали Владимира Михайловича в путь на родину Чистякова, и так появился некий дневник,[5] переданный в 1949 году Фёдоровым-Кургановым незадолго до его смерти в архив Академии художеств со всеми материалами Кружка.

Какую же завесу тайны приоткрывают архивные материалы — обычная тетрадь с рукописными записями? Начата она 14 июля 1928 г. в день приезда В. М. Фёдорова-Курганова в тверской край — землю доисторических поселений, лежащую на пересечении торговых путей, богатую своими ремесленными традициями. Здесь прошли детство и юность художника Чистякова. Окружение «милых ближников» и богатая среднерусская природа формировали в мальчике творческую личность. «Я рос, постоянно восхищаясь природой и людьми»[6], — писал годы спустя Павел Петрович родным из столицы. Как плод созревает на ветке не вдруг, так и человек формируется постепенно. Уже тогда не по-детски серьезно мальчик искал законы, раскрывающие тайны окружающего мира и природные явления. Для десятилетнего парнишки настало время расстаться с отчим кровом в селе Пруды и продолжить образование в приходской школе города Красный Холм Весьегонского уезда Тверской губернии, живописно раскинувшемся на высоком правом берегу речки Неледины. Действительно, места достойные посещения.

Итак, 1 июля 1928 года энергичный Фёдоров-Курганов обзавелся командировочным удостоверением на сбор материалов о П. П. Чистякове и отправился из Ленинграда на его малую родину, в город тверской земли с впечатляющим названием — Красный Холм. Как-то нескладно все начиналось у Владимира Михайловича по приезде туда: никто не встретил, камеры хранения нет, куда идти? Оставив вещи у некой женщины, пошел жарким днем по ул. Льва Толстого. Новые домики с кружевной резьбой, река, собор, улица Красная, исполком, народный суд, первая школа второй ступени, одноэтажная, Краснохолмское пожарное добровольное общество, существующее с 1900-х годов, тоже одноэтажное; площадь, собор и еще собор, на доме Попова замки, он арестован. Мандат, удостоверяющий личность командированного от ЦБК (Центрального бюро края) и Русского музея, председатель «гор. совета» товарищ Максим Осипович Отетицкий, проверял вдумчиво, также, как и впоследствии тов. Иван Петрович Петров. Этот изучил трудовую книжку и заверил краеведческое удостоверение путника. Далее поиски шли через «нар. суд» (Анна Ильинична Лапшина) и курьера Анну Петровну, которая «знала всех», указав адреса Анны Матвеевны Баруздиной (Октябрьская улица, дом Вытчикова, «где бани») и Михаила Михайловича Суслова (Пролетарская улица). Следующая встреча — с защитником Александром Николаевичем Мартьяновым, жившим «за почтой», в ожидании которой, пока тот был занят с клиентом, слушал пение слепцов и заслушался: вот бы записать-то! Освободившись, Мартьянов очень обрадовался, что его в скромном кабинете дожидается не очередной проситель, а товарищ, приехавший из города на Неве.

Благодаря ежедневным записям Фёдорова-Курганова можно составить представление об увиденном и пережитом в ту поездку. Дневник велся скрупулезно: погода, события, встречи и новые лица с адресами и указанием тех, кого надо было навестить или расспросить, — все это нашло место для упоминания. Однако конспективность записей говорит о том, что они велись для себя — краткие памятки, чтобы позднее восстановить все произошедшее и полученные сведения. Дополнением служат фотографии, либо сделанные Владимиром Михайловичем, либо привезенные им из той командировки. Более 35 листов — застывших мгновений прошлого[7].

Улицы с деревянными и каменными домами, соборы Красного Холма, в том числе вид на колокольню у моста, базарная площадь с торговцами дровами и сеном, бывшая женская гимназия (в 1928 г. — школа 2-й ступени), мальчишки на реке у моста и в лодке. Сохранилась фотография дома Баруздиных с пояснением на обороте снимка: «В этом доме † (умерла Е. Ч.) Анна Петровна, сестра П[авла] П[етровича], мать Варвары Матвеевны[8]. За домом теперь ворота, у второго дома навес на точеных столбиках, у третьего дома палисадник с кустами. За вторым домом порядочное дерево, за третьим домом — порядочный садик. На крыше 3 и 4-го домов [неразб.], четв[ертый] дом — почта. За Базарской Красноармейская ул., д. 2. 22 VII-1928 г.»[9] Здание стояло на перекрестке Базарной и Шамшевой (с 1918 г. — Красноармейской) улиц, не сохранилось, сгорело в 1980-е–1990-е годы. Не уцелели и многие храмы.

Вид улицы с колокольней — часть открытого письма, отправленного из Красного Холма 10 июля 1905 г. в Петербург («Забалканский, 12 б за Московской заставой. Магазин Баруздина, Николаю Васильевичу Вытчикову»)[10]. На других старых почтовых карточках земская больница, летний театр, городская дума и управа, а также общественный банк — все честь по чести. Запечатлены и окрестности Красного Холма: Вознесенская церковь Антониева монастыря (фото 1906 г.), образ Богоматери из Шостаковского женского монастыря. Уникальный Николаевский Антониев мужской монастырь расположен в двух верстах от города. Основанный в 1461 году он давно лежит в руинах, но подвижническими усилиями духовенства потихоньку возрождается. Часть фресок из некогда великолепного ансамбля, пребывавших под открытым небом, едва читаема[11]. С колокольни Троицкого собора, единственной из уцелевших храмовых достопримечательностей города, открывается вид на всю округу. Панорамы улиц, сделанные с верхних точек — особо ценные трофеи Владимира Михайловича. На них и будничная жизнь, и многолюдные базарные сходки. Собор же последние годы возводится заново отчасти благодаря обретению в 2016 году некогда утраченного образа П. П. Чистякова «Благодатное небо»[12].

По-своему интересны и важны люди, запечатленные на снимках Фёдорова-Курганова: М. М. Суслов и Л. Т. Разумовский, староста церкви в селе Покровском[13]. Лука Тимофеевич по материнской линии приходился родней

матери нашего героя. Тетка же Разумовского по отцу — Александра Николаевна Морозова (Александрушка), — служила у Чистяковых в Академии художеств. Вообще тверская родня неоднократно беспокоила Павла Петровича и его жену Веру Егоровну различными просьбами о помощи: либо о материальной поддержке, либо в подыскании мест службы для отпрысков и домочадцев.

Фотографию М. Я. Суслова (1832–1911)[14], друга детства и однокашника будущего академиста, передал Фёдорову-Курганову его сын Михаил Михайлович. Отец же оставил воспоминания о создании летом 1851 года юношей Чистяковым парных портретов его родителей Якова Кузьмича (1793–1856) и Марии Ивановны (1812–1888). Владимир Михайлович записал со слов Суслова-сына, что бабушка во время сеанса рисования торопила художника, она спешила в ратушу. Дед же рассказывал, как хорошо Павлуша вырезал из бумаги коньков, а позже отдал Якову Кузьмичу свою золотую медаль, полученную за академическую программу «Великая княгиня София Витовтовна…» в счет отцовского долга в 150 рублей с намерением позже «заменить плодом рук своих», что, увы, не осуществилось[15]. Суслов-младший немало помогал в сборе материалов, он же подарил Кружку и оба этих карандашных рисунка с поясным изображением предков в рамках из раковин, впоследствии перешедших в Дом-музей П. П. Чистякова. Оказалось, сделал это очень своевременно, поскольку во время пожара дома Белоногиных в 1929 году сгорело пять или шесть деревянных зданий на улице Пролетарской (бывшей Миллионной), в том числе и сусловское жилище.

На краснохолмском кладбище Фёдоров-Курганов сфотографировал Никольскую церковь и могилу отца художника Петра Никитича (1793–1868). Человек этот обладал незаурядными личными и деловыми качествами, был весьма образован для дворового сословия и не только управлял барским имением, но и слыл в округе опытным юристом. Родителю Чистяков обязан как своей вольной, так и определением жизненной дороги. Однако забота о многочисленном семействе, постоянные разъезды и хлопоты по делам не умножили доходы бессребреника отца, но свели его в могилу. Скончался он от инсульта, оставив семью без средств. Захоронение П. Н. Чистякова, выглядевшее неухоженным уже и на том летнем снимке, давно утрачено.

Осматривая город, снял Фёдоров-Курганов и дом, на том месте прежде была школа, в которой учился будущий художник. Вместе с М. М. Сусловым сфотографировался на месте домика на ул. Широкой, где жили родители Чистякова. Более ранний фотоснимок самого здания — одноэтажного, с шестью окнами, выходящими на улицу, дала для пересъемки Софья Константиновна Цветкова. Семья Цветковых купила тот дом, но впоследствии кому-то продала. Пожелтевшая старая фотография: справа калитка, закрытые ворота и высокий сплошной забор, перед окнами росли тополя. Дома, в которых родился, жил и учился Павел Петрович, как записал автор дневника, к сожалению, разрушены сравнительно недавно, а «старожилы уже перемерли».

Благодаря поездке Фёдорова-Курганова на родину художника-педагога в 1928 году был составлен М. Плотниковым план села Пруды с обозначением места рождения Чистякова[16]. В пояснениях к плану указаны: помещичий дом (тогда Прудское кредитное сельхоз. товарищество), место, где стоял дом, в котором родился младенец Павел, каменная Троицкая церковь, деревянная церковь и кладбище, новое кладбище, парк, сыроваренный завод «сельхоз. товарищества», пруды, хлебный амбар, церковная сторожка, конюшня, липовый парк, усадьбы, дороги: в Красный Холм, в Поповку, в поле и на завод.

Помимо фотографий деревянной Покровской церкви в Прудах, построенной в 1662 (служить начали в 1685 г.) и купели, в которой крестили малыша Павлушу[17], Фёдоровым-Кургановым записаны сведения об истории спасения храма. 10 декабря 1925 года было объявлено о продаже с торгов 20 декабря по распоряжению проезжавшего в этих местах инспектора по сбору губернских налогов. Однако своевременное обращение жителей в Тверской губернский комитет по делам музеев и охраны памятников искусства и старины предотвратило уничтожение храма[18].

В Пруды Владимир Михайлович ездил дважды: 16 и 24 июля 1928 г. В дневнике он перечислил ближайшие деревни, расположенные на расстоянии от трех до десяти верст: Думино, Толстиково, Пахарево, Кукарякино, Утехово, Гаврилово, Покровское. Интересна запись о вторичном посещении Прудов, когда 24 июля Фёдоров-Курганов рано утром в пальто и калошах (без них нельзя, хотя и жарко) пешком отправился на родину Чистякова. Пусть она пространна и эмоциональна, но она передает настроение путника и его чувства того момента, да и картину жизни почти столетней давности вполне отражает.

«Вот я и у цели моей поездки. 8 ч[асов] утра. Солнце стоит уже высоко. Впереди раскинулись необъятные просторы. Такая знакомая, такая родная, вековая русская картина. Налево хуторок на огромном клеверном поле. Семья хлопочет около сена. Направо высокая рожь, из которой, словно детские глазки, выглядывают васильки. Там, впереди мост, незатейливо переброшенный через болотистый ручей. За ним, поднимаясь в гору к дер[евне] Гаврилово, лежат овсы, а над деревней из мимолетной тучки при солнце полосы дождя. Вправо за Гавриловым купа старых дерев. Это Покровское.

Влево раскинулась красная пахота, и на ней блестит на солнце плуг. Крестьянин понукает белую понурую лошаденку, останавливаясь на поворотах, а штук шесть грачей вьется за ним по следам. Узенька глобка (тропка), извиваясь по пахоте, манит прямо в даль, туда, в прохладу темных деревьев, которые стоят, как оазис среди безбрежной глади полей. И на фоне темной зелени белая старая церковь. Это «Пруды». Это родина великого Учителя и человека, колыбель русской живописи последней эпохи.

<…> Значит, вот от такой, вот от этой самой красной глинистой почвы пышным всходом пошли русские гении и таланты, и миру не побороть великой силы былинных богатырей. Сила множится, и не только сам Чи-

стяков, за ним вся его блестящая дружина с Виктором Васнецовым, творцом витязей на распутье, Репиным, Поленовым, Серовым, Суриковым, Врубелем, Савинским, Баруздиной, Бруни и др., и много-много их идут, как этот пахарь, на фоне тверской дали, разрыхляя почву русского искусства и бросая семена с ростками, полными жизни и силы…

А рожь подле меня шумит, волнуется. И чудные глазки-васильки приветливо заглядывают в самую душу. Скорее, скорее в Пруды»[19].

Из той поездки Фёдоровым-Кургановым были привезены в Ленинград не только фотоснимки и рисунки. Ему передали Ведомость Тверской епархии Весьегонского уезда села Пруды за 1825–1834 годы на 196 листах, «Историческое описание Краснохолмского Николаевского Антониева монастыря Весьегонского уезда Тверской губернии», рисунок дома Баруздиных в Красном Холме, выполненный Калерией Леонидовной Комендантовой 26 июля 1928 года и поднесенный автором собирателю материалов для Кружка[20].

Записи дневника содержат ценные сведения о помещиках Тютчевых, семье Мясниковых (кто ж теперь не знает эту фамилию?), о портрете Д. Ф. Скорюпина, исполненном Чистяковым, и его же образах для Тверского собора, для церкви в с. Пруды (Богородица, т. н. «Благодатное небо» с оригинала В. М. Васнецова)[21], об иконе Св. Луки Еланского — заказе И. А. Камкина для Луки Александровича Кисловского, первого краснохолмского судьи, впоследствии приобретенном Мясниковыми.

Цель поездки Владимира Михайловича — не только собрать материал, но и наладить связи, оживить краеведение и работу местных библиотек (где книг он не обнаружил, а были лишь газеты, журналы да плакаты), а также увековечить память о выдающемся земляке краснохолмцев и жителей села Пруды. Теперь понятно, как важна была эта командировка и привезенные из провинции артефакты.

К 1932 г. чистяковским кружком фактически было получено разрешение на устройство экспозиции работ художника в его доме. В постановлении Детскосельского городского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов отмечено: «…Помещение по Московскому шоссе, 21, б[ывшая] мастерская художника Чистякова П. П., ввиду его художественных заслуг, передано Детскосельским Горсоветом в безвозмездное пользование кружку имени Чистякова для устройства в нем музея картин работы худ[ожника] Чистякова»[22]. В более широком значении подобные музеи нужны, чтобы хранить память о прошлом, чтобы не обессмыслить настоящее и будущее, и передать все самое ценное, накопленное нашими предшественниками и учителями.

Однако после выхода партийного Постановления от 23 апреля 1932 г., оборвавшего деятельность всех творческих обществ и группировок, прекратил свое существование и чистяковский Кружок. Из плана мероприятий, намеченных правлением объединения, многое осуществлено в последующие годы. Вышли в свет переписка педагога с Савинским (1939), исследо-

вание И. В. Гинзбург о жизни и творчестве художника-учителя (1940), монография о его школе, а также письма и воспоминания о Чистякове[23]; установлен памятник на месте захоронения этого большого новатора системы профессионального обучения; в г. Пушкин соседняя с мемориальным домом улица Ожаровская с 1977 г. получила его имя; в 1987 г., спустя 55 лет после решения властей, в связи с созданием Дома-музея открылась экспозиция картин в мастерской. В последующие десятилетия опубликованы многочисленные исследования, связанные с жизнью и деятельностью художника-педагога, буклеты, книги и открытки, сняты видеофильмы[24].

Значит, не зря в 1928 году прокладывался путь не только по тверским дорогам отечества П. П. Чистякова, но и к нашим дням. Побывав в конце апреля 2017 года на малой родине художника благодаря обретению упомянутой выше иконы и людям, неравнодушным к памяти мест, я с большим сожалением увидела запустение некогда прекрасной деревни Пруды — лишь два дома оставались жилыми. Правда, сохранился памятный знак, установленный с полвека назад, вероятно, на месте бывшей Троицкой церкви, той самой, в которой был крещен будущий гениальный уроженец этой доброй земли. В 2022 году краснохолмцы, в отличии от академического музея, не только отпраздновали 190-летний юбилей Чистякова проведением краеведческих чтений с публикацией сборника исследований, но и позаботились о благоустройстве памятных мест.

Автор благодарит к. фил. наук Наталью Олеговну Свечникову за живое участие в изучении материалов темы.

Примечания

[1] Выставка «Чистяков и его ученики» смогла состояться лишь в 1955 г. в Москве в Академии художеств.

[2] Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. — М., 1952. — С. 244.

[3] Часть профессорской квартиры, со временем ставшей коммунальной, в д. № 27 по Большому проспекту Васильевского острова сохраняется как мемориальная комната, благодаря Добровольному художественно-просветительскому обществу им. П. П. Чистякова — В. Е. Савинского.

[4] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 48, лл. 3 об.-4.

[5] Там же, д. 35. 1928 г. 18 лл. В 1980-х годах, работая над созданием экспозиции Дома-музея П. П. Чистякова, который был открыт 27 апреля 1987 г. как научный отдел Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР (ныне НИМ РАХ), мне довелось изучать материалы фонда Кружка П. П. Чистякова в Научно-библиографическом архиве АХ СССР. Это обширный пласт документов, содержащий воспоминания, письма, фотографии и другие материалы, относящиеся к судьбе и памяти выдающегося человека — П. П. Чистякова.

[6] Цит. по: П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. — М., 1953. — С. 19.

[7] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 246. Фотографии окрестностей г. Красный Холм, родины П. П. Чистякова. Б. д. — 1928.

[8] Баруздина Варвара Матвеевна (1862–1941/42), племянница и ученица П. П. Чистякова, художник.
[9] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 246, л. 7 и об. По замечанию Н. О. Свечниковой, нумерация домов на ул. Красноармейской начинается с другого ее конца, и этот дом, находившийся на нечетной стороне улицы, мог иметь по Красноармейской № 93 или 95. По Базарной он был бы № 29.
[10] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 246, л. 11
[11] Экспедиция реставраторов из Ленинграда под руководством Н. В. Перцева в 1961 г. провела детальную фотосъемку храмов монастыря и фресок.
[12] См.: Чурилова Е. Б. «Явление» Богородицы. К истории иконы П. П. Чистякова «Благодатное небо» // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. № 54. — СПб., 2019. — С. 110–120.
[13] В этом селе родилась мать художника — крестьянка Анна Павловна, урожденная Найденова (1802–1890).
[14] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 271, л. 1.
[15] Там же, д. 35, л. 5.
[16] Там же, д. 38, л. 5.
[17] В 1832 г. в тверских епархиальных бумагах была сделана запись о его рождении и крещении в Троицкой церкви: «Двадцать третьего числа июня Весьегонского уезда вотчины господина генерал-майора и кавалера Афанасия Петровича Тютчева села Прудов у дворового человека Петра Никитина и законной жены его Анны Павловой родился сын Павел; имя нарек и крещение совершил той же церкви священник Афанасий Максимов Голиков». Это выписка из метрических книг Троицкой церкви с. Пруды из архива Третьяковской галереи. Трех дней от роду младенцу Павлу при крещении дана вольная.
[18] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 35, л. 4.
[19] Там же, д. 35, лл. 9 об.-10 об.
[20] Там же, дд. 33, 40, 216.
[21] См.: прим. 12.
[22] НБА РАХ, ф. 31, оп. 1, д. 25, л. 4.
[23] Авторы обоих изданий Н. М. Молева и Э. М. Белютин, 1953.
[24] В том числе мои статьи в различных научных сборниках и книги «Я еще могу съездить к Чистякову…» (2004), «…Прочесть, припоминая…» (2007), видеофильмы: «Учитель» (1992), из циклов: «Русская усадьба» (1998), «Время и место — Петербург» (2002), «Третьяковка — дар бесценный» (2005) и другие.

Юрий Ломакин

ЦЕРКОВЬ АЛЕКСАНДРА СВИРСКОГО (УСЫПАЛЬНИЦА ЗУБОВЫХ) В АНСАМБЛЕ МОСКОВСКОГО ДОНСКОГО МОНАСТЫРЯ

Введение

Исследуемый в настоящей работе объект культурного наследия Церковь Александра Свирского (усыпальница Зубовых), значимый фрагмент объекта культурного наследия федерального значения — Донского монастыря, основанного в 1591 году — одного из крупнейших архитектурных комплексов, сохранившийся до наших дней в почти неизменном виде. Монастырь был основан после событий 1591 года в память о чудесном избавлении Москвы от войск крымского хана Казы-Гирея, подходивших к Москве в июне 1591 года и бежавших от Москвы в панике.[1,2]

Архитектурно-градостроительная структура русских монастырей

Тема формирования и развития архитектурно-градостроительной схемы русских монастырей одна из самых разработанных в истории русской архитектуры. Суммируя выводы, к которым пришли исследователи, можно отметить, что архитектурно-градостроительный комплекс русского монастыря представлял собой сложный организм, составные части которого были связаны друг с другом не только функционально и композиционно, но и идейно-символически. Благодаря этому пространственная организация древнерусского монастыря отличалась единообразием и общностью основных принципов. Все монастырские постройки образовывали четкую иерархическую систему, группируясь по функциональному признаку и соподчиняясь между собой. Площадь с храмом — ядро всей композиции.[3]

Место устроения монастыря, как правило, тщательно выбиралось, талантливо использовались русскими зодчими особенности местности, но при построении обители всегда имелся в виду и некий идеальный образ. В качестве такого идеала имелся в виду образ Горнего Иерусалима. Монастырь в поздней древнерусской традиции, мог и должен был восприниматься как отражение Небесного Иерусалима.[4,5]

Присущее изучаемому времени понимание законов красоты, уподобление всего творимого «Небесному Иерусалиму», накладывало непосредственный отпечаток на композицию монастырских комплексов.[6]

Основание монастыря. Ранний период

Анализ истории русских монастырей позволяет выявить два способа основания монастыря. При этом то, как и кем была основана обитель, оказывает влияние на то, как будет развиваться монастырь, как будет формироваться архитектурно-градостроительная схема монастыря. В первом случае

обитель основывается трудами одинокого подвижника, или очень небольшой группы, желающей принять на себя подвиг иноческого жития. Так, например, был основан один из старейших на Руси монастырей — Киево-Печерский.[7]

Во втором случае, монастырь основывался на тщательно выбранном месте, по продуманному плану, как правило, людьми состоятельными.[8]

Исследуемый в настоящей работе Донской монастырь был основан в 7101 (1593) году. Царь Фёдор Иоаннович велел устроить монастырь близ Москвы, на том самом месте, где стояла подвижная крепость с походным храмом. По месту, на котором был основан монастырь, в XVII веке его называли монастырем Пречистой Богородицы Донской, что в обозе.[9]

Планировочная структура монастыря. XVII в.

Первые годы существования монастыря были зафиксированы в предисловии к Вкладной книге монастыря, написанном архимандритом Антонием в 1692 году: «…в коих временах нача строиться и коими христолюбцы обитель Пресвятой богородицы, нарицаемая Донская»[10].

Первой постройкой монастыря стал Малый собор**,** «во имя Пресвятой Богородицы, по названию Донской», изначально трактовавшийся как храм-памятник, который занимал центральное место в ансамбле монастыря. В течение почти всего XVII века храм был доминантой архитектурно-градостроительной структуры монастыря.

И. Е. Забелин в книге «Описание ставропигиального Донского монастыря» приводит документ, свидетельствующий, что в Ратуевом стану в монастырских вотчинах числится «…Монастырь Пресвятой Богородицы, что словет Донская, а на монастыре церковь камена, а в церкве образы и свечи и книги и на колоколице колокола и всякое церковное строение государево. Да на монастыре же келья игуменова, да келья братская, а около монастыря ограда деревянная — замет»[11].

Деревянная ограда была устроена на 52 прясла, и окружность стен оставила 130 сажен, т. е. чуть более 300 метров.

Первые достаточно подробные описи монастыря относятся к 1678 и 1683 годам. Согласно описям, в этот период на территории монастыря располагались следующие постройки: Малый собор с пристроенными к нему приделами, трапезной и колокольней; две кельи игуменские у Передних (западных) ворот; две кельи братские у западных ворот; у северных ворот — келья казенная на глухих подклетях; хлебня и келья каменная у Малого собора; там же амбар с дубовым погребом, сушило о двух жильях и святой колодец.

Помимо этого, в монастыре было двое каменных ворот, которые выходили к основным городским магистралям: Калужской дороге и Донской улице, выходящей к городским воротам Земляного города.

Царь Фёдор Алексеевич (1661–1682), обратил особое внимание на Донской монастырь и способствовал его устроению. Это время совпало с Русско-турецкой войной (1677–1681), Чигиринскими походами (1677–1678). Военные трудности способствовали особому усердию Фёдора Алексеевича к Донскому монастырю, основанному в память победы над тем же врагом, крымским ханом. В 1678 году царь повелел обновить старый храм монастыря и пристроить к нему два придела, трапезу и колокольню. В 1679 году пристроенные приделы освятили: южный придел — во имя преподобного Сергия Радонежского, в память походной церкви, стоявшей на этом месте среди обоза, или воинского стана; северный придел — во имя святого мученика Феодора Стратилата, небесного покровителя царя Фёдора Алексеевича. Была поставлена новая деревянная ограда с двумя каменными вратами, из которых одни были о трех главах, а другие — одноглавые. Также увеличилось число деревянных келий и других монастырских зданий.

Планировочная структура монастыря. Конец XVII в. – 1-я пол. XVIII в.

История нового этапа строительства монастыря начинается в 1684 году и связана с именем сестры Петра I — царевны Екатерины Алексеевны, заложившей в этом году новый соборный храм. В том же году начато было возведение новой каменной ограды, строительство которой закончилось лишь в начале XVIII века. С 1683 года повышается статус монастыря, в нем установлен чин архимандрии.[12]

Первым архимандритом стал настоятель монастыря Никон, поставленный сюда патриархом Иоакимом. При Никоне начинается большое строительство стен и башен в монастыре.

В 1684 году по обету царевны Екатерины Алексеевны был заложен новый соборный храм, сейчас Большой собор. Построение производилось сначала за счет царской казны, но потом из-за экономических трудностей было приостановлено.

Построенный только до глав храм стоял восемь лет — до 1692 года. В 1686 году была начата постройка каменной ограды в виде крепостной стены с башнями. В 1686 году было выстроено также здание монастырской квасоварни у западных ворот.

Крымские походы возобновили память об особенном значении Донского монастыря в войнах с крымскими ханами, но послужили препятствием к благоустройству обители. Походы значительно истощили царскую казну. Поэтому строительство Большого собора и только что начатой монастырской ограды после второго Крымского похода (1689) было оставлено на попечение самого монастыря. Только 21 августа 1698 года Большой собор был освящен преосвященным Тихоном, митрополитом Сарским и Подонским. Большой собор определил новый масштаб построек монастыря.

Планов, современных периоду основания монастыря, не сохранилось, поэтому о первоначальных границах ансамбля можно говорить с не-

которой осторожностью. Но представляется, что версия Г. И. Меховой и Ю. И. Аренковой, которые высказали предположение о северной границе монастыря, проходившей по линии братского сада, довольно спорна. Скорее всего, как считают многие исследователи, монастырь занимал территорию военного лагеря русских войск, вставших на защиту Москвы.[13]

Чуть более 50 лет продолжался период интенсивного строительства в монастыре. В это время возводятся все те постройки, которые, несмотря на переделки, определяют современный облик монастыря. Большие изменения произошли в планировочной структуре ансамбля, который приобретает еще большую геометрическую строгость. В это время развиваются северная и западная части монастырского ансамбля.

В царствование императора Петра I строительство в Донском монастыре продолжалось, но медленно, на частные пожертвования по многочисленным ходатайствам настоятелей у государя и частных лиц, потому что без разрешения царя нельзя было не только начинать новое церковное строение, но и довершать уже начатое. Так, к 1711 году вкладчица Ирина Семёновна Кириллова завершила строительство каменной ограды около монастыря, до конца не достроив двое ворот. В 1714 году вдовствующая супруга царя Иоанна Алексеевича царица Прасковья Феодоровна вместе со своей дочерью царевной Екатериной Иоанновной построила над северными святыми вратами обители церковь во имя Тихвинской иконы Божией Матери — одно из самых изящных по силуэту монастырских сооружений, причудливый силуэт которой обогатил монастырскую панораму. В 1716 году архимандрит Лаврентий, построил к Тихвинской церкви новую каменную лестницу.

3 февраля 1714 года в Малом соборе в приделе преподобного Сергия был погребен майор Ефим Иванович Дурново. Его родители в поминовение сына начали строить 1 мая 1714 года на свои средства каменную церковь во имя преподобного Евфимия Великого с больничными кельями при ней. 1 октября постройка церкви была завершена; храм освятили 20 января 1715 года.

В 1717 году настоятель «тщанием своим и радением, в вечное поминовение родителей своих, начал строить келейной своей казной в Донском монастыре каменным зданием монастырския службы, хлебню и братскую поварню»[14,15].

В 1730 году по проекту А. Трезини начали строить новую западную колокольню, но выстроили лишь массивные ворота, которые стали триумфальным въездом в монастырь**.**

Планировочная структура монастыря. 2-я пол. XVIII в.

С середины XVIII века в монастыре ведется интенсивное строительство. Вблизи северных ворот в 1740-х годах появляется настоятельская усадьба. В 1753 году достроена западная колокольня, обозначившая ось запад-восток, в центре которой расположен Большой собор. В 1754–1755 годах

графиня С. Н. Головкина устроила в нижнем ярусе колокольни храм во имя святых Захарии и Елизаветы.

Монастырь застраивается зданиями, оси которых, как правило, параллельны стенам ограды. Стены в плане имеют вид квадрата, башни размещаются с равными интервалами, ворота занимают середину северной и западной стен, а на пересечении проходящих через них осей квадрата возведен новый собор.[16,17]

Основные зоны архитектурно-градостроительной схемы монастыря. Парадная центральная часть

Отмеченные исследователями особенности, присущие большинству русских обителей: тяготение к периметральной застройке вокруг центральной доминанты — собора, присуща и архитектурно-градостроительной структуре Донского монастыря. На Большой собор, ставший с конца XVII века архитектурной доминантой Донского монастыря, ориентированы основные сооружения архитектурного ансамбля. Все монастырские постройки образуют четкую иерархическую систему, группируясь по функциональному признаку и соподчиняясь между собой. Собор доминирует над остальными храмами монастыря. Колокольня поставлена к западу от собора как вторая высотная доминанта. Вокруг главного собора располагаются другие постройки ансамбля.

Хозяйственно-жилая зона

С начала существования монастыря сохранилась и теперь окончательно оформилась хозяйственно-жилая зона, расположенная в юго-западной части монастыря.

Жилой и хозяйственный комплексы монастыря — это та среда, где протекает повседневная жизнь монашествующих.[18]

Жилое пространство, келья монаха имеет в его жизни огромное значение, являясь, как и храм, неотъемлемой частью пространства монастыря.[19]

Относительно расположения келий на территории монастыря, большинство исследователей придерживается единого мнения: «…расположение келий относительно главного храма менялось: первоначально они окружали церковь, в последующие века располагались по периметру стен».[20,21]

Размер кельи и ее расположение внутри монастыря могли зависеть от того, какое место в иерархии монастыря занимал тот или иной монашествующий.[22]

Не меньшее значение в жизни монастыря и сложении его архитектурно-градостроительной схемы имел хозяйственный комплекс. На территории обители возникают здания и сооружения, обеспечивающие выполнение жизненно необходимых для любой обители функций. Хозяйственная зона находилась на заднем плане, прижимаясь к стенам, и имела, как правило свои служебные ворота.[23,24]

Внутри монастыря последовательность архитектурно-градостроительных зон была как правило следующей: собор, кельи, затем отделенный от парадного хозяйственный двор.[25, 26]

Во второй половине XVIII века, в Донском монастыре были построены настоятельские и братские кельи, квасоварня, конюшня и каретный сарай, каменная кузня, ризничная келья и поварня, богадельня и ризница у Большого собора.

Сады и зеленые зоны монастыря

Значимой частью монастырских комплексов являлись сады и огороды, зеленые пространства. Появление еще в Древней Руси культуры садоводства историки связывают, прежде всего, с монашеством.[27]

От монастырского садоводства вели свое происхождение и знаменитые московские сады. Историки подмосковного садоводства также подчеркивали его неразрывную связь с монастырями и русским священством. «…первыми распространителями садов и цветников в Москве было духовенство. Это предположение получит еще большую силу, если мы проследим относящуюся до садоводства средневековую литературу. Весьма редкое роскошное средневековое иллюстрированное издание, под названием *"Hortus Romanus"*, т. е. «Римский сад», где приложены планы расположения садов, разбивки куртинок, цветников и проч. Оно написано и издано одним из монахов католического монастыря и, разумеется, было известно и нашему духовенству…»[28].

Традиции разведения в святых обителях садов, рощ и цветов не прервались и в XVIII–XIX вв.[29]

Кроме ярких цветочных клумб и декоративных кустарников, в которых порой утопали братские корпуса, распространены были фруктовые монастырские сады.[30]

Создание садов, озелененных пространств в Донском монастыре имело давние традиции. В октябре 1728 года по указу императора Петра II в Донской монастырь был прислан новый настоятель — бывший игумен Мгарского Лубенского монастыря архимандрит Иларион (Рогалевский). В 1729 году он построил заборы около уже существующих в монастыре садов. Архимандрит Иларион в 1730 году завел вокруг монастыря рощу в дополнение к уже существующей, где весной посадили березы, клены, липы, ели. А внутри монастыря в 1736 году были устроены сады, в которых разбили цветники, развели яблони, сливы, смородину и малину.

В северо-западной части монастыря разместился братский сад и огород. Комплекс настоятельской усадьбы с садом и огородом занял участок в северо-восточной части монастырской территории. В юго-восточной части существовал небольшой братский огород и пруд, засыпанный в середине XIX века в связи с расширением монастырского кладбища.

Некрополь

Кладбище неизменно, с момента основания первых монастырских обителей, является одним из самых значимых элементов монастырского пространства. Некрополь монастыря иносказательно воплощал сущность монашеского образа жизни: «монашествующий мертв для жизни, его келья — его могила». Нередко умершего монаха и погребали подле его кельи.[31,32]

Можно предположить, что основания монастырским кладбищам были положены захоронениями в стенах монастырей умерших насельников монастырей, не желавших и после смерти покидать стены свои обители. Позднее в стенах обителей стали хоронить и мирян. Когда именно это началось, точно установить едва ли возможно. Среди членов царствующего дома и знатных лиц существовал обычай принятия перед смертью иноческого чина. Эти лица также могли быть погребены в монастырских храмах и на монастырских кладбищах. На монастырских кладбищах могли быть похоронены основатели монастыря, даже не принимавшие иноческого обета, лица, внесшие крупные вклады в монастырь или участвовавшие в создании монастырских храмов.[33]

Возникшее в конце XVII века кладбище Донского монастыря заняло часть территории в юго-западной части ансамбля и тяготело к соборам.[34]

Когда запретили хоронить на церковных кладбищах в черте города, кладбище Донского монастыря, считавшееся загородным, стало стремительно увеличиваться; постепенно оно становилось одним из самых аристократических в Москве. С этого времени основные изменения в архитектурно-градостроительной схеме монастыря происходят именно в зоне некрополя. Так, в конце XVIII в. на кладбище Донского монастыря была выстроена небольшая ротонда — храм св. Александра Свирского — мавзолей семейства Зубовых (1796–1798).

Планировочная структура монастыря. XIX – нач. XX вв.

В 1802 году в обители замостили дорогу от Святых ворот до крыльца Большого собора, а также площадку у Святых ворот и на заднем дворе. Храм святого Евфимия к этому времени пришел в такую ветхость, что был признан негодным для ремонта. Близ этого храма был похоронен князь Михаил Голицын. Его вдова, княгиня Голицына, получила разрешение на свои средства разобрать этот храм и построить на его месте новый, во имя святого Архангела Михаила**.** Храм был сооружен в 1809 году. Его трапеза стала фамильной усыпальницей князей Голицыных.

Серьезным испытанием для России и для Донского монастыря стала Отечественная война 1812 года. Всего в монастырь тогда вошло около двухсот вооруженных французов. Разграблению подверглось ризничное имущество.[35]

В середине XIX века территорию в юго-восточной части монастыря заняло кладбище, в связи с чем был упразднен небольшой братский огород и засыпан пруд.

В 1888–1891 годах между западными воротами и настоятельским корпусом по проекту архитектора А. Венсана на средства вдовы коммерции советника Е. А. Первушиной был возведен храм с церквами Великомученицы Екатерины на первом ярусе и Святителя Иоанна Златоуста на втором. Предполагалось устроить в этом храме родовую усыпальницу рода Первушиных.

В 1889 году в ознаменование благополучного исхода для царской семьи крушения поезда на станции Борки 17 октября 1888 года было решено перестроить старую монастырскую ампирную часовню, которая издавна существовала при северных воротах монастыря. При разборке свода прежней часовни ее стены были увеличены в высоту, облицованы кирпичом с колонками, карнизами, кокошниками и покрыты шатровым верхом с грушевидной главой.

В 1898 году за церковью Преподобного Александра Свирского на монастырском кладбище в маленькой пятиглавой часовне-усыпальнице генерал-майора Терещенко был устроен храм во имя преподобного Иоанна Лествичника.

За южными воротами обители в начале XX века образовалось новое кладбище монастыря, на территории которого по инициативе настоятеля епископа Григория (Полетаева) в 1907–1914 годы проводилось строительство храма Преподобного Серафима Саровского.[36]

К концу XIX – началу XX века заканчивается строительство монастыря в том виде, в котором он дошел до наших дней. Храмы, жилые корпуса, крепостные стены с зубцами, 12 башен и трое ворот. Архитектурный ансамбль Донского монастыря является образцом русского градостроительного искусства и архитектуры, признанным объектом культурного наследия.

Создание объекта культурного наследия — церкви Александра Свирского

Исследуемый в настоящей работе объект культурного наследия федерального значения — памятник архитектуры — церковь Александра Свирского (усыпальница Зубовых). Церковь расположена напротив алтаря Большого собора Донского монастыря, на территории некрополя. Здание представляет собой образец мавзолея-ротонды эпохи классицизма.

Строительство церкви Александра Свирского на территории Донского монастыря имеет отношение к роду графов Зубовых, она предназначалась под их семейную усыпальницу. Зубовы принадлежали к числу старинных дворянских фамилий, ведущих свое начало со 2-й половины XV века.

20 февраля 1795 года скончался глава рода — тайный Советник, Сенатор и кавалер граф Александр Николаевич Зубов — и был похоронен на кладбище монастыря, неподалеку от алтаря Большого собора. После его смерти остались трое сыновей. Старший — Николай, генерал-майор, служил в Смоленском драгунском полку.[37]

Весной 1795 года Николай Зубов обратился в Синод с прошением — разрешить ему построить на свои средства в Донском монастыре «На том месте, где тело покойнаго отца положено», каменную церковь во имя Александра Свирского.[38]

Синод одобрил представленный проект и дал разрешение на строительство усыпальницы, после чего в Донской монастырь был послан Указ, полученный архимандритом Иокинфом Карпинским в феврале 1796 года.[39]

Приложенные к прошению план и фасад церкви не дошли до наших дней. Неизвестно и имя архитектора, привлеченного Н. Зубовым для разработки проекта. Строительство церкви началось 3 мая 1796 года. Местоположение усыпальницы определила могила А. Н. Зубова, находившаяся восточнее алтаря Большого собора.

26 июля 1798 года «вдова графиня Елисавета Васильевна Зубова» подала прошение в Московскую контору Синода, в котором говорилось: «Означенная церковь по построении святым иконостасом, ризницею и прочими до церкви принадлежностями, также и книгами снабжена и ко освящению состоит готовою»[40].

Через несколько дней архимандрит Донского монастыря Евлампий осмотрел достроенную церковь и одобрил качество строительства и ее отделки. Освящение состоялось 11 сентября 1798 года.[41]

Таким образом, некрополь Донского монастыря в последние годы XVIII столетия украсился первой по времени построения церковью-усыпальницей.

Как было отмечено выше, проектные чертежи не сохранились, однако, в отделе архитектурной графики Государственного исторического музея хранится рисунок фасада, выполненный вскоре после постройки усыпальницы «архитекторским помощником» Захаровым, дающий полное представление о внешнем облике здания в начале XIX века.[42]

Усыпальница представляет собой небольшую ротонду на белокаменном цоколе. Особенности композиции и декора усыпальницы-ротонды Зубовых характерны для стиля зрелого классицизма, имевшего широкое распространение в конце XVIII столетия в храмах-мавзолеях и в садово-парковой архитектуре.

Описание изменений объекта культурного наследия во времени. XIX – нач. XX вв.

Осенью 1812 года на территорию Донского монастыря вошла часть армии Наполеона. Усыпальница Зубовых была разграблена, само же здание не пострадало.

Летом 1820 года архимандрит Донского монастыря Парфений сообщил в Синод о том, что «по случаю расхищения во время неприятельского нашествия церковной утвари и антиминса Зубовская церковь «до селе оставалась неосвященною; ныне же усердием графини Натальи Алексан-

дровны Зубовой приведена в надлежащее благолепие, и снабжена приличною утварью». В заключение архимандрит просил разрешить ее освятить. Разрешение было дано и освящение состоялось 23 июня.[43]

В 1820-е годы было сделано описание строений Донского монастыря, об исследуемой церкви, в нем говорится: «Церковь во имя Преподобного Александра Свирскаго построена 1796 года коштом графа Николая Александровича Зубова, в 1798 году Сентября 10 дня Архимандритом Евлампием освящена. Иконостас в оной церкви столярный, покрыт зеленою краскою, образа писаны живописью, купол покрыт по деревянным стропилам листовым железом, глава и крестик позолочены. После нашествия неприятеля в 1820 году усердием графини Натальи Александровны Зубовой возобновлена и напрестольною серебряною утварью снабжена и того же года Июня 23 дня Архимандритом Парфением вновь освящена. Находится прямо от алтаря Соборной церкви в восточной стороне. В ней похоронены тела: 1) 1781 год — графиня В. А. Зубова 2) 1782 год — граф В. А. Зубов 3) 1794 год — девица В. С. Козинская 4) 1795 год — граф А. Н. Зубов 5) 1807 год — А. А. Жеребцов»[44].

На протяжении последующих четырех десятилетий церковь капитально не ремонтировалась и постепенно приходила в ветхое состояние. Весной 1863 года граф Платон Александрович Зубов пожертвовал на обновление усыпальницы 3 700 рублей, о чем Управляющий Донским монастырем архиепископ Евгений и сообщил в Московскую контору Синода.[45]

К донесению была приложена «Пояснительная записка», подписанная П. А. Зубовым, дающая представление о характере ремонтных работ. Управляющий Донским монастырем Архиепископ Евгений доносил конторе, что граф Платон Александрович Зубов сделал поправки и починки в церкви, устроенной над усыпальницей его предков на сумму 3700 рублей: «Наружные работы: цоколь белого камня кругом церкви, штукатурка, фасады, лепная работа, крыша покрыта новым железом, окраска церкви и крыши, шар и крест вызолочены, над дверью зонт железный — 1300 рублей. Внутренняя работы: иконостас исправлен, резьба сделана новая с позолотою, иконы исправлены, рамы в окна и дверь новая, стены и купол возобновлены колерами, на простенках три иконы новыя с лампадами, в алтаре исправлены шесть икон в золотых, ремах — 1600 рублей. Четыре лампады у местных икон на кронштейнах, лампада над царскими дверьми и три подсвечника в алтаре — 100 рублей. Серебряная утварь на престол — 500 рублей. Одежда на престол, жертвенник и ковры — 100 рублей. Хоругви, аналои и завеса к царским дверям — 100 рублей. Вся сумма — 3 700 рублей»[46].

Более подробные сведения об интерьере церкви сообщает «Опись церковного имущества Донского монастыря», составленная по указу Святейшего Синода вскоре после окончания ремонта.[47]

Это первое по времени описание убранства усыпальницы: «Внутри стены и своды покрыты разными колерами на клею, в среднем куполе Святой

Дух, а на восточной стороне Ангел в рост, держащий, крест, во всем храме — одиннадцать окон с железными решетками… В алтаре Св. Престол сосновый, квадратный, мерою 1 аршин 5 вершков, на нем св. Антиминс. На престоле два трех-свечника, металлических, вызолоченных. Около престола три небольших выносных подсвечника накладного серебра… На горнем месте икона Сошествия в ад и Воскресение Спасителя с прочими изображениями святых, иконописная. По левую сторону икона Несение Креста, по правую сторону — икона Моление Спасителя о чаше, обе живописныя. Все три иконы, одинаковой меры в вышину по 1 ½ аршина. Над горним местом икона Нерукотворенного Спаса, мерою в вышину 10 вершков. Над царскими вратами, против Престола, икона Тайной Вечери, круглая. У царских врат завеса шелковая. По правую сторону Престола жертвенник в каменной стене. На жертвеннике икона с изображением Господских праздников и прочих Святых. На жертвеннике пред иконою металлический подсвечник, вызолоченный. Все вышеписанные иконы в деревянных вызолоченных рамах. Предалтарный иконостас столярной работы, выкрашен белою краскою под лак, карниз, капители и вся резьба вызолочены на полименте.

Царские врата, на них изображение Тайной Вечери, над вратами сияние, в коем Святой Дух в виде голубя, резной посеребренный. На правой стороне от Царских врат местная икона Преображение Господня. Южная дверь, на ней икона Архидиакона Стефана. Подле сей двери храмовая икона Пресвятыя Богородица Всех Скорбящих Радостей, Северная дверь, на ней икона Архангела Михаила. Подле оной двери икона Праведной Елизаветы. Над Царскими вратами икона Св. Прав. Анны и великомученицы Екатерины. Выше распятие Господне с предстоящими. Над северной дверью икона Святых мученников Платона и Валериана. Над южной дверью, икона Святителя Николая и Св. Дмитрия Ростовского. Вверху над иконостасом в середине ниша с сиянием, а по сторонам два клейма, в коих написаны ветхий и новый заветы. Все вышеписанные иконы в деревянных вызолоченных рамах. Иконы в прочих местах храма. Над правым клиросом вверху небольшая круглая икона Св. Александра Невского, в бронзовой раме. Над левым клиросом на одной доске три лица: Св. Марии Магдалины и Св. мучен. Андриана и Наталии. На западной стороне у Дверей две такие же иконы с изображениями: с правой стороны Св. мучен. Бориса и Глеба, с левой — Св. мучен. Платона и Романа. Все три сии иконы в деревянных вызолоченных рамах и пред ними, на небольших бронзовых кронштейнах шандальчики для лампадок. У входа с правой и левой стороны две небольшия хоругви малиноваго бархата, на одной из них изображен Спаситель, а на другой Богоматерь.

Лампады в церкви. В спуске пред Царскими вратами, о четырех шандальчиках, фигурная лампадка, накладного серебра. Пред местными иконами предалтарного иконостаса четыре лампады накладного серебра, на кронштейнах, средней величины, круглые, с металлическими трубами для свеч»[48].

Как и положено в усыпальницах, изображения местных святых и мучеников подбирались с учетом имен членов семьи Зубовых, поэтому здесь находились такие редкие в иконографии образа, как: Платон, Валериан и др. К этому времени, помимо Александра Николаевича Зубова, в усыпальнице были погребены его дети: Василий, Екатерина и внуки: Николай Хорват, Анна Жеребцова, отец последней — Александр Жеребцов и дальняя родственница — «девица Варвара Степановна Козинская»[49].

Без капитального ремонта церковь Александра Свирского простояла до начала XX века. В 1901 году граф Александр Платонович Зубов обратился к прокурору Московской конторы Синода с жалобой на ветхое состояние усыпальницы, которую не ремонтирует начальство Донского монастыря, на что получил ответ, где говорилось, что «капитала на обеспечение церкви» при ее строительстве не было, завещано, поэтому монастырь не обязан производить ремонтные работы, так как церковь является семейной усыпальницей.

После получения ответа Александр Зубов вместе с двумя братьями решили пожертвовать деньги на возобновление храма, но при этом скрыть свою причастность. Псевдо жертвователем стал Иван Гаврилович, фамилию которого, к сожалению, установить не удалось.

В фонде Зубовых, хранящемся в РГИА СПб., найдена переписка между ним и Марией Константиновной Васильевой, которая непосредственно следила за ремонтом церкви и несколько раз в неделю сообщала Ивану Гавриловичу как продвигаются работы. Благодаря этой переписке стали известны имена архитектора, руководившего ремонтом, подрядчика работ и сведения о сроках и характере обновления храма»[50].

В июле 1902 года подрядчик — подольский мещанин Эмиль Давыдович Гительсон представил смету на 2 тысячи рублей, содержащую четырнадцать пунктов: «Смета от Э. Д. Гительсон Управляющему донским монастырем Епископу Григорию на ремонт Зубовской церкви во имя Преп. Александра Свирского. I. Устроить новый престол из дуба и поставить плиту из камня. II. Написать разных святых икон, какие написаны были: шестнадцать живописных и три больших. III. Снять, разобрать, исправить, поставить, окрасить белой краской иконостас и резьбу вызолотить. IV. Внутри купола переписать изображение ангела и весь фон исправить. V. В церкви штукатурку и карнизы исправить, лепную работу исправить и писать стены вновь по окраске уборкою по прежнему. VI. Внутри церкви панель оштукатурить цементом и окрасить масляной краской. VII. Рамы окон и подоконники исправить и окрасить белилами. VIII. Исправить двое дверей и окрасить белилами. IX. Тамбур исправить и окрасить в существующий им цвет масляной краской. X. Сломать пол, положить железные балки, наслать досками пол, насыпать песку и выстлать цементными плитками на портландском цементе. XI. Наружные стены, штукатурку перетереть, карнизы и лепнину исправить, окрасить клеевой краской. XII. Низ оштукатурить цементом. XIII. Исправить

водосточные трубы, пояски и наружные подоконники и окрасить медянкой. XIV. Заменить негодныя, выгоревшия стекла новыми. Итого: 2000 рублей, 17 июня 1902 года. Подольский мещанин Эмиль Давыдович Гительсон». Представляя смету, подрядчик брал обязательство закончить ремонт к 15 сентября.[51]

Количество окон, как и в середине XIX века, оставалось прежним — одиннадцать, то есть восемь верхних и три нижних. Кроме того, в смете говорится о ремонте двух входных дверей и тамбура перед одной из них. Дверь же по описи 1860-х годов была одна. Другую, судя по всему, переделали из оконного проема в период между I888 и 1902 годами.

Следить за правильностью работ и за качеством строительных материалов пригласили архитектора Михаила Павловича Иванова (1841–1919).[52,53]

В Донском монастыре существовала своя артель из монахов, которая вызвалась покупать материалы, сбить старую штукатурку со стен усыпальницы и в отсутствие архитектора, следить за качеством работ приглашенных мастеров.[54]

20 июня приступили к ремонту и «по снятии пола прорыли с правой стороны на полтора аршина вглубь и оказался свод склепа, от этого места стали рыть к середине церкви, где стоял на поверхности вроде сруба в четыре бревна. Прорыли в глубь на средине, то оказался гроб обрушившийся. Дали знать владыке, и он пришел, осмотрел и приказал засыпать как было, что и сделали. Пригласили архитектора для указания, где положить балки и прочего; Архитектор со своей стороны выразил новое мнение так: «Я не нахожу нужным класть балки, когда тут нет общей усыпальницы и нет свободного места для погребения» и предложил подсыпать песку, утрамбовать и сделать бетон, а по нему выстлать плитками, чтобы было благоприлично и прочно»[55].

В конце июня оштукатурили наружные стены церкви и приступили к исправлению лепных украшений и водосточных труб. Одновременно — реставрировали иконы и иконостас. Подсвечники, лампады отдали в ремонт на фабрику Банда, там же изготовили металлический подзор вокруг наружных стен.[56]

В июле-августе окрашивали стены, оконные рамы и двери, исправляли декор и росписи стен. Работы планировалось завершить к 15 сентября, но плохая погода помешала этому. Лишь 29 октября привезли новый дубовый престол, некоторые иконы и позолоченную резьбу к иконостасу. На следующий день М. Васильева сообщила Ивану Гавриловичу, что храм готов, так как «рабочих пришло много и они в сутки поставили образа и прибили позолоту». Вскоре церковь Александра Свирского была освящена.[57]

В 1910 году проводилась страховая оценка зданий Донского монастыря и среди них — усыпальницы Зубовых. Согласно описи, исследуемое здание «в плане имеет круглую форму в диаметре по наруже 4,2 сажени, высотою под главный карниз 3 сажени 4 вершка, с одним куполом, крытым железом

и украшенным небольшим золоченым яблоком с крестом; кирпичная, снаружи по штукатурке окрашена масляной краской, крыша медянкой. Окон одиннадцать штук, размерами *2* аршина 4 вершка х 1 ½ аршина; дверей наружных двустворных размерами 3 ½ × 2 аршина две штуки. Иконостас окрашен белой краской с позолотою размерами 9 ½ аршина длины 4 ½ аршина высоты, а всего 42,75 кв. аршин, оценен в 1000 рублей. Строение хорошо сохранилось. Оценка вместе с иконостасом — 6000 рублей»[58].

Опись 1908 года дает довольно полное представление об интерьере исследуемой церкви: «Главной Описи Ставропигиального Донского монастыря», находящейся в Архиве Московской Святейшего Синода Конторы под № 32. Церковь во имя Преподобного Александра Свирского, круглая, каменная, об одной небольшой главе с вызолоченным крестом, построена в 1796 году графом Зубовым, а в 1863 году внутри и снаружи возобновлена... одним из потомков графов Зубовых. Внутри стены и своды покрыты разными колерами на клею; в средине купола Святой Дух, а на восточной стороне Ангел в рост, держащий крест; в сем храме одиннадцать окон с железными решетками.

Алтарь. В алтаре Святой Престол сосновый квадратный, на престоле два трехсвечника, на горнем месте икона Сошествия в ад и Воскресения Спасителя с прочими изображениями святых, иконописная. По правую сторону сей иконы икона Моления Спасителя о чаше. По левую сторону икона Несения Креста, обе живописная. Над горним местом икона Нерукотворного Спаса. Над царскими вратами против престола икона Тайная Вечеря, круглая. По правую сторону престола жертвенник в каменной стене. На жертвеннике икона с изображением Господних праздников и прочих святых. Все вышеписанные иконы в деревянных вызолоченных рамах.

Иконостас. Предалтарный иконостас столярной работы, выкрашен белой краской под лак, карниз, капители и вся резьба вызолочена на полименте. Царские врата: на них изображена Тайная Вечеря, над вратами сияние, в коем Святой Дух. На правой стороне от царских врат, местная икона Преображения Господня, на южной двери икона Стефана. Подле сей двери храмовая икона Преподобного Александра Свирского. На левой стороне — местная икона Пресвятая Богородицы — Всех скорбящих Радость; на северной двери икона Архангела Михаила, подле — икона Св. Праведной Елисаветы.

Над царскими вратами икона Праведной Анны и Великомученицы Екатерины. Выше — распятие Господне с предстоящими. Над створной дверью икона Святого Великомученика Платона и Валериана; над южной дверью — икона Святого Николая и Дмитрия Ростовского. Вверху над иконостасом в средине чаша с сиянием, а по сторонам два клейма, в коих написаны Ветхий и Новый завет. Все вышеписанные иконы в деревянных вызолоченных рамах.

Иконы в прочих местах храма. Над правым клиросом выше черной мраморной таблицы с надписью, внизу небольшая круглая икона Святого

Александра Невского в бронзовой рамке. Над левым клиросом на одной доске три лика: Святой Марии Магдалины и Святых мучеников Адриана и Наталии. На западной стороне у дверей — две такие же иконы с изображениями: с правой стороны — Святого Мученика Бориса и Глеба, с левой — Святых мучеников Платона и Романа. Все три святые иконы в деревянных вызолоченных рамах и пред ними на небольших бронзовых кронштейнах шандальчики для лампадок. У входа с правой и левой стороны две небольшая хоругви малинового бархата, на одной изображен Спаситель, на другой — Богоматерь.

Лампады. В спуске пред царскими вратами о четырех шандальчиках фигурная лампадка накладного серебра. Пред местными иконами предалтарного иконостаса четыре лампады накладного серебра, на кронштейнах»[59].

Описание изменений объекта культурного наследия во времени. 1917 – нач. XXI в.

Интерьер церкви, в нетронутом виде просуществовал до упразднения монастыря в начале 1920-х годов.[60]

В первые послереволюционные годы в трех московских монастырях — Новодевичьем, Симонове и Донском — были открыты историко-художественные и бытовые музеи. Все они находились в ведении Главмузея. Главмузей же, в свою очередь, относился к Отделу по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата просвещения.

В Донском в начале намеревались открыть бытовой музей XVII века, но позже было решено отнести хронологические рамки на столетие позже — в XVIII век, учитывая особенности уникального монастырского кладбища. Постановлением Совета народных комиссаров от 20 августа 1922 года Донской монастырь был утвержден в сети учреждений Главнауки как музей-монастырь. С 1922 года в Сретенском храме и галереях Большого собора открыли Музей искусства и быта XVIII века.

В 1927 году музей-монастырь, созданный на базе Донского монастыря, перешел из ведения Главнауки в подчинение Музейного отдела МОНО. Новый Антирелигиозный музей, открывшийся 20 декабря 1929 года, собирался показывать в экспозиции, которая должна была включать четыре основных отдела: 1. историко-художественный (Большой собор); 2. историко-бытовой с подотделами (Малый собор); 3. отдел художественных надгробий (церковь Архангела Михаила — Голицынская усыпальница); 4. отдел истории погребений (нижняя галерея Большого собора и Сретенская церковь).

Вскоре Антирелигиозный музей искусств в Донском монастыре был ликвидирован. Но Донской монастырь оказался одним из немногих московских монастырей, полностью сохранивших весь архитектурный ансамбль. В связи с этим через несколько лет здесь появился новый музей, на этот раз Музей архитектуры, который должен был стать центром сохранения и изучения архитектуры и строительного искусства народов мира.

Музей, входящий в систему Академии архитектуры СССР, был создан по Постановлению Президиума Горисполкома и Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов от 29 апреля 1935 года. Музей открылся для посетителей весной 1936 года**.**

Музей занимал под экспозиции, хранилища и рабочие комнаты помещения четырех храмов — Малого и Большого соборов, церкви Михаила Архангела (усыпальницы князей Голицыных) и церкви Александра Свирского (усыпальницы Зубовых). В храме был размещен архив библиотеки Академии архитектуры СССР. В 1938 году, в усыпальнице Зубовых сделали ремонт. О реставрационных работах 1938 года известно лишь то, что были заложены окна, пробитые в XIX в.[61]

В период 1950-х – 1960-х годов было проведено обследование зданий монастыря и первоочередные противоаварийные и ремонтные работы Центральными Проектно-Реставрационными мастерскими Академии архитектуры СССР, под руководством архитектора Соболева Я. И. В настоящее время в фондах и архиве Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. Щусева имеется проектная документация, составленная ЦПРМ Академии архитектуры. В церкви Александра Свирского при ремонте укрепили цоколь, заменили кровлю, сделали вычинку белокаменных баз пилястр и восстановили утраченные элементы декора фасада. При приспособлении здания под библиотеку Академии Архитектуры СССР в здании церкви сделали междуэтажное перекрытие, полностью исказившее интерьер церкви, решенный как единое пространство, перекрытое куполом. Определенные изменения произошли в интерьере церкви и в связи с подключением здания к системе центрального отопления.[62]

При этом в нижних частях стен сохранились восемь ниш, причем в четырех из них, расположенных по диагоналям вписаны экседры, перекрытые полукуполами. Их украшают профили с лепными кронштейнами. Ниши и окна с сильно скошенными вниз подоконниками имеют мелко профилированные обрамления. На уровне подоконников проходит лепная тяга, а у основания свода купола тянется лента лепного карниза с модульонами.

В 1964 году Музей Академии архитектуры и Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева, образованный в 1945 году, были объединены в новый музей, получивший название Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. Щусева.

Территория Донского монастыря получила статус филиала. В конце 1960-х годов Музей архитектуры провел частичную реставрацию исследуемой церкви. Были разобраны межэтажные перекрытия, что позволило восстановить единое внутреннее пространство храма, в нижнем ярусе были восстановлены ниши-экседры. Реставрация фасадов 1950–1960-х годов позволила вернуть этому сооружению его исторический облик.

Фасад церкви Александра Свирского во многом сохранил свой первоначальный облик. Это относится как к пропорциям ротонды с куполом, так и к деталям декора.[63]

Историко-архивные и библиографические исследования по исследуемому в настоящей работе объекту культурного наследия проводились также в 1980-х годах.[64]

В 1980-х годах исследуемое здание было описано специалистами Управления Государственной охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы.[65]

В 1991 году — в год 400-летия со времени основания обители — Донской монастырь был возвращен Московской патриархии. После передачи монастыря и его храмов в ведение РПЦ (Московский патриархат) в исследуемом здании был проведен ремонт интерьеров. Купольное пространство и стены храма были заново расписаны. Установлен новый иконостас. В настоящее время это действующий храм Русской Православной Церкви.[66]

Примечания

[1] Донской монастырь. — М., 2015. — 800 с.
[2] Полное собрание русских летописей. — Т. 9–14. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. — СПб., 1862–1906.
[3] Колычева Е. И. Организация архитектурно-пространственной композиции монастырей // Православные монастыри второй половины XV–XVI века. — М.: Наука, 2002. — С. 95–97.
[4] Седов В. Фрески. Град Небесный // Проект Россия. Проект Классика. XIV–MMV Картинка. — С. 63–66.
[5] Колычева Е. И. Организация архитектурно-пространственной композиции монастырей… Указ. соч. С. 1.
[6] Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Архитектура России, Украины, Белоруссии. XIV – первая половина XIX вв. — Т. 6. — М., 1968. — С. 9–11.
[7] Доброклонский А. П. Руководство по истории Русской Церкви. — М., 2001.
[8] История русской Церкви Макария, митрополита Московскаго. — Т. 4. — Кн. 1. — 1240–1589 гг. Санкт-Петербург, 1889. — С. 240–241.
[9] Донской монастырь. — М., 2015. — 800 с.
[10] ГИМ. Вкладная книга Донского монастыря с записью родов вкладчиков. 1692 г. + XVIII в. 473 л. Инвентарный номер Дон. 18 ГИМ 80370/294 Рукописи и старопечатные книги. Рукописные книги.
[11] Забелин И. Е. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. — М., 1893. 2–е изд.
[12] Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908.
[13] Аренкова Ю. И., Мехова Г. И. Донской Монастырь: Историко–архитектурный очерк / Гос. научно–иссл. музей архитектуры им. А. В. Щусева. — М., 1971.
[14] Забелин И. Е. Указ. соч.
[15] Зверинский В. В. Материал для историко–топографического исследования о православных монастырях Российской империи. — СПб., 1890–1897. — Т. 3.
[16] Донской монастырь. — М., 2015. — 800 с.
[17] Забелин И. Е. Указ. соч.

[18] Стикина Н. В. Повседневная жизнь русского православного монастыря во второй половине XIX – первой четверти XX вв. (на материале Вологодской Епархии). Автореф. Кандидатской. Архангельск, 2007.
[19] Зайцев Б. К. Сочинения: В 3-х т. — М. — Т. 2. — С. 229–230.
[20] Колычева Е. И. Православные монастыри второй половины XV–XVI века. Монашество и монастыри в России XI–XX века. Исторические очерки. — М., 2005. — С. 99.
[21] Вдовиченко М. В. Архитектура Русских монастырей. Русские монастыри. Центральная часть России. — М., 1995. — С. 15.
[22] Богословский М. Северный монастырь в XVII веке. Вестник Европы // Журнал Истории, Политики, Литературы. 1908 г. кн. 11. — С. 281–282.
[23] История русской Церкви Макария, митрополита Московскаго. — Санкт-Петербург, 1889. — Т. 2. — С. 59.
[24] Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. — М., 2004. — С. 204.
[25] Колычева Е. И. Православные монастыри второй половины XV–XVI века... Указ. соч. С. 99.
[26] Градостроительство Московского государства конца XV – начала XVII века. Русское градостроительное искусство. Древнерусское градостроительство X–XV веков. Подъ общей редакцией Н. Ф. Гуляницкого. Москва. Стройиздат. 1993. — С. 294–295.
[27] Дубенский Н. Монахи-первые садоводы в России // Московские Ведомости. — 1887. — № 359. — С. 4.
[28] Тонин Н. Подмосковное садоводство. Его прошлое и настоящее // Русский справочный листок. — 1889. — № 7. — С. 1.
[29] Там же.
[30] Нащокина М. В. Садово-парковое искусство. РААСН. НИИ Теории архитектуры и градостроительства. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Основные характеристики и теоретические проблемы. — М., Прогресс-традиция. 2001. — Т. 2. — С. 94–95.
[31] Русское градостроительное искусство. Древнерусское градостроительство X–XV веков. Под общей редакцией Н. Ф. Гуляницкого. — М.: Стройиздат, 1993. — С. 300.
[32] Задонский Богородице-Тихоновский (Тюнин) женский монастырь. — Москва, 1888.
[33] История русской Церкви Макария, митрополита Московскаго. — Т. VIII. — Кн. III. — Санкт-Петербург, 1889.
[34] Историко-статистическое описание первокласснаго Тихвинскаго Богородицкаго большаго мужскаго монастыря, состоящаго Новогородской Епархии в г.Тихвине. Издание третие. Тихвинскаго Большаго монастыря, при настоятеле онаго о. Архим. Иоанникие. Новгород. 1906. — С. 108.
[35] Описание происшествий в московских монастырях во время нашествия неприятеля в 1812 г. — М., 1882. — С. 41.
[36] Донской монастырь. — М., 2015. — 800 с.
[37] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1 д. 109. Родословная графов Зубовых. 1891.
[38] РГИА СПб., ф. 796 Св. Синода. оп. 76, д. 214, л.1. Прошение гр. Зубова о постройке в Донском монастыре каменной церкви. 1795 г.
[39] РГИА СПб., ф. 796 Св. Синода, оп. 76, д. 214, л. 7. Разрешение на постройку церкви. 1796 г.
[40] РГАДА, ф. 1183, оп. 1, т. 25, д. 64. Дело Московской конторы о постройке церкви Александра Свирского. 1798 г.
[41] РГИА СПб. ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 58 об. Дело по строительству и ремонту церкви гр. Зубовых в Донском монастыре. 1902–1908 гг.

[42] ГИМ ОАГр, Р-1923. Малый собор и Зубовская часовня. Чертил архитекторский помощник Захаров. Нач. XIX в.
[43] РГАДА, ф. 1183, оп. 1, т. 30, д. 77. Дело об освящении церкви Александра Свирского. 1820 г.
[44] ЦГА Москвы, ф. 421, оп. 1, д. 7736, л. 11. Описание Донского монастыря. 1820-е гг.
[45] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 59. Дело о ремонте усыпальницы Зубовых. 1863 г.
[46] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 59. Дело о ремонте усыпальницы Зубовых. 1863 г.
[47] РГИА СПб. ф. 834, оп. 3, д. 2774, л. 87. Опись церковного имущества Донского монастыря. 1860-е гг.
[48] ЦГА Москвы, ф. 421, оп. 1, д. 7337, лл. 80–85. Опись церквей и церковного имущества. 1868 г.
[49] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 65. Список погребенных в усыпальнице Зубовых. 1865 г.
[50] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д.204, лл. 1–64. Дело по ремонту церкви гр. Зубовых в Донском монастыре. 1902–1908 гг.
[51] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204. Л. 17 Дело по ремонту церкви графов Зубовых во имя Преподобного Александра Свирского в Донском монастыре в Москве. 24 января 1902 года – 4 июля 1908 года.
[52] ЦГА Москвы, ф. 117, оп. 21, д. 59, л. 39.
[53] ЦГА Москвы, ф. 418, оп. 49, д. 431.
[54] РГИА СПб. ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 6.
[55] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 17.
[56] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 33.
[57] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1, д. 204, л. 41.
[58] РГИА СПб., ф. 799, оп. 33, д. 969. Страховая оценка зданий Донского монастыря. 1910 г.
[59] РГИА СПб., ф. 942, оп. 1; д. 204, л. 63. Опись вещей и икон, находящихся в церкви Александра Свирского. 1908 г.
[60] ЦГИАМ, ф. 421, оп. 1, д. 7680. Описание храмов и опись церковного имущества. 1916–1919 гг.
[61] Архив Управления Государственной охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы. Охр. № 20 Церковь Александра Свирского (Усыпальница Зубовых) 1796–1798 годы.
[62] Центральная Проектно-Реставрационная мастерская Академии Архитектуры СССР. Донской монастырь. Усыпальница Зубовых. 1952–1953гг. Обмеры.
[63] Архив Управления Государственной охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы. Охр. № 20 Церковь Александра Свирского (Усыпальница Зубовых.
[64] УЗТ-1.4 4 Министерство Культуры РСФСР. Объединение «Росреставрация». Институт «Спецпроектреставрация». Памятник архитектуры конца XVIII в. «Усыпальница Зубовых» (Церковь Александра Свирского) ансамбля Донского монастыря. г. Москва, Донская пл. д.1 Научно-проектная документация. Раздел Комплексные научные исследования: Историко-архивные и библиографические исследования. — Т. 2. — Кн. 2. — Шифр 394. М., 1989.
[65] Архив Управления Государственной охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы. Охр. № 20 Церковь Александра Свирского (Усыпальница Зубовых) 1796–1798 годы.
[66] Донской монастырь. — М., 2015. — 800 с.

Анна Корнильева

ЖИВОПИСЬ — ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЛЕОНИДА ТКАЧЕНКО

Из всех участников художественного объединения «Одиннадцать» Леонид Ткаченко остается независимой фигурой в своем творчестве. Его искусство стоит особняком по изобразительному языку, хотя духовные и творческие устремления схожи с его соратниками по группе. Он представляется художником-мыслителем, интеллектуалом в живописи. Не случайно у него есть картина «Мыслитель», которая, по мнению самого художника, послужила импульсом к изучению «эмоционально-смыслового содержания живописно-пластического языка искусства»[1]. Творчество Ткаченко затрагивает философские проблемы бытия и решает сложные декоративно-пластические задачи. Будучи эрудитом, склонным к наукам, постижению гуманитарных знаний, что проявлялось в обращении к литературе, истории, музыке, Леонид Ткаченко много анализировал, сравнивал, искал для себя способ эмоционального художественного отклика на происходящее. Своеобразие его творчества заключается в неустанном поиске важной для него идеи и метода ее воплощения, изобразительного языка, который наиболее выразительно передаст замысел художника. Первые впечатления и потрясения, а также встречи с людьми близкими по мировосприятию и интеллектуальному видению повлияли на сознание художника, во многом определили его дальнейший путь в творчестве.

Леонид Ткаченко родился в 1927 году в Пятигорске. Интерес к изобразительному искусству у него проявляется рано. Первым его учителем был художник Николай Никифорович Гусаченко в изостудии Дворца пионеров в Нальчике, который вдохновил молодого человека к творчеству, вложил в его сознание любовь к рисунку, открытому, чистому цвету и, главное, преданность искусству и вдумчивое отношение к творчеству. Не сразу определившись, каков будет дальнейший путь, Ткаченко поступил в Северо-Кавказский горный металлургический институт во Владикавказе, где проявил себя способным и усидчивым к точным наукам. Но все же стремление к творчеству взяло верх, и уже через год, в 1944 году, Ткаченко был зачислен в Харьковский художественный институт. Поистине в эти тяжелые годы, казалось, сама судьба вела будущего художника к его мечте. По окончании института Л. Ткаченко направляется в Ленинград осенью 1950 года, для поступления в аспирантуру в институт им. Репина при Академии художеств. По словам самого художника, «неудача с аспирантурой стала мелькнувшим эпизодом»[2]. Не попав в число аспирантов Академии художеств им. Репина, Ткаченко остался в Ленинграде, принимая вызов судьбы. Первое впечатление от города сложилось самое положительное и плодотворно отразилось в будущем на восприятии художника, на его творчестве и тра-

ектории развития в искусстве. Леонид Ткаченко, очарованный красотой и гармонией пространства города Ленинграда, проникся его духом, музыкальностью и стройностью архитектурных ансамблей, живописностью парков, его эстетикой в целом, проводя параллели с художественными произведениями литературы и музыки. «Прожив в нем 47 лет, брожу по нему, как впервые, растворяясь в красоте и стройности, по-прежнему восторгаясь, не зная чувства привыкания»[3].

Многие работы Л. Ткаченко написаны с натуры и привезены из разных творческих поездок. В первые годы самостоятельной работы Ткаченко обращался к пейзажу, отражая в них воспоминания и впечатления детства и юности. Это были светлые небольшие по размеру работы, этюдного характера, передающие образы провинциальных городов. Эти пейзажи останутся в 1960-х. Позднее, к концу 1970-х годов художник вновь обратится к пейзажу, и это уже образ города Ленинграда, его промышленные районы с их особенным настроением, поэзией, невзрачными зданиями и грубоватыми заводскими строениями. Площади и улицы за Нарвской заставой, где жил художник и имел возможность много работать над этими мотивами. Быть может, именно поэтому Ткаченко глубоко прочувствовал эти мотивы, и проникся не приукрашенной средой этой местности. Как отмечает Л. И. Новожилова: «Почти все пейзажи 1970-х годов — ночные. Их пишет уже сложившийся художник, развивая столь характерную для него проблему пространственной среды. Здесь она раскрыта своеобразно, как борьба света и тени»[4]. Это такие работы, как «Новогодняя елка у Нарвских ворот» (1977), «Вечер у Нарвских ворот», «Вечер за Нарвской заставой». Примечательно, что и товарищи по группе «Одиннадцать», обращаясь к городскому пейзажу, в большинстве случаев выбирали непарадный город. У Аршакуни — это окрестности Обводного канала и улица Достоевского, камерные улочки и дворы, у Крестовского — тихие изгибы каналов в белую ночь, старый дом с неуклюжими антеннами и брандмаурами, у Ватенина — бесчисленные окна-судьбы. Они были художники одного поколения, и у каждого были воспоминания, любимые места в городе, и главное, что их объединяло, — это умение замечать красоту и поэзию в простом мотиве. Вероятно, умение ценить жизнь, прислушиваться к красоте простых вещей и замечать мир вокруг себя было предопределено судьбой и жизненным опытом периода их юности.

Время, на которое пришлось творчество Ткаченко, было благоприятным для художественного и профессионального роста, хотя и достаточно трудным по определенным причинам. Благоприятным оно было в силу социальных перемен, развития общественной мысли, освобождения многих сфер искусства от установленных государственным аппаратом форм и норм. На рубеже 1950-х и 1960-х годов во всех сферах духовной жизни общества, в литературе, музыке и кино, а также в изобразительном искусстве начали появляться новые имена и герои. Оценка происходящего становилась все

более самостоятельной и объективной. Духовная атмосфера постепенно трансформировалась. Расширялись возможности художественного метода выражения творческих замыслов. Люди стремились к открытиям, читали, смотрели, пробовали, обсуждали. Все это способствовало интересной творческой жизни. Выставка представляла собой событие в обществе, а иной раз и вызывала резонанс. «В жизни советского общества и его искусства конец 50-х – начало 60-х годов были временем самопознания и нового жизнеутверждения. Особая сложность ситуации заключалась в том, что прошлое и будущее искали тогда друг друга. Перспектива дальнейшего развития в немалой степени зависела от возвращения ко всему лучшему, что было достигнуто опытом предыдущих десятилетий <…> Открытая, мужественная, пожалуй, даже несколько жесткая ясность оценки всех явлений жизни стала как бы психологическим камертоном времени»[5]. Наряду с постепенным изменением восприятия искусства и культуры в целом, когда уже намечались послабления в принятии решений и критике относительно произведений, отклонения от общепринятой концепции соцреализма вызывали негативную реакцию со стороны партийного руководства, были недовольные и со стороны художников, не хотевшие расширить свои горизонты восприятия мира, а кто-то и вовсе не считал нужным и допустимым что-то менять в своих изобразительных принципах. Тем временем, в музеях стали доступны зрителю картины многих художников, ранее запрещенных: Михаила Врубеля, Павла Кузнецова, Петра Кончаловского, Константина Коровина и т. д. «Прошедшие в Ленинграде молодежные выставки в конце 50-х – начале 60-х годов не осуждались огульно, хотя подвергались резкой критике в городских органах официальной печати с признанием все же отдельных достоинств»[6]. В это же время приобретали силу гражданские мотивы в литературе и, соответственно, находили отклики в изобразительном искусстве. Расширяется круг тем и возможностей изобразительного языка. Художники начинают работать смелее с формой и цветом. В искусство постепенно входит «острота социального зрения, томящее и радующее чувство больших перемен в жизни»[7]. В литературу и театр входят произведения, отражающие философские размышления, притчи и лирические настроения. Ярким явлением этого периода был «суровый стиль» с характерными для него стилевыми особенностями. «Суровый стиль» обращается к отражению повседневности без приукрашивания, в живописи преобладают угловатость рисунка, простота и обобщенность форм, четко заданный ритм, отчасти плакатность изображения. А. Каменский, определяя наиболее яркие черты «сурового стиля», отмечает, что «резкая динамика пространственных соотношений, лапидарные цветовые сопоставления и контрасты обладают определенным повествовательным смыслом и впрямую продолжают внутреннее действие, сюжет: перед зрителем предстает мужественный, сурово-сосредоточенный мир, живущий в непрестанном движении, строгом деловом ритме»[8]. В определенном смысле, «суровый стиль» складывался из многих граней изобразительного

искусства на протяжении периода развития отечественного искусства, своего рода связь времен и постепенное логическое развитие на очередном повороте истории искусства. Как отмечает А. Каменский, с мастерами ОСТа «восприятие современности было в них близким по общей интонации»[9]. Отсюда и стилевые предпочтения «суровых». Так же, по мнению А. Каменского, на них оказывали влияние «исторические и жанровые картины XIX века, "героического реализма" АХХР, "Бубнового валета", раннего Возрождения и иконописи»[10]. Однако дальнейшее развитие этого стиля привело к более глубокому, философскому восприятию картины мира и, соответственно, к поиску более сложных форм ее воплощения. Художники открывают для себя новую грань творчества, обращаются к идейно-философскому содержанию картины, к духовному миру человека, к проблемам бытия, его противоречивости и сложности. «И вполне логичным следствием этого оказалось стремление искать такие экспрессивно-изобразительные средства, с помощью которых можно было бы достаточно полно, разносторонне и многозначно показать жизнь эпохи», что привело многих художников «сурового стиля» к «поэтическим иносказаниям, метафорам и иным сложным структурам»[11].

На фоне этих метаморфоз стиля и художественного языка формировалось и творческое видение Леонида Ткаченко. Будучи воспитанником не ленинградской школы живописи, где преобладают более сдержанный, серебристо-воздушный колорит и приверженность традициям художественного изобразительного языка, а, скорее, носителем иной художественной и живописной культуры, Ткаченко идет своим путем. Первая серьезная попытка связать суть картины и способ ее воплощения выразилась в работе «Год 1917-й», где художник пытался, с одной стороны, выразить огромное значение Революции, а, с другой стороны, подчинить художественный метод своему замыслу. Перед художником встала сложная задача: найти форму выражения допустимую в рамках принятых норм и при этом выразить глубину и эмоциональность произведения, передать настроение происходящего. По воспоминаниям самого художника, «правда образа оказалась важнее внешней достоверности»[12].

Ткаченко находит для себя наиболее выразительные черты изобразительного языка: цвет и ритм. Художник использовал выразительные средства для решения сложнейших вопросов, связанных с жизнью человека. Постепенно он все больше обращается к символу, художественный язык приобретает условность благодаря цвету и ритму, совмещению плоскостного и объемного решения образа. Безусловно, влияние «Сурового стиля» дало свои побеги в творчестве Ткаченко. Свойственные этому стилю локальность, местами плоскостность и плакатность, обобщенность и грубоватость форм впоследствии будут опосредованы в живописи художника и обретут еще больше условности и тонкости в разработке цвета. Умение работать большими цветовыми плоскостями и добиваться тончайших переходов живописного пятна все активнее проявляется в картинах Л. Тка-

ченко. Пограничной работой, в плане перехода от традиционной стилистики к более условному цветопластическому решению можно назвать картину «Новая Сибирь» (1964). Изображение фигур сохраняет общепринятые с точки зрения рисунка черты, а окружение и само пространство картины уже решаются иначе, более плоскостно. Художника занимает проблема взаимодействия мира вещей, предметов и явлений с пространственной средой. Все больше он начинает задаваться вопросом, как выразить это взаимодействие, какими изобразительными средствами. Постепенно роль цвета и ритма, их символическое начало усиливается, а, соответственно, происходит и стремление к обобщению темы, к ее осмыслению как символа эпохи. Ярким примером подобного видения является картина «Мыслитель» (1959–1966). Ткаченко пишет своего героя, образ человечества на грани катастрофы, одержимый идеей найти выход из сложившейся ситуации борьбы добра и зла на фоне научно-технологического прогресса. «Речь, стало быть, идет не просто и не вообще о научно-техническом прогрессе, а прежде всего о его главном событии — об открытии атомной энергии и о том, при каких обстоятельствах она способна принести людям благо или всеобщую гибель»[13] Масштаб замысла картины заставляет Ткаченко искать художественное решение и здесь появляются предпосылки его стилевых приоритетов в будущих картинах. Четко прослеживается ритм рисующих линий, развитие темного и светлого пятна, условность и максимальная обобщенность форм. Фигура человека — словно глыба в невероятном напряжении и одновременно непоколебима. Композиционно крепко сбитая, условно решенная фигура тяготеет к новым формам воплощения идеи в искусстве Ткаченко. Эта декоративность цвета, его открытость и локальность, обобщенность форм и условность изображения, четкая ритмичность линий и символичность образа в целом получают дальнейшее развитие в жанре портрета, натюрморта и тематической картины.

В жанре портрета Л. Ткаченко проявил себя как внимательный наблюдатель, чутко передающий внутренний, духовный портрет человека. Он старается разгадать личность, состояние, внутренний мир, то, чем живет человек, его мировоззрение и окружение. «Содержанием полотен становится драма идей, духовный поиск, сложный творческий мир, через него мы видим личность портретируемого. Традиции живописи XX века проявляются в том, что создаются не психологические портреты, а портреты-символы, где активно работают чувства и мысль самого художника, его оценка идей, нравственного мира модели»[14]. Здесь вспоминаются портреты кисти Ю. Аненкова «Портрет фотографа-художника М. А. Шерлинга» (1918); портрет танцовщицы Гальпериной (1917); «Портрет Ахматовой» (1921), портреты, в которых присутствуют стилевые черты изобразительного языка, интересные Ткаченко: решение пространства, разработка цвета, и которые условно передают внутреннее состояние портретируемого. Вспоминается и портрет художников группы «Одиннадцать», где Ткаченко создает образы своих товарищей, «Портрет Германа Егошина, Завена Аршакуни и Ярослава Крестовского»

(1968). Изображены три фигуры, которые задают весь композиционный строй картине благодаря четко очерченным силуэтам фигур и локальным цветовым пятнам, противопоставленным друг другу — синий, красный и зеленый. Художник при всем характерном сходстве с портретируемыми помещает фигуры в беспредметное пространство, оно условно и лишь обозначено ритмами дугообразных плоскостей, которые оказывают композиционную поддержку фигурам изображенных художников и по цветовому пятну, и по ритму светлых и темных силуэтов. И жесты, и обращенность художников друг к другу передают идею сплоченности и решимости, дружественного объединения творческих личностей, словно в преддверии какого-то открытия. Уже в этой картине просматривается яркая индивидуальность каждого художника. Фон, решенный в голубовато синем цвете, словно символизирует духовное единение этих художников, а присутствие дугообразных элементов вносит элемент движения в композиции в контрасте с изображением статичных фигур. По воспоминаниям самого Ткаченко, впервые в его творчестве «появилось совмещение конкретных фигур с неконкретной средой, которое в дальнейшем имело место во многих работах, в частности, натюрмортах. Пребывание фигур в неконкретном пространстве — времени, пронизанном движением возносящихся ритмов, освобождало их от второстепенностей быта, акцентировало внимание на самоценности их личности»[15].

Ткаченко не раз будет прибегать к портрету в своем творчестве. Он напишет портреты русских писателей, портреты Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Маяковского, каждый обладает характерными для портретируемой личности особенностями художественной выразительности изобразительного языка. «Портреты писателей у Ткаченко — воплощение замысла, рожденного глубоким освоением не только мемуарно-биографической литературы, но, прежде всего, художественно-философского кредо писателя. Мир художника и произведения писателя сплавляются в некий новый духовный комплекс, он-то и становится основанием для художественного образа. <…> Где образ есть своего рода "живописная концепция"»[16], — отмечает Л. Новожилова. Через портрет Ткаченко передает внутреннее кредо писателя и свое личное отношение к его идеалам и мировоззрению. Художника привлекают образы с трудной судьбой, требующие подготовки к пониманию их жизни и духовных исканий. Тем и интереснее для художника работа над портретом, когда необходимо найти главный нерв портретируемого, разгадать его сложный, а подчас и противоречивый внутренний конфликт в осознании человеческого бытия. В портрете Достоевского проявляется внутренняя борьба, попытка разобраться в духовных ценностях, преодолеть конфликт. «Лицо мыслителя художник пишет буквально несколькими широкими, контрастными мазками. Накал страстей, противоборство света и тьмы в человеческой душе…»[17]. Активный светлотный контраст усиливает напряжение в портрете, ровно как сама цветовая гамма, построенная на оттенках теплого регистра цветовой палитры. Решительность, драматизм и масштаб лич-

ности проступает в портрете Маяковского, не большого по размеру, но вполне монументального по ощущению. Изображение поэта буквально выходит за пределы холста, словно дух поэта, широта его личности не вмещается в оковах своего времени. Выразительности этих портретов художник добивается посредством живописного метода, который все больше начинает раскрывать особенности живописно-пластического кода в работах Ткаченко. Это цветовой и тональный контраст, слияние узнаваемых черт писателя с почти абстрактным, беспредметным пространством, перетекание одной формы в пространство ее окружающее, ритмичные мазки кисти, динамичность рисунка, движение живописных форм во взаимодействии с окружающей средой. Интерес к личности Маяковского мы наблюдаем и в творчестве Германа Егошина «Портрет Маяковского» (1964), где также отражены решительность и монументальность характера портретируемого. У Егошина портрет решается в более консервативной форме по рисунку, хотя и отсылает к стилевым особенностям «сурового стиля», а через него и к началу XX века, просматриваются черты творческого объединения «Бубнового валета». Присутствуют четкая ритмичность, локальные акценты цвета, угловатый рисунок, обобщенность форм. Напряженность образа, его поза подчеркнуты контрастностью цвета и тона всего холста. Леонид Ткаченко решает образ поэта путем эмоционального цветового воздействия на зрителя, непоколебимый взгляд Маяковского пронзительно выходит на нас из контрастных цветовых ритмов, заполняющих весь холст. Мы сталкиваемся с поэтом лицом к лицу, внимая его чеканному ритму, решительности, с которой он говорит, но одновременно в полифонии палитры этого портрета, просматривается и возможность других граней поэта, его лиричная сторона творчества. «Сквозь контрастный, конфликтный строй живописно-пластического образа поэта, борющегося за правоту своего новаторства, проступают ранимость, лиричность его души»[18]. Этому свидетельствуют его лирический цикл стихотворений.

Картины Ткаченко лишены иллюстративности, тема только намечена, а главными выразительными средствами служат композиционный строй, цвет, ритм, фактура, символ, контрастность, движение цветовых ритмов. Здесь можно привести ряд работ наиболее ярких и раскрывающих этот период развития живописного метода художника. «Портрет Маяковского» (1976) — одна из этих работ, «Портрет Блока» (1982), «Неотвратимость возмездия» (1982), работа, созданная под впечатлением от поездки в Италию и знакомства с творчеством Микеланджело, которым Ткаченко восхищался. «Тут впервые для себя я прибег к прямой цитате из картины другого художника, <…> из "Страшного суда" Микеланджело, конечно, подвергнув ее большой трансформации, переведя в свой живописно-пластический язык»[19], — пишет в своих воспоминаниях Л. Ткаченко. Картина имеет экспрессивный характер по цвету и ритму, изобразительный язык демонстрирует обобщенный, условный рисунок, в целом композиция на грани абстрактного видения. Хорошо выражено основное движение светлых оттенков, обрамленное калейдоско-

пом цвета по краю картины. Фигуры в композиции обозначены, но одновременно подчинены общему ритму цветового пятна.

Обращаясь к разным жанрам в своем творчестве Ткаченко постепенно находит свой изобразительный язык. Уже на выставке группы «Одиннадцать» в 1972 году была видна самостоятельность его видения. Что особенно интересно — это развитие его художественных средств выразительности от абсолютно реалистической традиции до почти абстрактного решения, в котором он достигает духовного абсолюта понимания темы произведения. Когда исключается все лишнее, случайное и остается только суть образа, идея, выраженная не иллюстративно, а отвлеченно и эмоционально. Творческий процесс у художника довольно гибкий, Ткаченко не всегда работает с эскизами, многое приходит с вдохновением под влиянием размышлений и впечатлений от увиденного, прослушанного и прочитанного. Для художника важен весь замысел, его первоначальный образ, некий камертон от которого он, словно оттолкнувшись, начинает свою работу и к которому в итоге стремится подойти. Это своего рода сплав интеллектуального образа с эмоционально-чувственным, что для Ткаченко является основополагающим в творчестве. Художник как бы представляет себе будущую картину, ее законченный вариант, анализирует ее художественный изобразительный язык. И только с ясным пониманием своей задачи принимается за разработку эскизов. «В каждой работе я прислушиваюсь к внутреннему голосу: тот ли это цвет, тот ли ритм, та ли линия, форма; та ли фактура, те ли удары мазков и, наконец, — самое главное — тот ли получается общий возникающий организм, ансамбль, отвечает ли он ясности мысли и глубинному чувству»[20], — так отзывался о своей работе Леонид Ткаченко.

Справедливости ради, стоит отметить, что большинство художников так и работают, находясь в неустанном поиске единственно правильного решения и воплощения своей идеи. В романе «Творчество» Эмиль Золя описывает процесс одержимой работы художника Клода Лантье над своей картиной, неустанные поиски, стремление найти свой идеал, неудачи и надежду на лучшее воплощение своего образа. Да, художнику свойственно сомневаться, отвергать найденное, впадать в отчаяние и снова вставать к мольберту с новыми силами в надежде буквально ухватить придуманный образ краем своей кисти. «Искусство — это битва; в искусстве надо не щадить себя»[21], — писал Ван Гог.

Многие работы Леонида Ткаченко отличает светоносность оттенков, тающая фактура живописи, цвет будто вплавляется один в другой и при вполне четком композиционном строе, живопись словно выходит за рамки картины. Разработка цвета находится в движении, ритмы уводят за пределы холста. Со временем художник все больше уходит от фигуративной живописи, делая акцент на абстрагированное взаимодействие предмета с пространством фона. Наиболее ярко особенности живописного метода и творческие эксперименты художника выражены в жанре натюрморта. Именно в этом

жанре художник свободен с точки зрения выражения своих живописных приоритетов. В изобразительном искусстве XX века натюрморт приобретает декоративные качества, которые усиливают его выразительность. У Леонида Ткаченко мы можем наблюдать достаточно смелое решение натюрмортов, это интенсивное звучание ярких красок, плотный мазок кисти, местами корпусный, отсутствие светотени и натуралистической подробности вещей, разнообразие пространственных планов. Все в натюрморте Ткаченко подчинено взаимодействию, предмет и среда соприкасаются и объединяются общим ритмом живописной ткани. Здесь зачастую предмет выходит из фона и вновь растворяется в цвете самого фона. Нет четких границ, цветовых, тональных или предметных. Все подчинено единому духовному пространству, в котором возможны смещения. Тут же есть и контрастность цвета и тона. Краски могут быть вполне осязаемые, плотные, за счет чего может произойти противопоставление материального вещественного мира с эфемерностью, неопределенностью безграничного пространства. Если говорить о цвете, то художнику свойственны тончайшие переходы цвета, нюансировка оттенков, едва уловимо переходящих из одного цветового пятна в другое. Например, в его светлых работах «поле натюрморта образует непрерывная связь чистых красочных мазков, где белого легко касается розовое, светло-зеленое, разнообразные оттенки синего, иногда даже желтого»[22]. Так художник добивается воздушности и легкости фона, где цвет растворяется в пространстве, «Натюрморт с подснежниками» (1981). Живописная интерпретация реальной действительности у художника достигается разными средствами выразительности. Это может быть и характер письма (корпусность или наоборот легкие касания), и сочетание цвета согласно теплохолодности оттенков. В своих натюрмортах Ткаченко пытается уйти от обыденности, создает более обобщенный образ. Предмет не имеет направленного освещения или теней. Он вписывается в неограниченное неопределенное пространство, не как портрет самого предмета, а как духовный символ идеи. К примеру, «Готический натюрморт. Большая композиция с предметами из хрусталя» (1981), где художнику удается создать сказочный образ города, а на самом деле нет архитектуры, создан образ — символ, передающий характер готической архитектуры с помощью предметов, благодаря творческой трансформации предметов и пространства. Это одна из сильных сторон Л. Ткаченко в его творчестве. Как пишет автор монографии о Л. Ткаченко, Новожилова: «Художник следует распространенному в изобразительном искусстве нашего времени приему — цветосветовое единство пространственной среды создает живописная тональность произведения»[23]. Грань между предметом и средой стирается, все находится в едином движении цвета и тона, варьируется на оттенках и теплохолодности. Фактура мазка так же вносит важную лепту в живописный образ картины, цвета начинают светиться изнутри. Изысканная тональность и палитра характерны Л. Ткаченко, он одинаково интересно справляется с колоритом в сближенной гамме и в контрастном

решении холста. Иногда в натюрмортах можно увидеть противопоставление светлого и темного, материального и дематериализованного, противостояние предмета почти абстрактной живописной среде, из которой этот предмет и формируется. Работы «Ваза» (1974); «Декоративная ваза» (1976); «Белый кактус» (1980) с их тающей светоносной фактурой постепенно приводят Ткаченко к размышлению о цвете и его возможностях эмоционального воздействия и создания глубокого духовного погружения в проблемы. Это уже не просто натюрморты, где художник экспериментирует с цветом, это философия художника, выражение его внутреннего состояния и мировосприятия. Картина «Воспоминания» (1983), пожалуй, одна из наиболее ярких примеров выражения духовного состояния художника, герой картины словно поднимается над обыденностью и переносится в мир видений, при этом статичная фигура контрастирует с эфемерным пространством всей картины. Создается ощущение нереального пространства, отражено буквально сознание человека, его погружение в мир воспоминаний и размышлений. И речь идет не о материальности мотива, а исключительно духовной субстанции. «Природное колористическое дарование позволяет мастеру не только воспроизвести красоту, вещественность реального мира, но и наполнять свои холсты глубоким содержанием. Органичное единство красоты реальной действительности и своеобразного восприятия ее художником, единство объективного и субъективного присуще работам Ткаченко»[24]. Художник сочетает реалистичное изображение предмета с обобщенной средой, куда этот предмет помещен. Это дает возможность передать поэтичность произведения, создать обобщенный образ-символ, синтез идеального и реального. Именно пластическими средствами Ткаченко достигает преображения плоскости холста, он разрушает принципы линейной перспективы и ставит перед собой исключительно живописные задачи. При помощи цвета, тона, разных по прикосновению мазков кисти и цветовых силуэтов он решает объем и пространственную глубину в натюрмортах. Художник оперирует обобщенной формой, декоративным строем холста, игрой цвета и ритмом, ассоциативностью восприятия. Что настраивает зрителей на размышления в соответствии с их настроением и душевной организацией. Из подобного подхода к взаимодействию среды с изображенными предметами и складывается философское кредо в живописи Ткаченко.

В исследованиях творчества Л. Ткаченко не раз отмечалась музыкальность его произведений. Композиционный строй его работ, чередование объемов, игра цвета и ритма, колорит и его тональность, разработка плоскостного условного решения задают определенную ноту звучания его живописи. Да и сам художник не раз отмечал свое тяготение к музыке. Целый ряд произведений посвящен музыкальной теме: «Большой органный концерт» (1981), «Белый концерт» (1981), «Концерт старинной музыки» (1981). В этих произведениях чувствуется музыкальность через аккорды тонких цветовых отношений, тональных акцентов, гармоничный строй холста. «Музы-

кальность живописи образована сочетанием живописности с конструктивностью, соединением точно выверенной структуры — колористической, ритмической, композиционной — с нежной эмоционально-смысловой насыщенностью полотна»[25]. В истории искусств есть примеры пересечения музыки и живописи, мы видим это в творчестве художника и композитора М. К. Чюрлёниса, в живописи Пауля Клее, который тоже связывал свое творчество с музыкой. К теме музыки обращался Герман Егошин, товарищ по группе «Одиннадцать», мы знаем его картины «Концерт старинной камерной музыки» (1980) и «Филармония» (1986), в которых он раскрывает тему музыки на тончайших цветовых сочетаниях, сближенных до нюансов оттенках, передавая абсолютную погруженность в мир музыки, эмоциональное состояние полного растворения в звучании, это симфония цвета.

Не все работы Леонида Ткаченко созданы по принципу цветовой и тональной гармонии. Как и в музыке, у художника есть и более напряженные по цвету и духовно-эмоциональному содержанию, контрастные произведения. Его живописные фантазии на музыкальные темы дают широкий диапазон живописно-пластического решения излюбленного мотива. Здесь присутствует и диссонанс, и консонанс, если так можно говорить о живописи с прицелом на музыкальность колорита, его гармоничность и противоречивость, выражающего определенные душевные переживания и эмоциональное состояние художника. И это важно в первую очередь, отвлеченность сюжета способствует обобщенности образа, цвета, формы. Все работает не на иллюстрацию сюжета, а на выражение чувств, эмоций, восприятия художника, его отношения к выбранному мотиву: техника живописи, особые пространственные построения, выверенность и эмоциональность колорита. «Работа на холсте является для меня импровизацией в рамках воплощения общего продуманного замысла. Возникающие взаимоотношения цвета, ритма и формы, мною непредвиденные заранее, обогащают задуманную идею»[26], — пишет о своем творчестве художник. Творческий метод Ткаченко позволяет сочетать почти абстрактную материю живописного полотна с его незамкнутой композицией с вполне конкретными предметами и персонажами, что придает произведению определенность, задает тему и не дает уйти в абсолютное отречение от реальной формы. Музыкальность произведений Ткаченко основана на его увлечении музыкой, он много слушал Баха и, погружаясь эмоционально в его произведения, словно переносил это многоголосие музыки в свои работы, в особенности натюрморты в белой гамме. Позднее это переходит на крупные произведения, серию картин, посвященных концертам — «Концерт в филармонии» — музыка буквально звучит при взгляде на эту работу, захватывает вихрем звучания. Это ощущение достигается и усиливается живописным приемом, который художник применяет неоднократно, стремление живописной ткани вверх, мазки кисти нарочно устремляются вверх, словно несутся к свету, к свободе, к абсолютному звучанию чистой ноты. Это может быть рассмотрено и как символ духовного преоб-

ражения, очищения, освобождения, безграничности чувств и эмоций, которые дает человеку музыка.

В силу любознательного характера творческое развитие Леонида Ткаченко было поддержано его интересом к творчеству Павла Кондратьева, Василия Кандинского, мировоззрение, труды и творческую концепцию которых он изучал. Впервые Ткаченко встретился с П. Кондратьевым в конце 1960-х годов, тогда же проникся его живописно-пластическими находками и идейным содержанием произведений. По убеждению П. Кондратьева: «Истина в открытии "невидимого". А "невидимое" — это собственное внутреннее состояние, адекватное времени, в котором живет художник. Время многослойно, многодонно, в его явном зашифровано неявное. Ему и способна резонировать пластическая структура высокой степени сложности»[27]. Подобные рассуждения были и у Пауля Клее, который видел смысл искусства в том, чтобы делать невидимое видимым, опираясь, безусловно, на воображение зрителя. Как вспоминает сам Ткаченко: «Здесь не было заученной гаммы и правил на все случаи жизни, беспредметные формы могли соседствовать с фигуративными <…> Особенно ценными для меня были разговоры о духовном пространстве и чувстве невесомости в живописи»[28]. Рассуждения о духовном пространстве в живописи полностью захватили сознание Ткаченко. Труд Кандинского «О духовном в искусстве» тоже не остался в стороне, наоборот, послужил импульсом к размышлению о свойствах цвета, линии и формы. «Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу»[29], — писал Кандинский. Леонид Ткаченко уделял много внимания размышлениям о цвете, о силе его воздействия и о эмоциональном воплощении своего замысла. По сути, это и есть основа его творческого мышления. По мнению самого художника «через цвет и ритм <…> выходят наружу глубинные свойства психики художника, и он не может, не изменяя себе, произвольно менять их характеристику. <…> этот процесс стал типичным для моего творчества, поскольку цвет, ритм, мазок и фактура оказались выразителями чувств и мыслей, которые рвались наружу»[30].

Живопись для Леонида Ткаченко представляется пространством духовного роста, в поисках своего изобразительного языка и абсолютной гармонии он затрагивает глубокие философские темы, хотя и нельзя согласиться с его высказыванием, что он единственный в группе «Одиннадцать», кто занимался духовно-философским искусством. Понимание духовности и философское начало в творчестве художников этой группы было у каждого и по-своему выражено. И то, что на первый взгляд не открывается зрителю, постепенно проявляется при более глубоком и неспешном прочтении их творчества. Пожалуй, именно понимание духовности, стремление ее сохранить и передать следующему поколению путем своего искреннего, доверительного творчества и есть тот объединяющий элемент в группе «Одиннадцать».

Творчество Леонида Ткаченко определенно подчинено фантазии. Оно отражает глубокий и вдумчивый характер самого художника, его эстетические и философские принципы осмысления окружающей действительности. Все подвергается глубокой личностной интерпретации. И характер фигуративного видения уже не так занимает художника, как именно эмоционально чувственная сторона произведения. Ткаченко постепенно все больше основывается на возможностях самой живописи, которая чутко подхватывает идеи художника и отражает их посредством цветовых нюансов.

Стремление выразить образное отражение действительности через символичность или метафоричность составляет основу искусства в целом. Символичность усиливает художественный образ, помогает выйти за грани обыденного и повествовательного, открывает художнику другое измерение, где возможны любые метаморфозы во благо художественной выразительности и идеи самого произведения. Леонид Ткаченко работает с обобщенными символами, на этом и строится концепция его творчества. Через абстрактные символы художник поднимает глубокие вопросы современной жизни человечества, решает социальные и нравственные проблемы, красоты и уродства, противостояния сил добра и зла, бытия человека и его предназначения. Благодаря своим принципам работы, тщательно выверенной композиции, точному ритму цветовых силуэтов, умению найти гармонию или заострить диссонанс в построении композиции художник собирает пространство произведения, которое отражает его картину мира, со всеми его чаяниями, размышлениями и поисками.

Примечания

[1] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 63.
[2] Там же. С. 25.
[3] Там же. С. 24.
[4] Новожилова Л. И. Леонид Ткаченко. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — С. 16.
[5] Каменский А. А. Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — С. 185.
[6] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 80.
[7] Каменский А. А. Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — С. 186.
[8]Там же. С. 196.
[9] Там же. С. 198.
[10] Там же. С. 198.
[11] Там же. С. 203.
[12] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 61.
[13] Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. — М.: Советский художник, 1989. — С. 288.
[14] Новожилова Л. И. Леонид Ткаченко. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — С. 8.
[15] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 98.
[16] Новожилова Л. И. Леонид Ткаченко. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — С. 10.
[17] Там же. С. 11.
[18] Там же. С. 11.
[19] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 143.

[20] Там же. С. 125.
[21] Ван-Гог Письма. — Л., М.: Искусство, 1966. — С. 86.
[22] Новожилова Л. И. Леонид Ткаченко. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — С. 35.
[23] Там же. С. 37.
[24] Там же. С. 27.
[25] Там же. С. 61.
[26] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 125.
[27] Круг Кондратьева. — СПб.: ООО П. Р. П., 2005. — С. 44–45
[28] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 105–106.
[29] Кандинский В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости. Полный курс лекций. — М.: АСТ, 2019. — С. 75.
[30] Ткаченко Л. А. Путь. Записки художника. — СПб.: Знак, 1999. — С. 111.

Кирилл Авелев

БЕЗ*ИЗВЕСТНЫЙ ФОТОГРАФ ПРЕСНЯКОВ
Хроника случайного исследования

* — снял всю городскую серию открыток для КПХИ[1],
все ленинградские и пригородные сюжеты Ленполиграфа[2]
и большую часть видовой продукции ленинградского ГИЗа[3].

На рубеже 1920–1930-х годов в жанре городской фото-ведуты Пресняков возвышался, как Пиранези на руинах гравированного Рима. Но после ареста в 1934 и расстрела в 1937, предан полному забвению, как большинство репрессированных сограждан. Блокада, проредившая ленинградцев, и неблагодарное советское время почти стерли его из памяти. Остались только фамилия и инициалы: «С фото В. В. Преснякова». И то не везде: открытки ГИЗа — почти все безымянны.

Пресняков В. В. Ленинград. Вид на набережную Красного флота
с крыши Дворца искусств (б. Зимний).

До появления телевизора почтовая карточка — главное медиа XX века: и способ коммуникации, и предмет собирательства. Открытка несла образ города «через годы и расстояния», подспудно утверждая новый миф бывшей столицы.

Знакомство с фотографом началось давно, за несколько месяцев и даже лет до осознанного к нему интереса, благодаря ряду случайностей, которые складывались в цепочку. Как теперь видится, мистически последовательную.

По случаю появилось несколько альбомчиков 20-х годов с отрывными открытками, а именно три. Приобретены для демонстрации на Книжном салоне в пандан к издаваемым книжкам, посвященным Зодчим нашего города[4]. И их тоже три, и они тоже с отрывными эстампами. Оказалось, что разноцветные обложки Зодчих по цветовой гамме полностью совпадают с открыточными. Вот оно влияние невского терруара — подсознательная преемственность сто лет спустя!

Позднее стали попадаться ослепительные по исполнению ракурсы с крыши Эрмитажа, напечатанные на плотных карточках в технике меццотинто. Глубина тона типографских «мини гравюр» завораживала бархатистой тактильностью. А сюжеты обнаруживали романтику 60-х, как выясняется, придуманную еще в 20-е годы. Пока все открытки оказывались анонимными.

Через месяц-другой на аукционе случилось приобрести «Террасу дворца на Елагином острове». Она-то уже была подписной. Искать в сети оказалось непросто: довоенный фотограф полный тезка эстрадного певца 90-х. Только на сайте www.bessmertnybarak.ru нашлась краткая биография:

«Пресняков Владимир Владимирович

1885 г. р., уроженец г. Вильно, русский, из дворян, беспартийный, зав. фотокабинетом Эрмитажа в 1926–1933 гг., фотоиллюстратор, сотрудник ЛЕНОГИЗа, проживал: г. Ленинград, ул. Восстания, д. 10, кв. 19. Арестован 28 декабря 1934 г. Особым совещанием при НКВД СССР 17 марта 1935 г. осужден как «социально опасный элемент» на 5 лет ссылки. Отбывал срок в г. Оренбург, фотограф Оренбургстройтреста. Арестован 22 июля 1937 г. Тройкой УНКВД Оренбургской обл. 25 октября 1937 г. приговорен по ст. 58-1а-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Оренбург 26 октября 1937 г. Одновременно расстреляна его жена Евдокия Георгиевна».

Осознать масштаб явления помог VI-й том фундаментального каталога Третьякова[5]. Выяснилось, что лучшие кадры Ленинграда 1920-х годов принадлежат одному фотографу — В. В. Преснякову. Его визитная карточка, точнее серия, снята с крыши Зимнего дворца сквозь статуи парапета. Благодаря ему, эрмитажные изваяния стали нашими *genius loci*. А после войны, в оттепель, многократно цитируемые, превратились в ленинградский канон. Вместе с ангелами Дворцовой и Петропавловки.

В справочнике каталога данные о фотографе отсутствуют, только фамилия и инициалы. Но в эрмитажном архиве нашлось «Дело В. В. Преснякова. На 74 листах»[6]. И первый же документ — исследовательская удача, проливающая свет на многие взаимосвязи в судьбе фотографа! Рекомендательная записка Ф. Ф. Нотгафта[7], написанная от руки на бланке ЛЕНГИЗа 8-го апреля 1926[8]:

«Дорогой Марк Дмитриевич!

Податель сего, мой сослуживец по Сенату[9], Пресняков. Вы его, кажется, знаете. Он великолепный фотограф. Потолкуйте с ним, может быть он подойдет для должности, о которой Вы только <…> говорили.

Крепко жму руку

Всегда Ваш

Ф. Нотгафт»

В рукописном заявлении Директору ГЭ от <…> апреля 1926[10] Пресняков просит «предоставить место штатного фотографа» и сообщает: «Фотографический стаж — 25 лет экспериментальной работы и 2 года профессиональной. Работаю в ряде издательств и учреждений». Принят 16/V 1926.

Комитет популяризации художественных изданий, преемник издательства Общины св. Евгении, еще до революции ввел в моду коллекционирование открыток, привлекая к оформлению художников Мира искусства. В конце 1926 КПХИ возобновил выпуск фотооткрыток с видами города, прерванный революцией. Фотографом пригласили Преснякова. Вероятно, его знакомство с Комитетом также не обошлось без участия Нотгафта, близкого и КПХИ, и Миру искусства. Неизвестно, был ли Пресняков лично знаком с художниками этого круга, но параллели с «Петербургом в 1921» Добужинского очевидны. Образы Преснякова, пронизанные духом бывшей столицы, перекинули мост от Петербурга мирискусников к Ленинградскому мифу 60-х.

В 1927 году Пресняков снял знаменитую серию на крыше Эрмитажа. Изящно, как энтомолог бабочку, поймал гений места среди барочных форм и ракурсов Невы. В. П. Третьяков по аббревиатуре литования вполне убедительно датирует выпуск этих открыток КПХИ именно 1927 годом[11]. Фотосъемка, скорее всего, сделана летом этого года, когда фотограф уже освоился в стенах музея и смог получить доступ к парапету Зимнего дворца.

Вслед за эрмитажной сюитой Пресняков делает съемку с балюстрады Исаакиевского собора. Вероятно, ранней осенью 1927 года: в городе еще не опала листва, а трубы уже дымят. Исаакий выше Зимнего, и панорама получилась глубже эрмитажной — город, как на ладони, и все так же на фоне ангелов, наших *genius loci*.

Комитет популяризации художественных изданий успел напечатать только один сюжет из новой серии с Исаакия. Это была последняя карточка издательства. В апреле 1928 КПХИ лишили права издавать открытки, а в 1930 и вовсе ликвидировали, вместе с НЭПом. За несколько лет Комитет издал три десятка открыток с видами Ленинграда и все с фото В. В. Преснякова.

С 1928 отдельные сюжеты КПХИ продолжил печатать вновь образованный трест Ленполиграф, открыв ими собственную серию городских видов. И тоже всю по фотографиям Преснякова. Трест просуществовал до мая 1931 и выпустил еще четыре десятка городских ведут талантливого фотографа.

В 1929 всесоюзный ГИЗ приступил к изданию «основной» серии открыток с видами Ленинграда. За четыре года было выпущено три с лишним сотни наименований. В серию вошли многие сюжеты КПХИ, а также неизданные виды с крыши Исаакия. В первый год напечатано более ста, среди них удалось подтвердить авторство Преснякова в большей части. Остальные, по стилистике и косвенным признакам, скорее всего, тоже принадлежат ему.

Одним из аргументов стала серия ГИЗовских альбомов с отрывными открытками, с которых началась эта история… и возвращение забытого имени. Вероятно, все фото в них принадлежат Преснякову! На момент публикации выявлено пять альбомов, посвященных Ленинграду, и два пригородам: «Детское село» и «Фонтаны Петергофа». Во всех альбомах, кроме «Петергофа», количество сюжетов с подтвержденным авторством Преснякова составляет примерно половину, а в «Петергофе» — все!

Альбомы издавались в 1929–1930 годах. В то время художественной частью ленинградского отделения ГИЗа заведовал опытный издатель, уже упомянутый Ф. Ф. Нотгафт, высоко ценивший Преснякова. Стилистически все фото в альбомах выглядят вполне однородно. Поэтому уверенно можно предположить, что все альбомы сделаны полностью по фотографиям Преснякова.

Сюжеты Преснякова узнаваемы по высокой точке съемки, которую он использует при любой возможности, забираясь на крыши соседних зданий, а при их отсутствии оживляет пейзаж запущенностью переднего плана, вводя в композицию заросшую мостовую или кучи строительного мусора. Остатки революционной разрухи, отсылающие и к «Петербургу в 1921» Добужинского, и к римским руинам Пиранези, придают кадру убедительность документа. При сьемке загородных дворцов на первый план выходят ветви деревьев, доводимые на типографских оттисках до серебристого лунного мерцания. Стаффаж, небрежно рассыпанный по кадру, всегда образует выверенную графическую композицию, вроде бы хаотичную, но создающую удивительную цельность, как фигурки на льду у малых голландцев. Главная, наиболее яркая, находка фотографа: небесная линия города сквозь статуи на парапетах Эрмитажа и Исаакия. Эти ракурсы, цитируемые поколениями, в 60-е годы превратились в городской символ, как разведенные мосты над Невой.

В 30-е годы усиливается внутрипартийная борьба и растет гнет идеологии. В 1932 ИЗОГИЗ прекратил издание открыток, а вновь созданный трест Союзфото соответственно начал их печать, но уже фотоспособом на фотобумаге. Эпоха типографской фото-меццо-тинто закончилась. Союзфото выпускал сюжеты Преснякова, но уже в меньшем количестве: за период 1932–1934 было издано около сотни наименований и из них Преснякова — не более десятка.

Известны его обширные серии дворцовых пригородов, вышедшие в КПХИ, Ленполиграфе, ГИЗе, Союзфото и музейных издательствах, но это отдельная тема — пока недостаточно систематизированный материал.

В 1928 в ГИЗе вышла детская книжка Бориса Житкова «Сквозь дым и пламя» с фотографиями и монтажом В. Преснякова и Б. Эндера. В начале 30-х Пресняков как фотоиллюстратор оформил два путеводителя по Ленинграду 1931 и 1933.

В 1933 Ленизогиз вместо открыток начинает печать фотоальбомов «Ленинград», небольших брошюр с восемью сюжетами и фото-обложкой. Выявлено семь из двенадцати известных номеров. В первых семи выпусках все фото В. Преснякова, техред Ф. Ф. Нотгафт, обложки принадлежат некому С. Иванову. Начиная с восьмого номера пропадает Нотгафт, а в одиннадцатом и двенадцатом нет уже и Преснякова, остался только один загадочный С. Иванов.

12 сентября 1933 Преснякова вынудили уволиться из Эрмитажа.

До ареста остался всего год.

До расстрела — четыре.

Облик довоенного города в открытке, главном медиа тех лет, увидел и зафиксировал всего один человек. Им сняты почти все серии для заглавных издательств Ленинграда: КПХИ, Ленполиграфа, ГИЗа и ИЗОГИЗа. После войны найденные им образы множились и в оттепель расцвели романтикой белых ночей. Свежий взгляд на старые камни всколыхнул застывший в годы террора петербургский миф, когда-то придуманный мирискусниками.

Вместо эпилога. И вот, под Новый 2023 год, через полгода изысканий, случилось чудо — пришло письмо из прошлого — от фотографа Преснякова. На аукционе промелькнула его оригинальная фотография с печатью и автографом, позволяющим тиражировать фото в качестве открытки. Это знак! Теперь считаю себя им уполномоченным.

P. S. Пока готовилась публикация, *facebook* напомнил: 4 года назад для анонса первого из Зодчих в сети было выбрано первое понравившееся фото с Адмиралтейством, естественно, анонимное. Почти случайно. Теперь ясно, что Преснякова… и точно, не случайно!

Примечания

[1] КПХИ — Комитет популяризации художественных изданий, бывшее издательство Общины св. Евгении.

[2] Ленполиграф — Ленинградский трест полиграфической промышленности, ранее Графическое дело.

[3] ГИЗ — Государственное издательство, с 1931 ИЗОГИЗ, Ленизогиз — ленинградское отделение.

[4] Подумалось, издать бы что-нибудь петербургское, в духе Мира искусства… например, серию гравюр о Зодчих нашего города. И оммаж любимым книжкам, и игра в городское мифотворчество. Взгляд современного художника на творения старых мастеров. В резуль-

тате получаются альбомы о современном Петербурге с эстампами, эскизами и эссе. Уже вышли три:
Андреян Захаров. М. Элькина, П. Герасименко. Рисовал Иван Чемакин. — СПб: Издатель К. Авелев, 2019. — 96 с.
Джакомо Кваренги. И. Саблин, Е. Андреева. Рисовала Ася Маракулина. — СПб: Издатель К. Авелев, 2019. — 128 с.
Винченцо Бренна. Д. Озерков, А. Королев. Рисовала Алена Терешко. — СПб: Издатель К. Авелев, 2021. — 128 с.
[5] Петербург — Петроград — Ленинград. Альбом-каталог фотооткрыток. 1985–1945 годы. VI том. Ленинград 1924–1941 годы. Сост. В. П. Третьяков. — СПб, 2016. — 644 с.
[6] АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 685.
[7] Фёдор Фёдорович Нотгафт (1886–1942) эстет, юрист и эрмитажник. В 1922 основал издательство «Аквилон», где вышли главные «Белые ночи» с рисунками Добужинского. С 1925 секретарь Мира искусств и член КПХИ. Заведовал художественной частью ленинградского ГИЗа и издательским отделом Эрмитажа. Собрал «недурную» коллекцию. Умер от голода в блокадном 1941. Вместе с женой.
[8] АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 685. Л. 4.
[9] Возможно, Пресняков и Нотгафт были еще и сокурсниками и, уж точно, выпускниками одного факультета, юридического, Петербургского университета.
[10] АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 685. Л. 6.
[11] В 1927 году Советы к 10-тилетнему юбилею перекроили страну на области вместо губерний и соответственно цензурные органы из Гублитов превратились в Областлиты, что нашло отражение в подписях на открытках.

Мария Олейник

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДУХОВНЫХ ПРАКТИК ИМПЕРАТОРСКОГО ФЛОТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ПОДВИГ ИЕРОМОНАХА АНТОНИЯ (СМИРНОВА) 16 (29) ОКТЯБРЯ 1914 Г.

Аннотация: репрезентация духовных практик в светском искусстве — явление выраженное. Создано множество портретов, как белого, так и черного духовенства, а также станковых произведении с сюжетами молебнов, крестных ходов и т. д. В данной статье сделан акцент на репрезентацию духовных практик на кораблях императорского флота, а также подвига иеромонаха Антония (Смирнова) в бою у мыса Фиолент на Черноморском флоте в ходе Первой мировой войны.
Ключевые слова: репрезентация, военный флот, духовные практики, иеромонах, броненосец, Аврора, минный заградитель, Прут, первая мировая война, подвиг.

Maria Oleynik

Abstract: the representation of spiritual practices in secular art is a pronounced phenomenon. Many portraits of both white and black clergy have been created, as well as easel works with scenes of prayer services, processions, etc. This article focuses on the representation of spiritual practices on the ships of the Imperial Navy, as well as the feat of Hieromonk Anthony (Smirnov) in the battle at Cape Feolent in the Black Sea Fleet during the First World War.
Keywords: representations, navy, spiritual practices, hieromonk, battleship, Avrora, minelayer, Prut, world war I, feat.

Повседневные и неповседневные культурные практики индустрий включают в себя также духовную и молитвенную практики. Понимание и актуальность изучения культурных практик особенно важны сегодня, и вопросы, связанные с репрезентацией культурных практик, обсуждаются на конференциях как отдельное явление: «Язык, литература, ментальность: разнообразие культурных практик»[1], «Чтения в XXI веке: традиции и тенденции»[2], культурные практики рассматриваются в современном российском обществе[3] как структурообразующий элемент культуры нации, в целом функционирующий по определенным принципам и закономерностям.

Соблюдение духовных традиций на флоте до Октябрьского переворота 1917 г. было свято. Посещение храмов на берегу и на кораблях офицерами и нижними чинами Российского императорского флота, которые в основном придерживались православной религии, было регулярным. «За веру, царя и Отечество» — боевой девиз, традиционно включавший в себя основные заповеди, которые должен был знать и чтить русский офицер. В Императорском флоте на кораблях I ранга устраивалась корабельная (домовая) церковь, если корабельной церкви не было, то литургии проводили на палубе между грот- и фок-мачтами. На корабль назначался иеромонах, который совершал таинства и при необходимости мог обвенчать моряка на корабле во время

стоянки в море или в порту (причале). С именем Божьим отдавались приказы — «Бог наш генерал, он водит нас». Перед боем священник благословлял моряков, призывая к мужеству и верности Отечеству. В наше время Военно-Морского Флота в экипаж может быть включен священник или иеромонах для совершения литургий и духовных таинств.

Обращаясь к теме репрезентации духовных практик, которая имеет место в светском искусстве, можно выделить множество портретов, как белого, так и черного духовенства, а также станковых произведений с сюжетами исповеди, молебнов, крестных ходов — К. В. Лебедев «Исповедь кающегося», Б. М. Кустодиев «Крестный ход» (1915), С. Д. Милорадович «Успенский собор» (1917), А. С. Янов «Инок-живописец» (1885) и пр. Репрезентация в традиционном понимании изобразительного светского искусства в живописи или графике не совсем свойственна для репрезентации культурных практик военно-морского флота в XVIII–XX вв., в этом контексте уместнее рассматривать храмовые постройки, корабельные (домашние) церкви, мемориальные архитектурные памятники.

В современном искусстве можно найти примеры изображений литургий и портретов корабельных священников. В первой трети XXI в. в Студии художниками-маринистами при Центральном военно-морском музее имени императора Петра Великого (далее ЦВММ) был создан ряд картин с репрезентацией визуализацией духовных практик. Художником М. В. Петровым-Маслаковым[4] для экспозиции музея была написана картина — «Корабельный священник броненосца "Александр III" отец Иннокентий в интерьере корабельной церкви 1905 г.» (2011, ЦВММ). Сюжет был выбран не случайно, в октябре 1904 г. эскадренный броненосец «Император Александр III» вышел в составе второй эскадры из порта Либава. Путь лежал на Дальний Восток, к Корейскому проливу корабль подошел лишь спустя более полугода — 13 мая 1905 г. Личный состав был укомплектован чинами Гвардейского экипажа, элиты русского флота, командиром корабля был назначен лейб-гвардии капитан I ранга Н. М. Бухвостов, именно ему принадлежат пророческие слова «Если надо будет умереть, мы все умрем, но не сдадимся…»[5]. В картине художник изобразил иеромонаха Иннокентия в интерьере корабля, его образ наполнен тревогой. На втором плане — одноярусный иконостас, а перед иконами стоят нижние чины. В картине ощущается напряжение, а в образе иеромонаха читается молчаливое прощание. Броненосец погиб в решающем сражении, став единственным кораблем, на котором в Цусимском сражении не выжил не один член экипажа.

Возрождая духовные традиции на Военно-морском флоте по инициативе главнокомандующего ВМФ Адмиралом Флота В. В. Куроедова в 1998 г. на крейсере «Аврора» была возрождена корабельная церковь. Для филиала ЦВММ на крейсере М. В. Петровым-Маслаковым была написана картина «Церковная служба на крейсере "Аврора"» (2016, ЦВММ). Данный сюжет связан с легендарной историей корабля, которому удалось вернуться в род-

ную гавань после ожесточенного Цусимского сражения 15 мая 1905 г. На картине изображена литургия на корабельной палубе. Это мастерски выполненная фигуративная композиция, повествующая об исторических событиях начала XX в.

В 2022 г. С. А. Макаровым[6] — художником-маринистом студии художников-маринистов ЦВММ был воплощен сюжет героического служения иеромонаха Антония на минном заградителе «Прут». Картина «Подвиг священника иеромонаха Антония (Смирнова) 16 (29) октября 1914 г. на минном заградителе «Прут» в районе мыса Фиолент под Севастополем, Черное море» (ЦВММ, 2022) была создана на основе исторического события, произошедшего в ходе Первой мировой войны.

Минный заградитель «Прут» был отправлен из Севастополя 15 (28) октября 1914 г. в Ялту для переброски находившегося там пехотного батальона в Севастополь, однако, около полуночи, еще не дойдя до Ялты, он получил приказ возвращаться и подготовиться к постановке мин. На следующий день, на рассвете 29 октября «Прут» и три патрульных эсминца под командованием капитана I ранга князя В. В. Трубецкого встретили в море недалеко от Севастополя германо-турецкий линейный крейсер «Гебен» в сопровождении двух турецких миноносцев. Вражеские корабли обстреляли Севастополь и стоявшие на внешнем рейде корабли Черноморского флота и, получив ответным огнем от крепостной артиллерии три попадания, начали маневр отхода. В этот момент дозорный дивизион в составе миноносцев «Лейтенант Пущин», «Живучий» и «Жаркий» начал атаку на крейсер. Их атака была сорвана артиллерийским огнем. После этого противник начал отход от города. При отходе «Гебен» открыл огонь по заградителю «Прут», который возвращался из Ялты в Севастополь и имел на борту 710 мин. На «Пруте» начался пожар. Когда вражеский линейный крейсер попытался захватить его, заградитель российского флота с полным запасом мин был потоплен своей командой, открывшей кингстоны и подорвавшей дно корабля. Корабельный священник иеромонах Антоний (Смирнов) уступил свое место на шлюпке матросу, а сам с тонущего корабля благословлял отплывающих матросов и погиб вместе с кораблем.

Картина С. А. Макарова стала ярким воплощением образа подвига корабельного священника. В центре картины изображен иеромонах с поднятыми руками вверх в благословляющем жесте. В правой руке священник держит напрестольный крест, а в левой — Евангелие. На священнике одеты ряса, филонь, на шее наперсный крест и епитрахиль, а на голове — клобук. Иеромонах стоит на накренившейся палубе тонущего корабля, за ним на втором плане дым от пожара и брызги от взрыва. Простертые вверх руки иеромонаха ассоциируются с Андреевским косым крестом, как напоминание о мученической смерти Андрея Первозванного. Минный заградитель «Прут» скрылся под водой, из числа его команды погибли 30 человек, большинство экипажа (около 145 человек) спаслось на шлюпках. Уступить свое ме-

сто в шлюпке иеромонах решил сам, спасая тем самым жизнь матроса. Отходящие шлюпки от корабля он благословил их словами из Евангелия: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих»[7]. Таким образом, иеромонах Антоний отрекся от себя во имя жизни других, отдал свою жизнь на служение другим людям. За этот подвиг иеромонах Антоний был посмертно награжден орденом Св. Георгия 4-й степени.

При попытках проанализировать эволюционное развитие повседневных и неповседневных практик в процессе становления культуры ВМФ становится очевидно, что духовная практика — это неповседневная культурная практика. Несмотря на то, что духовная (молитвенная) практика состоит из систематического посещения литургий и участия в таинствах, данная практика подобна воинскому служению, где задействованы материи равные жертвенности за высшую цель — жизнь других людей. Репрезентации духовной (молитвенной) практики — это прославление победы духа над плотью, как высшей цели человека.

Примечания

---

[1]Язык, литература, ментальность: разнообразие культурных практик: сборник материалов VI Международной научной конференции, 24–25 мая 2018 года / Минобрнауки России, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Юго-Западный государственный университет» (ЮЗГУ); редакционная коллегия: Н. И. Степыкин (отв. ред.) [и др.]. — Курск: Юго-Западный гос. ун-т, 2018. — 418 с.

[2]Гудова М. Ю. Актуальность и перспективность анализа чтения в методологии культурных практик // Чтение в XXI веке: традиции и тенденции: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 29–30 мая 2014 г. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014.

[3]Социальные и культурные практики в современном российском обществе: инициатива, партнерство, 26 апреля 2019 г.: в 2 частях / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Новосибирский государственный педагогический университет, Институт культуры и молодежной политики; под общей редакцией О. В. Капустиной, М. В. Чельцова. — Новосибирск, Теоретическая культурология. — М: НГПУ, 2019.

[4] Михаил Всеволодович Петров-Маслаков (Ленинград, 1962) учился в средней художественной школе им. Иогансона. Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, мастерская проф. А. А. Мыльникова (1980–1986). В 1991 г. стал кандидатом в члены СХ СПб, а с 1994 года — член Санкт-Петербургского Союза художников. Участник республиканских, зональных выставок, а также выставок в Санкт-Петербурге. Творческие работы находятся музейных собраниях и в частных коллекциях.

[5] Музафаров А. Цусимское сражение // [Электронный ресурс] URL: https://rusorel.info/cusimskoe-srazhenie. Дата обращения 11.03.2023.

[6] Сергей Алексеевич Макаров (Царское Село, 1960) посещал изостудию «Школьный кабинет» при Государственном Эрмитаже. Окончил Ленинградскую городскую художественную школу (1976). Учился на живописно-педагогическом факультете Ленинградского художественного училища им. В. А. Серова (1976–1980). Выпускник Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, факультет изобразительного искусства (1991). С 1990 по 1994 г. — главный художник совместного русско-американского журнала *"St.-Petersburg PREMIER"*. В должности *Chief-artist* участвовал в создании первого

Web-сайта Государственного ЭРМИТАЖА с компанией *IBM* (1996–1997); арт-директор журнала «ЖЕНСКИЙ ПЕТЕРБУРГ» (2004–2005); художественный редактор Издательского дома «ГАМАС» (2007–2008). С 2016 г. художник-маринист студии маринистов Центрального военно-морского музея Санкт-Петербург. Член Союза художников России с 1994 года, секция графики. Участник выставок в России и за рубежом. Творческие работы находятся в музейных собраниях и частных коллекциях.

[7] Евангелие от Иоанна 15:13.

Источники

1. Гудова М. Ю. Актуальность и перспективность анализа чтения в методологии культурных практик // Чтение в XXI веке: традиции и тенденции: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 29–30 мая 2014 г. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014.
2. Евангелие от Иоанна. Фолио, 2011. — 160 с.
3. Смирнов А. А. Послушники Андреевского флага. Корабельные священники Российского флота. — СПб: Морское наследие, 2016. — 160 с.
4. Социальные и культурные практики в современном российском обществе: инициатива, партнерство, 26 апреля 2019 г.: в 2 частях / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Новосибирский государственный педагогический университет, Институт культуры и молодежной политики; под общей редакцией О. В. Капустиной, М. В. Чельцова. — Новосибирск. Теоретическая культурология. — М.: НГПУ, 2019.
5. Музафаров А. Цусимское сражение // [Электронный ресурс] URL: https://rusorel.info/cusimskoe-srazhenie. Дата обращения 11.03.2023.
6. Памяти героев-священников Русско-японской войны // [Электронный ресурс] URL: http://www.orthedu.ru/kraeved/nekropol/13668-pamyati-geroev-svyaschennikov-russko-yaponskoy-voyny.html. Дата обращения 11.03.2023.
7. Язык, литература, ментальность: разнообразие культурных практик: сборник материалов VI Международной научной конференции, 24–25 мая 2018 года / Минобрнауки России, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Юго-Западный государственный университет» (ЮЗГУ); редакционная коллегия: Н. И. Степыкин (отв. ред.) [и др.]. — Курск: Юго-Западный гос. ун-т, 2018. — 418 с.

III

ИСКУССТВО СТРАН МИРА. ШТРИХИ И ХАРАКТЕР

Андрей Дьяченко

БЕРДСЛЕЙ В ГЕРМАНИИ
К 150-летию со дня рождения великого английского графика

Полуторавековой юбилей Обри Винсента Бердслея (1872–1898–2022), отмеченный в 2022 году, вызвал к жизни широкое обсуждение ряда вопросов, связанных с биографией и творчеством этого великого английского художника. Известно, что он был очень популярен в России, породив так называемую бердслееманию (англ. *the Beardsley craze*). Однако он был хорошо известен и в других странах, например, в Германии. И хотя в художественном обиходе Мюнхена и Берлина не было аналогичного понятия, мода на заимствования из стилистического арсенала знаменитого англичанина (как и в России) была очень сильна.

И все же — почему мы выбрали темой для данной статьи именно немецкий облик Бердслея? Ведь он был популярен и в Италии (назовем здесь имя Альберто Мартини и молодого Умберто Боччони), и в Скандинавии (и здесь нам вспоминается Кей Нильсен, чье самобытное творчество, пронизанное отсылками к бердслеевской эстетике, не могло не повлиять на мастеров югендстиля)!

Мы выбрали немецкое искусство, потому что русско-немецкие связи в области изобразительного искусства на рубеже веков были в высшей степени разнообразными. Художественные критики ранга И. Грабаря и А. Бенуа часто бывали в Мюнхене и Берлине, любители искусства стремились посетить мастерскую легендарного фон Штука и проникнуться (именно через фон Штука) сумрачным немецким гением, а мастера политической и социальной сатиры часто перелистывали немецкие журналы и брали из них некоторые гротескные приемы карикатуры. Как и во многих странах Европы и США, в российской прессе было принято окаймлять стихи и рекламные объявления декоративными рамками, которые могли содержать цветочный или абстрактный орнамент. Изогнутые линии бердслеевских рисунков были при этом существенным источником вдохновения.

На страницах художественных журналов «Югенд», «Симплициссимус», «Пан», «Флигенде блэттер» печатались работы целой плеяды талантливых немецких художников, которые быстро завоевывали авторитет в России. Принято считать, что даже в основу журнала «Мир искусства» была положена эстетическая матрица мюнхенского журнала «Кунст фюр алле».

Вполне естественно, что индивидуальные манеры немецких живописцев и графиков перекликались с авторскими стилями их российских коллег. Вот и российская Бердслиана словно бы налаживала диалог с Бердслианой немецкой, и с точки зрения теории межкультурных контактов эта перекличка может быть названа полноценным диалогом культур.

150-летие со дня рождения Бердслея совпадает с другой важной датой — 210-й годовщиной со дня выхода в свет книги братьев Гримм «Детские и семейные сказки». Многие иллюстраторы братьев Гримм строили изобразительные матрицы своих графических циклов с учетом эстетики книги Т. Мэлори «Смерть Артура», оформленной Бердслеем. Этот факт еще ждет своего исследователя.

Ниже мы перечислим некоторые имена тех талантливых представителей немецкого искусства, кто вдохновлялся уникальным бердслеевским творчеством. Почему можно утверждать, что эти факты важны и для истории русской культуры? Нам представляется, что многие талантливые мастера русской графики учитывали в своем творчестве, как особенности английского искусства (в нашем случае — приемы Бердслея), так и стилистические приемы немецких графиков.

Наш список не является исчерпывающим, так как область немецкого модерна-югендстиля очень обширна, и мы со временем станем свидетелями ввода в наш художественный обиход новых имен. Итак, выносим на суд читателей парад немецких поклонников Бердслея, не претендуя на глубокий анализ их творчества на данной стадии освоения материала.

Генрих Фогелер (1872–1942)

Выдающийся немецкий художник Генрих Фогелер (1872–1942), родился в один год с Бердслеем. Ему так же, как и Бердслею, исполнилось в 2022 году полтора века. Это очень крупная величина в истории немецкого изобразительного искусства.

Фогелер живо интересовался искусством Великобритании, был знаком с творчеством Уолтера Крейна и Чарльза Ренни Макинтоша. Человек разносторонних дарований, с именем которого связаны становление фирменного стиля издательства «Инзель ферлаг» и цикл иллюстраций к произведениям И. С. Тургенева (он дал свою собственную интерпретацию образу тургеневской девушки).

Юбилей Фогелера, совпадающий с бердслеевской годовщиной, не остался без внимания в России. 30-го сентября 2022 года в библиотеке им. Лермонтова был проведен вечер в честь 150-летнего юбилея этого за-

мечательного художника. Его связь с изысканной бердслеевской эстетикой очевидна. Достаточно перелистать «Сказки братьев Гримм» с иллюстрациями Фогелера, и мы ощутим явные параллели со знаменитой книгой Т. Мэлори «Смерть Артура». Эффектные декоративные рамки создают впечатление развития действия сразу в двух планах.

Интересно, что в СССР через иллюстрации Фогелера к братьям Гримм и О. Уайльду можно было составить общее впечатление о декоративно-плоскостном подходе к иллюстрированию классики в эпоху модерна.

Юлиус Клингер (1876–1942)

Талантливого мастера модерна Юлиуса Клингера нередко путают с его знаменитым однофамильцем Максом Клингером, но это совсем разные художники. Бердслею подражал именно Юлиус (а не Макс) Клингер, и тем он интересен нам в рамках настоящей статьи.

Ю. Клингер был австрийским художником, но он много работал в Германии и поэтому тесно связан с мюнхенской традицией станковой, книжной и прикладной графики. Клингер был на четыре года моложе Бердслея и может считаться его современником. Бердслеевское влияние чувствуется прежде всего в произведениях, связанных с модой. В графических листах, посвященных нарядам и прическам, чувствуется, что Клингеру нравилась эксцентрика необычных нарядов и экстравагантность париков.

Художник много работал в цвете. При этом он по-настоящему любил гротеск. Ему нравилось эпатировать зрителя изображениями очень толстых или, наоборот, очень худых людей. Гигантские куафюры производили необычное впечатление. Клингер отнюдь не был злым сатириком, но какие-то физические недостатки людей (полнота, худоба, высокие лбы, костлявость) под его пером приобретали смешное — сатирико-юмористическое измерение.

Ю. Клингер преследовался нацистами за еврейское происхождение и был отправлен в минский концлагерь в июне 1942 года. Там же он скончался, местом смерти значится город Минск, но дата смерти художника неизвестна.

Маркус Бёмер (1879–1958)

Среди мастеров немецкого модерна Бёмера можно, скорее всего, отнести к числу художников второго ряда, но его вклад в развитие графических приемов модерна не подлежит сомнению.

Художник известен не только под своим настоящим именем, но и под псевдонимами Маркотино и Морис Бесно. Классический пример иллюстрации работы Бёмера — изображение свечи в стиле модерн. Этот графический лист вошел в некоторые учебники по истории графики. Витиеватая линия изображает рассеивающийся дым. Принято считать, что это и есть контур модерна в чистом виде.

Но у Бёмера есть и множество изображений животных. И он не льстил своим моделям. Звери имели огромные головы и тонкие лапы. Таких пропорций не было в природе (потому звери и смешны!), и мы видим, что художник чувствовал себя в своей тарелке, когда прибегал к гротеску. И гротеск у него очень бердслеевский (вспоминается сатирическая картина И. Грабаря «Толстые женщины»).

Бёмера роднит с Бердслеем еще и тот факт, что у обоих есть графический цикл, посвященный произведению Оскара Уайльда «Саломея» (издательство «Инзель», 1903). При сравнительном анализе общие черты обоих циклов сразу же бросаются в глаза. Однако Бёмер подражал Бердслею лишь в течение раннего периода творчества. В дальнейшем он склонился к экспрессионистской манере и выработал иной стиль.

Томас-Теодор Гейне (1867–1948)

Гейне был прежде всего сатириком и юмористом. В России этого художника очень любили, особенно мастера политической сатиры и карикатуристы. Его острый сатирический дар привлекал художников и побуждал их подражать его манере. Певучая линия модерна была поставлена на службу сатире. Эффектные черно-белые контрасты, которые так любил Бердслей, получили в творчестве Гейне сатирическое воплощение. Нет сомнения, что в области политической карикатуры Гейне был самым популярным в России сатириком. Его творчеством вдохновлялись художники, группировавшиеся вокруг журналов «Жупел» и «Адская почта».

Интересно, что в похожей манере работал и карикатурист Олаф Гульбрансон (1873–1958), который так же, как и Гейне, был любимцем русских мастеров сатирической графики. Он создал карикатуру на Льва Толстого, но он в такой же шаржированной манере исполнял и портреты других известных деятелей культуры, например, Генрика Ибсена и Айседоры Дункан. Бердслеевский тип гротеска чувствуется во многих работах, хотя линия у Гульбрансона очень тонкая. С годами Гульбрансон стал авторитетнейшим мастером для российских художников-юмористов, настоящим королем карикатуры. Он пришел к российским любителям искусства через немецкие журналы. Его влияние отчетливо прослеживается в журнальных карикатурах талантливого русского графика А. М. Любимова и других мастеров журнального рисунка.

Эмиль Преториус (1883–1973)

Признанный мэтр книжной иллюстрации был не только талантливым художником, но и одаренным организатором художественного процесса. У Преториуса очень много общих черт с М. В. Добужинским: отличное знание истории не только изобразительного искусства, но и всей мировой культуры, ярко выраженная индивидуальная графическая манера, постоянное стремление иллюстрировать классику.

Есть что-то общее и в судьбах художников, в их личных трагедиях: Добужинский потерял родину, а Преториус во время бомбежки лишился мастерской. Судьбы художников XX века часто бывали трагичны. В рамках настоящей статьи для нас важно и то, что как Добужинский, так и Преториус отдали определенную дань бердслеевской манере.

Так же, как и Бердслей, Э. Преториус иллюстрировал произведения Эдгара По. Он владел искусством силуэта (в дореволюционной России была выпущена книга Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» с запоминающейся обложкой, вернее, картонным переплетом работы Э. Преториуса, и это был редкий пример западноевропейской перепечатки силуэтной обложки в России).

Какие общие с бердслеевским стилем закономерности творческой манеры Э. Преториуса можем мы назвать? Это стремление к эстетизации мелких деталей, внимание к сочетанию *фигура плюс интерьер*, контраст черного и белого, резкое противопоставление фигуры и белого фона и другие стилистические особенности.

Франц фон Байрос (Франсиско де Байрос, 1866–1924)

Утонченный эстет фон Байрос родился в Загребе и имеет два имени: немецкое и испанское, так как родители были разных национальностей. Он по праву считается одним из крупнейших мастеров модерна и художником номер один в области эротической станковой графики.

Байрос возвел изысканность в ранг полноценной эстетической категории. Для его работ характерно присутствие насыщенной и разнообразной предметной среды, составленной из прекрасных произведений декоративно-прикладного искусства. Персонажи изысканных фантазий Ф. фон Байроса живут в роскошных интерьерах с обилием разных предметов быта, изготовленных из дорогих материалов.

Лирические героини Байроса живут ради утонченных наслаждений, прежде всего эротических. Для создания атмосферы изысканного гедонизма художник прибегает к использованию принципа многофактурности. Читатель книги видит одновременно шелк, бронзу и фарфор, медь и белый мрамор. Изящные дамы любят нежиться под огромными балдахинами или возлежать на мраморных плитах среди экзотических растений. Под стать этим дамам и кавалеры в пышных париках, предающиеся утонченному досугу.

Сегодня прижизненные издания Ф. фон Байроса стали библиографической редкостью, а новейшие публикации о нем являются дорогими подарочными изданиями. Его имя заслуживает быть упомянутым в книгах о Бердслее, так как пряная экзотика Ф. фон Байроса коррелирует с экзотизмом, который встречается нам в иллюстрациях знаменитого англичанина. Восточный колорит, столкновение разных фактур, обилие декоративных объектов — все эти свойства роднят двух мастеров графики.

Василий Кандинский (1866–1944)

В обойме художников, на которых повлиял Бердслей, мы находим и нашего соотечественника Василия Васильевича Кандинского (1866–1944). Он хорошо известен как основоположник абстрактного искусства, однако в ранний период своего творчества он отдал дань стилистике модерна и новаторские импульсы Бердслея не прошли мимо него.

Кандинский много лет жил и работал в Германии и с ранних лет впитал в себя эстетику модерна-югендстиля. В те годы русские художники были очарованы творчеством фон Штука, и немецкий эпос наряду со сказками братьев Гримм вдохновлял многих мастеров графики. От Штука один шаг до фольклора вообще, и Кандинский как знаток этнографии выражал свои впечатления от фольклорных произведений в графике.

В рамках фольклорной и сказочной темы Кандинский создал несколько запоминающихся работ в технике силуэта. Работая над своим знаменитым циклом «Стихи без слов», он развернул перед зрителем панораму сцен из сказок и легенд. В некоторых листах этого цикла мы видим эффектные, мифологически окрашенные силуэты. Напряженные массы силуэтных замков и сказочного чудовища выполнены в традициях искусства модерна. Однако Кандинского роднят с Бердслеем не только особенности силуэтной стилистики, но и трактовка отношений черных и белых масс. Характерно, что влияние знаменитого англичанина видно не только в черно-белой графике Кандинского, но и в работах, выполненных в цвете.

Эфраим Мозес Лилиен (1874–1925)

Э. М. Лилиена называли еврейским Бердслеем. Он прекрасно изображал библейских персонажей, воссоздавал в своих графических листах детали еврейского быта и компоновал из изображений людей и растений трогательные композиции о любви. Он по праву считается крупнейшим национальным художником. Очень разнообразен жанровый состав произведений художника: среди его работ мы находим газетные и журнальные иллюстрации, плакаты, книжные знаки, издательские сигнеты и даже одну фискальную марку (уплаты членских взносов). Нельзя не отметить экслибрис Максима Горького с изображением русского мужика, стоящего на одной ноге.

В своих работах Лилиен словно сплетал тонкое кружево из линий. Он внимательно следил за тем, чтобы черные массы были уравновешены с теми элементами композиции, которые намечены тонкими штрихами.

Лилиена часто сравнивают с Г. Фогелером. Оба мастера тонко прорабатывали детали изображения, уделяя внимание мелочам. Как Лилиен, так и Фогелер любили заключать основное изображение в декоративные рамки, внутри которых располагалось второе самостоятельное изображение. И это тоже было наследием художника, которому посвящена настоящая статья. Отметим, что у Э. -М. Лилиена и Г. Фогелера (при всей самостоятель-

ности манер двух художников) влияние Бердслея сочетается с творческой перекличкой с индивидуальным стилем другого английского художника — Уолтера Крейна.

Франц фон Ласкофф (Франтишек Ласковский, 1869–1918)

Скромный юноша из польско-украинской семьи сделал в Европе оглушительную карьеру. Он создавал плакаты и почтовые открытки. Трудно в двух словах определить, под чьим влиянием он находился, однако налицо приверженность художника плотным формам. Некоторые произведения производят впечатление аппликаций, созданных из цветной бумаги (так в жанре плаката до Ф. Ласковского не работал никто).

Ф. Ласковский родился в городе Быдгощь (тогда город был немецким и назывался Бромберг) и рано отправился на поиски своего собственного стиля в Германию, а оттуда в Италию. Была в его жизни и учеба в Лондоне. Словом, он впитал в себя самые разнообразные влияния.

В Германии фамилия художника утратила окончание и приобрела немецкую фонетическую форму: фон Ласкофф. Именно так называли его и в Италии — стране, где он нашел свое призвание — художника-плакатиста и мастера авторской художественной открытки. Ранние произведения Ласковского несут печать подражания творчеству швейцарца Эжена Грассе и лежат за рамками настоящей статьи. Но годы работы в стиле Грассе прошли, и художник начал нещадно эксплуатировать идею плотной формы, благодаря которой его оригинальные работы приобрели сходство с аппликацией из цветной бумаги (вспоминаются бердслеевские вагнеристки). И впечатление от этих работ было очень сильным. Открытки Ласковского считаются шедеврами почтовой графики.

Уплотнение формы вдохновляла и двух современников Бердслея — братьев Беггарстафф. И когда этот стиль использовался для воплощения музыкальной темы, образы вагнеристок, созданные Бердслеем, словно получали вторую жизнь в графике Ласковского.

Отто Эккман (1865–1902)

Художник Отто Экман (в другом написании — Эккманн, Экманн и Экманн, 1866–1902) вошел в историю немецкого модерна как разработчик уникальных букв. В те годы шрифтам придавалось огромное значение, графики и иллюстраторы стремились изобрести свои оригинальные шрифты для различных газет и журналов. Многих вдохновлял растительный орнамент. А Эккмана привлекла… аэродинамическая труба. Все буквы словно колеблемы ветром или потоком воздуха. Культурологи считают, что эти буквы — гениальное предвидение «аэродинамического дизайна» и весьма распространенного сегодня экологического дизайна (буквы словно слушаются ветра).

Отто Экман прожил короткую жизнь и умер молодым. В истории остался не только созданный им витиеватый шрифт, который по имени свое-

го разработчика получил название «Эккман-шрифт», но также гобелены и живописные полотна. Не перечислить почтовых открыток и конвертов, в оформлении которых использованы грациозные эккмановские буквы. В стиле Эккмана было выдержано оформление публикаций политического объединения «Спартак» и других изданий. В России Эккманом очень увлекался Лев Бакст, создавший оригинальную обложку для журнала «Лебедь» (1908), в которой явная ориентация на Бердслеевскую графику сочетается с влиянием Эккмана.

В рамках настоящей статьи важно и то, что многие книги о Бердслее имеют шрифтовое оформление именно в стиле Эккман, и изящные буквы эпохи модерна значительно обогащают матрицу книжного дизайна этих изданий.

Эмиль Орлик (1870–1932)

Трудно поверить, что такой утонченный эстет как Эмиль Орлик родился в беднейшей семье (он был сыном малообеспеченного пражского портного) и достиг всего самостоятельно. Он производит впечатление художника, воспитанного в артистической среде. Его работы в области живописи и графики отличаются удивительной тонкостью и чувством формы. Орлик был очень впечатлен японским искусством. Графика Хокусаи и Хиросиге вдохновила его на создание уникальных гравюр на дереве. Например, он создал портрет художника Ф. Ходлера почти что полностью… в японском стиле.

Что же Орлик взял от Бердслея? Так же, как и в случае с Юлиусом Клингером, художник оперировал плотными формами, но в отличие от Ю. Клингера не был сатириком и юмористом и не использовал большие пространства черного цвета для создания эффекта смешного.

При этом ему очень удавались бытовые сцены. Например, в работах «Женщина в купе» и «Лондонские воришки» проявляются хорошо знакомые любителям искусства контрасты и витиеватая линия Бердслея.

Михаэль Хуттер (р. 1963 г.)

Среди современных художников, которых привлекает стилизация под модерн, нельзя не назвать имя немца Михаэля Хуттера, работающего в жанре фэнтэзи (причем не только как художник, но и как автор текстов). Хуттер глубоко современен, механизмы стилизации не полностью отражают его художественные устремления. Он смело синтезирует в своем творчестве многие явления мировой культуры и на их основе вырабатывает свой оригинальный стиль.

Персонажный мир Хуттера — это очень необычная группа существ, большинство из которых сочетают в себе черты людей и животных. На некоторых из них невозможно смотреть без ощущения жути. Остается ощущение, что вы смотрите фильм ужасов, вернее мультфильм в жанре хоррор.

Хотя деревья и здания, изображенные Хуттером, вызывают в памяти книгу «Смерть Артура».

Декоративные композиции Хуттера на первый взгляд напоминают произведения Босха (по насыщенности ужасами) и, может быть, Гойи, хотя художник в отличие от Гойи не пренебрегает яркой цветовой гаммой. Порой даже кажется, что перед нами красочные детские книги, которыми так богата Германия. Но в действительности это не так. Художник так глубоко погружается в мир ужасного и трагического, что детям этот мир видеть не стоит.

Да, первое впечатление действительно таково (автор спрашивал об этом у знакомых блогеров). И лишь потом возникают ассоциации с неповторимым бердслеевским стилем. Создается впечатление, что Хуттер везде видит орнамент, вся жизнь для него — это мир, наполненный узорами. Вот только красота магическим образом переливается в уродство. Хорошо или плохо, что при этом активно используются бердслеевские приемы, покажет время.

Вернер Клемке (1917–1994)

И как это ни неожиданно, в орбиту нашего исследования попадает и художник из ГДР — социалистической Германии. Это профессор Вернер Клемке (1917–1994). Он работал в озорном стиле 1960-х годов и вроде бы в его оригинальном творчестве не должно быть ничего бердслеевского. Однако не будем торопиться. Взглянем на произведения Клемке, в которых отражена тема XVIII столетия, эпохи барокко. Клемке хочет быть озорным и виртуозным и вместе с тем правдиво следовать историческим деталям (в костюме и интерьере).

Несмотря на то, что Клемке воевал в войсках Вермахта во время Второй мировой войны, в нашей стране его очень уважали. Идеологи СССР были внимательны ко всем, кто родился в легендарном 1917 году. Эти люди составляли символическую когорту. Но и в сфере профессионального искусствоведения художник вызывал интерес. Достаточно сказать, что его творчеству посвящены две монографии на русском языке.

Клемке был настоящим профессором графики. Мы имеем в виду то, что он относился к искусству книги и графики малых форм как ученый: он тщательно изучал историю книжного искусства и прикладной графики и имел большую библиотеку. На первый взгляд его творчество, пронизанное атмосферой послевоенного оптимизма и энергией устремления в будущее, не должно быть связано с модерном. Клемке является в чистом виде художником XX века.

И все же мы встречаем в его работах, посвященных эпохе Ренессанса и барокко, некоторую перекличку с модерном. Разве не напоминает нам о Бердслее темный фон некоторых иллюстраций к классике, на фоне которого искусной арабеской выведены образы героев произведения? Подчерк-

нем еще раз, что в семантическом поле произведений Клемке перекличка с немецким модерном оказывается вполне возможной.

Выводы

На этом завершается наш обзор тех явлений в немецкой живописи и графике, в которых ощущается влияние знаменитого англичанина Обри Винсента Бердслея. Об этой грани диалога культур уже немало написано. Современные исследования в области диалога культур значительно углубляют наши знания об искусстве прошлого.

1. Многие немецкие графики рубежа XIX и XX веков находились под влиянием искусства Великобритании конца XIX века, главным образом, под воздействием творчества Обри Бердслея (1872–1898) и Уолтера Крейна (1845–1915).
2. Работы немецких художников, несущие явные следы влияния О. Бердслея, поддаются группировке в единый блок произведений, характеризующихся стилистической общностью.
3. Исследуя общие черты этих произведений, можно сказать, что для них характерны певучая и пульсирующая линия, использование эффектных черных масс при изображении человеческой фигуры, наличие декоративных рамок (у Г. Фогелера), в которых развивается «свое собственное» действие и широкое использование растительного орнамента, трактуемого в духе символизма.

Обобщая вышесказанное, повторим еще раз, что влияние знаменитого англичанина на немецкое искусство было поистине всеобъемлющим и еще ждет своего исследователя.

Андрей Дьяченко

ФИЛОСОФИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД
К 135-летию со дня рождения Марселя Дюшана

Недавно среди гуманитарных наук появилась новая область: философия повседневности. Ученые хотят открыть закономерности обыденной жизни, проследить, как менялся человек вместе с окружающими его бытовыми предметами. Ведь в обыденной жизни люди другие, нежели чем на работе. А художник Марсель Дюшан, со дня рождения которого исполнилось 135 лет, не имел постоянного места службы и переносил творческое вдохновение на интерьер собственного дома.

После освобождения Болгарии от османского ига (1878 г.) в богатых домах России стали появляться турецкие уголки и даже целые комнаты. Такая мода и раньше существовала, но массовое производство резных скамеечек и пуфиков в турецком стиле изменило повседневную жизнь богатых горожан. Поход в собственную экзотическую спальню для послеобеденного отдыха воспринимался как экскурсия в мир Востока.

В конце XIX века получили распространение японские уголки. Ширмы и тумбочки, на которых лежали семейные альбомы в лаковых переплетах, переносили хозяев в мир Дальнего Востока. Проведя час среди восточных орнаментов и переодевшись в восточные халаты, богатые горожане иначе смотрели на свою повседневную жизнь, они словно побывали в гостях у культуры дальних стран.

Взяв власть, большевики принесли с собой новую культуру. Но сразу поменять все предметы быта и мебель было невозможно. Вплоть до конца XX века материальная среда в СССР была причудливой смесью предметов разных эпох. Это сегодня в наш обиход вошли понятия стиль бохо, стиль фьюжен и т. д., а в середине XX века таких понятий не было, и вопрос о выборе стиля обстановки не стоял вообще.

Но на фоне современных стилей старина опять заиграла яркими красками. Во многих петербургских и московских квартирах сохранился дореволюционный кафель. С годами отдельные плитки отваливались, и иногда целые стены, облицованные кафелем, закрашивались масляной краской.

Настоящим расставанием с дореволюционным миром стало сжигание старинных книг блокадной зимой 1941/42 годов. Топить было нечем, и оставалось только сжигать книги. Бросать в печку книги Ленина и Сталина было нельзя, так как отношение к партии было сакральным. В печках оказались произведения писателей-символистов: М. Метерлинка, К. Гамсуна, Оскара Уайльда.

Возникшая в 1990-е годы мода на старину побудила граждан СССР по-иному взглянуть на свои квартиры. Во многих жилищах сохранились

медные дверные ручки, старинные водопроводные краны. Но самыми большими открытиями были фарфоровые камины и старинные кафельные печи с причудливыми украшениями. Так дореволюционная повседневность понемногу открывала свои тайны.

С начала 1960-х годов в СССР начали публиковать зарубежные детективные романы, и читатели узнали, как много в жилых домах разных мест, где можно спрятать клады. Это и дымоход, и подвалы, и тайники в стенах домов.

Кладов в коммунальных квартирах было обнаружено не так уж много. Однако при ремонте обнажались старые слои обоев и подклеенные под них газеты. В библиотеках СССР не выдавали газет времен Сталина, и было странно видеть, как из-под слоя бумаги появляется пожелтевшая газета с портретом вождя, а то и дореволюционная газета со старой орфографией и необычными рекламными объявлениями.

Обнаружение старых обоев при оклейке комнат часто называют горизонтальной археологией. И действительно, можно исследовать культурные слои не только путем вертикальных раскопок, но и снимая слой за слоем старые обои. Так произошло, например, при ремонте петербургской квартиры, в которой когда-то жил знаменитый Григорий Распутин. Были обнаружены небольшие фрагменты обоев начала XX века, имеющие музейную ценность. Если будет создан музей Распутина, это будет еще и интересный музей быта начала XX века.

Смывание со стен толстых слоев масляной краски привело к нахождению старинных кафельных панно и витражей. Получалось, что вторая половина XX века стала периодом открытия целых пластов дореволюционной культуры.

Вот о чем еще хочется рассказать. Во второй половине 1950-х годов в англоязычных странах появился термин «драма кухонной раковины». Многие представители этого жанра вдохновлялись произведениями Чехова, Горького и Достоевского. Самым значительным произведением этого жанра считался фильм Тони Ричардсона «Оглянись во гневе» (1959).

Кинематографисты стали буквально анатомировать быт. К числу фильмов в этом стиле, которые шли в нашем прокате, можно отнести ленту Брайана Форбса «Угловая комната» с участием известной балерины Лесли Кэрон и грустную комедию Элио Петри «Учитель из Виджевано», в которой играла знаменитая актриса Клэр Блум. Обе ленты рассказывают о судьбе маленького человека в жестоком мире. Бытовые сцены на кухне и в тесных коридорах побуждали зрителя сочувствовать главным героям. Так и произошло в советском прокате. Это в особенности касается фильма «Угловая комната». Наши зрители прониклись сочувствием к небогатой девушке, ищущей свое счастье, и увидели в ее бытовых трудностях нечто такое, что роднило ее трудности с проблемами жильцов послевоенных коммуналок.

Английские литературоведы и киноведы произносят словосочетание «драма кухонной раковины» с большим уважением. Некоторые советские

режиссеры вдохновились этим стилем и тоже стали снимать похожие ленты. Ближе всех приблизился к этому жанру талантливый режиссер Юлий Райзман (1903–1994). Его сразу же стали критиковать за мелкий бытовизм и так называемое *мелкотемье*. Режиссер дожил до глубокой старости и своим творчеством доказал, что бытовая сторона жизни человека очень ценна.

Режиссеры умело сопрягали бытописательство с фантастикой. Например, чешский режиссер Вацлав Ворличек (1930–2019) в 1974 году создал комедийно-фантастическую ленту «Как утопить доктора Мрачека». В фильме фигурируют… водяные, которые проникают из реки в город через водопровод в одном старом доме. По ходу фильма герои вылезают из кухонной раковины, возвращаясь домой, и прыгают в нее, отправляясь в город. Фантазии авторов нет границ, трюковая съемка выполнена блестяще, и зритель убеждается, что раковина стала важным объектом в социально значимых пьесах и фильмах.

Но и в нашей детской литературе есть драматический сюжет, связанный с мойкой. Это, конечно же, поэма К. Чуковского «Мойдодыр». История о том, как умывальник наказал неряху, произвела неоднозначное впечатление. Разве предмет быта может быть героем поэмы? Оказывается, может. Критики утверждали, что умывальник (кривоногий и хромой) слишком страшен. Да и почему он выбегает из маминой спальни? Претензий к детскому писателю было много. Похожая назидательность была в мультфильме «Королева Зубная щетка», но страх уже не нагнетался.

После полета Ю. Гагарина производители товаров широкого потребления увлеклись космическими названиями. Культуролог и коллекционер Вадим Михайлович Кустов суммировал все предметы советского быта, которые имели наименования, связанные с космосом, или форму, которая побуждала вспомнить о просторах Вселенной. Сюда относятся и пылесос «Ракета», и электробритва «Спутник».

Космос властно напоминал о себе. Широкое распространение получили вечные календари с переводной датой, на передней панели которых красовались спутники и космические корабли. Нельзя не вспомнить и ночники в виде космического корабля, и перьевые ручки на подставке, имевшие форму ракеты.

После 1961 года появились елочные украшения в виде космонавтов в скафандрах. Не перечислить детских игрушек и настольных игр на космическую тему. Были даже трехколесные велосипеды для самых маленьких, верхняя часть которых имела форму ракеты.

Космическая тема затронула графику малых форм. Коллекционеры увлеклись марками и спичечными этикетками с изображением спутника и портретами космонавтов. А новогодние открытки напоминали гражданам СССР, что Новый год в образе молодого мальчика прилетит на Землю из космоса.

В конце 1950-х годов в СССР возникла сильная волна моды на новейшие предметы мебели: полированные шкафы и серванты. В период перестройки жители крупных городов вдохновлялись идеей обновления и в ожидании новой жизни порой выбрасывали на помойку подлинный антиквариат.

Но о выброшенных вещах не печалились. Красивые названия гарнитуров: «Ганка», «Юта» притягивали покупателей. Частью повседневной жизни стало ожидание своей очереди на приобретение серванта. В США аналогичные тенденции называли консьюмеризмом, но у нас это слово не прижилось (мы имеем в виду не прижилось в обиходе, потому что экономисты этим термином активно пользуются), и сатирики стали называть это явление потребительством. При высмеивании потребителей советские карикатуристы не раз обращались к арсеналу приемов известного художника-юмориста Херлуфа Бидструпа. Он умело «припечатывал» обывателей.

А возможны ли другие подходы к обстановке квартиры? Интересующий нас французский художник Марсель Дюшан (1887–1968), со дня рождения которого только что исполнилось 135 лет, видел в предметах быта многозначные символы. Ему казалось, что объекты повседневности можно сравнить с людьми: они стареют, ломаются, ветшают… Излишне говорить, что ему очень понравился бы сюжет о Мойдодыре, если бы поэма при жизни Дюшана была переведена на английский язык. Но художник был очень далек от советской культуры.

Однажды Дюшан купил вешалку, имеющую несколько стальных крючков, но не сразу прибил ее к стене. Через некоторое время художник заметил, что торчащие крючки напоминают ему ряд пешек на шахматной доске. И он прибил вешалку не к стене, а… к полу, чтобы сохранить этот понравившийся ему образ.

Еще один важный для истории авангарда эпизод. Дюшан увидел в сушилке для бутылок, у которой были торчащие во все стороны металлические стержни… ежа. Такова была фантазия художника. От образа ежа он перешел к имиджу холостяка, и фантазия подсказала ему, что эта скромная сушилка может символизировать одинокого человека. В таком качестве Дюшан и выставил предмет домашнего обихода как произведение искусства. С тех пор художники стали искать особую образность в бытовых предметах.

Но не только художники видели новые смыслы в предметах повседневного обихода. Известно, что В. Ленин, работая в своем кабинете в Кремле, давал шутливые прозвища канцелярским товарам. Например, бутылочку с клеем, в которую была вставлена кисть, он называл «гуммиарабик с носом».

Получается, что у политика Ленина было развитое метафорическое мышление. Не стоим ли мы на пороге темы «Ленин и Дюшан»? У двух революционеров (один в политике, а другой в искусстве) явно было что-то общее. Мы имеем в виду прежде всего трактовку двумя известными людьми повседневной жизни.

Но вернемся к консьюмеризму. Он затронул, например, книжный мир. С 1974 года в СССР проводился уникальный эксперимент, связанный со сдачей макулатуры. За 15 килограммов сданной бумаги можно было получить талон на приобретение дефицитной книги. Особенно привлекательно выглядели произведения Дюма. Их размещали под стеклом, чтобы гости видели корешки романов. Образцом дурного вкуса стала тенденция чередовать на полках сервантов макулатурные книги и хрустальные вазы (и то и другое было знаком зажиточности). Отдадим должное советским искусствоведам: они никогда не обвиняли культурного и начитанного Дюшана в дурновкусии, они лишь отрицали за предметом быта право на самостоятельное бытование в выставочно-музейной сфере.

Итак, в 1974 году в советскую повседневность были внедрены макулатурные книжные сокровища. Все романы Дюма имели серые переплеты, и только книга «Королева Марго» была переплетена в красную ткань. Книголюбы во что бы то ни стало стремились достать экземпляр романа именно в сером переплете, чтобы «весь Дюма» смотрелся одинаково. Но в 1980–1990-е годы Дюма стали издавать массовыми тиражами, и макулатурные книги быстро потеряли статус престижных предметов обихода. А вот неиспользованные талоны с изображением елочки стали со временем коллекционной редкостью, и у них теперь есть своя собственная коллекционная стоимость.

Страна получила вожделенную макулатуру, однако не обошлось без курьезов. Книголюбы рассказывали друг другу интересные истории о сданном утиле. В 1975 году в массе старой бумаги, обмененной на драгоценный талон, был обнаружен экземпляр одного из ранних изданий романа Андрея Белого «Петербург», который у букинистов стоил около ста рублей. Имело место и обнаружение в утиле собрания сочинений Дюма в издании П. Сойкина. После этих и других похожих случаев книголюбы стали дежурить возле пунктов сдачи макулатуры и с замиранием сердца интересовались у каждого сдатчика, что именно он несет на пункт.

Хочется верить, что по мере развития философии повседневности искусствоведы запишут и опубликуют много интересных историй, связанных с предметами быта, с нашей такой многогранной обиходной жизнью.

Ирена Мозолевская

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ПРОИЗВЕДЕННЫХ НА ФАБРИКАХ НАКЛАДНОГО СЕРЕБРА В ПОЛЬШЕ

Во второй половине XIX века промышленные достижения позволили внедрить в повседневный быт предметы не только функциональные, но и обладающие эстетическими достоинствами. Поначалу массовое производство и механизация отнюдь не всегда шли рука об руку с красотой и гармонией. Но и по-настоящему высокое декоративно-прикладное искусство не отвечало бытовым потребностям, да и доступно оно, очевидно, было не всем. Например, даже самые простые столовые приборы из серебра в Российской империи могли себе позволить только люди зажиточные, в основном, представители дворянства или купечества. А поскольку фантазия мастеров серебряного дела была поистине безгранична и в ход шла отделка эмалями (в том числе расписными и витражными), гравировка, скань, не говоря про стилистическое разнообразие от русских мотивов до шинуазри, эти произведения искусства были доступны единицам. Назревала потребность в альтернативе, и в итоге она родилась из союза технического прогресса с фантазией художников, получив название «накладное серебро».

Примечательно, что одними из культурных ценностей, имеющих особое художественное значение в соответствии с действующим законодательством о ввозе и вывозе культурных ценностей, являются предметы декоративно-прикладного искусства, произведенные в Российской империи на фабриках накладного серебра. Прежде всего, речь идет о польских посеребренных изделиях, поскольку большинство фабрик находились именно в Варшаве, хотя есть и исключения (например, предприятия А. Кача в Санкт-Петербурге и К. Пеца в Москве). А сам термин «фраже» (ведь именно так мы и называем посеребренные изделия чаще всего) произошел от фамилии варшавских фабрикантов и стал именем нарицательным. Таким образом, можно заключить, что с экспертной точки зрения эти предметы вышли далеко за рамки обычной столовой посуды.

В данной статье будут рассмотрены некоторые художественные особенности польских изделий из накладного серебра, поражающих своей красотой, виртуозностью техники и изяществом форм. На сегодняшний день такие изделия представлены в музейных собраниях, также они являются желанными объектами для коллекционеров, часто встречаются на выставках, посвященных старому быту, искусству модерна и др.

Посеребренная посуда как таковая в Европе в XIX веке прошла путь от простых и функциональных столовых приборов до настоящих произведений искусства, особенно ярко проявившись под влиянием модерна. Вообще во

Франции и Великобритании промышленное производство плакированной серебром посуды началось в XVIII веке (впрочем, сама техника была известна гораздо раньше, но не применялась широко), огромных успехов достигла на этом поприще и Германия, но вот в Российской империи изделия плакировать стали гораздо позже. Однако, польские фабрики сумели достичь необычайно высокого уровня за короткий промежуток времени и стать ведущими производителями Европы.

В 1824 году братья Альфонс и Иосиф Фраже, переехавшие в Польшу из Франции, основали в Варшаве фабрику по производству посуды и предметов сервировки из недрагоценных металлов (сплавов на основе меди) с покрытием из серебра, наподобие фольги. То время было весьма благоприятным для открытия предприятий, поскольку власти предоставляли право беспошлинной торговли и прочие льготы. В 1840-е гг. Альфонс вернулся во Францию, а его брат продолжил дело самостоятельно, и уже в 1850-е гг. Иосиф внедрил метод гальванизации, более удобный, чем плакирование, и обеспечивающий хорошую прокрываемость изделий. Помимо предприятия Фраже, открылись фирмы братьев Хеннеберг, братьев Бух, Плевкевича, Норблина. Каждая из них отличается своей спецификой и историей. Имела место и конкуренция. Фабрика Романа Плевкевича закупала под серебрение готовые изделия Вюртембергской фабрики металлических изделий *(WMF)*. А Винсент Норблин, как и Фраже, приехал из Парижа, карьеру в Варшаве начал на фабрике французского ювелира, затем открыл свое дело и внедрил гальванический метод серебрения. Его сын впоследствии выкупил фабрику братьев Бух.

В статье «Домоводство, сельское хозяйство и промышленность вообще. Взгляд на выставку промышленных изделий в Варшаве», опубликованной в журнале «Отечественные записки», сказано, что технологию плакирования Фраже начал применять около 20 лет назад, что выставка его «щегольская» и сам господин Фраже «принадлежит к числу людей, занимающихся избранной отраслью промышленности с любовью и полным знанием дела». Также отмечены и изделия фабрики «Норблин», однако, в статье говорится, что еще не скоро данная фабрика достигнет совершенства изделий Фраже. Фабрика Фраже всегда получала множество медалей на выставках, а в 1896 году на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде получила высочайшее звание «Поставщика двора Его Императорского величества» и золотую медаль.

Если рассматривать изделия всех фабрик в целом, поражает разнообразие наименований посуды и стилей: причудливые фруктовницы в стиле модерн, подстаканники в неорусском стиле с туловами в виде рушников или же в стиле барокко со львиными головами, субботние подсвечники, канделябры, самовары, ведерки, круэты и столовые передачи, наконец, простые и функциональные столовые приборы, щипцы и т. д. Изготавливалась также церковная утварь и предметы иудаизма. Гармония между функциональностью и красотой, чувство стиля и оригинальность присущи всем этим изделиям.

На рубеже веков, в период увлечения историзмом, наступило самое благоприятное время для использования египетских, ренессансных, русских, рокайльных и других мотивов. И, конечно же, вошел в моду стиль модерн. Удивительно, что при всем стилевом разнообразии и насыщенности деталями эти изделия в большинстве не выглядят перегруженными, нарочитыми, а сохраняют баланс между красотой и функциональностью. Да и сам материал, одновременно, и недорогой относительно серебра, и благородный по внешнему виду, будто славит технический прогресс.

При этом, как показало время, несмотря на условную дешевизну продукции, она очень долговечна, и при должном уходе, в частности при исключении абразивных методов чистки, серебряное покрытие сохраняется до сегодняшнего времени в первозданном виде.

Конечно, современники порой и критиковали изделия из накладного серебра, что, возможно, подталкивало фирмы к улучшению качества продукции. Так, в «Обозрении Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года» отмечается, что изделия Фраже стоят значительно дороже изделий А. Кача, хотя по качеству самовары А. Кача не хуже. Тем не менее, отмечается, что стоимость, вероятно, обусловлена толщиной серебра, а также тем, что фабрика «Фраже» стала своего рода брендом. Отмечается также наличие мощной паровой машины на производстве.

К рубежу веков количество изделий значительно выросло. Конкуренция подталкивала к поиску новых форм. Со временем, уже после революции, изделия из накладного серебра стали восприниматься как отголоски мещанства. Упоминания о фраже в ироничном ключе мы находим у Ильфа и Петрова и даже у М. А. Булгакова.

В целом, можно заметить, что более ранняя утварь отличается большей строгостью, элегантностью, и значительная часть посуды была совсем скромной. Но запросы покупателей и участие в выставках требовали новых форм, и со временем изделия усложнились, испытывая влияние вкусов времени.

Такие изделия, как подстаканники с рушниками, перекликаются и с фаянсовыми блюдами-обманками, производимыми фабрикой М. С. Кузнецова, что свидетельствует о глубоком проникновении русского стиля в повседневный городской быт. А стиль модерн настолько органично был осмыслен польскими художниками, создававшими эскизы для фабрик, что от подсвечников, фруктовниц, подставок для ножей и множества других изделий буквально не оторвать взгляд, настолько они поражают изяществом.

Авторы эскизов изделий вдохновлялись как традициями польских серебряных дел мастеров (что видно при сравнении с изделиями из серебра, хранящимися в Национальном музее в Варшаве), так и европейскими веяниями, привнесенными ювелирами из Франции и Германии, и русскими традициями, таким образом, создав свой неповторимый стиль. Многие изделия комбинированы со стеклом (вазы, наборы для специй и т. д.), что добавляет им особую коллекционную ценность в случае полной сохранности.

В целом, изделия из варшавского накладного серебра на сегодняшний день каталогизированы на польском и русском языках благодаря издававшимся прейскурантам, клейма в большинстве своем систематизированы (впрочем, встречаются и некоторые нетипичные, вероятно, переходные варианты), что открывает возможности для их дальнейшего, более углубленного, изучения.

Андрей Соболев

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦЕНТР «КОРОНА МУНДИ»
К 100-летию со дня основания. Начальный этап (1922–1926)

2022 год отмечен несколькими памятными датами. Одна из них — основание Рерихами 100 лет назад Международного художественного центра «Корона Мунди» в Нью-Йорке. Активная деятельность этого центра продолжалась более 10 лет и совсем не исследована в России. В этой статье я слегка коснусь первых лет работы Международного центра, идеи его образования и творческого взаимодействия с различными организациями и людьми.

По воспоминаниям З. Г. Лихтман (позднее Фосдик), ближайшей сотрудницы Рерихов, идея создания нескольких культурных организаций в Америке была у Николая Рериха с начала его приезда в США. Ее знакомство с семьей Рерихов произошло 18 декабря 1920 года в Нью-Йорке на открытии выставки Рериха в Кингор-галерее. После церемонии открытия Николай Константинович в тесном кругу эскизно озвучил эти идеи. Известно, что все эти проекты были вдохновлены духовным Учителем Рерихов.

В ноябре 1921 года Рерихами вместе с ближайшими помощниками, супругами Зинаидой и Морисом Лихтманами, была организована Школа Объединенных искусств (позже Институт Объединенных искусств). Зимой 1922 года у Николая Константиновича появилась идея создания Международного художественного центра *"Corona Mundi"* («Корона Мунди»). «Мысль об этом обществе и план были у Н. К. всю зиму, но как-то раз в мае, проснувшись, он сказал Е. И. это название и весь план, которые ему, бесспорно, были посланы Учителем, и это название уже обрисовало всю дальнейшую деятельность и возможности общества»[1]. 11 июля того же года Н. К. Рерих нарисовал мощный знак для центра «Корона Мунди» с числом 11.VII.1922 и надписью: «Я даю, да, да, да». Так идея и название этого центра вошли в жизнь.

22 сентября Международный художественный центр «Корона Мунди» был официально зарегистрирован: подписаны все необходимые бумаги с адвокатом, распределены должности, акции и улажены многие формальности. Дело решили начать скромно, не слишком афишируя, подыскивая возможных друзей и отмечая недоброжелателей. Николай Константинович считал, что центр в первую очередь должен состояться на основе выставок и международного обмена художественными произведениями, а потом уже стоит заниматься продажей и покупкой картин.

Название центра *"Corona Mundi"* в переводе означает «Венец Мира». Деятельность центра должна была способствовать широкой доступности искусства разных стран и народов и объединению на основе Красоты, являющейся связующим мостом. Собрать под «одной крышей» произведения лучших мастеров Запада и Востока, а также народное искусство разных

стран — являлось прекрасной задачей. «Дайте искусство народу, кому оно принадлежит»[2] — так писал Николай Константинович, выдвигая идею доступности искусства для народных масс в его воспитательном, эстетическом и художественном значении. Искусство всегда остается единственной связью, мостом взаимопонимания и взаимодействия, средством дружеского общения между различными нациями и народами. Предполагалось привлечь к сотрудничеству не только художников и коллекционеров, но всю интеллигенцию, рабочих, студентов и даже детей, ибо дети — это творцы грядущей культуры, и объединить их с помощью языка искусства и красоты — языка всеобщего взаимопонимания.

Николай Константинович писал: «Когда "Корона Мунди" попросила меня подобрать для нее девиз, я взял цитату из своей лекции "Красота и Мудрость": "Предстали перед человечеством события космического величия. Человечество уже поняло, что происходящее не случайно. Время создания культуры духа приблизилось. Перед нашими глазами произошла переоценка ценностей. Среди груд обесцененных денег человечество нашло сокровище мирового значения. Ценности великого искусства победоносно проходят через все бури земных потрясений. Даже "земные" люди поняли действенное значение красоты. И когда утверждаем: Любовь, Красота и Действие, — мы знаем, что произносим формулу международного языка. Эта формула, ныне принадлежащая музею и сцене, должна войти в жизнь каждого дня. Знак Красоты откроет все "священные врата". Под знаком красоты мы идем радостно. Красотой побеждаем. Красотой молимся. Красотой объединяемся. И теперь произносим эти слова не на снежных вершинах, но в суете города. И чуя путь истины, мы с улыбкой встречаем грядущее"»[3]. Этот девиз Рериха публиковался на страницах многих изданий «Корона Мунди», а также в рекламе центра.

В своем очерке «Новая Эра», написанном в 1922 году, Николай Рерих ответил на вопросы о создании новых организаций в Америке: «Многие спрашивали меня в течение этого года, что за причина основания в Нью-Йорке Института Соединенных Искусств и международного художественного центра *"Corona Mundi"*. Конечно, лицам посвященным основание этих учреждений не случайно. Оба учреждения отвечают нуждам времени. Меня просили дать девизы этих начинаний, и я избрал две цитаты из моих лекций. И твержу, что в дни международных недоразумений и острой борьбы оба учреждения жизненно практичны.

Смысл цитаты для Института Соединенных Искусств, что красота должна сойти с подмостков сцены и проникнуть во всю жизнь и должна зажечь молодые сердца священным огнем.

Для Международного Художественного Центра было указано, что реальная победительница в жизни — Красота. И единственная прочная ценность заключена в произведениях искусства, тогда как денежные знаки превращаются в хлам. Любовь, Красота и Действие!»[4]

В выпущенном вскоре проспекте «Корона Мунди» были обозначены довольно обширные цели:
- проводить художественные выставки, договариваться о публикациях, организовывать постановки, лекции и концерты. Устраивать передвижные выставки в музеях, галереях, школах, на фабриках, в больницах, тюрьмах и в населенных пунктах, далеких от центров искусства;
- покупать и продавать художественные ценности и выступать в качестве агентов для всех произведений искусства;
- помогать музеям и частным коллекционерам в пополнении их коллекций;
- открывать свои агентства и филиалы в других странах;
- организовывать экспедиции для художественных и археологических исследований. Каталогизировать и систематизировать коллекции, проводить экспертизу и реставрацию художественных произведений.

Николай Рерих был избран почетным президентом Международного художественного центра «Корона Мунди», Луис Хорш — президентом, Морис Лихтман — вице-президентом, Фрэнсис Грант — исполнительным директором.

В самом начале образования центра произошел интересный эпизод. Николай Рерих в 1921 году написал картину «Корона мира» («Стражи»). Она написана в стиле древнерусской иконописи: двое святых, мужчина и женщина, стоят на символическом изображении древних городов по обе стороны от благого Древа, на котором сидят две голубки. На самом верху Древа сидит еще одна птица, внизу изображение орла. Женщина держит в руках корону, мужчина — небольшой храм. Эта работа в числе других произведений была показана на проходящих в то время выставках Рериха в США. В августе того же года журнал *"Architectural Records"* поместил эту работу на своей обложке, предваряя ею материал о художнике. На одном из организационных заседаний Центра этот журнал лежал на столе, и сотрудник рериховских учреждений Морис Лихтман, рассматривая обложку журнала, увидел на картине Рериха такую сцену: «Женская фигура подает корону, а мужская — храм, между ними древо знания, которое произрастает из американского орла»[5]. Он поделился с Рерихом и остальными сотрудниками своими соображениями. Все были удивлены и поражены этими символами, напрямую связанными с образованием нового центра «Корона Мунди», в том числе и Николай Константинович, который сразу же решил подарить эту картину организованному учреждению. А к картине после этого прочно прикрепилось название «Корона Мунди».

Что еще хочется отметить, Рерихи вначале задумывали «Корона Мунди» как одно из основных учреждений, которое должно было иметь при себе издательство, выпускать книги, репродукции картин, ноты. При центре предполагался постоянный Музей картин Николая Рериха.

Деятельность Художественного центра началась с выставки Н. К. Рериха. 27 марта 1923 года в Школе Объединенных искусств был устроен «Одно-

дневный частный просмотр новых картин Рериха». Это, можно сказать, была заключительная выставка, которая объединила новые работы Николая Рериха после его большого выставочного турне по американским городам. В напечатанном к этому мероприятию буклете было заявлено 80 разноплановых работ художника, созданных в Америке. Представлены были картины из серий «Санкта», «Мессия», «Океан», пейзажи, написанные в Санта-Фе, Гранд-Каньоне, Рио-Гранде, на острове Монхиган. О выставке писали, что в картинах воплощено обращение мастера к духу Америки, выражена его вера в глубину ее духовных ценностей и человеческих традиций. Были на выставке и театральные работы художника к операм «Снегурочка» (для Чикагской «Опера Компани»), «Князь Игорь», «Тристан и Изольда» и «Псковитянка». Наряду с этим экспонировались картины «Соловецкий монастырь», «Святые гости», «Святые Борис и Глеб», «Вестник». На открытие пришло около 200 человек. Выставка произвела большое впечатление, многие желали купить работы художника и были разочарованы тем, что картины не продаются, так как, вероятно, они должны были вскоре стать частью коллекции будущего музея.

К концу 1923 года мысли Рерихов о Музее картин художника смогли воплотиться в жизнь. Тем временем в мае 1923 года Рерихи отправились через Европу в Индию. Оставшиеся сотрудники активно включились в работу организованных учреждений. В начале декабря 1923 года в газете «Нью-Йорк Таймс» появилась такая заметка:

«Мастер-Институт Объединенных искусств и Международный Художественный центр "Корона Мунди" объявили об основании Музея Рериха 17 ноября 1923 года. Музей полностью будет посвящен картинам Николая Рериха и будет включать больше 300 его работ. Дата открытия для публики будет объявлена позже»[6]. Так идея смогла воплотиться в жизнь. Произведения Рериха, показанные на передвижных выставках в городах США, получили достойное прибежище в Нью-Йорке. Здание Музея находилось по адресу Риверсайд Драйв, 310 и было куплено сотрудниками Рерихов.

Для публики Музей Рериха открылся 24 марта 1924 года. В газетах отметили это событие: «Музей Рериха и общество, назвавшее себя "Корона Мунди", объединились на Риверсайд Драйв. Целью "Корона Мунди" является проведение выставок, лекций, концертов, размещение временных выставок, не только в галереях и музеях, но и для населения, на фабриках и в школах, тюрьмах и госпиталях и в маленьких поселках. Школу соединили с обществом, назвав Мастер-Институтом объединенных искусств, и его целью является объединение всех видов искусства. <…> В Музее Рериха находится постоянная выставка картин Николая Рериха. Его работы стали теперь знакомы благодаря выставке, проходившей около двух лет тому назад, передвижной выставке прошлого года, которая путешествовала по стране, а также благодаря его сценическому, очень красивому и историче-

ски точному оформлению "Снегурочки" для Чикагского Оперного театра. Насколько точно картины Николая Рериха соответствуют идеям этих объединенных сообществ, объяснено его собственными словами: "Я никогда не рисую декорации для оперы или балета без начального близкого ознакомления с их драматургией и музыкой. Я глубоко изучаю и то, и другое, чтобы понять их внутреннюю духовную составляющую, дух которой должен быть един, если произведение стремится стать великим и вечным. Погрузившись полностью в главную идею, в то вдохновение, которое дало рождение данному произведению, и позволив им овладеть мною, я затем стремлюсь выразить в моей картине ту же мысль, то же самое вдохновение, которое композитор и либреттист выразили в музыке и в словах"»[7].

В том же году при участии «Корона Мунди» были изданы несколько книг на английском языке: сборник произведений Н. К. Рериха *"Adamant"* — статьи, написанные в Америке и отражающие философские и художественные взгляды Рериха и его веру в будущее; краткая монография *"Roerich"* с предисловием о творчестве художника, включающая 63 репродукции его картин; книга Нины Селивановой *"The World of Roerich"* («Мир Рериха») — попытка интерпретации жизни и творчества Николая Константиновича. Тогда же на почтовых карточках «Короной Мунди» выпущено несколько репродукций картин Николая Рериха в черно-белом изображении: «И Мы открываем врата», «Вестник», «Покаяние», «Святые гости», несколько позже «Вестник» и «Ведущая» напечатаны в цвете.

В октябре 1924 года Николай Константинович вместе с младшим сыном Святославом вернулся из Индии в США. Они привезли для собрания «Корона Мунди» множество редких вещей — коллекцию тибетских тханка, предметы искусства, вещи времен императора Акбара, редкое изображение Будды Майтрейи. Было решено коллекцию тибетской живописи показать на выставке осенью следующего года. И действительно, выставка «Редкая коллекция тибетских тханка» открылась 1 ноября 1925 года и длилась до 3 января 1926 года. К тому времени Н. К. Рерих вернулся обратно в Индию, а Святослав Рерих остался в Америке и стал директором-куратором центра «Корона Мунди». Выставка тханка состоялась уже при его участии. Он сам развешивал образцы тибетской живописи, в числе которых были представлены «Майтрейя», «Будда и шестнадцать архатов», изображения «Авалокитешвары», «Цзонгкапы», царя Шамбалы «Ригден-Джапо» и др. Приурочена выставка была к выходу в свет книги Юрия Рериха «Тибетская живопись», изданной Полем Гётнером в Париже. Книга рассказывала об истории тибетской живописи, ее религиозном значении и могла служить неким каталогом к устроенной экспозиции. В буклете к выставке отмечалось, что художники Тибета черпают вдохновение в своем эпосе, который становится темой, бесконечной в своих вариациях. Технически искусство Тибета полностью ико-

нографично, а стиль и процесс очень похожи на древнерусское искусство, за исключением того, что тибетцы рисуют на холсте.

Позже эта выставка в течение нескольких лет демонстрировалась в разных городах США.

В это же время Рерихи, находясь в экспедиции, продолжали посылать произведения искусства Тибета в Нью-Йорк: «Художественная экспедиция Рериха, продвигающаяся внутрь Центральной Азии, отправила большое количество произведений тибетского искусства и картин Николая Рериха в Музей Рериха в Нью-Йорке, в центр "Корона Мунди", где они должны быть выставлены в марте. Картины, добавленные к предыдущим работам г-на Рериха, представят панораму стран, никогда прежде не изображавшихся западными художниками.

Среди них есть изображения тибетских монастырей, скульптура, манускрипты, ритуальные кинжалы, используемые ламами, маски, надеваемые в танцах дьявола из красных монастырей, и также стол для чаепития Далай-ламы, искусный образец национального местного искусства. Все, что собрано в Тибете, было отправлено из Ладака, места последней остановки экспедиции»[8].

В том же 1925 году состоялась и еще одна знаковая выставка под эгидой Международного центра «Корона Мунди» — первая персональная выставка картин Святослава Рериха. Сотрудница рериховских учреждений Фрэнсис Грант в письме Эдгару Ли Хьюитту, предлагая выставку для показа, так описывала ее: «Экспозиция насчитывает около 100 живописных работ, выполненных в Индии и Тибете, в том числе портреты, типичные тибетские пейзажи и типажи, а также эскизы костюмов. Средний формат картин 24 × 36 дюймов[9]. Предполагается соблюдение общепринятых условий проведения выставки; каждый музей обеспечивает сохранность картин и оплачивает доставку к следующему месту показа. Выставку можно бы провести в течение максимум четырех недель в любом месте и в отдельном помещении»[10].

В декабре 1924 года состоялся предварительный показ картин молодого художника. Журнал «Новости искусства» отмечал: «Некоторые картины г-на Рериха сейчас выставлены в Международном центре искусств «Корона Мунди», 310 Риверсайд Драйв, до их показа в одной из нью-йоркских галерей в следующем сезоне, а также до организации для них передвижных выставок в музеях США и Канады»[11].

Предваряя будущую выставку, Фрэнсис Грант поместила статью о творчестве Святослава Рериха с фотографиями его полотен в журнале *"Musical America"*[12]. В ней она писала о том, что ранее Гималаи непреодолимой стеной охраняли Тибет от нашествия Запада и труднодоступность этих мест хранила тайны искусства этого народа. Не часто западному человеку доводилось наблюдать танцы и ритуалы Тибета, на которые не оказала влияния европейская культура. Но не так давно дружеское взаиморасположение помогло всемирно известному художнику Николаю Рериху и его спутникам

по экспедиции получить доступ к близкому знакомству с художественной жизнью Тибета. Вместе с Николаем Рерихом находился его сын, Святослав Рерих, также известный художник, недавно вернувшийся в Америку с более чем сотней картин, написанных в Тибете. Эти полотна он намерен выставлять по приглашению ведущих музеев в разных городах Соединенных Штатов. Наряду с талантом художника он проявил большой интерес к тибетской музыке и драме, которые глубоко заинтересовали его своим неповторимым, неискаженным духом Востока. В этом он черпал вдохновение для некоторых из своих самых блестящих полотен.

Осенью выставка Святослава Рериха открылась в Художественном музее колледжа Уэллсли. Посетителям было представлено более сотни работ молодого художника. Здесь были портреты, пейзажи и театральные эскизы. Пресса отмечала, что все картины великолепны, но особенно выделяются те, что изображают тибетскую жизнь.

Стоит отметить, что ранее для поощрения молодых талантов Международным художественным центром были устроены несколько конкурсов.

В 1923 году совместно с Зуро Гранд Опера Компани *(The Zuro Grand Opera Company)* был объявлен конкурс на лучший дизайн декораций и сцен для одной из следующих опер: «Аида», «Кармен», «Фауст» или «Риголетто». Членами жюри этого конкурса были Норман Бел-Геддес, Роберт Эдмонд Джонс, Хьюго Ризенфельд, Николай Рерих, Джозеф Урбан и И. Зуро. В выпущенном к конкурсу анонсе говорилось о том, что современное искусство привнесло в театр новые жизненные силы. В этом омоложении декоративной стороны сцены опера была несколько забыта. Устроение конкурса должно способствовать тому, чтобы устаревшие формы могли быть заново осмыслены современными художниками. Цель конкурса — поощрение молодых талантов в благодатной области театральных декораций. Были установлены 4 приза — от 25 до 100 долларов. До 15 апреля 1923 года молодые творцы должны были представить свои произведения.

В начале 1924 года «Корона Мунди» объявляет еще один, довольно необычный, конкурс — на «Современный дизайн костюмов в стиле Атлантиды». По мнению организаторов, он должен способствовать внедрению нового духа в современный дизайн, ибо проведенные раскопки и исследования в Мексике и других местах Америки выявили глубокое художественное видение мастеров прошлого, продемонстрировали, насколько высокохудожественные предметы быта могли создавать древние творцы. Конкурс был призван побудить современных художников извлечь все лучшее из прошлого и использовать это в своих творениях.

Подсказка для конкурсантов была дана в словах Николая Рериха: «Каждой стране присущи свои характерные сокровища. Америка обладает величайшим наследием древней Атлантиды. Здесь мы подходим к одной из самых интересных проблем, ибо если образ Атлантиды удастся воспроизвести, то, мне кажется, мы получим подлинные элементы для воссоздания этого вели-

кого стиля. Теперь у нас есть начало некоторых новых открытий на Юкатане. Также следы обнаруживаются в Аризоне и Нью-Мексико, что приближает нас к тем границам. Кроме того, если мы почерпнем из традиции Египта, Крита, из истоков дравидийской южной Индии, то в наших руках окажется настоящий материал для работы. Как его использовать — вопрос интуиции. Одно можно сказать наверняка: на стиль Атлантиды нужно смотреть широко, с истинным пониманием цветовой гармонии»[13].

Обращение «Корона Мунди» к столь необычной теме не удивительно. Еще находясь в России до революции 1917 года, Николай Рерих написал сказку «Миф Атлантиды» (она вошла в первый и единственный том собрания его сочинений, изданный И. Д. Сытиным). Приехав на американский континент и познакомившись с его древней культурой, Николай Константинович в 1921 году создал картину «Атлант». Позже, в 1929 году, — полотно «Гибель Атлантиды». Интерес к древним цивилизациям, к наследию прошлого всегда сопровождал искания Николая Константиновича. В своем очерке «Прекрасное» он писал: «Мы слышали, что Азия и Америка когда-то составляли один континент; в красивой сказке люди Азии расскажут вам о катаклизме, разделившей эти континенты, и вы почувствуете, что образ Азии не менее прекрасен, нежели образ Атлантиды»[14].

Членами жюри конкурса были Альфред Боссом, Пейтон Босуэлл, Луис Хорш, Говард Гринли, Сэмюэл Халперт. Предполагалось присудить премии за три первых места. В условиях значилось, что все рисунки должны быть цветными и иметь высоту не менее восемнадцати дюймов. Все проекты должны быть подписаны псевдонимом. К ним должен прилагаться запечатанный конверт, содержащий имя и адрес конкурсанта, с псевдонимом на внешней стороне. Организаторы оставляли за собой право провести выставку представленных проектов. Всего было шесть номинаций: дизайн костюма, дизайн интерьера, текстильный, архитектурный и др. Пока не известно, чем закончился этот конкурс, но сама идея его проведения достойна уважения.

Международный художественный центр в своей новаторской работе по представлению в Америке искусства как связующего международного языка первым устроил передвижную выставку «Русские иконы и рисунки». Было собрано около 95 произведений с XVII по XIX в. Среди них: «Покров Вероники», «Св. Иоанн Креститель», «Неопалимая Купина», «Святые Борис и Глеб», «Троица», «Святой Тихон» и др. Искусство русских иконописцев решено было показать во многих местах США.

Представляя эту выставку, организаторы отмечали, что ни одно искусство не отразило так глубоко дух первых христиан, как русские иконы — эти удивительные творения, образцы древнего уникального искусства. Во всех представленных иконах явлены полное благоговение и преданность избранному предмету, ибо в творчестве русских иконописцев присутствует глубокая сакральность и целый нравственный кодекс, определявший жизнь

художника. В то время, когда современное искусство на новом витке снова стремится выразить себя простым языком, можно новым взглядом увидеть эти первые творения великих мастеров. Все представленные на выставке образцы известных школ иконописи различаются по своему выражению, но не по духу. В Музее Рериха выставка прошла с 14 декабря 1924 года по 4 января 1925 года и называлась «Выставка византийских и русских икон и рисунков».

Среди самых разнообразных выставок, устроенных *"Corona Mundi"* и объединивших некоторые из лучших произведений разных стран, можно упомянуть «Выставку старых мастеров итальянской и фламандской школ» в 1923 году, где были представлены блестящие творения признанных мастеров: Эль Греко, Симоне Мартини, Паоло Веронезе, Питера Пауля Рубенса, Марко Пальмеццано, Дирка Хальса, Иеронима Босха, Яна Брейгеля и др.

С 17 января по 23 февраля 1926 года Художественным центром проводилась выставка «Современная американская живопись и скульптура». На ней было показано более 60 работ мастеров искусства. Такие же экспозиции устраивались Международным центром и в последующие годы (с 1927 по 1931-й). Этими выставками стремились поощрять творчество американских художников, демонстрируя их произведения широкой публике и тем самым открывая новые имена и таланты и стимулируя их к дальнейшему творчеству.

С 27 февраля по 28 марта 1926 года проходила выставка «Картины американских индейцев» из коллекции известного исследователя, археолога, путешественника, профессора антропологии Государственного педагогического колледжа в Сан-Диего Эдгара Ли Хьюитта. Была представлена 41 работа, написанная акварелью. В заметках о выставке отмечалось, что индейские художники, к счастью, остались совершенно верны своим традициям и не пытаются смотреть на мир глазами белого человека. Представленные талантливые работы отличаются чистотой рисунка и стиля, в них вложена та же любовь к труду, что и в создание изысканной глиняной посуды, ковров и изделий других ремесел. В живописи индейцев чувствуется та же родная стихия, та же близость к природе, острое чувство ритма и формы. Индейский художник не стремится выразить себя в реализме, чуждом его естественному выражению. Источником его вдохновения являются местные мифы и предания, романтизм церемоний и обрядов. То, что индейский народ до сих пор бережно сохраняет творческую искру, очень важно для Америки, так как его творения являются весомым вкладом в общественную жизнь этой страны.

В 1925 году при участии «Корона Мунди» было организовано шесть конкурсов и выданы премии. В 1926 году — еще два. Были награждены самые достойные студенты в разных областях искусства, тем самым организаторы пытались вдохновить других их примером и привлечь к занятию творчеством. Конечно же, Международный художественный центр участвовал и во многих других проектах, в частности помогал музеям и коллек-

ционерам в приобретении картин. Позже вся деятельность Художественного центра была отражена в опубликованных отчетах и документах.

Пресса не осталась равнодушной к деятельности Международного центра: «Свободные художественные выставки в общественных школах Нью-Йорка будут продолжены в следующем году, об этом было объявлено вчера Луи Л. Хоршем из Международного Художественного центра "Корона Мунди", который субсидировал выставки. Кроме того, произведения искусства будут разосланы по библиотекам, фабрикам и местам для собраний в соответствии с программой Художественного центра, чтобы донести искусство как можно ближе к людям. В прошлом году картины были показаны даже в тюрьмах, и передвижную выставку отправили в другие части страны»[15].

Для более широкого распространения искусства при Музее Рериха был создан Экспериментальный театр под руководством бывшего артиста труппы Московского художественного театра И. В. Лазарева. Задача театра — поиск новых выразительных средств, утончение художественного видения и выражения на сцене, расширение кругозора и взаимодействия между людьми, ибо только в театре наиболее полно можно раскрыть единство искусства, собрав все лучшее из многочисленных творческих источников для представления художественного произведения. 24 марта 1925 года под эгидой «Корона Мунди» состоялось открытие театра. Была показана программа, состоящая из сцен из «Былины о Микуле Буяновиче» Георгия Гребенщикова, «Святой милости» (из поэмы «Россия») Аркадия Руманова и «Банкрота» А. Н. Островского.

В 1926 году частным книжным издательством "*Brentano's"* на английском языке выпущена книга «Гималаи. Монография по искусству Рериха» при непосредственном участии «Корона Мунди». Это было выполненное по самым высоким стандартам уникальное издание, посвященное Н. К. Рериху, со статьями Ф. Грант, Г. Гребенщикова, И. Народного, М. Сигрист. Название издания говорит само за себя. Книга посвящена прекрасной странице творчества Николая Рериха — любимым им Гималаям. Не зря же его называли «певцом гор». Перед читателями представала величественная панорама красоты, переданная русским художником. С каждой страницы книги звучала песнь искусства Рериха — песнь о победе духа человеческого, о грядущем единении всех народов во имя Красоты и Истины, во имя Мира и Труда. Перед белыми, сияющими вершинами гор космической нотой звучал призыв мастера и раскрывалась незабываемая картина мудрости и победы духа. Здесь Николай Рерих, провозглашая формулу международного языка: Любовь, Красота, Действие, — призывал к объединению человечества на основах Культуры, на основах Почитания Света.

В книге была и статья Рериха «Знамена Востока», представляющая собой дневник путешественника и философа, впечатления художника, записанные во время экспедиции. В примечании составители отмечали, что

эти мысли записывались Рерихом в блокнот на вершинах гор, в храме, в палатке во время остановки каравана и повествуют об Индии, Тибете и Средней Азии, передавая тонкое ощущение автором Востока с его древними обычаями и культурой, осмысление его религиозной и духовной жизни. Монография была проиллюстрирована репродукциями картин Рериха (представлены более 100 ил., 24 цветных и 78 тонированных), дополнена списком его работ и библиографией и выпущена ограниченным тиражом.

Деятельность Международного Художественного центра «Корона Мунди» была неразрывно связана с Мастер-Институтом объединенных искусств и Музеем Рериха. Сотрудники рериховских учреждений старались реализовывать планы и задачи, очерченные Николаем Константиновичем. В основу всего был положен международный язык искусства как средство взаимопонимания и общения между странами и народами. Только через искусство и культуру можно достичь более широкого понимания друг друга. Только путем привлечения молодых талантов можно идти вперед, в будущее и раздвигать многие условные границы. С каждым годом деятельность Центра расширялась.

Через 10 лет после основания «Корона Мунди» Н. К. Рерих писал в своем очерке, посвященном этому Центру: «...вся история человечества подтверждает, что лишь сокровищами Культуры человечество получило право на существование. Лишь мыслями о прекрасном человечество могло двигаться вперед и могло надеяться на лучшее будущее.

Представьте себе на минуту целую страну из граждан, открытых сердцами к познанию и к Прекрасному. Если даже при единичных геройствах духа страны могут прогрессировать, то какой же золотой век мог бы ожидать государства сотрудников, пылающих о Культуре?

От трубного звука пали стены Иерихонские. Как бы были сметены твердыни тьмы от созвучия сердец пылающих, культурных! Какие бы проблемы жизни решились бы легко и свободно. И какое бы равновесие духа и тела снизошло к человечеству, освобождая его от болезней и телесных, и духовных»[16].

Примечания

[1] Фосдик З. Г. Мои Учителя. Встречи с Рерихами. (По страницам дневника: 1922–1934). — М.: Сфера, 1998. — С. 80.
[2] Рерих Н. К. Credo // Рерих Н. К. Листы дневника. Т. 2. — М.: МЦР, 2000. — С. 170.
[3] Рерих Н. К. Красота-победительница // Рерих Н. К. Гималаи — Обитель Света; Адамант. — Самара: Агни, 1996. — С. 180–181.
[4] Рерих Н. К. Новая эра // Рерих Н. К. Пути Благословения. — Рига: Угунс, 1992. — С. 87–88.
[5] Фосдик З. Г. Мои Учителя. Встречи с Рерихами. (По страницам дневника: 1922–1934). — С. 105.
[6] Художественные выставки за неделю // Нью-Йорк Таймс (США). 1923. 2 декабря. Перевод с англ. В. Н. Загорской.

[7] Искусство. Выставки за неделю // Нью-Йорк Таймс (США). 1924. 30 марта. Перевод с англ. В. Н. Загорской и А. Тульской (Нью-Йорк).
[8] Показ тибетского искусства. Экспедиция Рериха посылает произведения искусства в музей в Нью-Йорке // Нью-Йорк Таймс (США). 1926. 17 февраля. Перевод с англ. В. Н. Загорской и А. Тульской (Нью-Йорк).
[9] Примерно 60 × 90 см.
[10] Мельников В. Л. Индия в переписке Н. К. Рериха и Эдгара Ли Хьюитта // Дельфис. — 2020. — № 2. — С. 26.
[11] Sviatoslav Roerich Exhibits // The Art News. — 1924. December 27. — P. 2.
[12] Grant Frances R. American Museums to House Portrayal of Tibet's Musical Life // Musical America. — 1925. January 17. — P. 3.
[13] Corona Mundi, International Art Center, Announces a Competition for A Modern Costume Design Based on the Style of Atlantis. — New York, 1924. Flyer. Архив Музея Николая Рериха, Нью-Йорк. Перевод с англ. О. Кудзоевой.
[14] Рерих Н. К. Прекрасное. Приветствие Школе Дальтона // Рерих Н. К. Держава Света. — США: Алатас, 1931. — С. 40.
[15] Искусство для общественных школ. «Корона Мунди» продолжает свою выставочную политику // Нью-Йорк Таймс (США). — 1926, 15 августа. Перевод с англ. В. Н. Загорской и А. Тульской (Нью-Йорк).
[16] Рерих Н. К. Корона Мунди (К десятилетию) // Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. — Рига: Виеда, 1991. — С. 215–216.

Маргарита Изотова

РУССКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Тема сентиментализма в настоящие дни как нельзя более актуальна. Как часто нам приходится слышать: «Да это эмоции, перестаньте!», или «Не будь сентиментальным!». «Сенситивность» (чувствительность), — драгоценный дар Матери-Природы объявляется отрицательным свойством, мешающим человеку в обществе «правильно» жить. Перевес идет в сторону общих «рациональных» установок. С помощью их общества стремятся достичь всеобщей управляемости, охлаждая чувства людей подобно Снежной королеве, охладившей и очерствившей мальчика Кая. «Научно-рациональный» метод мышления, — то есть запоминание общих правил и установок, уже давно стал главным обучающим, воспитательным средством. При этом человек приравнивается к машине, или в лучшем случае — к шоферу, который должен знать правила уличного движения, не более того. Наша «божественная» чувственно-мыслительная способность к саморазвитию и самостановлению, как правило, реализуется слабо или не реализуется вообще. Следующий шаг — цифровизация, и мы окажемся в клетке непреодолимой системы цифр, где места нет человечности, но лишь числовые шаблоны. Сегодня мы в упоении строим гигантскую цифрограмму, и пытаемся заменить ею живой, ощущаемый чувствами, играющий всеми красками Мир.

Эта проблема возникла не сегодня. С рождением государств, со времен развития и укрепления средств насилия общества над человеком в ходе тысячелетий практикуются методы угнетения, перекодировки, извращения природных человеческих чувств, чтобы сделать людей управляемыми от лица Хозяина, Бога, Властелина. Но во все времена возникало сопротивление, формировались методики религий, литературы, искусства для того, чтобы ослабить этот процесс и не допустить окончательной дегуманизации и роботизации людей.

В искусствоведческой науке и литературоведении сентиментализмом называют особое художественное направление, которое начало развиваться в Европе с 1720-х годов, а в России — позже, созрев к концу XVIII и даже к началу XIX веков. Классиком русского сентиментализма в литературе считают Николая Михайловича Карамзина, который в 1792 году написал и опубликовал свою повесть «Бедная Лиза», где описываются переживания юной девушки, полюбившей богатого молодого человека, но, в силу их социального несоответствия, покончившей с собой. Повесть повлияла на мировосприятие образованных русских людей, и на молодого Пушкина, который главную ценность всегда видел в человеческом сердце, не исключая развитого ума.

Сентиментализм пронизал европейский XVIII век. Он оказался созвучен мягкой русской душе, как аристократа, так и простолюдина. «Жа-

лостные» русские песни и стихи естественным образом стали почвой для «высокой» поэзии, музыки, драмы. В знаменитой повести Карамзина уже были заложены принципы, которые лишь развивало искусство XIX столетия и дальше: исповедальный характер повествования, где автор не скрывает своих чувств, но, напротив, делает именно их основой повествования. «Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» — пишет Карамзин. «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места, или в старых — новые красоты. Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си(мо)нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь <…> почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра…». Здесь так и хочется перенестись в Москву 1930-х лет, описанную Булгаковым в «Мастере и Маргарите». «Великолепная картина», — пишет Карамзин, — «особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных златых куполах, на крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом». Несомненно, Булгаков этот отрывок знал, и именно такими глазами смотрел на Москву с Воробъёвых гор и с кровли Баженовского дома.

В этом отрывке Карамзина проявлены главные принципы «сентиментального» мировоззрения: автор-герой одинок, противопоставлен «бездушной» цивилизации. Ему ближе природа, пусть и невзрачная, но естественная, живая. Он чуток к красоте, и даже мрачные, диковатые краски его не пугают, но, напротив, возбуждают энергию чувств. «Надо любить — и очень нежно — творения; надо любить свою родину, свою жену, своего отца, своих детей…», — пишет Вольтер, — один из основных идеологов XVIII века, и это противоположно главной мысли предыдущей эпохи классицизма, где герой подчиняет себя власти долга, не взирая на чувства. По воле короля-Солнца Людовика XIV выравниваются «под линейку» природные взгорки и в падины, чтобы построить чудо цивилизации — геометричный Версаль. Российский император Пётр I крушит и строит, выворачивает наизнанку Матушку-Русь в мощном прорыве к новой реальности, — к жесткому, умному, деятельному человеку. Он строит новую элиту из преданных ему выдвиженцев, женится на простолюдинке, предает казни собственного сына, не оставляет мужского потомства, ибо сам исчерпал мужской исторический принцип сполна: сила, воля, власть. Порой, ломая себя, свою душу, терзая сердце.

Три женщины-императрицы, одна за одной, старались уравновесить жесткую эпоху Петра. Анна Иоанновна не затевала гигантских преобразований. Она любила театр, где люди хотя бы на сцене изображают человечность. Елизавета Петровна запретила смертную казнь и пригрела талантливого Растрелли, построившего ей два сказочных дворца и прекраснейший Смольный собор, — шедевры «мягкого», пластического, нео-барочного стиля. Смольный собор — архитектурный шедевр — словно возносится в небеса, расщепляясь, расслаиваясь множеством впадин и выступов, колонн и пилястр, растворяясь в голубых небесных просторах. Екатерина II, реально выполняя мужские амбиции мощного, расширяющегося государства, сумела приживить в стране самые «нежные» искусства. А наследовавшая ей четвертая царица Мария Фёдоровна (супруга Павла I) в изящнейшем Павловске уже откровенно утвердила сентиментализм. Именно она, по примеру французских дам, в кружевном передничке «доила» коров и угощала молоком простых мужиков из хрустальных стаканов.

Возможно, это и анекдот, но культ «сельской простоты», естественных человеческих чувств, развивался, шествовал по Европе и достиг России в конце XVIII столетия. Именно здесь (под Петербургом), в Царском селе, близ дворца, разовьется он гением Карамзина, осенит юного Пушкина и его поколение.

Отцом сентиментализма считают французского мыслителя, писателя, ботаника, музыканта и музыковеда Жан-Жака Руссо (1712–1778). Он проповедывал «возврат к природе», к социальному равенству, к переустройству общества на основах равноправия. Он является автором кодекса «Прав человека», действующего и в наши дни. Одинокий, бездомный, впечатлительный, «сентиментальный», болезненно-обидчивый, противоречивый Руссо высветил нового человека. Нет, не античный герой и не заклятый злодей стали во главу европейской драматургии, и не дидактика добра и зла, не нравоучение становится доминантой искусства. Руссо предлагает публике развивать «нежные» чувства и наслаждаться «естественным» бытием человека, живущего не установками социума, но самим собой. Не героическая самопожертвенность, но милосердие. Не грандиозное и всеобщее, но уникальный рисунок каждой души и каждого лица стали ему интересны. И этот интерес породили, развили в зрителе и читателе новые реформаторы и реконструкторы новых человеческих персонажей.

Однако, в праве ли мы сказать, что до официального пришествия сентиментализма в жесткую Петровскую эпоху люди были бесчувственны, а искусство — холодно и сурово? — Конечно, нет. Вот совершенно официальный, заказной портрет Петра I Луи Каравакка. Разве лицо Петра не являет сложный, неоднозначный духовный мир императора, уставшего от скорбей мира сего, но не утратившего милосердия? Прямой, проницательный реализм художника непременно вынужден фокусировать тонкие, сложные чувства неординарной, богатой натуры. Рядом — милая, но пустенькая пасторалька —

дубль-портрет цесаревен Анны и Елизаветы, дочек Петра кисти того же Караваккa. Тут он соединил двух куколок, блондинку и брюнетку, обойдясь простейшей символикой: Лизанька держит веточку померанца над головкой Анны (возможно, намек на сватовство). Внешне композиция супер-сентиментальна. Тут и сдернутые ветром одежды, полуобнажающие «телесное естество», и легкие улыбки, изящно отставленные мизинчики надрессированных девчонок, но их самих как бы нет. Есть искусственная постановка.

И как же долго можно смотреть в сдержанное, скромное личико Сары Фермор и лицо ее благородного брата! Младший современник и, возможно, последователь Караваккa Иван Яковлевич Вишняков, пользуясь трафаретным решением, предъявил нам два целомудренных существа столь бережно, что, кажется, сама кисть трепещет, боясь нарушить их хрупкое равновесие. Мальчик и девочка наполнены изнутри просыпающейся энергией жизни, которую не смеют, не пора еще проявить, но которая будет проявлена непременно! Это две полноценных личности, затаенных, оснащенных благами культуры, внутри которой они — как рыба в воде. Имеем ли право мы здесь говорить о сентиментализме? — И да, и нет.

Потому что есть два сентиментализма. Один — как «чувствительное сердце», как высший поэтический, художнический, человеческий дар, и другой — как стильная мода. Эти два направления вписаны в любую цивилизацию, в любой исторический фрагмент, и каждый желающий вправе определить, где чего больше — таланта ощущать глубину или видеть внешние оболочки.

У Вишнякова (как предполагают искусствоведы) есть чудесная композиция «Девочка с птичкой». Та же, что и портретах Фермор, чистота «иконы лица». Тот же любимый контраст красного и белого цветов, перемеженный темным. Освещенность лика слева сверху, мягкий глубокий взгляд очень напоминают лик мальчика Вилли, но у малышки в руках, словно Дух Святой — голубок, — «сентиментальнейшая» птица. В русской народной поэзии их очень много, и много их в поэзии печатной. Очень известна была (да и есть сейчас) песня на слова Ивана Ивановича Дмитриева «Стонет сизый голубочек»:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день, и ночь;
Миленький его дружочек
Отлетел надолго прочь.
Он уж боле не воркует
И пшенички не клюет;
Все тоскует, все тоскует
И тихонько слезы льет.

И. И. Дмитриев (1760–1838) — сенатор, член Государственного совета, министр юстиции, земляк и приятель Карамзина, поэт русского сен-

тиментализма. То есть представитель высших властей, озабочен был жизнью русского сердца, такого же жалостливого, как у обычной крестьянки, которая, устроившись в тени под снопом, кормит младенца грудью и напевает про голубка. И эта невинная песня длится из века в век, переходит от сословия к сословию, не поддается гонениям и осуждениям в «мелкотемье» и «мещанстве». Она побеждает самые громкие гимны и является мощнейшей охранительницей жизни, нашим экологическим щитом.

Конечно же, сентиментализм не ограничивается «голубками» или «лебедиными парочками», как в лубочной картинке. Лебединые шейки-сердечки пронизали народное творчество и живут до сих пор, хотя сегодня все знают, что лебедушки нередко «ходят налево» и несут яйца от нескольких самцов. Между тем народная мечта о верной любви, о нерушимости сердечного союза жива до сих пор, и она продолжает быть стержнем бессмертного мифа-мечты, мифа-надежды на вечное человеческое благоустройство.

Из трех замечательных портретистов XVIII столетия — Левицкого, Рокотова и Боровиковского — искусствоведы обычно двух последних считают приверженцами сентиментализма, а первого считают классицистом. Что сомнительно, потому что невозможно проложить твердую грань по живому творческому организму, если он не схематичен. Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822), сын полтавчанина, священника и художника-гравера, человек всесторонне талантливый и образованный, друживший с лучшими умами своей эпохи, не укладывается в примитивные схемы. Классицист он? — Да, классицист, если иметь в виду парадный портрет Екатерины или портрет Кокоринова, строителя Академии художеств. Тут налицо все нужные социальные атрибуты: царица стоит под вечнозеленым (символ бессмертия!) лавром на фоне бурного облачного неба с двойной радугой, несущей надежду. Мощный пурпурный занавес (а пурпур — символ власти) отделяет ее от пейзажной среды. Золотистая тога, пернатый шлем говорят о том, что перед нами — воительница, но меч ее обвит зеленою ветвью в знак предпочтения мира. Стоит напомнить, что дерево, в особенности — с женской фигурой, всегда ассоциировалось с Древом жизни, с самых древних времен.

Архитектор А. Ф. Кокоринов представлен на фоне мебели в прямоугольном классическом стиле с бронзовыми накладками из репертуара античных времен. Перед ним чертеж Академии, на который он указывает рукой, как на дело своей жизни. Его лицо дышит спокойствием, уверенностью в себе, чувством исполненного долга. Белый камзол с куньей оторочкой высвечивает фигуру, создавая позитивный настрой. Тут работает академик, государственного значения ум, но и обаятельная личность, и это не менее важная грань официального портрета.

Екатерина по совету своих французских друзей-просветителей задумала создать Воспитательный дом для дворянских девиц-сирот. Она хотела вырастить новый тип женщин — образованных, по духовному уровню не уступающих мужчинам. Девочки изучали науки, учились музыке, танцам,

театральному искусству. Левицкому было поручено написать портреты «смолянок» с тем, чтобы начинание это знала Россия и Европа. Они писались в 1770-х годах, — в ранней фазе, или точнее — преддверии сентиментализма. Семь портретов девяти девиц стали тогда и до сих пор являются событием в русско-европейской художественной жизни.

Все холсты постановочны. Они воспроизводят показательные выступления «Смолянок», когда они демонстрируют себя и свои умения. В первом портрете княгини Ржевской и княгини Давыдовой художник настраивался, искал композиционный прием. Четыре портрета танцовщиц чаруют грацией и мастерством исполнения, а также реалистической убедительностью персонажей. Будущая любимица императора Павла, Екатерина Нелидова, изображает «барышню-крестьянку» в драгоценном кружевном «передничке», шелковых туфельках и плотном корсаже. Чудесно написано ее лицо, не лишенное мелких подробностей (чуть виден краешек зубов под верхней губой, лукаво и озорно поблескивают глазки). В этом портрете мы видим живую девочку, которая артистически ловко умеет играть предложенные ей игры. И это не только театральная сценка. Это и важное социальное искусство быть одновременно собой и «не собой».

Забавно очаровательна парочка: десятилетняя девочка Хованская строит из себя «кавалера» Хрущёвой. Она держит под подбородок более старшую, но стеснительную Хованскую, явно наслаждаясь своей ролью. Но всех привлекательней — две сидящих девицы, из которых одна (умница Молчанова) изображена с физическим прибором, а другая (роскошная Алымова) наслаждается игрой на арфе. Это и в самом деле — новое поведение и положение женщин, и тут велика инициатива императрицы, которая заглянула далеко в будущее и сделала шаги ему навстречу.

Но, может быть, более правдивым и редким в художественном отношении является портрет откупщика Н. А. Сезёмова, который дал деньги на строительство Воспитательного дома. Этот богатый человек «из низов» еще не вышел за пределы своей социальной среды. Он представлен без околичностей на темном условном фоне с грамотой в правой руке, где, очевидно, записана его роль в данном важном деле. Это крупный мужчина в армяке, с брюшком, с окладистой черной бородой и умным, проницательным взглядом. Нет никакой приукрасы. Все точно, правдиво, с большим достоинством и уважением к персонажу. Живопись безупречна. Тут нет явного привкуса «сентиментализма» — тут реальный, естественный крестьянин без рисовки и социального притворства. Девушки в кружевных передничках и этот мужик в армяке уже являются вместе на сцене, как искусства, так и самой жизни, и вместе они свидетельствуют об очень важных вещах, которые непременно случатся.

Нельзя здесь не вспомнить еще одного представителя «денежной элиты» — Прокофия Акинфиевича Демидова, которого Левицкий написал с долей иронии, в парадно-императорском стиле: на фоне мощных колонн с балдахином и виднеющимся Воспитательным домом, который он создал

в Москве. Потомок тульских кузнецов, богатейший горнозаводчик, объездивший весь мир, умница и чудак, он не увлекся «золотыми унитазами». Он дружил с Просветителями, ратовал за всеобщее образование, увлекался науками и особенно страстно — садоводством. Поэтому художник показал его и как крупного общественного деятеля, и как садовода-любителя, опирающегося на лейку, с луковицами тюльпанов и ботаническим атласом под рукой. Он стоит в парадной, представительской позе в халате, в домашнем колпаке, и это чудачество не только самого портретируемого, но и художника в его ключе.

В конце 1770-х – начале 1780-х годов Левицкий достиг расцвета своего психологического и художественного мастерства. Он менее театрален. Он не декорирует людей, а наслаждается их естественной красотой, глубиной их мысли и чувства. Соответственно, меняются персонажи. Это, прежде всего, его друг Николай Александрович Львов и его супруга Мария Александровна Дьякова-Львова — выдающаяся, просвещенная пара. Вот как описывает Николая Александровича его двоюродный брат: «Мастер клавикордный просит его мнения на новую механику своего инструмента. Балетмейстер говорит с ним о живописном расположении групп своих. Там господин Львов устраивает картинную галерею. Тут на чугунном заводе занимается он огненной машиной. Во многих местах возвышаются здания по его проектам. Академия ставит его в почетные свои члены. Вольное экономическое общество приглашает его к себе. Там пишет он "Путешествие на Дударову гору". Тут составляет министерскую ноту, а здесь опять устраивает какой-либо великолепный царский праздник или придумывает и рисует орден св. Владимира».

Львов — это русский Леонардо, один из самых ярких и разносторонних представителей российского Просвещения: архитектор, художник, историк, ботаник и садовод, геолог, поэт, драматург, переводчик, музыкант. Именно такое лицо смотрит на нас с портрета Левицкого, умные, нежные, ласковые, задумчивые глаза, освещенные красивою мыслью. Музыкально-вскинутые брови, чуть шепчущий, быть может — тихо поющий, с легкою улыбкой, рот. Неназойливо синий сюртук, волнистым каскадом стекающее жабо. Руки не вмещены в портрет — все сказано ликом. Так же точно оба портрета Львовой, которые разделяют три года всего, но в жизни супруги (это видно) произошли серьезные изменения. Юная Мария погружена в оливковую дымку. Все яркости заглушены, света полуприкрыты. Она растворена во влюбленности, размягчена, расплавлена любовью. Мало в живописи таких портретов, где бы так явственно были счастье и нега бытия. Возможно — Саския, но у Рембрандта она не прочувствована как личность столь просто и нежно.

Дмитрий Григорьевич Левицкий — крупнейший мастер русского и европейского Просвещения. Он не укладывается ни в одно из стилистических понятий. Реалист ли он? — Да. Классицист? — Да. Сентименталист? — Ко-

нечно, да. Он умеет воспеть портретируемого в стиле классической оды — с колоннами, с атрибутами власти. Он умеет и превосходно увидеть реальные черты, обладает потрясающим мастерством в передаче лиц, рук, жестов, тканей, различных фактур, пейзажного пространства. И он имеет черты сентиментализма в поэтичности отношения к персонажам, в доверии к их лучшим, приятнейшим чертам, в проницательности художнического сердца.

Современник (погодок) Левицкого, Фёдор Степанович Рокотов родился в подмосковном имении в 1735 году, возможно, в семье крепостных. В 1755 году он уехал в Петербург и поступил в Сухопутный шляхетский корпус. Кроме математики и военного дела там преподавали гуманитарные науки, музыку и живопись. Позднее он поступил на службу в кадетский корпус, где получил чин сержанта, а в 1760 году стал студентом Академии художеств. Рокотов долгое время совмещал творчество и военную службу. В 1780-х годах. он дослужился до чина ротмистра, который давал право на дворянство.

В Академии Рокотов учился у придворного портретиста, итальянца Пьетро Ротари, заимствовал у него внешние черты композиции, мягкую женственную тональность, но, на мой взгляд, пошел глубже и дальше него, создав свой уникальный стиль. Написав парадный портрет Екатерины II, который она высоко оценила, Рокотов стал популярен. В 1760-х годах Рокотов, став академиком, был уже так знаменит, что был завален заказами, которые один не успевал выполнять. Однажды в его мастерской видели полсотни портретов, где были готовы только головы. Художник старался точно передавать характер и настроение заказчиков. Он мало уделял внимания фону, антуражу героев, но зато умело передавал выражения их лиц.

Говорили, что, уехав в Москву, он переписал ее всю. Портрет его стоил дорого — по пятьдесят рублей, в то время как годовая зарплата служащего была всего двадцать. Рокотов не разрабатывал подробно ткани одежд, не усложнял композиции антуражем. Он создавал атмосферу, обобщая, вуалируя изображение и погружая его в таинственную мглу. Его персонажи (женщины в основном) словно бы смотрят на вас из глубины холстов, выныривая в наш мир, чтобы взглянуть, улыбнуться и снова уйти в инобытие. Именно Рокотов удостоился конгениального стихотворения Н. Заболоцкого, посвященного портрету Струйской (потомком Александры Петровны станет поэт А. И. Полежаев, и, видимо, не случайна эта поэтическая связь).

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

В портретах Рокотова присутствует особая цельность — как бы не натуры во всех деталях, которые так любовно разглядывал и описывал Левицкий. У Рокотова — гипнотическая цельность видения, тайны, которую позже так жадно искал в «незнакомках» и страстно описывал Блок. Сентименталист-художник или поэт вдохновляется не столько реальным, сколько воображаемым, где он находит пищу для чувства, — то, что открыл и проповедовал Руссо, который любил описывать прошедшие свои впечатления или мечтания. Как ни странно, разбогатевший, очень успешный, деятельный Фёдор Степанович обрел прочную славу романтика-живописца. В московской трезво-практической среде он сумел насадить свои образы, ей не присущие, а, скорее, свойственные петербургской культуре. Однако был принят там и любим, и пользовался уважением.

Наконец — классический, «прописной» сентименталист, Владимир Лукич Боровиковский (1857–1825), российский украинец по происхождению, академик Императорской Академии художеств. В молодости Боровиковский учился иконописи у отца. Служил в Миргородском казачьем полку, одновременно занимаясь живописью. В двадцать три года ушел в отставку и стал писать образа для местных храмов. В 1770-х годах расписывал интерьер дома в Кременчуге, предназначавшегося для приема императрицы. Екатерине роспись понравилась, и она повелела художнику перебираться в Петербург. Позднее, в 1794 году, Боровиковскому довелось написать ее в духе сентиментализма. Немолодая императрица гуляет в Царскосельском парке с левреткой и по-доброму мягко смотрит на нас. Нет, это не «Великая императрица» Левицкого, не самодержица с регалиями власти Рокотова. Это просто помещица в чепце и теплом шлафроке (1794 год). Именно такой она хотела видеть себя в эстетике 1790-х, когда уже вышли первые сочинения русских сентименталистов, и «Бедная Лиза» Карамзина в том числе.

Боровиковский, прибыв в Петербург, жил в доме Н. А. Львова. Здесь он познакомился с его друзьями — идеологом тех времен, Гаврилой Романовичем Державиным, и Д. Г. Левицким, тоже украинцем, который и взялся его обучать. Владимир Лукич писал традиционные парадные портреты высоких особ, но остался в истории искусств благодаря частным, «сентиментальным» портретам, женским в основном. Один из наиболее известных — портрет Марии Лопухиной.

На рубеже веков в Европе вновь возрождается имперский воинственный дух, воскрешая моду на античность. По миру шествует Наполеон. В 1799 году уже завоеван Египет, Бонапарт избран консулом. Он станет императором через несколько лет, и уже готов материал для утверждения жесткого стиля «ампир» (греческая и римская античность, недавно открытый Египет). Однако, в искусстве еще лидирует безмятежный сентиментализм. Женщины носят шелковые туники и распускают волосы по плечам. В их глазах — таинственная нега. Их уста готовы петь о сладости любви. В их венках и в корзинках — полевые цветы приукрашенной, но все же родной России.

Вопреки устоявшихся традиций, когда история искусств рубится на периоды, к которым привязываются стили, мне хочется по возможности соединить отдельные волокна в единую историческую ткань. Да, мы можем назвать наиболее ярких представителей того или иного течения, наиболее значимые в этом плане произведения. Однако, мы сегодня живем в столь переплетенном, многослойном и многоплановом мире, что разъединить и обособить что-либо плохо удается. На мой взгляд, гораздо правильнее учиться разглядывать параллельные явления, которые не чередуются в линейном порядке, а сосуществуют. И, более того, дают противоположному жизнь, уравновешивая и приводя в гармоническое соответствие.

Сентиментализм существовал всегда. Его мы найдем, если захотим, в античной поэзии, в стихах и росписях Древнего Египта, в христианских и мусульманских культурах. И, конечно, он не умер сейчас. Мы выделили сентиментальную ветвь искусства XVIII века как наиболее показательную, напоминая, что иные процессы параллельно происходили и тогда.

Мы можем вспомнить жесткие советские времена 1920-х, 1930-х, 1960-х годов, когда осуждалось «мещанское» искусство. Позже все выровнялось, и все дореволюционное всплыло наверх. Мы можем вспомнить «сентиментализм» 1950-х, например, идеализирующие («лакирующие», как тогда говорили, действительность) картины А. И. Лактионова, которого растоптали критики, пропагандисты «нового», «современного», «сурового» стиля. Сегодня Лактионов торжествует, хотя и «суровые» не посрамлены. Мы можем много назвать таких примеров и обнаружить, что ткань искусства у всех народов во все времена многоволокниста, что в ней есть долевые, основные волокна, и те, которые идут поперек. Ибо это устройство самой жизни, в которое вплетен человек.

Сегодня необходимо защитить «сентиментализм» во всех его проявлениях, потому что техника, цифровизация выдавливает, ограничивает права живого человека. Если мы не хотим превратиться в роботов, то обязаны взять под охрану самих себя — Богом созданные, совершенные, уникальные и универсальные существа.

Анна Воронкова

NET И ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО. КАК ОТЛИЧИТЬ ПОДЛИННОЕ ЦИФРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА ОТ ПОСРЕДСТВЕННОГО DIGITAL-ОБЪЕКТА

Во все времена искусство выражало отношение к современности: от архаики Древней Греции до эпохи варварских королевств, от готики Пизано до архитектуры Микеланджело, от Северного Возрождения и Иеронима Босха до малых голландцев и Рембрандта. Сегодняшнее понятие актуального искусства сформировалось на рубеже 1960–1970-х годов, когда задача художника превратилась в поиск такой формы выражения идеи, при которой происходило бы взаимодействие между произведением, его культурным значением и зрительской интерпретацией. Актуальное искусство лишено необходимости соблюдения строго обязательной визуальной формы. Сегодня это произведение, созданное на пересечении различных визуальных технологий, в основе которого лежит категория времени.

Как любая «живая» структура, арт-сообщество подвержено внешнему воздействию. На него существенно влияют развитие интернета, возможностей искусственного интеллекта и цифровых платформ, позволяющих художнику заявить о себе и своем творчестве широкой аудитории, не скованной границами музейных стен или территориальной принадлежностью.

Цифровые технологии позволяют создавать, хранить и распространять данные о художественных произведениях. К их новым воплощениям относят *NFT*, олицетворяющие уникальные физические и виртуальные объекты — картины, музыку, видео изображения и т. п.

О серьезности невзаимозаменяемых токенов заговорили, после того как на аукционе *Christie's* в марте 2021 года состоялась продажа коллажа *"Everydays — The First 5 000 Days"* («Каждый день — Первые 5 000 дней») Майка Винкельмана (творческий псевдоним *Beeple*) за 69 миллионов долларов. Эта продажа сделала *Beeple* третьим в списке самых дорогих ныне живущих художников, а аукционный дом с 255-летней историей легитимизировал инновационную технологию.

В мае 2007 года Винкельман стал каждый день публиковать в интернете новое произведение искусства. Он не пропустил ни одного дня и за 5000 дней создал единую цифровую картину. Эстетическая ценность *"Everydays"* основывается на объединении различных тем и манипулировании цветовыми отношениями. Увеличенные фрагменты фотографических изображений, расположенные в свободном хронологическом порядке, формируют абстрактные, фантастические, гротескные и абсурдные картины, которые включены в общее полотно в свободном хронологическом порядке и дополнены частными снимками и фотографиями текущих социальных событий. Одержимость общества технологиями и страх перед ними; стремление к богатству

и неприязнь к нему; а также политические потрясения часто появляются на паззле полотна.

В России на произведения *NFT* одним из первых обратил внимание Государственный Эрмитаж и начал создавать «Небесный Эрмитаж» — новый музей виртуальной реальности, который в будущем станет цифровым филиалом музея реального, а также выставил на аукцион несколько *NFT*-работ из своего собрания.

С технической точки зрения, *NFT* — это невзаимозаменяемый токен *ERC-721* зарегистрированный в блокчейне, т. е. на общедоступной «электронной доске объявлений», предназначенной только для добавления информации.

Блокчейн — это способ организации информации и возможность доверять информации, не доверяя центральному регистратору, например, как получать выписку из банка без банка или доверять подлинности и происхождению произведения искусства без регистратора или специалиста аукционного дома.

NFT (невзаимозаменяемые токены — токены *ERC-721*) впервые были запущены экспериментально в 2017 году. В 2018-м их кодифицировали как стандарт программирования, сохранив при этом их уникальность. Идея подхода похожа на подход к традиционным произведениям искусства, которые могут существовать как часть более крупных коллекций. Например, можно провести аналогию с «Цветами» Энди Уорхола. В 1964 году художник создал серию картин в традициях репрезентативного натюрморта. В основе серии лежала фотография цветущего гибискуса. Уорхол облил гибкую форму цветов, размноженных на трафаретных рисунках, яркими красками, создав, таким образом, уникальные арт-объекты. Искусствоведы увидели сходство этих цветов с японскими гравюрами, а также знаменитыми водяными лилиями Клода Моне. Арт-критик Дэвид Бурдон отмечал, что цветы, кажется, плыли прямо с холста, «как вырезанные гуаши Матисса, брошенные на произвол судьбы в пруду с лилиями Моне».

Продажа и покупка *NFT* происходит на онлайн-маркетплейсах, вокруг которых формируется сообщество заинтересованных художников и коллекционеров. *NFT* открывает возможности для регулирования и отслеживания рынка. Реальное произведение искусства, когда нет четкого знания о его провенансе, бывает сложно отличить от подделки. Еще со времен Амбруаза Воллара на рынке искусства остро стоит вопрос о мошеннической активности и неавторизованном копировании произведений искусства. Дело одесского ювелира И. Рухомовского, разоблачение подделок итальянского скульптора А. Доссены, процесс по делу О. Ваккера, скандал, связанный с Ван Мегереном, и сотни других историй о фальсификациях в области искусства говорят о том, что эксперты не всегда в состоянии верно атрибутировать то или иное произведение искусства. В случае с *NFT* опасности

фальсификации не существует, т. к. есть однозначные данные о регистрации и верифицируемой информации об арт-объекте.

В 2014 году художник Кевин Маккой был приглашен для сотрудничества с *IT*-инженером Анилом Дэшем в рамках исследований Нового музея современного искусства в Нью-Йорке. Они объединили художников и программистов с целью создания художественных работ на стыке искусства и технологий. В рамках исследований Маккой продемонстрировал, как зарегистрировать бесконечно воспроизводимое цифровое произведение искусства в блокчейне как уникальный объект. Образец работы *"Quantum"* (2014) считается первым в истории *NFT*. Произведение уникально тем, что основано на коде и представляет собой непрерывный абстрактный цикл рождения, смерти и возрождения. *Quantum* раскрывает эту историю с помощью цвета, линии и движения.

Популярная коллекция *NFT*, созданная студией «Юга Лабс» *(Yuga Labs)*, яхт-клуб «Скучающая обезьяна» *(Bored Ape)* включает десять тысяч уникальных объектов, представляющих вариации на антропоморфную тему: обезьяна в солнцезащитных очках, обезьяна с ожерельем на золотой цепочке и так далее. Эти персонажи больше похожи на явление популярной культуры, чем на искусство. И дело здесь не в повторяемости и шаблонности. Марк Ротко более двадцати лет писал похожие друг на друга абстракции в разных цветах и конфигурациях. Энди Уорхол на своей Фабрике создавал шелкографии в промышленных масштабах. Но в отличие от «Скучающих обезьян» работы Ротко и Уорхола несут в себе смыслы. Абстракции Ротко способны вызвать состояние трансцендентного самоанализа, позволяя наблюдателю «войти в себя заново». Применяя индустриальную логику к изобразительному искусству, Уорхол подтолкнул зрителя полностью переосмыслить то, что делает объект ценным и визуально привлекательным. Аватары из коллекции *Bored Ape* не затрагивают вопросы духовности, человеческого развития и самосовершенствования, а также не предлагают к размышлению ничего нового.

NFT может быть что угодно, в том числе физический объект, если он привязан к токену в блокчейне. На сегодняшний день некоторые *NFT* испытывают недостаток в стиле. Как пишут историки цифрового искусства, «встречаются настолько безвкусные токены, что было бы более интересным, если бы они выглядели агрессивно уродливыми»[1]. Коллекционеры приобретают, скорее, право на хвастовство, чем целостное произведение искусства.

Наравне с безликими объектами в пространстве *NFT* критик и куратор Тина Риверс Райан предлагает различать предметы блокчейн-искусства, криптоискусства, цифрового искусства и цифрового дизайна. Блокчейн-проекты не только используют блокчейн, но и активно исследуют его пределы, предлагая зрителю переосмыслить такие понятия, как ценность, собственность и аутентичность. Криптоискусство посвящено криптовалюте и сопутствующим суб-

культурам. Например, иллюстрации Илона Маска с красными лазерными глазами или изображения гигантских золотых биткоинов, вращающихся в космосе. Оставшаяся часть заслуживающих внимания произведений — цифровое искусство и цифровой дизайн.

Одним из объектов цифрового искусства можно считать «Репликатор» *(Replikator)* Бешеного пса Джонса *(Mad Dog Jones)*. Короткометражный мультфильм демонстрирует статичную сцену, содержащую несколько анимированных элементов. В центре картины — офисный копировальный аппарат. Он включается, начинает печатать и выключается. Обстановка в стиле нео-нуар, тени, отбрасываемые офисным оборудованием, создают уютную и вместе с тем зловещую атмосферу. Репликатор сигналит о своем пути к устареванию. Это произведение об отчуждении, ностальгии и, в конечном итоге, о смерти. В работе также есть концептуальный элемент. *NFT* самостоятельно генерирует уникальные вариации самого себя, в некотором роде имитируя копировальную машину.

NFT «Пиксель» *(The Pixel)* художника Пака *(Pak)* продолжает традиции концептуализма. Серое прямоугольное изображение вступает в диалог с картинами ультрамариново-синего цвета Ива Кляйна и минималиста Роберта Раймана, чья серия «белое на белом» исключала цвет и глубину резкости, сохраняя только текстуру и свет. Пиксель чрезвычайно трудно отобразить. Он настолько мал, что его едва видно. Если увеличить этот элемент до видимого размера, его значение теряет всякий смысл.

NFT-движение несет в себе ряд бесспорных преимуществ, связанных с экосистемой арт-мира. Оно расширяет интерес к произведениям искусства среди широких сегментов коллекционеров; способствует достижению синергетического эффекта узнаваемости, объединяя офлайн и онлайн миры. *NFT* участвует в создании «альтернативной» истории искусства, понятной участникам криптоиндустрии и людям будущего — *digital native* (цифровому поколению, родившемуся после 1980 года — миллениумам, поколению *Z*, поколению Альфа). Кроме того, невзаимозаменяемые токены дают возможность творчески запрограммировать новые технические и сетевые условия существования.

Настоящие цифровые *NFT* произведения приглашают зрителя задуматься о глубинных понятиях. Например, что заставляет сцену с репликатором казаться трагичной? Может ли пиксель, которого даже не видно, квалифицироваться как объект искусства? Будут ли человеческие данные в интернете когда-нибудь действительно защищенными и постоянными? Цифровое искусство и технологии *NFT* — это неизбежное будущее. Человечество не в силах отменить технологический прогресс, новые формы искусства и движение времени, но верно распоряжаться инновациями во власти каждого. В том числе принимать решение о том, что в технологическом поле считать искусством, а что нет.

Примечания

[1] Ссылка на интернет-источник [Электронный ресурс] URL: https://www.theverge.com/23148511/nft-art-critic-cryptopunk-replicator-pixel-pak-simon-denny.

Источники

1. [Электронный ресурс] URL: https://trends.rbc.ru/trends/industry/60e427ea9a79471089a0ec1d.
2. [Электронный ресурс] URL: https://www.economy.gov.ru/material/departments/d31/koncepciya_gos_regulirovaniya_cifrovyh_platform_i_ekosistem/.
3. [Электронный ресурс] URL: https://www.theverge.com/22310188/nft-explainer-what-is-blockchain-crypto-art-faq.
4. [Электронный ресурс] URL: https://www.theverge.com/23148511/nft-art-critic-cryptopunk-replicator-pixel-pak-simon-denny.
5. [Электронный ресурс] URL: https://www.techtarget.com/whatis/definition/digital-native.
6. [Электронный ресурс] URL: https://boredapeyachtclub.com.
7. [Электронный ресурс] URL: https://www.artsy.net/artwork/stacy-engman-masterworks-and-magnificent-gems.

Арутюн Зулумян

К ВЫСТАВКЕ «АБСТРАКЦИЯ И ОКРЕСТНОСТИ» в Творческом Союзе художников Санкт-Петербурга 28 апреля 2023 года

Понятие абстракции происходит от лат. *abstractio*, что означает отвлечение от несущественных сторон с целью подчеркнуть их существенные, закономерные признаки. Абстрагирование — это теоретическое обобщение как результат такого отвлечения. Современное понимание абстракции восходит к Аристотелю, согласно которому, образование абстракций — это метод намеренно одностороннего изучения реальности, субъективный прием мысленного разделения целого и представление его частями.

Абстрактный язык в искусстве появился в древности, о чем свидетельствуют орнаменты на поверхностях древнейших артефактов. До сих пор дискуссионным остается вопрос, что появилось раньше, абстрактное или реалистическое искусство. Но, рассматривая пещерные наскальные рисунки, мы убеждаемся, что абстрактное появилось раньше.

Классическая философия рассматривает понятия абстракции и конкретности и как категории логики, и как непосредственно данное, чувственно воспринимаемое и представляемое целое. Данные категории противопоставляются друг другу как некоторое существование предмета «простого» и предмета «сложного» как для их восприятия в ощущении, так и для понимания в мышлении.

При наличии наблюдающего все наблюдаемое приобретает в его представлениях четко упорядоченное. Зачастую, когда мы смотрим на абстрактный рисунок, нас невольно посещает мысль о том, что мы легко смогли нарисовать точно такую же картину. Непросвещенным зрителям абстрактная живопись кажется элементарной, не требующей особых навыков, знаний или таланта. Но на самом деле, заниматься ею еще сложнее, чем традиционной живописью.

Действительно, абстракционизм не признает никаких норм или правил. И существует мнение, что нет ничего проще, чем разбрасывать краски и наносить мазки в хаотичном порядке. Но такое мнение ошибочно, а сама абстрактная картина может нести в себе такую информационную нагрузку, как и картина с изображением реальных предметов или фигур.

Задумываясь над особенностями абстракции, мы постепенно начинаем осознавать, что в картинах и скульптурах самым важным является не изображение предметов, а создание через них чувства, которое возникает у зрителя при рассмотрении произведения: картины или скульптуры, где абстракция сводима к чувственному и неотрывна от него.

Мысль может прийти к абстрактному лишь исходя из чувственного, то есть это движение мысли, переходящей от чувственных свойств предметов к их абстрактным свойствам.

Абстракция создается по законам классической живописи. Здесь действуют основные принципы передачи цвета, тона и перспективы. Сохраняются законы статики и динамики, цельности и неделимости, равновесия и акцента. Отход от деталей объекта еще сильнее привлекает внимание на логическую структуру картины.

На выставке «Абстракция и окрестности» представлены абстрактные произведения петербургских художников: картины и скульптуры. Некоторые работы художников спиритуальны и метафоричны, каждая из представленных работ обладает собственной тональностью. Энергия живописного состояния многих работ такова, что они кажутся пластической метафорой страсти. Жизнь природы предстает как вечная драма рождения, мучительный процесс обретения формы.

Этим работам присущи полнота природного самоосуществления, наглядность созидающего усилия. Но особенно поражают работы, где твердые материалы, как гранит и мрамор в руках мастеров становятся мягкими, эластичными, словно текучими. Есть произведения, которые наполнены энергией земли и космоса, питающей мир живой природы. Во всем этом обусловлена любовь мастеров к работе с материалом, в котором обретается гармоничное взаимодействие предмета и окружающего пространства.

Алексей Парыгин

ПОСТУРБАНИЗМ — ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В последние годы термин «постурбани́зм» становится все более привлекательным и все более употребляемым, как в книгах и статьях на английском языке, где, как правило, фигурирует в виде словосочетания — *"post urbanism"* или *"post-urbanism"*, так и в публикациях на русском языке. При этом по состоянию на начало 2022 года лексема «постурбанизм» по-прежнему числится в статусе неологизма, не имеющего каких-либо трактовок ни в одном русскоязычном словаре.

Коротко напишу о природе, логике и происхождении слова, как я его понимаю и как я его употребляю.

Этимологически термин является производным от «урбани́зма» (французский *"urbanisme"* от латинского *"urbanus"* — городской); понятие же восходит к латинскому словосочетанию *"post urban"* — дословно «после города». Несколько сложнее будет обобщить и обозначить, что именно стоит за буквенной оболочкой, какое смысловое наполнение, оно содержит. Наиболее широкая трактовка термина выглядит как весьма аморфное определение суммы социально-философских идей и течений в мировом искусстве, архитектуре и градостроительстве, возникшее на изломе XX и XXI веков.

Наиболее раннее фигурирование термина «постурбанизм» просматривается в редких полемических выступлениях и статьях социально-футуристической направленности 1970-х годов. Опыт этот в последующие годы оказался благополучно забытым.

Уже в новом тысячелетии одним из первых связку двух слов — *"Post Urbanism"* (Пост Урбанизм) использовал в своих теоретических выступлениях и публикациях профессор архитектуры Мичиганского университета Дуглас Келбо (англ. *Douglas Kelbaugh*)[1]. Высказываясь при этом достаточно аморфно и не давая определения термину, понимая его, скорее, как сумму тенденций в современной архитектуре и градостроительстве, не имеющую четко сформулированной концептуальной программы. Келбо рассматривает проявления постурбанизма, противопоставляя их таким понятиям, как: *"New Urbanism"* (Новый Урбанизм) и *"Re-Urbanism"* (Ре-Урбанизм) (сохраняю авторское написание). Из статьи Келбо: «помимо традиционного "рыночного" урбанизма, который волей-неволей меняет облик американских городов и пригородов существует, по крайней мере, три заметные тенденций урбанизма: повседневный урбанизм, новый урбанизм и то, что я называю пост урбанизмом»[2].

Вслед за Дугласом Келбо узкопрофильное понимание термина, исключительно в контексте современной городской архитектуры, предлагает и исследователь из Университета Майами Карл Джометти (англ. *Carl Giometti*). В своей статье *"Integrating Urbanisms: Growing Places Between New*

Urbanism and Post-Urbanism" (2006) он пишет: пост-урбанизм необходим для создания уникального, для отхода от банального контекста. Если новостройки урбанистов напоминают модель архитектуры *Walmart*, то пост-урбанисты — это *Gucci* архитектуры. Пост-урбанисты — законодатели моды, иконы и приверженцы авторского права. Отказ от контекста дал архитекторам невероятные возможности в создании пространств. Иными словами, отвергая идеологические архитектурные «центры», они, в конечном итоге, создают еще более сильные[3].

В СССР первые публично зафиксированные употребления термина «постурбанизм» приходятся на единичные журнальные публикации середины 1970-х годов. Авторы текстов — советские социологи, в подавляющем большинстве исключительно скептически настроенные по отношению к современной западной (в первую очередь североамериканской) культуре. Так, например, Н. Г. Чичерина в своей заметке (1974), посвященной актуальным социальным концепциям США, употребляя слова «постурбанизм» и «пригородное» общество, сообщает о глубоких расхождениях концептуальных положений с современной социальной реальностью. Впрочем, добавляя при этом, что столь явная ориентация теоретиков современного «постиндустриализма» и «постурбанизма» на архаические формы организации социальной жизни кажется удивительной лишь на первый взгляд[4].

Ей вторит архитектор и философ О. Н. Яницкий. В своей книге 1975 года «Урбанизация и социальные противоречия капитализма» он пишет следующее: буржуазные социологи полагают, что с появлением общества «за пределами городов» («пригородного общества») постепенно складывается соответствующий ему единый образ жизни постурбанизм (субурбанизм)[5]. Любопытно, что в обоих случаях понятие фигурирует в контексте образа жизни, исключительно как социальный маркер.

В последующие пару десятилетий термин «постурбанизм», как и составляющая его сумма вариативных трактовок, выходит из поля зрения отечественных специалистов по новой архитектуре и социальному устройству и как будто забывается вплоть до начала нового тысячелетия.

В фундаментальном исследовании «Архитектура двадцатого века»[6] знатока современной архитектуры А. В. Иконникова термин «постурбанизм» обозначает уже направление в архитектуре и искусстве, пришедшее на смену жесткой урбанизации. Он пишет: позитивные идеи «постурбанизма» разрабатывал люксембуржец Леон Крир в проектах, не предназначенных для осуществления (участие в реальном строительстве он считал сотрудничеством в саморазрушении общества). Крир представлял себе идеальные города как элегические реплики доиндустриальных поселений[7].

И здесь в употреблении слова заметна явная путаница и подмена понятий, так как Л. Крир — активный критик модернистской архитектуры — является, скорее, поборником такого явления как новая классическая архитектура и новый урбанизм, демонстрируя, скорее, консервативный

вектор (пусть и милый своей отсылкой к эллинистической традиции), но никак не футуристи-постурбанистический.

Не будет большим преувеличением сказать, что в России последних лет постурбанизм проявился целостно, ярко и автономно от бытования в США. Здесь я могу апеллировать к собственному опыту исследователя и практика. Термин «постурбанизм» впервые стал употребляться мной в философском категорийном контексте в середине 2000 годов, и базово связан с концепцией проекта Постурбанизм (англ. *Posturbanism Project*).

Основная идея проекта была сформулирована мной в 2010 году в Манифесте постурбанизма: «Искусство, как и вся современная культура, утратило четкие ценностные критерии, смысл и цель движения. Одна из основных проблем современного социума, почти полная потеря способности к самопознанию и самоидентификации. Цивилизация деградирует. Агония еще продолжается, поддерживая иллюзию жизни, но существо вопроса от этого не меняется. Перманентный экономический и социальный кризис — это, в первую очередь, кризис сознания. В недалеком будущем доминанта прямолинейного рационального мышления неизбежно приведет к полному самоуничтожению человечества. Единственный путь к спасению — это идеи и философия постурбанизма. Естественная среда, которая окружает нас везде, станет вашим домом и мастерской, вашим экспозиционным пространством и вашим музеем. Постурбанизм — это иное сознание, иные цели. Постурбанизм — это жизнь вне современной цивилизации, жизнь после цивилизации»[8].

Мне интересен «постурбанизм» как социально-философская идея, основа которой заключается в том, что современное общество исчерпало лимит концентрации в незначительном количестве материальных и интеллектуальных центров. Мегаполисы, как вожделенные точки схода перенасыщены, как в буквальном, так и в метафизическом смысле, становясь зонами, все чаще порождающими не жизнь, но смерть. Последняя пандемия коронавирусной инфекции COVID-19 наглядное тому подтверждение. В случае достижения точки максимального сжатия, как логичное следствие, должен последовать сверхмощный взрыв, тектонический сдвиг в мироустройстве. Апокалипсис, порожденный технократизмом человека цифровой эпохи.

В области градостроительства идеальным постурбанистическим жильем станут постройки, которые будут полностью интегрированы в естественный ландшафт: дома-гнезда, подземные города и дома-землянки, дома и города-пещеры. Дома, растворившиеся в окружающей среде, ставшие ее неотъемлемой частью, физически поросшие мхом и кустарниками, или созданные посредством использования стеклянных и зеркальных панелей, естественных материалов. Легко заметным маркером постурбанистических тенденций в современном социуме является постоянно увеличивающийся интерес к архаичным практикам кланово-племенной идентификации: татуировки, скарификация, пирсинг, различные виды деформации тела, вживле-

ние имплантатов и клеймение. Современные субкультуры уже не ограничиваются исключительно сленгом, граффити или внешним имиджем. Такой социальный вектор не является случайным и временным явлением. Скорее, наоборот природа человека, его спрессованное искусственными границами архетипическое начало ищет выход.

В этом вопросе близкую точку зрения, но с позиции архитектуры, высказывает в своих заметках «Архитектура постурбанизма», доктор искусствоведения А. Г. Раппапорт: «Начало XXI века и третьего тысячелетия довольно ясно показывает, что городам подходит конец. "Планиты для землянитов", снившиеся Малевичу, нам уже надоели. Понятна еще не достигшая своего акме инертная задача — превратить город в более человеческое место для жизни. Но все же это похоже на попытки организовать для безногих забег с препятствиями. Урбанизм асфальта и рельсов в следующем тысячелетии уступит место речной цивилизации с небольшими поселениями, в которых все возможности современной коммуникации и культуры будут доступны в уютных коттеджах или небольших городках. Постурбанизм и постархитектура могли бы стать своего рода интегративной платформой для такого рода мышления и смогли бы сформировать новый тип проектно-философской школы постгородской цивилизации. Людям не нужно перенаселение своей уникальной планеты — человечеству достаточно сохранить некий оптимум, поддающийся сознанию и сохраняющий свое невиданное очарование»[9].

Примечания

[1] См. напр.: Douglas Kelbaugh (University of Michigan) Three Urbanisms and the Public Realm. 2005. — P. 525-526.
[2] Kelbaugh D. Three Urbanisms and the Public Realm. 2005. — P. 525.
[3] Giometti C. Integrating Urbanisms: Growing Places Between New Urbanism and Post-Urbanism. — 2006. — P. 269.
[4] Чичерина Н. Г. Идеологические проблемы научно-технической революции, 1974. — С. 288–289.
[5] Яницкий О. Н. Урбанизация и социальные противоречия капитализма: Критика американской буржуазной социологии / АН СССР, Ин-т международного рабочего движения. — М.: Наука, 1975. — (Идеологическая борьба в современном мире) — 333 с. — С. 188.
[6] Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: В двух томах. — М.: Прогресс-Традиция. — Т. 1. — 2001. — 656 с., ил.; Т. 2. — 2002. — 672 с., ил.
[7] Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — Т. 1. — С. 255.
[8] Парыгин А. Манифест постурбанизма. — СПб. — 2010.
[9] Раппапорт А. Архитектура "постурбанизма". 24th August 2019.

V

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ, КНИЖНЫЕ ОБЗОРЫ, ЖУРНАЛИСТИКА, ДНЕВНИКИ, МЕМУАРЫ

Светлана Ивлева

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЖУРНАЛ «ИЛЛЮСТРАЦИЯ» НЕСТОРА ВАСИЛЬЕВИЧА КУКОЛЬНИКА (1845–1847)

Русские иллюстрированные журналы XIX в. представляют несомненный исследовательский интерес как историко-культурным феномен, объединяющий художественную литературу, публицистику, изобразительное и полиграфическое искусство. Многие из них, особенно журналы, 1830–1850 гг., давно уже перешли в разряд «редких», «забытых», но опубликованные в них материалы заслуживают внимания и изучения, как изобразительная летопись прошлого.

Среди иллюстрированных журналов 1840-х г. петербургская «Иллюстрация» была одной из самых известных. Выходила она еженедельно с марта 1845 до начала 1849 г.[1]. Субботние тетрадки «Иллюстрации» размером во вторую долю листа, с тремя колонками текста на каждой странице, наполненные гравированными «картинками» стали заметным явлением культурной жизни столицы. Редакторы-издатели, известные литераторы Нестор Васильевич Кукольник (1809–1868), а потом и Александр Павлович Башуцкий (1803–1876) смогли создать журнал, энциклопедический по охвату тем, продуманный по художественному оформлению, не уступавший аналогичным ему зарубежным изданиям[2]. На страницах «Иллюстрации» читатели находили разнообразные сведения из области искусств, науки, «изящной» словесности. Обширные литературные связи издателей помогли привлечь к сотрудничеству популярных авторов: Николая Полевого, Владимира Соллогуба, Константина Кавелина, Петра Фурмана, Евгения Гребенку. Владимир Даль публиковал в «Иллюстрации» материалы, собранные для «Толкового словаря живого великорусского языка» и «Пословиц русского народа». В журнале постоянно печатались рецензии на художественные выставки, музыкальные и драматические спектакли, сообщались сведения о выходящих книгах, читателей знакомили с последними тенденциями в мире моды и даже предлагали загадки и шарады.

При изучении иллюстрированных журналов[3] существенное значение имеет анализ издательской политики и роли издателей, благодаря которым журналы создавались и выходили в свет. Пример деятельности «Иллюстрации» наглядно показывал ту первостепенную роль, какую издатели играли в организации и творческой жизни журнала. Благодаря неустанным трудам Кукольника и Башуцкого, журнал приобретал свое содержательное и художественное лицо. Издатели определяли ведущие темы журнала, для «Иллюстрации» таковыми стали путешествия по России[4], знакомство со странами и народами. Кроме того, они же, следуя запросам времени, занялись активной популяризацией новых граверных техник, прежде всего, гравюры на дереве, и сделали «Иллюстрацию» своеобразной «лабораторией» по практическому внедрению ксилографии в пространство книги.

Издатели, и прежде все Нестор Кукольник, выступили инициаторами привлечения в журнал лучших художников и граверов, сумели сделать «Иллюстрацию» местом сбора сил отечественных ксилографов и объединить вокруг редакции лучших мастеров: К. Клодта, Г. Дерикера, Е. Бернардского, Б. Грейма, Д. Дунина, а впоследствии Г. Гогенфельдена и Л. Серякова.

Но, все же, главную свою задачу издание видело в просвещении читателей. Отсюда, следуя логике построения журнала, тема путешествий по России, знакомство с многообразием мира в его историческом, этнографическом и географическом аспектах, выдвинулись на первый план, сделались для «Иллюстрации» приоритетными. Большое количество иллюстраций, сопровождавших статьи о путешествиях, давали возможность читателю получить визуальное представление о прочитанном и сделать «иллюстрации — картинки» художественной доминантой журнальной страницы. Все это до сих пор делает «Иллюстрацию» интересной для прочтения и изучения.

Начальный этап существования журнала (1845–1847 гг.) связан с именем Нестора Васильевича Кукольника, придумавшего и сумевшего осуществить на практике столь масштабный издательский «проект»[5].

9 апреля 1844 г. Нестор Кукольник обратился в Петербургский цензурный комитет за разрешением на издание журнала. Свое прошение о необходимости нового издания, «…в котором разные предметы по части науки и художеств, сверх подробного описания наполнены будут верными и отчетливыми гравированными изображениями»[6] он обосновывал пользой для «читающей публики». Нестор Васильевич указывал в нем на почти полное отсутствие подобных книг в широком обиходе, обращал внимание на большую потребность в них у массового читателя. Далее он просил разрешить «немедленно приступить к изданию на русском языке с гравюрами любопытных статей, как относительно Отечественных достопримечательностей, так равно и позаимствованных из иностранных иллюстрированных изданий»[7]. Имея опыт выпуска «Художественной газеты», Кукольник представлял технические и материальные трудности нового предприятия. Чтобы обеспечить определенную устойчивость своего начинания, он просил Коми-

тет разрешить «открыть на издание помесячную и годовую подписку и выдавать подписчикам по тетрадям в определенные дни»[8].

31 октября 1844 г. Кукольник представил на одобрение в Цензурный комитет примерный план издания, обозначенный как — «Оглавление предметов, имеющих войти в состав издания "Иллюстрация"». В нем значились: «1. Исторические статьи. 2. Древности, нравы и обычаи. 3. Ботаника, зоология, минералогия, горные промыслы. 4. Фабрики, промышленность, мануфактура. 5. Художества»[9]. Перечень тем не был окончательным, допускал расширение и соответствовал общепринятой тематике энциклопедических журналов, что в перспективе давало издателю некоторую свободу действий в подборе и расположении литературного материала и возможность помещать в текст максимальное число иллюстраций.

Цензурный комитет долго уточнял технические детали проекта, в числе которых оказались условия возможной подписки и определение типологической принадлежности издания (газета, журнал или сборник)[10]. На согласование ушло более полугода. 13 декабря[11] на прошение Кукольника последовала Высочайшая резолюция: «Согласен, но со строгим цензором, чтобы ничего не помещать, ни духовного, ни политического, ни соблазнительного»[12]. 22 декабря 1844 г. Цензурный комитет уведомил Коллежского советника Кукольника, что ему «дозволено издавать сборник под названием "Иллюстрация"»[13].

Организационная подготовка заняла несколько месяцев. Предварительно был издан рекламный проспект. В нем Кукольник как главный редактор знакомил с литературной и художественной программой будущего журнала, сообщая заинтересованным читателям, что «…у нас слово будет душой, а гравюра телом. Наше издание будет слито из двух этих стихий нераздельных…»[14].

Разделить вместе с ним «труды и занятия по редакции» Нестор Кукольник пригласил Петра Романовича Фурмана[15], выпускника Академии художеств, автора самоучителей по рисованию и популярной энциклопедии «городского и сельского хозяина — архитектора, садовода и землемера». Работа в «Иллюстрации», хотя по времени она была не продолжительной (чуть больше года) стала одним из самых важных этапов биографии Фурмана. Он не просто разделил с Кукольником «заботы по изданию», он стал создателем художественного облика «Иллюстрации», придумал структуру графического построения журнала, написал для издания несколько статей и выполнил рисунки к ним.

Кроме того, именно Пётр Фурман первым интуитивно почувствовал необходимость максимального взаимодействия редактора-издателя и художника. Можно сказать, что он предвосхитил появление такой важной для облика иллюстрированной книги фигуры как художественный редактор.

Первый номер нового журнала увидел свет 31 марта 1845 года. В редакционной статье, его открывавшей, Кукольник заверил читателей, что «Иллюстрация» будет публиковать материалы «…со строгим выбором до-

стоинств, литературных или художественных…»[16]. Сетуя на недостаточное количество отечественных ксилографов: «Во Франции, Англии и даже Германии граверам счета нет. У нас число их не составляет и сложной цифры…»[17], — он еще раз подтвердил намерение редакции обеспечить высокий художественной уровень издания. Кроме того, Кукольник счел важным подчеркнуть, что наличие в «Иллюстрации» материалов из зарубежных иллюстрированных журналов рассматривает как необходимый и полезный для журнала фактор культурного взаимодействия[18].

Нестор Кукольник надеялся сделать «Иллюстрацию» художественной хроникой жизни России и Европы. Тематические ограничения, установленные журналу, заставили его скорректировать свои планы и определить важнейшие для журнала разделы. «Главным отделением нашего издания всегда будет и останется описание России в подвигах и трудах замечательных соотечественников, в нравах и обычаях населявших ее народов…»[19], — писал Кукольник все в той же редакционной статье.

Новый раздел «Путешествие по всей России», который по замыслу редактора должен был выполнять основную просветительскую задачу, появился в третьем номере журнала. «Всегда было нашей мечтою совершить путешествие по безмерному Царству, <…> занимающему седьмую часть земли нашей Планеты…», — сообщала редакция во вступлении. Надо заметить, что «Иллюстрация», первой из иллюстрированных журналов задалась благородной целью, как можно подробнее знакомить читателей с неизвестными областями огромной России. Кроме того, раздел о путешествиях давал возможность редакции включать в него максимальное число иллюстраций, экспериментировать с их размещением на страницах. Обратимся к наиболее интересным темам раздела.

За несколько лет до выхода «Иллюстрации» Кукольник размышлял в «Художественной газете» о сюжетах, достойных для освещения в будущем энциклопедическом издании. Он считал, что Прибалтийские губернии и Финляндия, несомненно, заинтересуют отечественного читателя. В 1844 г., за год до начала издания «Иллюстрации», Кукольник на пароходе совершил путешествие из Петербурга в Ревель и Финляндию. Ознакомившись с местными достопримечательностями, он составил краткий план будущих очерков[20]. Личные впечатления Кукольника, скорее всего, и определили тему, которая открывала такой важный для редакции раздел. Для первого путешествия была выбрана ближайшая к Петербургу Прибалтийская провинция — Эстляндия. Знакомство начиналось с рассказа о первом пограничном городе — Нарве. Очерк Петра Фурмана о Нарве, ее истории, жителях, их быте был написан на основе личных впечатлений. Незадолго до выхода номера редакция отправила Фурмана ознакомиться с Нарвой и Ревелем, изучить городские предания, сделать зарисовки с архитектурных памятников. Очерк о Нарве печатался в двух номерах и сопровождался иллюстрациями; «Вид двух крепостей на Нарве», «Дом Петра», «Нарвский водопад»[21]. Их для жур-

нала с рисунков Фурмана гравировали на дереве Константин Клодт и Георгий Линк. Самая эффектная из них, которой Клодт дебютировал в разделе «Путешествия…», представляла «Вид двух крепостей на Нарве». Он гравировал и вид знаменитого Нарвского водопада, еще одной городской достопримечательности, прославленной Державиным. Вообще, имя Клодта, как писал впоследствии в журнале «Вестник изящных искусств Ю. Гассельблат, «впервые стало пользоваться известностью благодаря кукольниковской "Иллюстрации"»[22]. К. К. Клодт будет сотрудничать с журналом весь период существования издания[23] и привлечет для работы своих учеников Е. Бернардского и Г. Дерикера. Благодаря Клодту в журнале появятся Г. Гогенфельден и Л. Серяков.

Исполненные Клодтом «картинки»-политипажи[24], умело вставленные в текст «художественным редактором» Фурманом, занимали одну треть каждой страницы. Такое их расположение стало характерной особенностью оформления «Иллюстрации», ее особым стилем.

Следующий очерк раздела, названный «Путевые записки Фурмана о Ревеле», смогли напечатать только в 26 номере. Его выход был приурочен к полугодовому выпуску журнала. В редакционном вступлении Кукольник предлагал читателю продолжить путь почти с того же места, где он был прерван. После Нарвы «Путевые записки…» знакомили со столицей Эстляндии Ревелем и его окрестностями. Виды «Замка Вайзенберг», «Развалин монастыря святой Бригитты», «Гапсаль», гравировали с рисунков выпускника Академии художеств Егора Мейера, «…принимавшего постоянное участие в "Иллюстрации"»[25]. Гравюра «Внутренний вид церкви святого Николая в Ревеле» была выполнена с картины самого Петра Фурмана. Все эстонские виды, представленные в «Иллюстрации», показывали места, почти неизвестные основной части населения России. Очерк давал возможность увидеть памятники архитектуры и прочитать подробные комментарии о них.

В 1845 г. при всем стремлении регулярно продолжать важнейший для «Иллюстрации» раздел у редакции такой возможности не оказалось. Долгое отсутствие новых статей к «Путешествию по всей России» редакция объясняла различными причинами, главнейшей из которых была «задержка с доставкой гравюр»[26]. Часть иллюстративного материала для «Путешествия…», который не успевали выполнить отечественные граверы, редакция заказала в иностранных гравировальных заведениях. Приобретение иностранных политипажей для их дальнейшего воспроизведения в русских изданиях стало общепринятой практикой. Их из Лондона и Парижа выписывали издатели «Живописного Обозрения» Николай Полевой и «Картин света» Александр Вельтман.

Часть гравюр, в том числе для раздела «Путешествие...», Кукольник заказывал в Париже, в мастерской известных ксилографов Беста и Лелуара. Их заведение стало прообразом художественно-печатной фабрики, где

изготовление деревянных клише (политипажей) для иллюстраций было поставлено на «поток» и расходилось по многим странам Европы.

Трудности возникали с доставкой гравюр в Россию, они часто задерживались, не поспевая к очередному номеру. В «ответах редактора» Кукольник сетовал на постоянно возникающие препятствия: «Материалов много, <…> с каждым днем ожидаем присылки из Парижа лучших политипажей, но дороги везде, даже и за границей приводят в отчаяние»[27]. «Виды Павловска, Финляндии и южного побережья Балтийского моря», которые с рисунков Е. Мейера, гравировали в Париже для планируемого в раздел «Путешествия…» очерка, «уже в дороге и будут присланы в течение настоящей навигации»[28], — обнадеживал читателей Кукольник.

Чтобы сохранить структурную четкость раздела, не разделяя текст и изображения, редакция предпочла перенести публикацию текстов на следующий год, но не печатать их без иллюстраций. Таким образом, в 1845 году раздел «Путешествие по всей России» смог только начать знакомство читателей с бескрайней Россией». В плане художественного оформления, номера за 1845 г. стали «образцовыми» и задали высокий уровень всем последующим материалам журнал.

Во второй год издания «Иллюстрации» раздел «Путешествие по всей России» был продолжен. В выходящие номера он включался почти регулярно. В 1846 году редакция вместе с читателями совершила «бросок на Юг», поместив в двух номерах сочинение Николая Семантовского «Очерки Малороссии»[29]. Николай Семантовский[30], знакомый Кукольника еще по Нежинской гимназии, специально для «Иллюстрации» написал об одном из самых знаменитых малороссийских городов — Полтаве, о ее истории, нравах и обычаях жителей. «Очерки» сопровождали виды основных городских достопримечательностей: «Церковь Нерукотворного образа», «Полтавская могила», «Общий вид города». Далее, следуя принципу просветительского разнообразия, «Иллюстрация» вернулась на север и посвятила очерк Петровскому Петербургу. Надо отметить, что это был первый подобный рассказ для массового читателя. Специально для журнала с изображений Петровского времени были гравированы: «Зимний дом Петра Великого в Петербурге», «Неизвестный дом времен Петра Великого» и «Триумфальные ворота на Неве в 1714 году»

В 1847 г. редакция во главе с Кукольником приступила к воплощению своего самого масштабного замысла в разделе «Путешествие по всей России» — описанию Тавриды. Крым продолжал оставаться в представлении большинства читателей журнала полуостровом загадочным и знаменитым, таящим в своей истории множество тайн. Рассказ о нем должен был удовлетворить живой интерес разных категорий читателей. С небольшим перерывом очерки «Таврида» выходили со 2 по 11 номер «Иллюстрации». Н. Семантовский, автор очерков, выполняя пожелание редакции, рассказал о Крыме максимально подробно и разнообразно. «Очарованный

дивною разнообразностью местности, я забываюсь и воображаю, что гляжу на волшебное стекло, в котором, как цветы и рисунки в калейдоскопе, с каждым мгновением, при малейшем движении являются мне новые виды…»[31], — так определил принцип повествования автор «Тавриды». Художественное оформление очерков так же соответствовало принципу мгновенной сменяемости изображений. Как в калейдоскопе мелькали на страницах: «Алушта. Вид на мечеть», «Дом князя Воронцова в Алупке», «Бахчисарай, Ханский дворец», «Гора Аюдаг», «Феодосия», «Памятник подвигу Казарского», «Водопад в Крыму». Большую часть гравюр для очерков выполнил Д. Дунин, несколько Л. Серяков и, впервые появившийся в журнале, Георгий Гогенфельден. Иллюстрации давали представление о природе Крыма, его памятниках, создавали эффект присутствия. С живописной ассиметричностью, разнообразно, по одной и по три, гравюры были размещены на страницах журнала.

Пробуждая у читателей заинтересованное отношение не только к территориям далеким, но и к местам хорошо знакомым, редакция одновременно с «Тавридой» начала печатать очерки об одном из самых романтических пригородов Петербурга — Ораниенбауме. Не только хорошо известные места: «Катальная горка», «Фрейлинский флигель», «Въездные ворота» видел на страницах читатель, но и редко посещаемые уголки: «Лютеранская церковь», «Кладбище в Ораниенбауме». Автор очерков, «Ораниенбаумский старожил» — так он был обозначен в журнале — неторопливо, с удовольствием знакомил читателей с любимыми местами. И также «неторопливо», с большим свободным пространством были расположены на страницах иллюстрации.

Номер 11 от 22 марта 1847 г. стал последним номером «Иллюстрации», который редактировал Нестор Кукольник. Служебные дела[32] чиновника при Военном министре заставляли его все чаще оставлять редакцию. 27 марта 1847 г. Министр народного просвещения «изъявил согласие» на просьбу Кукольника «…передать редакцию <…> на время отсутствия по делам службы <…> Г. Действительному Статскому Советнику Башуцкому»[33]. 31 марта 1847 г. официальным актом Кукольник отказался от прав на «Иллюстрацию»[34]. «Сдал "Иллюстрацию" Башуцкому», написал он в «Записных книжках»[35].

Подводя итог, необходимо отметить, что Нестор Васильевич Кукольник оставил новому редактору журнал процветающий, «…при необыкновенной его дешевизне (10 рублей в год с доставкой и пересылкою) соединяющий с чрезвычайной типографской роскошью обилие чтения…»[36]. Тема путешествий по России на страницах «Иллюстрации» стала одной из основных. «Иллюстрация» первой из журналов начала разрабатывать ее так подробно, привлекая для создания иллюстраций лучших мастеров ксилографии.

Даже сегодня, хотя прошло уже больше ста пятидесяти лет с момента появления первого номера, издание Нестора Кукольника «Иллюстрация» мо-

жет служить примером гармоничного сочетания в журнале серьезных литературных текстов с высоким качеством их художественного оформления.

Примечания

[1] Иллюстрация. Еженедельное издание всего полезного и изящного / со второй половины 1847 г. просто: — Иллюстрация / 1845–1849. СПб.: Еженедельно.
Редактор-издатель Н. В. Кукольник; с апреля 1847 г. — А. П. Башуцкий.
№ 1 от 31 марта 1845 г.
В 1845 г. вышли № 1–36.
В 1846 и 1847 гг. — по 48 №№.
В 1848 — № 1–43.
В 1849 — только № 1–3.

[2] Н. В. Кукольник назвал свой журнал «Иллюстрация», так же, как аналогичные ему: английский *"Illustrated London News"* и французский *"L'' Illustration"*.

[3] Само понятие «иллюстрированный журнал», означающее общую систему художественно-графического построения периодического издания, нуждается в терминологическом уточнении и комплексном изучении.

[4] Эта тема журнала рассматривается в данной статье.

[5] В дальнейшем при А. П. Башуцком (1847–1849) «Иллюстрация», сохранив основную тематическую направленность, стала другим журналом, требующим специального рассмотрения.

[6] Об издании Н. В. Кукольником газеты «Иллюстрация» 11 апреля 1844 – 27 марта 1847. РГИА. Ф. 777. Оп. I. Д. 1802. Л. 1.

[7] Там же.

[8] Об издании… Указ. соч. Л. 1

[9] Там же Л. 11.

[10] Цензурный комитет пытался упорядочить принципы отличия одних видов периодических изданий от других. В 1841 г. «Деле об определении понятий "сборник" и "журнал" и об установлении отличительных их признаков» про журнал было сказано: «Журнал в собственном и настоящем значении, куда относятся и газеты, и сборники, и книги, выпускаемые в свет известными отделениями или тетрадями, есть постоянное от времени до времени обнародование сочинений, сведений и мнений, касающихся до современного движения всего, что занимательно или важно для общества в отношении к его образованию и благоденствию…». РГИА. Ф. 777. Оп. I. Д. 1619. Л. 3.

[11] После доклада Министра народного просвещения графа С. С. Уварова Императору [Николаю I] о характере и основных темах журнала.

[12] Об издании… Указ. соч. Л. 12.

[13] Там же. Л. 14.

[14] Рекламный проспект был напечатан отдельным листом.

[15] Иллюстрация. — 1845. — № 12. — С. 177. Фурман Пётр Романович (1809–1856) — художник, писатель, журналист, автор «Энциклопедии русского городского и сельского хозяина — архитектора, садовода и землемера» (1841), пособий по рисованию, книг для детей: «Г. А. Потемкин» (1845), «Сын рыбака М. В. Ломоносов» (1847), «Саардамский плотник» (1849) и др.

[16] От редакции // Иллюстрация. — 1845. — № 1. — С. 1.

[17] Там же.

[18] «…все без исключения заимствуют один у другого статьи и гравюры, помещают гравюры из новых иллюстрированных изданий: тем знакомят с ними своих читателей: читатели не жалуются…» // Иллюстрация. — 1845. — № 1. — С. 1.
[19] Там же.
[20] Записные книжки. 1844–1848 гг. ОР ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 371. Кукольник Н. В. Д. 83.
[21] Фурман П. Р. Нарва // Иллюстрация. — 1845. — №3. — С. 37–40; № 4. — С. 49–52.
[22] Гассельблат Ю. Г. Гравирование на дереве в России // Вестник изящных искусств. — 1887. — Вып. 6. — С. 500.
[23] В середине 1847 г. К. К. Клодт возглавил гравировальное заведение, организованное при «Иллюстрации» новым редактором А. П. Башуцком.
[24] Полиграфический термин политипаж — металлическая отливка, точно повторяющая выпуклую печатную форму, обычно гравюру на дереве. Применялась как украшение в книге, журнале (виньетка заставка, концовка), предназначалась для многочисленных использований в разных изданиях. В 1840-е гг. термин получил расширительный смысл и воспринимался как синоним ксилографической иллюстрации.
[25] Иллюстрация. — 1845. — № 8. — С. 117.
[26] Иллюстрация. — 1845. — № 26. — С. 403.
[27] Иллюстрация. — 1845. — № 4. — С. 28.
[28] Там же.
[29] Семантовский Н. М. Очерки Малороссии // Иллюстрация. — 1846. — № 20, 21.
[30] Семантовский Николай Максимович (1819–1879) — воспитанник Нежинской гимназии, писатель, автор исторических романов и историко-археологических сочинений: «Киев и его достопримечательности» (Киев, 1852), «Запорожская рукопись о кладах» (Киев, 1856) и др.
[31] Иллюстрация. — 1845. — № 2. — С. 3.
[32] Кукольник состоял чиновником для особых поручений при Военном министре.
[33] Об издании… Указ. соч. Л. 29.
[34] Акт о передаче прав на еженедельное издание «Иллюстрация». РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 371. Кукольник. Д. 126. Л. 1.
[35] Записные книжки. 1844–1848. РО ИРЛИ. Ф. 371. Кукольник. Д. 83. Л. 95.
[36] Об издании… Указ. соч. Л. 31.

Николай Кононихин

ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ
Главы из книги

Психогеография Петербурга

Кто из нас, оказавшись на борту туристического кораблика, проплывая по рекам и каналам, не восклицал удивленно: «Не может быть! Такого Петербурга я никогда не видел!» Новая точка зрения, необычный ракурс снизу вверх, да еще и с водной глади начисто менял привычное восприятие города — он становился совсем другим, чем мы привыкли его видеть. Действительно, за сто с лишним лет, начиная с «Мира искусства», сформировался устойчивый образ Петербурга, воспетый писателями и художниками, имеющий «строгий, стройный вид», «Невы державное течение», набережные, «одетые в гранит». Торжественный Петербург — это Петербург Пушкина-Бенуа. Чиновничий Петербург — это Петербург Гоголя, а «самый умышленный город на земле» — это Петербург Достоевского-Добужинского. Эти литературно-художественные образы оказались столь сильными, что стали канонами в искусстве и общепринятыми штампами в массовом восприятии города. Художникам оставалось тиражировать ожидания публики — производить сувенирную продукцию — или отказаться от изображения «обязательных» пейзажей, уйти в непарадный Петербург (который вскоре тоже стал каноническим).

Серия «Психогеография Петербурга» (2022–2023) Ольги Васильевой показывает, что есть и третий путь — увидеть невидимое или не замечаемое, временное или ускользаемое, воспринять окружающее через личные психологические переживания. Потребовалась новая оптика, свежий взгляд на город, не отягощенный излишне традицией и академической выучкой, а живой и непосредственный взгляд ребенка, впервые и самостоятельно открывающий для себя мир, даже если всем остальным он уже хорошо известен. Этот опыт складывается из личных впечатлений, страхов и переживаний перед чудовищной техникой у египетских сфинксов, захватывающей дух дыркой в разводном мосту «Л. Шмидта» (советское название намертво укоренилось в народной среде), стальным сверкающим пауком новогодней конструкции на Большом проспекте или запеленатыми в кокон фигурами человека и коня. «Я девочка, я солдат, я флажок, я шарик» (так называется одна из ее работ) — подсказывает нам ключ к разгадке своего видения художник, делая акцент не на историко-культурном, а индивидуально-психологическом восприятии окружающей действительности. И привычный для нас город и его обитатели предстают в новом свете. В центре внимания оказываются не хрестоматийные памятники, а ситуации вокруг них, будь то реставрация

Медного всадника, взгляд из-под моста на коней Клодта, день Победы на Университетской набережной или все та же дырка в мосту.

«Любое пространство, — считает О. Васильева, — существует лишь в рамках той или иной культурной традиции. Нет какого-то единственного и объективного «Петербурга», есть «Петербург Пушкина», «Петербург Достоевского», «Петербург Добужинского»… А как же современный Петербург? В полной мере осознавая субъективный идеализм своей позиции, художник считает, что только личное переживание и проживание окружающей среды поможет создать современный образ города на Неве. И строит свою психогеографию Петербурга. При этом город воспринимается художником не только как архитектура, но и как люди, его населяющие. Равноправно. Масштабно. Глубоко. Не случайно портрет города в новой книге «Это мы. Петербургские зарисовки» О. Васильевой и А. Север раскрывается исключительно через его обитателей, их психологию и бытование, подсмотренное и подслушанное на улицах города.

Шаг за шагом открывает для себя город Ольга Васильева. Она родилась в Самаре, городе на Волге, закончила московский ВГИК, с 2006 года живет в Петербурге на Васильевском острове. И осваивает город пешком, дрейфуя между домом на улице Репина, мастерской на 18 линии, печатней на улице Правды, Союзом художников на Большой Морской, всякий раз выбирая причудливые маршруты между неблизкими точками на карте. В основе ее творчества лежат глубоко личные переживания. Через девичьи страхи перед темной подворотней, дыркой в мосту Лейтенанта Шмидта, чудовищной техникой на Неве у сфинксов, запеленатого в кокон человека и коня на Исаакиевской площади она приходит к большой теме «Временные конструкции» (2021). Так появилась серия графических работ, в которых город предстает в несвойственном ему виде — заполненный строительными лесами, затянутый в сетку и полиэтилен. В них художник выступает не только в роли тщательного документалиста неожиданного и временного облика Петербурга, но и предлагает зрителю заново пережить неведомый ему облик города.

Знаковой работой серии «Психогеография Петербурга» стал «Страх дырки в мосту Лейтенанта Шмидта». «Мосты, по которым хожу с острова и на остров, — рассказывает художник, — вызывают мистический трепет, они, как связь между мирами. Рисовать эту среду для меня способ как-то адаптироваться в пространстве, наладить дружбу и понять Петербург… В итоге, рисую то, что эмоционально зацепило, свою внутреннюю географию Петербурга, наполненную эмоциями и переживаниями. Изображение Города как совмещение внутренней и реальной географии, способ понять окружающее пространство»1.

Как видим, само название работ О. Васильевой приобретает роль символа — квинтэссенции чувственного восприятия объекта. В один ряд со «страхом дырки» можно поставить работу «Колоннада Казанского собора пережевывает линию Невского проспекта». «Вектор движения Невского про-

спекта настолько сильный, — поясняет автор, — что ни одна пересекающая улица, ни один канал не сбивают и не побеждают его. Полукруг колоннады Казанского распахивается и преобразует пространство. Пасть колоннады, отражаясь в водах канала, бесконечно пережевывает прямую Невского, фрагментирует, откусывает домики, поток человечков и машин».

Симбиозом документалистики и мистики стал рисунок «Скрытый Блок» (2023). Памятник Блоку работы Евгения Ротанова установили в конце декабря 2022 года, а открыли лишь под Рождество, и более двух недель склоненная фигура поэта стояла упакованная в черный полиэтилен и многократно обмотанная скотчем. Зрелище — зловещее! Как специально уготованное для «Психогеографии Петербурга». Не могла пройти мимо него и Ольга Васильева: «Говорят, они видели Блока. Он грелся у костра на Дворцовой площади. Я видела Блока. Он свернул с Пряжки на улицу Декабристов, вокруг летела метель… Темный силуэт фигуры, без лица, беспомощно падающий вперед. Кто внутри? Блок, или это я стою, накрытая черной тканью и связанная, и не видно, что вокруг, и не понятно какой год — начало XX или XXI века? Неизвестность, тревога и страх».

Личный психологический опыт, положенный в основу освоения пространства, лежит в русле европейской традиции, так называемой «психогеографии» — одного из направлений социальной психологии и философии, развивавшегося в рамках «ситуационного интернационала». Ситуационисты изучали психологическое воздействие городской среды на эмоции и поведение индивидуумов. Они считали, что современная архитектура сковывает человека физически и идеологически: психогеографический рельеф городов с постоянными потоками и фиксированными фокусными точками всячески ограничивает доступ к определенным зонам. Они выступали за свободное, ничем не опосредованное исследование городских ландшафтов, руководящей силой которого являлись лишь побуждения и влечения отдельно взятого субъекта.

В России термин «психогеографии» не получил пока распространения. По отношению к Петербургу близкое по смыслу содержание находим в «Физиологии Петербурга» (1845) — альманахе Н. Некрасова (особенно в заметке «Петербургская сторона» Е. Гребенки), но главным образом — в книге «Душа Петербурга» (1922) Н. Анциферова. Но есть и существенное отличие — Анциферов сосредоточен на выявлении индивидуальных черт города как личности, живого организма, а не на отношении к городу и его уголкам человека, причем не вообще, а конкретного.

Между тем, в русской литературе не сложно найти начатки «психогеографии».

Психогеографию Петербурга — как личную драму, связанную с конкретным местом города — находим уже у Пушкина. Парадоксален его «Медный всадник» (1833). Вступление к «петербургской повести» выдержано в духе державной оды новой столице и ее создателю:

«Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид…»

И совсем другие настроения рождаются у главного героя на Сенатской площади у памятника Петру I, который характеризуется уже как «горделивый истукан»:

«Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!»

Убитый горем Евгений (наводнение отняло у него невесту) виновником трагедии видит беспощадного царя. Медному всаднику, который теперь олицетворяет злого царя, адресована его угроза: «Ужо тебе!» Здесь впервые возникает связка личной эмоции — да еще столь сильной, драматичной — с конкретной локацией в городе.

«Петербургские повести» (1835–1842) Гоголя и вовсе лишены пиетета перед державной столицей. И его восторги: «Нет ничего лучше Невского проспекта», где «пахнет одним гуляньем» — не более чем сарказм и насмешка. Невский становится у него воплощением лжи и лицемерия — бездушная «всеобщая коммуникация Петербурга»: «О, не верьте этому Невскому проспекту! <…> Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <…> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него...». Встреча на Невском проспекте двух друзей заканчивается смертью одного и не менее рисковой авантюрой другого.

Бесконечные безлюдные площади города, особенно ночью, рождают страх и чувство опасности. Не зря боялся их Акакий Акакиевич Башмачкин: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. <…> Какие-то люди с усами <…> сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал». От такого потрясения и безразличия к его судьбе чиновников бедный Башмачкин умер. С тех самых пор поползли слухи, что «у Калинкина моста и далеко подальше» каждую ночь стал появляться мертвец-чиновник, сдирающий с запоздавших прохожих подряд все шинели. Так Гоголь окрашивает живыми эмоциями и Невский, и Коломну, и глухие углы чиновничьей столицы.

Петербург Достоевского — это уже сплошь психогеография. Писатель ведет своих героев хорошо узнаваемыми маршрутами, окрашивая их эмоциями, как правило, мрачными, тягостными или пошлыми, болезненными, как например, любовь Версилова к кабакам: «…я люблю иногда от скуки… от ужасной душевной скуки… заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из "Лючии", эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из биллиардной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим». Последнее замечание и вовсе характерно для отношения Достоевского

к Петербургу как месту, не предназначенному для благополучной жизни: «Несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре».

Маршруты героев романов Достоевского часто роятся вокруг Сенной площади, по набережным «канавы» (так в народе называли Екатерининский канал, ныне канал Грибоедова), реже Фонтанки, выходят на Вознесенский проспект, Исаакиевскую площадь, Конногвардейский бульвар и далее — на Васильевский остров или через малую Неву на Петровский остров. Иной раз они бывают столь немотивированны и спонтанны, что точно предугадывают «дрейф» французских философов. И везде герои чувствительно ощущают настроение мест: в жуткую темную воду канала смотрится Раскольников с мыслями, не покончить ли все. На Николаевском мосту останавливается он перед прекрасным видом Исаакиевского собора, но почему-то «необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». Чувство отвращения вызывает у Свидригайлова Петровский парк, а сам Петербург для него — «город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!»

Не только романтичным, но и зловещим предстает Петербург у Александра Блока («В соседнем доме окна желты»). Андрей Белый создает психоделический роман «Петербург», где разворачивается взаимная неприязнь жителей Адмиралтейской части и Васильевского острова: «Аполлон Аполлонович островов не любил: население там — фабричное, грубое; многотысячный рой людской там бредет по утрам к многотрубным заводам; и теперь вот он знал, что там циркулирует браунинг… С призраком долгие годы здесь бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени». Островитянин отвечает взаимностью: «Незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел… Он думал, что жизнь дорожает и рабочему люду будет скоро — нечего есть; что оттуда, с моста, вонзается сюда Петербург своими проспектными стрелами с ватагою каменных великанов; ватага та великанов бесстыдно и нагло скоро уже похоронит на чердаках и в подвалах всю островную бедноту».

Но это в литературе. А что же в изобразительном искусстве? Первые личностно-окрашенные эмоции к изображению Петербурга встречаем у Анны Остроумовой-Лебедевой — холодом веет от ее знаменитой «Новой Голландии» (1901). Гнетущие чувства рождают большинство листов альбома «Петербург в двадцать первом году» (1923) Добужинского и иллюстрации к повести Достоевского «Белые ночи» (1922). Здесь великий писатель и великий художник идут рука об руку. Добужинский жил в 5-й Роте, недалеко от Обводного канала, его «уколола изнанка города, его "недра" — своей совсем особенной безысходной печалью, скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой четкостью линий. Эти спящие каналы, бесконечные

заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауэры без окон, склады черных дров, пустыри, темные колодцы дворов — все поражало меня своими в высшей степени острыми и даже жуткими чертами»2.

С израненным, разоренным после гражданской войны Петербургом перекликается полумертвый послеблокадный Ленинград Анатолия Каплана. В альбоме литографий «Ленинград» (1946) мы видим смертельно больной город, который только начинает приходить в себя, и каждое произведение проникнуто горькими эмоциями автора. «Формально от листа к листу разворачивается подробное повествование о разборе завалов разрушенных зданий, ремонте водопровода и канализации, восстановлении электросетей, трамвайных и троллейбусных линий, уборке снега и прокладке асфальта — словом обо всем том, что сопровождает "больничный быт" тяжелобольного и обычно скрыто от глаз посторонних. Но визуально все это происходит как бы уже не в реальном, а потустороннем мире. Черные листы, призрачные остовы зданий и бесплотные фигурки людей в сочетании с непроглядными сумерками, где царствуют дождь, снег, туманы и дымы, а день и ночь неразличимы — все это, скорее, ассоциируется с нескончаемым бытом мрачного царства Аида, нежели с возвращением к жизни родного Города»3.

Всегда личными эмоциями окрашены городские сценки у художников Арефьевского круга. Агрессивно-напряженными у А. Арефьева, оголенно-острыми у Р. Васми, тревожными у Ш. Шварца, углубленно-умиротворенными у В. Шагина, влюбленно-нежными у В. Громова. У их преемников — «Митьков» градус экспрессии снижается до полного добродушия и братания («Митьки никого не хотят победить»). Глубоко эмоциональными остаются холсты В. Шинкарёва, офорты И. Васильевой и И. Сотникова.

Сегодня субъективное восприятие города, свободное от канона, все чаще встречаем у художников. Кричаще ярким воспринял Петербург Михаил Едомский в первую ковидную зиму 2020 года. «Зима без снега» — так называется серия его работ — до неузнаваемости изменила классический облик Северной Пальмиры. Сверкающие в ночи разноцветные огни рекламы, кислотного цвета ранцы разносчиков пиццы, светоотражающие одежды дворников вкупе с новогодними гирляндами и украшениями улиц превратили торжественно-сдержанный лик города в карнавальную феерию. И город был воспринят художником опьяненно-дерзким и даже наглым. «Город тонких взаимодействий и пленительных белых ночей уходит в прошлое, — говорит Едомский. — Соответственно, меняется отношении к нему — вместо почтительного приходит достаточно вольное. Это позволяет обращаться с ним запанибрата, легко двигая архитектурные доминанты, играть с перспективой и не пересчитывать, например, количество колонн у Манежа и Биржи. На смену деликатнейшим колористическим решениям приходит смелая работа с цветом, что, на мой взгляд, больше соответствует сегодняшнему образу города, где классические формы нагло окрашиваются в кричащие цвета, уродуются яркими рекламами и световыми конструкциями».

Так же ощущает город Рубен Монахов — в своих пейзажах он использует кислотные цвета, наложенные на цветную бумагу: «Почему-то принято считать, что Петербург — это про миллионы оттенков серого. Да, наш специфичный климат располагает считать именно так. Но, если внимательно изучить цветовую гамму, используемую сегодняшними демиургами и реноваторами, то картина получится веселенькая... А если принять во внимание тот невероятный технический прогресс, который случился в области химии и синтетических пигментов за последние сто лет, и помножить на чувство прекрасного сотрудников ЖКХ, то даже слепому станет очевидно, что петербургская серость — не более, чем миф».

Супрематично-остро на сочетании красно-черных плоскостей решен Петербург Ирины Быковой-Голдовской. Открыточные виды города доведены ею до синтетических конструкций — это сюрреалистический город-сон, взятый из подсознания. Кроваво-красные цвета ассоциируются у художника с трагическими годами революции и гражданской войны. Ее город пуст, лишь гигантские куклы-пупсы (будто рожденные океаном Соляриса) иногда заполняют пространство улиц и площадей. «Читая различные воспоминания о революции 1917 года в Петрограде, — поясняет художница, — я узнала, что 70 % населения было убито за короткое время, и трупы людей кидали в реки и каналы, в том числе и в реку Мойка. По воспоминаниям очевидцев, река была красная от крови. Эта картина врезалась в мою память и, когда я смотрю на свой любимый город, параллельно вижу, как в кино, и эти картины».

Татьяна Свирина, врач-офтальмолог по образованию, живет в Петербурге уже много лет, рисует город практически ежедневно и каждый день открывает для себя свой Петербург: «Мне кажется, — говорит Свирина, — что в отношении питерцев к своему городу часто чувствуется какая-то внутренняя блокада — эти дожди и склизкий климат… не может, не должен любить кто-то еще — посторонний. Город с каждым влажным вздохом разливается в жилах, отравляет мозг, меняет оптику, одевает своего жителя футляром — чужаку входа нет… На протяжении тридцати лет, с моего студенческого каникулярного пребывания в Ленинграде я вижу перед глазами две картинки: теплый февраль, двор Фонтанного дома, сероватый снег, покрытый тонким слоем черной воды и мокрые стволы деревьев... И вторая — на улице, с лотков продают апельсины. Рыжие, яркие — они единственное яркое пятно во всем городе в том феврале. И укутанная в платок тетка-продавщица выкрикивает недовольно: «Дама! Апельсины — только по прописке!» Теперь прописка у меня есть. Заслужу ли я апельсины?» Блестящий рисовальщик, Татьяна Свирина проживает свой Петербург, фиксируя тонкие оттенки настроений на берегах Невы, в Коломне, на Васильевском острове, на Охте. Классика, урбанизм, современность удивительно органично сосуществуют и в самокатах на Дворцовой площади, и в модернистском памятнике Трезини у Академии художеств, и в строящихся эстакадах у башни Газпрома. И везде

маэстрия линий, рисунка лишена академической сухости, наполнена живым пульсом времени.

Примечания

[1] Здесь и далее высказывания художников о Петербурге написаны по просьбе автора.
[2] Добужинский. Воспоминания / Издание подготовил Г. И. Чугунов. — М.: Наука, 1987. — С. 23.
[3] Кононихин Н. Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век. — СПб., 2021. — С. 124.

Николай Кононихин

ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ
Главы из книги

Паблик-арт и актуальное искусство в городской среде

Помимо образа Петербурга в современном искусстве, не можем обойти вниманием и то, как само современное искусство проникает в среду города. Речь идет о паблик-арте. Интересны также практики актуального искусства (акционизм и перформанс), медиа-арт, авторское кино и концептуальное искусство, в которых Петербург зачастую является главным действующим лицом или ареной действия.

Первым паблик-артом постсоветского Петербурга был реди-мейд «Время в мраморе» (1994) Х. Ю. Шульта — разрисованный под мрамор типовой *Ford Mondeo*, установленный перед Мраморным дворцом. Он сменил Броневик Ленина, но и сам простоял недолго, уступив место памятнику Александру III работы Паоло Трубецкого. Тогда публика не была готова к восприятию современного искусства. Город заполонили чижики-пыжики, кошечки и собачки (а ныне вот еще коньки-горбунки). Не готово было и современное искусство, оно носило маргинальный характер, художники бытовали и работали на улице (часто буквально, не имея мастерских), их публичные высказывания носили характер спонтанных акций.

Так 19 октября 1997 года напротив Мариинской больницы на Литейном проспекте был установлен «Памятник Комару». Это была одна из многочисленных затей Товарищества «Новые тупые». Владимир Козин сделал комара из проволоки, а Сергей Спирихин установил его в огромной чаше, что стояла когда-то у ограды больницы. Столь же провокационной стала идея установить «Памятник Зайцу I» (2000) на Заячьем острове, с которой выступили философ Валерий Савчук, скульптор Петр Рейхет и архитектор Геннадий Пейчев. Это была однодневная акция актуальных художников у стен Петропавловской крепости, посвященная памяти «истребления зайцев на острове». Каково же было изумление наших художников, когда их шутка обернулась массовым ширпотребом предприимчивых дельцов от искусства — сегодня «зайцы» всех мастей и калибров наводнили Заячий остров. Лишь на несколько месяцев летом 2013 года эту удручающую картину скрасил гигантский «Загорающий заяц» работы Флорентина Хофмана. Масштабных размеров инсталляция — 15 метров в длину, 8 метров в ширину и 2,5 метра в высоту — была развернута на поляне перед входом в крепость в рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» института «Про Арте».

По-настоящему паблик-арт возник в Петербурге лишь в конце нулевых годов благодаря дизайнерской группе *"Pprofessors"* (Андрей Люблинский и Мария Заборовская) и их «красным человечкам». Максимально техноло-

гичная модульная скульптура, составленная из типовых геометрических блоков, да еще и выкрашенная в красный цвет, оказалась как нельзя кстати по отношению к монохромной серо-зеленой среде города, внося неожиданные празднично-яркие акценты и напоминая об авангардном прошлом города на Неве. «Красные человечки» А. Люблинского в 2009 году были установлены в лофт-проекте «Этажи», а в 2015 году «Красный кентавр» поселился во дворе Мраморного дворца — привет мраморному Форду Х. Ю. Шульта двадцать лет спустя!

В последние годы в Петербурге наблюдается бум паблик-арта, во многом благодаря таким институциям как ЦВЗ «Манеж», Севкабель-порт, Музей Фаберже, Музей стрит-арта, Никольские ряды. Так, например, «Самые красивые лошади в мире» Люблинского из сварных конструкций были установлены в 2019 году у «Манежа», а через год проект «33 знака» (2020) перекинулся и на другие пространства города. Свои варианты объектов — знаков кириллицы — представили Марина Колдобская, Покрас Лампас, Александр Шишкин-Хокусай, Александр Флоренский и др.

Выдающимся образцом паблик-арта стали «Чернореченские львы» Антонины Фатхуллиной, установленные в 2021 году на берегу Черной речки у одноименной станции метро. Белые крылатые львы, выполненные из сварной металлической арматуры, легко и естественно воспарили над спуском к реке. Обращение к классическим персонажам, давно живущим в городе и любимым горожанами, но выполненным в современной хайтек-манере, стало удачным ходом — своеобразным тестом на то, как жители близлежащих домов и вообще широкая публика отнесется к современной скульптуре. Остается лишь пожелать, чтобы львы Фатхуллиной прижились на Черной речке.

Ведь образцы паблик-арта по природе своей являются временными объектами, они создают скоротечный, мимолетный в исторической перспективе образ города. Наша задача — зафиксировать их как факты иконографии XXI века. То же самое относится к графическому проекту «Временные конструкции» (2022) Ольги Васильевой, которая фиксирует строительные леса, циклопическую технику и конструкции в духе башни Татлина на исторических памятниках, улицах, площадях и набережных города на Неве. По ним будущие исследователи будут судить об облике города в «двадцать первом году».

Петербург с его сплошной застройкой, гранитными набережными, мраморными дворцами, широкими колоннадами представляет собой естественную и доступную для любого желающего сцену. Хочешь — песни пой, хочешь — перформанс делай.

Акционизм всегда балансирует на грани искусства и политики, поскольку это высказывание художника и гражданина, и высказывание, как правило, на острую, злободневную тему. Единственное, что может быть маркером принадлежности к искусству — это наличие художественного жеста (хотя и это понятие не является строгим).

3 августа 1976 года художники Юлий Рыбаков и Олег Волков написали на стене Петропавловской крепости: «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков». Это была политическая акция в знак протеста против преследования инакомыслящих, за что художники получили по 6 и 7 лет лишения свободы соответственно. Художественный жест акции, сами того не осознавая, добавили правоохранительные органы. Огромные белые буквы надписи длиной в 40 метров не так просто было спрятать от глаз любопытной публики. Тогда ничего лучше не придумали, как закрыть часть букв крышками от гробов.

Питерские перформансы в постсоветский период носили достаточно безобидный характер (с точки зрения политики). Наиболее интересные из них связаны с деятельностью актуальных художников Ольги Егоровой и Наталья Першиной-Якиманской, известных под именами Цапля и Глюкля и основавшими на Пушкинской-10 феминистский проект «Фабрика найденных одежд» (1995). Эти отчаянные девушки в полночь 21 июня 1996 года прыгнули с гранитного моста в Зимнюю канавку. Это был их первый и самый известный перформанс «Памяти Бедной Лизы», посвященный петербургским гимназисткам — невинным и одновременно самоотверженным барышням, готовым пойти на смерть за свои девичьи идеалы.

Страхи были для них одним из главных объектов исследования. Летом 2000 года внутри подводной лодки-музея Д-2 «Народоволец» они провели перформанс «Пять подвигов Подводной лодки», блуждая с посетителями музея по чреву субмарины — натыкаясь в кромешной тьме на металлические перегородки, протискиваясь в люки, пролезая мимо торпедных аппаратов. Выданные всем желающим наушники наполняли головы подводными звуками, а разлитый на выходе из чрева скользкий томатный сок дополнял картины ужасных фантазий. Не менее сильным художественным жестом стал перформанс Глюкли и Цапли «107 страхов» (2000, куратор Марина Колдобская) на чердаке Эрмитажа, посвященный выставке Луиз Буржуа, легенде современного искусства. Темным, дождливым осенним вечером под самой крышей Зимнего дворца по настилам и между стропил двигалась нескончаемая процессия — дефиле блюд из внутренних органов — раскинутых на подносах печени, сердца, мозгов и прочей требухи. «Стра-а-а-хи..., — сопровождал дефиле металлический компьютерный голос, — перед родителями... перед переменами... перед близостью... перед вождем...» И так сто семь раз. Чтобы преодолеть страхи, нужно было их съесть. Что с удовольствием и сделала приглашенная публика.

Наиболее нежным и лиричным стал перформанс «Триумф хрупкости» (2002), посвященный взаимоотношению силы и слабости. Художницы решили, что нужно срочно спасать хрупкость, и поручили нахимовцам — будущим военным морякам — нести белые девичьи одежды. Так и прошли они строем с детскими платьями в руках — символами невинности и беззa-

щитности — по историческим мостовым Петербурга, по Дворцовой и Миллионной, мимо атлантов и Зимней канавки…

Для бедных маргинальных художников из товарищества «Новые тупые» город был естественной средой и совершенно бесплатной лабораторией для воплощения фонтанирующих художественных идей. Материалом и одновременно реквизитом становилось все, что попадалось на глаза, например, вырытая кем-то и брошенная траншея («На Литейном» (1996), И. Панин). Сценарий уличной акции рождался в процессе приготовления пищи («Яичница» (1998), С. Спирихин), или необходимости перевезти в «Манеж» стол для перформанса на Фестивале современного искусства. Денег на грузовое такси, естественно, не было, да и не надо! У Александра Ляшко давно было желание устроить фотосессию со своим круглым столом. А тут такой повод! Так родился перформанс «Движение чайного столика к закату» (1996). В течение всего дня Ляшко и сотоварищи (И. Панин, С. Спирихин, В. Флягин) несли стол в «Манеж» из Манежного переулка. Несмотря на родственность названий, расстояние между ними оказалось немалым: через улицу Маяковского, Спасо-Преображенский собор и Пантелеймоновский мост на Фонтанке, храм Спаса на Крови, по набережной Мойки до Дворцовой и далее мимо Адмиралтейства уже к «Манежу». В общем, путь был не близким, потому наши герои часто останавливались, садились вокруг стола, отдыхали и даже работали — Спирихин периодически выстукивал на пишущей машинке сценарий будущего перформанса. «На Дворцовой площади, — вспоминает И. Панин, — стояли-сидели у Александрийского столпа. Спирихин вошел в роль — начал совершать священнодействие с песком, пивом и печатной машинкой. Действовали. Вокруг милиция гоняла фарцовщиков. Мы были в центре. Нас не видели. Мы стали частью архитектурного ансамбля»[1].

Свидетельство И. Панина очень характерно для отношений правоохранительных органов к художникам — их считали кем-то вроде блаженных или юродивых, которых трогать, тем более обижать, было как-то не к лицу власть предержащим. Лучше — не замечать. Хорошо помню, как спокойно на Дворцовой площади полицейские взирали на Игоря Баскина с товарищами, которые проводили акцию «Рас-путин, два-путин» (2000). Группа активистов с тазиком и барабанами проследовала по Малой Конюшенной до общественного туалета на Невском, 20, где активисты мочили в сортире листовки с надписями «Ельцин, Зюганов, Жириновский». Чуть позже то же самое действие повторилось на постаменте Александровской колонны.

Ситуация кардинально изменилась в 2010-е годы, особенно после выходки *Pussy Riot* в храме Христа Спасителя в Москве (2012). Изменились и художники-акционисты, которые прошли школу института «Про Арте» и других институций, поддерживаемых западными фондами. Они стали радикальными активистами. Политика стала преобладать, но в некоторых их выступлениях осталось оригинальное художественное высказывание. Самый

известный из них — Пётр Павленский, выпускник института «Про Арте». Он не только использовал в качестве инструмента свое тело, что было обычным для искусства действия, но и занимался собственным членовредительством: прибивал мошонку к брусчатке Красной площади, отрезал мочку уха, сидя на заборе института психиатрии. Наиболее интересные с художественной точки зрения акции прошли в Петербурге: «Шов» (2012) перед Казанским собором, где художник реально зашил себе рот в знак протеста против преследования *Pussy Riot*, а также «Туша» (2013) перед Законодательным собранием на Исаакиевской площади. Здесь обнаженный Павленский предстал завернутым в многослойный «кокон» из колючей проволоки — этим художник хотел показать, что политика властей превращает граждан в безвольный и бессловесный скот. Но самой, пожалуй, резонансной в художественных кругах стала акция «Фаллос в плену у ФСБ» группы «Война». В ночь на 14 июня 2010 года Леонид Николаев и Олег Воротников во время разведения Литейного моста быстро нарисовали на полотне моста белой краской гигантский фаллос, который величественно поднялся напротив здания ФСБ. Эта акция была признана лучшим «произведением визуального искусства» на VI Всероссийском конкурсе в области современного искусства «Инновация». Победителю конкурса полагалось 400 тысяч рублей, однако, получать деньги никто не пришел.

Развитие медиа-арта в Петербурге в новом веке связано с деятельностью лаборатории медиаискусства *"Cyland"*, основанной в 2007 году Анной Франц и Мариной Колдобской. Не обошло вниманием искусство новейших технологий тему Петербурга и важную для ленинградцев тему блокады. Сегодня в повседневной жизни мало что напоминает горожанам те трагические дни, разве что надпись на Невском проспекте: «При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Хотя, конечно, мы осознаем, что каждый дом, каждый камень мостовой сохраняют память о страшной трагедии. Незримо, в неком глубинном слое реальности. В видеоинсталляции «Слепая зона обзора» (2017), используя термин автомобилистов, обозначающий невидимую часть дороги, Анна Франц накладывает на прямую трансляцию с веб-камер Невского проспекта фотографии родных из семейного альбома блокадного времени. «Мы смотрим на современный город в реальном времени, — говорит художник, — но невидимым остается для нас понимание того, что пережили более миллиона погибших и еще столько же эвакуированных. Единственные «нити памяти» — это их слова, написанные в дневниках, редкие запомнившиеся рассказы и немногочисленные фотографии»[2]. В другой медиа-инсталляции «Хулиганы» из серии «Нарушители закона» (2019) А. Франц исследует этимологию слова «хулиганы», английского по происхождению, помещая персонажей на петербургскую почву.

Много лет с медиа-лабораторией *"Cyland"* сотрудничает Людмила Белова. Она получила известность еще в конце 1990-х годов благодаря видеоинсталляции «Вынужденный ракурс» (1999–2004), объединившей три

взгляда на город и происходящее вокруг, увиденные глазами ребенка, взирающего на крыши из детской коляски, водителя, застрявшего в пробке, и больного на каталке по пути в операционную. По сути — вся наша жизнь от младенчества до последнего пути. В серии «Близко. Далеко» (2010) художник продолжает работать с восприятием Петербурга глазами автомобилиста. Памятники архитектуры, дворцы и дворы-колодцы он зачастую воспринимает через отражения в стеклах и капотах машин, когда-то зеркально чистых, когда-то заляпанных грязью, но всегда искаженных и сильно фрагментированных. В этом проекте, считает Станислав Савицкий, «Людмила Белова ближе к футуристам с их верой в то, что о жизни города можно рассказать с помощью искажений, смещений, сдвигов»[3].

Александр Борисов исследует восприятие городской скульптуры в цифровую эпоху. К привычным образам мраморных богов и героев, населяющих классический город, художник добавляет цифровой слой. Так в проекте «Верхний мир» (2015–2018) с помощью методов шумографии и пиксельной графики исходное изображение обретает, по мысли автора, характеристики «кибернетического тела». В названиях фото- и видеоинсталляций Борисов указывает не только наименования памятников, но и координаты, по которым зритель может определить местоположение исходных объектов на городской карте и даже установить с ними виртуальный контакт через онлайн-сервисы.

Последние годы Петербург стал не только туристической меккой, но и популярной сценой с незабываемыми декорациями для многочисленных фильмов и сериалов. Наиболее полно и органично современный город был представлен в художественных фильмах «Прогулка» (2003) Алексея Учителя и «Питер FM» (2006) Оксаны Бычковой. Не менее интересны примеры документального и авторского кино.

Апокалиптическим предстает Петербург в смутное время перестройки в фильме-перформансе Эдуарда Шелганова «Конец Санкт-Петербурга или Новый Икар» (1992). Все без малого 15 минут короткометражного фильма молодой герой мечется по крышам и дворам-колодцам мрачного города в тщетной попытке взлететь и, когда ему это почти удается, разбивается о гранитную брусчатку Дворцовой площади. Чтобы снять фильм, начинающему режиссеру и его жене пришлось голодать, тогда он работал дворником и на сэкономленные деньги купил первую 16 мм камеру, при помощи которой и был снят «Икар». «Я где-то прочел, что у Пудовкина был фильм "Конец Санкт-Петербурга", — вспоминает Шелганов, — и это название срезонировало — 90-е были пропитаны ощущением конца. Родился образ фильма "Икар", и музыка Шнитке показалась органичным музыкальным сопровождением к нему»[4]. Сегодня Шелганов работает в котельной, а в свободное время делает фильмы для взрослых. Но Петербург не отпускает. Местом исследования женского либидо в фильме «Ось» (2010) становится Исаакиевская площадь с памятником Николаю I. Между городом и странной девушкой возникает неожиданная связь. «В чувствах к Санкт-Петербургу

лучше оставаться прохожим, — говорит Шелганов. — В этом случае выбор себя прост, природа чувств мимолетна, предмет чувств произволен. Настоящий петербуржец — профессиональный прохожий… Понимание бесследности своего пребывание в городе лучше всего характеризует петербуржца. Бесследность на фоне огромных каменных декораций, где пищит мышью проживаемая жизнь»[5].

Настоящим памятником пандемическому Петербургу стал фильм «Пауза» (2020) Сергея Дебижева, одного из лидеров параллельного кино. Такого города мы еще не видели: безлюдные улицы, площади, набережные, кварталы спальных районов и станции метро. Город залит иллюминацией, реклама призывно сверкает, афиши театров зазывают гостей, но вокруг — ни души. На Невском проспекте пусто, ни людей, ни машин. Лишь редкие фигурки развозчиков пиццы на велосипедах. Зловещее зрелище... В фильме автора интересовала не столько практическая, материальная, сколько художественная, духовная сторона события.

Не обошло тему Петербурга и концептуальное искусство. Ярким примером стал фотопроект «Неоакадемизм — это садомазохизм» (2000) Дмитрия Мишенина и Андрея Чежина. Возникнув на волне противостояния с Тимуром Новиковым, лидером петербургского неоакадемизма, проект показал абсурдность притязаний последнего. Классические образцы академической скульптуры и архитектуры (двуликий Янус, ионические капители, острые шипы оград, маски львов) авторы соотнесли с аналогичными образами из практики садомазохистов. «Наш с Андреем Чежиным проект, — говорит Мишенин, — это как гулять по прекрасному городу в снежную пургу, в тяжелых ботинках, мокрой одежде, или наоборот — в солнечный, жаркий день, как гуляет Раскольников в пальто и цилиндре у Достоевского по раскаленному Петербургу. Для меня наш город ассоциируется с предельной красотой и с предельным неудобством, мучениями. Это город крайностей... Учитывая анекдотичность и пародийность творчества так называемых "новых академиков", наши строгие черно-белые фотографии — действительно тот "Неоакадемизм", каким он должен был быть»[6].

Многие проекты Андрея Чежина, концептуального фотохудожника, посвящены Петербургу: «Город на ощупь» (1991), «Город-призрак» (1992), «Город-миф» (1994), «Табун» (1996) и др. В последних своих сериях «Петербург 2000» и «Из ведра» (2003) автор последовательно разрушает классический, устоявшийся веками образ города. «В этом проекте я дошел до логической точки, дальше, может быть, что-то будет, но это будет уже другой Петербург»[7].

Примечания

[1] Товарищество Новые Тупые (1996–2002). — М.: Московский музей современного искусства, 2016. — С. 38.

[2] Цит. по [Электронный ресурс] URL: http://www.annafrants.net/home_53rus.html.
[3] Цит. по [Электронный ресурс] URL: http://www.ludmilabelova.com/ru/works/272/.
[4] Цит. по [Электронный ресурс] URL: https://seance.ru/articles/shelganov/.
[5] Цит. по переписке с Э. Шелгановым, 2022.
[6] Цит. по переписке с Д. Мишениным, 2022.
[7] Андрей Чежин. Город-текст / Автор-составитель М. Шейнина. — СПб.: Чистый лист, 2014. — С. 558.

Елена Заяц

ЛИКИ МАЛЕНЬКОГО ЭРМИТАЖА*
Акварельный дневник 2022

Зачастую мы ведем дневники, чтобы сохранить в памяти, переосмыслить события, встречи, открытия, чтобы иметь возможность по прошествии лет заглянуть в прошлое, чтобы прочувствовать и осознать каждый прожитый нами миг. В прошлом году я решила вести дневник необычный, живописный, сопровождая его небольшими заметками, размышлениями, очерками. Они и составят основную часть этого повествования. В моем дневнике более трехсот живописных, графических работ, а, соответственно и записей. Их можно разделить на отдельные темы: пленэры неподалеку от дома, Финский залив, цветы, поездки. Особое место здесь для меня заняли дачные зарисовки. О них и хочу я здесь рассказать. Моя старенькая, несколько запущенная дача находится совсем недалеко от города. Рядом расположился замечательный Приютинский музей — усадьба Олениных, тенистый загородный парк, пруды… Все в этих местах пронизано каким-то щемящим, едва уловимым звуком, тихим эхом ушедших столетий. В этих немноголюдных местах душа моя обретает долгожданный покой, и краткое уединение приносит ей несказанную радость. Как в Эрмитаже, только в маленьком. И так хочется удержать эту радость, запомнить, поделиться. И тогда я берусь за кисть.

Здесь представлены записи, сопровождающие мои дачные этюды в хронологическом порядке. Представляю их вашему вниманию.

9 мая. Первая поездка. Домик в Бернгардовке

Мой маленький Эрмитаж.

Я с детства любила наш Эрмитаж. Залы итальянского искусства, голландцы, третий этаж были исхожены мной вдоль и поперек. Но больше всего я любила бродить по его сумрачным полупустым залам первого этажа. И здесь он представал таким, каким был задуман, — кельей отшельника, местом, где ты остаешься наедине с собой. Я приходила туда в поисках душевного покоя.

Маленький деревянный домик в садоводстве не грандиозен, не роскошен. Нет, старенький, покосившийся, он не несет в себе величия дворцов. Но он дарит такой душевный уют и покой, к которому стремишься всем сердцем, в котором хочется быть и быть.

Совсем, как в Эрмитаже…

10 мая. Бернгардовка. Мускарики

Синие огоньки мускариков.

Вы ведь знаете, самые горячие звезды — синие. Наше золотистое солнце просто маленький холодный желтый карлик по сравнению с ними. Может по-

этому, глядя на ослепительную синь мускариков, мы не видим холода. Мы видим огонь.

На даче поле усеяно синими огоньками. Может, так и есть, и среди молодой, только прорастающей травы горит свет далеких звезд…

14 мая. Весенний калейдоскоп

Малые залы Эрмитажа.

Я вновь приезжаю в свой приют отшельника, где каждый уголок таит скрытую красоту, которая порой вспыхивает неожиданно и ведет за собой в свои таинственные лабиринты.

Солнце играет цветными стеклами витражных окон полуразрушенной летней кухни на даче. И те загораются, как волшебные витражи готического храма. И прозрачные листочки черемухи, колеблемые ветром, становится частью этой грандиозной световой картины.

Мир превращается в калейдоскоп, и открываются давно забытые секретики. Помните, в детстве? Цветные стеклышки с цветочками, что мы закапывали на дворе или даче…

Кто бы мог подумать, что они наконец откроются через столько лет.

16 мая. Старая времянка

«Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века,
По воле Бога самого,
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Животворящая святыня!
Без них душа была б пуста,
Без них наш тесный мир — пустыня,
Душа — алтарь без божества.»

Александр Сергеевич частенько бывал в этих краях лет двести назад. В доме Олениных, в усадьбе Приютино…

Когда я вижу ветхий наш дачный сарайчик, думаю, что писал он эти строки, глядя на него — старенький, рассыпающийся на глазах, но столь милый сердцу…

22 мая. Побеги папоротника

Возвращаясь в маленький Эрмитаж.

Тенистый дачный садик местами похож на лес. Под раскидистым дубом уже поднялась молодая поросль, черемуха протянула свои тонкие ветки почти до земли, на которой появилось чудо чудесное — прорастающий папоротник.

Вовсе не растение, а каких-то потешных невиданных тварей напоминают его свернутые в спираль, молодые побеги — такие пушистые улитки на ножках. Забавные и очень кратковременные. Дня через три они уже развернутся в зеленое кружево листьев и будут играть на земле своими ажурными тенями. Но пока…

25 мая. Приютино. Ротонда на берегу усадебного пруда

По пути к маленькому Эрмитажу.

Есть у нас в городе и области уголки неброские, малоизвестные, но щемящее тонкие и проникновенные. Их, хранящая воспоминания о былых временах, красота видится таинственным окном в прошлое.

Такова усадьба Олениных — Приютино, что расположилась по левую руку от Дороги Жизни при въезде во Всеволожск.

Давным-давно, лет двести назад, здесь кипела жизнь. В гостеприимный дом директора Публичной библиотеки, президента Академии Художеств Алексея Николаевича Оленина приезжали Пушкин и Глинка, Брюллов и Грибоедов, и многие, и многие, и многие…

«…Приют для добрых душ…» — Приютино.

И теперь тенистый парк, пруд, усадьба — все они хранят истории тех времен.

Белоколонная Ротонда, стоя на берегу, задумчиво полощет свое отражение в недвижной воде, будто вспоминая шум праздника и радостные возгласы гостей, катающихся на лодках. И, глядя на нее, я слышу его отголоски.

28 мая. Дождь, дуб и черемуха. На дорожках маленького Эрмитажа

На даче у старенькой покосившейся калитки стоит дуб.

Дуб — дерево особенное, величественное. Я, пожалуй, только в этом году, увидев дубовую рощу в Сергиевке, в полной мере оценила его размах и эстетику. И на наш дачный, уже подрезанный дуб, смотрю теперь совсем иными глазами.

Внизу под дубом притулилась молодая черемуха. Ветками своими она обнимает калитку и будто обращается к входящему: «Посмотри на меня, окунись в мой аромат, и когда мир превратится в сказку, заходи».

Здесь царят мир и покой, и теплый весенний дождь заводит свою тихую мелодию, в которую вплетается пение птиц и стук дятла.

29 мая. Маленький полевой букет. Бернгардовка

Полевой букет. Или лесной, или придорожный. Точнее, по пути на электричку. Такой простой и такой изысканный.

В нем каждый стебель, каждая линия достойна голландского натюрморта. А цветы…

А ведь всего-то и нужно посмотреть по сторонам или под ноги, чтобы увидеть истинную красоту.

1 июня. Цветущая яблоня

В садах маленького Эрмитажа. В одно касание.

Даже если кажется, что нет времени, что день, отсчитывая минуты, летит вперед, как шумный скоростной поезд, взять кисть, ухватить глазом качаемые ветром ветви цветущей яблони и услышать тишину…

И тогда, в промежутке между мгновениями, увидишь, что ее цветение подобно стайке розовых мотыльков.

А, может, и хорошо, что времени мало, ведь только так можно ухватить их трепет — в одно касание.

2 июня. Цветы маленького Эрмитажа. Короткий этюд

В прозрачности букета свой подтекст.
Как коротко дыхание цветущего
Начала лета, и как сочен цвет
Цветов, живущих миг в веках грядущего.

10 июня. Еще немного сирени. Полчаса в маленьком Эрмитаже

На даче в тени высокой березы цветет сирень. Будто облачко спустилось. И непонятно почему, но именно ее цвет так трогает душу.

13 июня. Тюльпан в Бернгардовке

Лето набирает силу, время тюльпанов уходит с их последними облетающими лепестками.

Но где-то в тени, в укромных уголках они еще сверкают своим темно-вишневым шелком.

В последние дни своего расцвета, пробиваясь сквозь путы летней зелени, они горят неизъяснимо глубоким цветом, уходящего за горизонт, вечернего солнца.

19 июня. Ромашка в траве. Бернгардовка

Сад маленького Эрмитажа зарастает травой. Сныть, мышиный горошек, ромашка…

Как все сложно — эти пышные цветочные переплетения — сорняки, и через полчаса их срежет острая гудящая коса, но сейчас…

Из глубины спутанной зелени наивно и светло выглядывает белая ромашка, как фонарик, как поводырь, ведущий к свету.

…Из сочного сгустка красок она выглядывает, оставшись со мной на листе бумаги.

24 июня. Цветение калины. В садах маленького Эрмитажа

Удивительно цветет калина. Ее круглые соцветия, как маленькие летающие тарелочки, повисают над свежей зеленью куста. А жужжание насекомых, легкий ветерок и мелькание солнечных зайчиков только усиливают это впечатление. И вот что-то космическое захватывает тебя, когда с кистью в руках ты погружаешься в глубину спутавшихся цветов и листьев.

28 июня. Маргаритки. Цветы маленького Эрмитажа

Среди зелени по садовым дорожкам растут маленькие маргаритки. Трогательные, наивные, тянут они из густой травы свои чуть розовеющие головки к солнцу. И вьются вокруг них папоротник и листья клевера. И яркое солнце играет тенями, прошивая пространство светом, как золотыми нитками.

1 июля. Жара. Пионы

Жара, жара…

Кажется, даже краски поджариваются.

А на даче расцвели пионы, первый раз за пять лет, наверное. И захотелось побыть с ними наедине. С красками, конечно.

Сколько ни смотрю на них теперь, расцветших на листе бумаги, никак не избавлюсь от ощущения обжигающего горячего солнца.

4 июля. Старая дача. Бернгардовка

Солнце в маленьком Эрмитаже.

Иногда мне кажется, что наш старенький дачный домик с его цветными стеклышками окон — это заколдованный замок в сказочном королевстве. А окружающие его деревья, травы, цветы — его верные стражи. И палящее солнце, и фигурные облака — это только часть бесконечной красочной картины или истории, затерянной в пожелтевшей старинной книге.

5 июля. Ромашки и мышиный горошек. Цветы маленького Эрмитажа

Маленький летний полевой букет сам подобен северному лету. Легкий, воздушный и кратковременный. Успеть увидеть, успеть написать, успеть прожить…

5 июля. Береза на солнце. Июльское. Жаркое

Старая береза на даче к вечеру пропитывается лучами солнца, будто текучей золотистой водой, играющей ее густыми зелеными косами. Нет, скорее, даже фиолетовыми. Цвета плавятся, как в горячей муфельной печи

цветная глазурь, и рождаются новые сочетания. Холод теней еще более подчеркивает жар солнца.

10 июля. Июль. Бернгардовка. Лилейник

Яркое золото лилейника собирает в себе весь жар неожиданно горячего питерского лета.

Лилейные линии, отточенные и графичные, в лучах июльского солнца закручиваются, как языки пламени. И вместе с тем есть что-то свежее, даже прохладное в этих томных изогнутых стеблях, как дуновение ветра, как колебание теплой морской волны.

11 июля. Маленький садовый букет

Маленькие садовые хризантемки обычно не собирают в отдельный букет. Они служат дополнением, белой лучистой свитой для цветов более заметных. Но каждое их соцветие уже есть целый мир, сложный и совершенный.

…Ливень и сильный ветер поломали куст хризантем накануне. Собирать пришлось веточки в ладонь величиной. Но как не собрать?

Вот и живут они теперь в маленьком стеклянном шарике, как пушистое белое облако с золотыми глазками. Радостные очень. Праздничные.

20 июля. Летние цветы

В летнем цветении есть что-то неуловимое, сказочное детское: цветы наперстянки, сами прыгающие на пальчики, желтые облачка таволги, трогательный тонкий шалфей… Как легкие мотыльки, порхают они над полустертым сумраком прошлого, стирая временные границы и даря, казалось бы, навек забытую радость.

21 июля. Зреет вишня

Сокровища маленького Эрмитажа.

Красные вишенки, как большие коралловые бусины, раскачиваются на ветру.

…Старая вишня замерзла в эту суровую зиму, а крошечный кустик под ней перезимовал, зацвел и сверкает теперь своими зреющими ягодками прямо из густой травы, будто рассыпанными сокровищами.

4 августа. В тени старого дуба. У порога маленького Эрмитажа

Есть места, где, казалось бы, захлестнувший все водоворот событий стихает, и бурное кипение жизни остается далеко, в стороне. И остается лишь шелест листвы вокруг, мерцающие пятна солнечного света и ни с чем не сравнимый покой.

11 августа. Цветущий золотарник. Бернгардовка

Солнце маленького Эрмитажа.

Августовское солнце светит по-особому ярко, сочно, насыщенно. И наливаются вместе с ним яблоки, зреют сливы, зажигает свой ослепительный костер золотарник.

Его пылающие кисти — островки пламенного солнца на земле. И одного взгляда достаточно, чтобы напитаться этой солнечной радостью, но ты смотришь еще и еще, не в силах оторвать глаз от великого праздника жизни.

15 августа. Дачные лилии. Лики маленького Эрмитажа

На даче, в тени яблонь и слив, цветут огромные белые лилии. Их, наполненные солнечными лучами, золотисто-белые лики источают ослепительный свет и сладкий аромат.

И, глядя на них, только и думаешь: «О, дивный сад. О, дивное виденье…»

27 августа. Флоксы

Последние дни уходящего лета.

Я помню, как в детстве, 31 августа, год за годом бабушка в деревенском саду собирала мне букет в школу из флоксов и гладиолусов, как стояла я на платформе в ожидании электрички и смотрела на уходящее лето сквозь пышный букет, утопая в его аромате.

…Эти розовые флоксы растут в соседнем дворе. Когда я прохожу мимо них и смотрю на эти, колышущиеся на ветру шапки, передо мной вновь встает уходящая вдаль, к лесу, сельская улица; я слышу мерный гул проводов, возвещающий о приближающейся электричке, и в который раз говорю беззвучно: «До свидания, лето. До встречи…»

30 августа. Яблоки в саду

Последний аккорд уходящего лета.

Вечер в маленьком Эрмитаже.

Лето закончилось почти по календарю. Сегодня облачный сумрак накрыл город своим прохладным серым покрывалом. Но вчера…

Яблоневый сад в лучах мягкого солнца на закате светился особым, внутренним светом. Яблоки на тонких, гибких, свисающих под их тяжестью до самой земли, ветвях казались прозрачными и сияли тихо и радостно. И музыка… Музыка, сплетенная из теплого ветра, пения птиц, глухого стука падающих в траву плодов и движения розовых облаков по небу, пронизывала все пространство, весь мир, обещая остаться. Остаться навек в воздухе, в памяти, в матовом сиянии яблок.

…Я смотрю на колышимую колючим северным ветром траву, на низкий покров облаков, на кромку серого залива и вижу, как льнут к земле бархатистые, почти белые яблоки, как поет август, и свет в окне светит…

30 августа. Лещина. Лето напоследок

На даче растет высокая густая лещина. В этом году она сплошь усыпана зреющими орехами. Увидеть их среди густой плотной листвы особая радость, знаете, как у грибника высмотреть боровик среди травы и сухих веток. Но, наверное, лишь в этом году я разглядела лещину по-настоящему: эти светлые кружевные юбочки вокруг орешков, наливающихся теплым оранжевым цветом, плоды, собранные в тесные дружные компании, и все это в мерцающих пятнах света, в прыгающих по ветвям, солнечных зайчиках.

Привезла я домой пару веточек с дачи. И вот, за окном дождь, а на столе солнечные веточки лещины привет передают из лета, из жаркого августа.

13 сентября. Яблоки маленького Эрмитажа

Времени совсем немного, а на столе лежат яблоки, розовые, дачные.

И раскладываешь торопливо краски, и лихорадочно хватаешь лист, берешь кисти, и…

Время останавливается, и остается только сияние яблок, упругость их тонкой бархатной кожуры, их плотность, их цвет, их сок…

23 сентября. Безвременник. Осень в маленьком Эрмитаже

Безвременник. Хорошо, что он цветет осенью. Он, как будто, стирает временные рамки, такой по-весеннему нежный. А может, так оно и есть, и это отголосок той, будущей весны, которая придет через полгода. Он напоминает, что весна обязательно будет.

Просто надо подождать.

Будем ждать весну.

26 сентября. Осины у дороги. Осень. Бернгардовка

По пути из маленького Эрмитажа.

Возвращаюсь с дачи с яблоками, сливами.

По дороге к шоссе стоит несколько тонких молодых осинок. Они, как высокий, взметнувшийся к небу костер среди густой зелени. И, значит, надо остановиться у кромки дороги и сделать маленький этюд.

27 сентября. Черноплодная рябина и райское яблочко

И снова дачные истории. Или около-дачные. Ягод, яблок в этом году море, и хочется, чтобы они своим цветом, вкусом и сочностью заполняли не только банки для варенья, но и акварельный лист.

И, кажется, мелочь, а пишешь их, начинаешь приглядываться, и даже в маленькой, черной ягоде видишь тонкие цветовые переливы, а ветка — так это уже целая живописная история.

Нельзя объять необъятное, но можно уловить, собрать по крупицам эти бесконечные цветовые истории, пронизывающие наш мир, может быть, сделать его немного ярче, светлее и радостней.

2 октября. Райские яблоки на красном бархате

Из истории красного. Плоды маленького Эрмитажа.

Райских яблок в этом году так много, что они постоянно присутствуют в моей картине мира, появляясь в мисках, на полках, на полу, рассыпаясь яркими пунцовыми бусами в пространстве.

Теперь попали они на красный бархат. И на нем, таком же пунцовом, как они сами, яблоки засветились особым светом.

Захотелось написать…

14 октября. Безвременник, ландыш и мята

Как все преображается в октябрьские дни. Среди опавшей листвы бледно светится безвременник. Ландыш, нежный, ароматный весенний ландыш, теперь покрыт яркими красными ягодами. И эти огоньки светятся под ногами и преображают осеннюю землю. Маленькие волшебные фонарики.

19 октября. Октябрьский гладиолус

Последний дачный гладиолус. Он расцвел уже дома, на улице не выжить было — замерз бы совсем.

И хоть не бойкий, прямой, как стрела, уверенный, как его старшие, уже отцветшие, собратья, но такой изящный…

30 октября. Последний букет. Из собрания маленького Эрмитажа

Сегодня, по-моему, ветер смел остатки золотой осени. Кое-где еще можно увидеть на деревьях стойкие желтые листья, но только как исключение. А безвременники еще остались. И яблоки.

Осеннее послесловие…

17 декабря. Приютино. Ротонда

Все — события, воспоминания, мысли — выстраиваются в замысловатый рассказ, пронизывающий жизнь тоненькой незаметной мыслью.

…В первый раз я увидела приютинскую Ротонду на картине, в доме друзей моих родителей, в хмурую отроческую свою пору.

Пасторальный ее вид, розовое закатное небо, тихие камыши, пронизывающие гладь пруда, резко контрастировали с суровыми мартовскими

холодами и дарили то тепло за гранью видимой реальности, которого так искало тогда мое сердце.

Не прошло и года… И, странный случай, я оказалась в Приютино на берегу того самого пруда.

Тонкие стройные колонны Ротонды были на другом берегу и манили, как огонек из забытого сна. Этот зов был столь ощутим, что я поплыла через пруд к заросшим ступенькам… И тогда это была моя маленькая победа. Я ведь плавала плохо и никогда прежде не переплывала даже самой маленькой речки.

Потом, много лет спустя, были Приютинские вечера — концерты, спектакли, выставки. И здесь свою роль сыграл счастливый случай — судьба свела меня с главным хранителем музея-усадьбы Ниной Михайловной Антоновой, знатоком истории и вдохновенным певцом Приютинского дома. И снова Ротонда вставала перед моими глазами, то укутанная легким весенним туманом, то окруженная золотом осенних листьев, то подчеркнуто отточенная зимней морозной прорисью.

Такой я увидела ее сегодня.

Было морозно, снежно. Был день рождения Приютинского музея. Были истории, музыка и странная, почти мистическая атмосфера. Исчезла, стерлась грань времен, и под звуки скрипки уже слышался шелест шелковых платьев и едва различимый девичий шепот.

…Я уходила по протоптанной узкой тропинке прочь от старого доброго кирпичного дома к шумному, залитому теплыми огнями, шоссе. Тропинка вела через пруд. Тот самый.

Я остановилась посередине. Надо мной развернулось темным мягким ковром невыразимой глубины ночное бархатное небо, а там, на том берегу меня ждала извечная приютинская Ротонда…

Послесловие

Перелистывая прошлогодние этюды, заметки, очерки, я смотрю на яркое, уже высокое, февральское солнце, на его жаркие лучи, смотрю, как чудесным образом превращают они морозный день в яркую прелюдию весны. Солнце зовет меня. Зовет в приютинские леса, зовет на старенькую дачу, в мой маленький Эрмитаж, столь милый моему сердцу, зовет к тихому пруду и старым яблоням. И это значит, что пора браться за кисть, перо и отправляться в путь.

[*] — *Ermitage* (фр.) — место уединения, келья, приют отшельника.

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО АВАНГАРДА В ЛИЦАХ
Часть IV-I

29. РУБЕН ГРИГОРЯН: «ЛЮБИТЬ ИСКУССТВО»

«Как ни странно,
но умение быть одному
является условием
способности любить».
Эрих Фромм

Рубен Григорян — армянский живописец, график, художник театра. Родился и живет в Ереване. Учился в Ереванском художественном училище им. П. Терлемезяна (1971–1977) и Ереванской государственной академии изобразительных искусств (1978–1984). С 1985 г. иллюстрировал 25 детских книг. Художник-постановщик Ереванского молодежного театра (1983–1988), член Союза художников Армении (1985), с 1982 г. — участник республиканских, всесоюзных и международных групповых выставок («Армянский авангард», Кассель; «Современное искусство из Армении», Лондон; «10 армянских художников», Люблин; «Армянские художники», Кассель; «20 армянских художников», Детройт; «5 армянских художников», Берлин; «Выставка армянского искусства» (Бохум), в Музее современного искусства (Ереван) и Национальной галерее Армении (Ереван). Его картины находятся в Национальной галерее Армении (Ереван), Музее современного искусства (Ереван), в частных коллекциях в России, Армении и за рубежом.

— В каком городе Вы родились?

— Я родился в Ереване.

— Наверняка Вы очень рано начали рисовать, когда?

— Рисовать я начал с 8-го класса. Папа водил меня на выставки, проходившие в Доме Союза художников. Мне это очень нравилось, нравился запах краски, удивительные изображения, богатая фантазия художников. С тех пор мне захотелось самому рисовать. Я ходил на предварительные курсы обучения рисованию в Педагогическом институте, когда закончил в школу, поступил в Художественное училище Терлемезяна, а потом учился в Театрально-художественном институте.

— Что по-вашему означает быть художником?

— Для меня — это самая соответствующая моему характеру профессия. По профессии я должен был стать или футболистом, или художником, или фокусником. В детстве это были три занятия, которые мне нравились. Я был в восторге от показываемых фокусов в цирке.

— А соединить никак нельзя? Пикассо считал, что его фантасмагории, несомненно, имеют нечто общее с трюками иллюзиониста, фокусами, игрой.

— Я тоже в своих полотнах порой создаю фокусы.

— Почему Вы выбрали сюрреализм?

— Думаю, в моих картинах есть некая нарративность, как в сюрреализме. Некая загадочность, связь со снами, таинственность и психологизм мне интересны.

— Расскажите об участии в художественной группе «3-й ЭТАЖ».

— В этой выставке приняли участие многие художники. Мы были вдохновлены, был энтузиазм. Эта выставка нам дала большой подъем. Она нас снабжала уверенностью, собирала нас. В эти годы художники научились общаться друг с другом, группироваться.

— Какие направления Вы пробовали в своем искусстве?

— В годы учебы меня очень вдохновлял импрессионизм. Присущая импрессионизму легкость цвета и воздуха мне очень нравились. Но потом меня завлек Рене Магритт своими фантасмагориями. И мне очень нравится Анри Руссо, которого я тоже считаю сюрреалистом. Кроме них мне очень нравился Эндрю Ньюэлл Уайет — один из наиболее выдающихся художников США, работавший в XX веке. Настолько же выдающийся, насколько недооцененный. Его работы насыщенны легкостью атмосферы, искренностью. Из армянских художников очень люблю художников Мартироса Сарьяна и Акопа Акопяна. И в последнее время начал очень любить Акопа Овнатаняна, которого можно назвать «армянским Энгром». Но отношение к восприятию работ художников у меня часто меняется в течение жизни.

— А какие у Вас есть хобби?

— Сейчас хобби нет. Но в юности я коллекционировал марки и картинки футболистов, я ведь сказал, что думал стать футболистом.

— Вы к тому же иллюстрировали огромное количество книг, в основном детские. Какие?

— Я оформил почти все армянские сказки, сказки Ованесса Туманяна, Газароса Ахаяна, все народные сказки. Я оформил несколько книг детской писательницы Нунэ Саркисян. Еще я делал художественные театральные афиши.

— Вы помните свою первую выставку?

— У меня было немного персональных выставок, в основном были групповые.

Персональными были только три выставки:

Personal exhibition in Sao-Paulo, Brazil, Gallery Caribe, 1999.

Terra Nove personal exhibition, Academy gallery, Yerevan 2004.

Personal exhibition, Gabone Art Gallery, Yerevan 2006.

— Вы являлись главным художником Экспериментального молодежного театра, чем Вы занимались?

— Этот театр был интересен тем, что не предъявлял академических требований и был намного свободнее.

— Вы принимали участие на Пекинской китайской биеннале. Насколько они успешны?

— Куратором был Ара Айтаян. Это, конечно же, была важная для ознакомления встреча. Это была единственная биеннале за рубежом, в которой я принимал участие.

— Расскажите о совместной выставке с москвичами на выставке «Закрытый город».

— Это была интересная выставка. Мы познакомились с московскими художниками: Натальей Абалаковой, Анатолием Жигаловым и скульптором-поэтом Игорем Иогансоном. С ними велись интересные продолжительные беседы.

— У Вас есть совместные проекты с супругой художником Аревик Аревшатян. Насколько успешно они проходили?

— Мы выставляли наши инсталляции, первая была представлена в галерее *"In vitro"* Чарли Хачатуряна и Назарета Карояна. Зрителям наши работы очень нравились. Они делались параллельно с нашей основной деятельностью и вливали в нашу жизнь новую струю.

— В каких музеях выставляются Ваши произведения?

— Мои картины находятся в Национальной галерее Армении (Ереван), Музее современного искусства (Ереван). Много работ в частных коллекциях в разных странах: России, Армении и за рубежом.

— Есть ли принципы, которые бы Вы порекомендовали начинающим художникам?

— Конечно, трудно что-либо советовать, ведь это индивидуальный вопрос. Он, как художник, должен любить искусство, должен быть наблюдательным, видеть и чувствовать метко, и главное, должен в конце концов обладать талантом.

— Какие у Вас мечты?

— Я мечтаю иметь небольшой домик в тихом местечке на берегу далеко от всего мира, чтобы никто ко мне не имел доступ… Кроме друзей-художников, конечно.

30. АШОТ АВАГЯН: «ЗАЩИТИТЬ РОДИНУ»

«Но люблю тебя, родина кроткая!
А за что — разгадать не могу.
Весела твоя радость короткая
С громкой песней весной на лугу».
Сергей Есенин

Ашот Авагян — армянский художник, который живет и работает в Сисиане, Армения.

Краеугольным камнем творчества Авагяна является культурное наследие его родины Сисиана и Сюника. Если иконография неолитических петроглифов и средневековых армянских каменных могил присутствует в работах Авагяна на холсте, то древние сказания, ритуалы и их интерпретации, а также древние местные памятники (Зорац Карер, Портакар) интегрированы в его выступления. Так художник пытается создать мост между прошлым и настоящим. «А еще я делаю каменные изваяния и стелы», — говорит художник. Скульптур же у Ашота Авакяна немало.

Ашот Авагян был удостоен государственной премии в 2013 году за фреску «Маштоц» (Матенадаран, зал симпозиумов недавно построенного вспомогательного здания Научно-исследовательского института древних рукописей им. Месропа Маштоца).

Помимо художественной работы, Авагян преподавал изобразительное искусство в Сисианской детской художественной школе им. З. Хачатрян с 1981–2016 гг. В 2010–2018 годах Ашот курировал работы мегалитического памятника «Историко-культурный заповедник Зорац Карер».

С 1988 года он активно участвует в общественно-политической деятельности Армении, в частности в Сисиане. Он занимался местной политикой, был избран членом городского Совета старейшин и с 1990 года был членом Сисианского комитета Армянской революционной Федерации. Художник участвовал в Первой Нагорно-Карабахской войне, Нагорно-Карабахском конфликте 2016 года и Второй Нагорно-Карабахской войне среди Сисаканского добровольческого отряда борцов за свободу.

— Где Вы родились, Ашот?

— Я родился в Сисиане в 1958 году в семье педагогов.

— Расскажите о своей семье?

— Мой папа был специалистом по истории. К нам часто ходили в гости люди, интересующиеся историей и археологией. Я присутствовал в течение этих бесед, и у меня формировались представления. Друзья папы таким образом готовили меня в кандидаты в историки.

— Когда Вы начали рисовать?

— Это произошло случайно, в те холодные дни, когда начинает холодать. Папа отправил меня поливать огород, где растет фасоль. Мы с ребятами отправились на речку плавать, а про огород я совсем забыл. Возвращаясь, я вспомнил об этом. Когда мы проходили около школы, смотрю, сидят знакомые парни и что-то рисуют. Вышел их преподаватель по рисованию и спросил у меня: «Ты тоже хочешь ходить на рисование?». Я решил, что это будет неплохим аргументом в мое оправдание, когда я буду оправдываться перед отцом, где я пропадал, что не полил огород, и скажу о том, что ходил на рисование. Так я начал ходить на рисование.

— Расскажите, какое у Вас образование?

— После этого я решил поступить в Терлемезяновское художественное училище. Потом я думал переехать учиться в Ленинград на историка искус-

ства. Но поступить туда было сложно. Я получил неплохие отметки, но по русскому сдать экзамен не сумел. И я до сих пор путаюсь в окончаниях.

— Краеугольным камнем Вашего творчества является культурное наследие Сисиана. Расскажите об этом.

— Как я уже говорил, с детских лет к нам в гости приходили археологи. Бывало, они рассказывали, что в 1971 году «Петроглифы Сюника», изданный академией. Один из этих исследователей Павел Сафьян был председателем райкома и является дальним родственником. Он жил напротив нас. Я слышал их беседы о том, что есть изображения, которые относятся к III тысячелетию до н. э. Или делали раскопки в поисках легендарного героя Вардана Мамиконяна. Организовывал раскопки Морус Асратян. Сам он родом из Сисиана. Он хотел оправдать поступок Васака Суни, который предал Вардана Мамиконяна, и то тот организовал бунт, чтобы сохранить государственность. В то время, как Вардан Мамиконян придерживался религиозных интересов. И потому мы потеряли государственность. Я с детских лет находился при спорах и дискуссиях подобного характера. Я часто оказывался свидетелем того, как археологи производят раскопки. И поскольку на территории Сисиана имеются все эпохи культурного наследия, и можно встретить их образцы любого времени, все это оставило след в моем формировании. А дед мой был сказителем.

— Расскажите о культурных объектах и памятниках Сисиана и его окрестностей (про петроглифы Ухтасара, Зорац Карер, Портакар).

— Зорац карер (Камни воинов) — древний мегалитический комплекс, расположенный на горном плато на высоте 1770 метров над уровнем моря, в Сюникской области Армении, в трех км к северу от города Сисиан. Комплекс состоит из множества больших стоячих камней, часть из которых имеет круглые отверстия в своей верхней части.

Ухтасар — расположен в центральной части плато Сюник, примерно в 17,5 км от Сисиана, на 3000–3300 м над уровнем моря, где в 1968 году было найдено место с богатыми наскальными рисунками.

Люди называли это место Ухтасар, из-за сходства с горбатым верблюдом. Также рассказывают, что паломники жертвовали своей охотой на склонах гор, затем изображали ее на камнях, и до того, как пройти длинный и трудный путь церемонию жертвоприношения, они очищались в озерах Ухтасара. Ухтасар это не только место жертвоприношения, но и результат ассоциативного, образного и художественного мышления людей первобытных времен, святилища их мировоззрения, психологии и убеждений.

На склонах горы находится богатое петроглифами древнее поселение Ухтасар, где были обнаружены более 2000 наскальных рисунков: у подножия горы, вокруг маленьких озер, образованных в результате извержений, в ущельях и на плато. Это одни из древнейших памятников Сюника. Большая часть наскальных рисунков высечена на горизонтальной или вертикальной гладкой поверхности скальных обломков медного и черного цвета. Глубина рисунков — 2–6 мм, ширина линий — 2–20 мм.

Портакар (Пупоные камни) — вероятно, на формирование представлений о портакарах также повлиял известный миф о рождении Митры (в армянской мифологии — Мгер) из камня и его уходе в скалу. В этой связи, портакары также считались вратами в потусторонний мир.

Согласно дохристианскому ритуальному обряду, женщины, желавшие забеременеть, ложились, либо прижимались к портакарам животом, что, по верованиям армян, способствовало беременности. Частью обряда было зажжение свечи и окуривание портакара благовониями.

Если в результате такого обряда рождался ребенок, то на портакаре делался сакральный знак-отметина. Соответственно, чем больше подобных знаков на портакаре, тем мощнее считался портакар, и тем большей популярностью он пользовался среди населения.

Портакар, скорее всего происходит, от понятия центр мира, пупа земли. Я старался посредством современных методов искусства рассказывать эти традиционные истории, предавая их через свои перформансы. Например, эту историю портакара я отобразил через боди-арт. Я на теле выбранной натуры изображал символы. Например, перформанс о вишапе, драконе, это история, которая имеется у всех народов, происходил так. Еще в детские годы нас водили на школьные экскурсии и рассказывали эти легенды. Проходя мимо водопада, на экскурсии, я спросил: «Это водопад, за которым живут драконы?» Мне ответили: «Да». Спустя много лет я вспомнил свою детскую историю и посредством боди-арта снова сделал перформанс. Красивая итальянка зашла к вишапу в ущелье.

— Вы преподавали в Детской художественной школе до 2016 года. Так ли это? Чему Вы учили?

— Я был передовым, и у меня были прекрасные ученики. Я старался мало участвовать в процессе работы. Главное было, суметь их вдохновить. Они любили искусство и любили много работать. Я основной упор свой ставил на мышлении и создании композиции и оставлял им свободу. Я мог показать им, как работали в период Ренессанса и каким образом работали в XX веке или наскальные рисунки, чтобы они понимали, что нет никаких ограничений. Главное, суметь найти себя, определить свой стиль и много работать. А уж какими средствами — это их выбор. Я учил их свободно думать.

— Вы активно принимали участие в работе Карабахского комитета Сисиана. Чем занимался Ваш комитет?

— Наш комитет назывался «Пробуждение». В ту пору мы были уверены, то это, действительно, пробуждение. У меня было много патриотизма. Страна искала новые пути. Существовала архиважная проблема Карабах. Разве я бы мог стоять в стороне?

— Когда Вы учились, ваше художественное формирование было прервано. Почему?

— Сейчас многие получили высшее художественное образование, но что с того? Да, учебе это помешало. В течение 10 лет я не рисовал. Снача-

ла этому помешало движение, потом я занялся организационными вопросами армии. Потом нас отстранили за то, что мы были дашнаками. Нам сказали, что мы испортим армию.

— Вы принимали участие в Нагорно-Карабахской войне, расскажите об этом.

— Наша дивизия считалась скорой помощью. Нас направляли всюду, где нужна была помощь. Кроме завоевания Агдама мы принимали участие во всех остальных операциях.

— Вы были участником Нагорно-Карабахском конфликте 2016 года и находились на Второй Нагорно-Карабахской войне среди Сисаканского добровольческого отряда борцов за свободу.

— На Второй Нагорно-Карабахской войне мы были уже стариками, и я больше помогал нашей дивизии в организационных вопросах.

— Расскажите, какие у Вас другие увлечения?

— Моим другим увлечением всегда была археология. В последний раз вместе с археологами я принимал участие 2019 году вместе с археологом Григор Арешяном. Мы обнаружили надгробие, которое нашел я, и он в своих отчетах это открытие назвал «Холмом Ашота».

— Вы являетесь директором мегалитического исторического комплекса Зорац Карер в Сисиане и помогаете в экспедиции Оксфордского университета на это место. Как это происходит?

— Мы с 2018 году организовывали раскопки Зорац Карер. Однако из-за отсутствия средств работы были приостановлены.

— Вы удостоены государственной премии в 2013 году за фреску «Маштоц». Расскажите об этой награде.

— Когда Артур Месчян реставрировал Матенадаран, он как-то сказал мне: «Я посетил мастерские многих художников, но нахожу, что фреску "Маштоц" при входе должен предоставить тебе». Из-за отсутствия времени я исполнил картину на холсте в виде панно. Это произведение было награждено государственной премией.

— Какие у Вас мечты?

— В декабре 2021 года в день солнцестояния я сделал перформанс, который назывался: «Предстоит реванш!». Воду, которую я залил в свою флягу еще в Адруте я обнаружил спустя много месяцев. Эта вода стала главным атрибутом моего перформанса. Я, рассеивая ее по сторонам, заявлял: «Если мы хотим жить как прежде под солнцем, мы должны посещать все школы и детские сады и воспитывать в детях дух воинственности, чтобы они научились защищать себя и свою Родину!». Моя мечта — защитить Родину.

31. НАЗАРЕТ КАРОЯН: «ИСКУССТВО ОБЪЕДИНЯЕТ»

Если ты думаешь, что постиг то, что понял автор,
не считай на этом основании,
что ты постиг и то, чего он не понял».
Джорджо Агамбен

Пожалуй, Назарета Каряна сегодня можно назвать самым знающим человеком о современном искусстве Армении. Он директор Института современного института, критик, искусствовед, куратор, организовавший, бесчисленное количество выставок. Он способен ответить на любые вопросы, возникающие по поводу современного искусства, может в любую минуту разрешить любые проблемы, возникающие в этой области искусства.

— Что вообще называют современным искусством?

— Теоретики по этому поводу дают нам разные объяснения. Самое простое и ясное из них, это некое соотносительное описание, в котором современное искусство сравнивается с искусством модерна. Если применить этот подход, то выясняется, что современное искусство — это форма художественного творчества, которая распространяется за рамками места своего постоянного бытия и ищет существование в самых разных отраслях человеческой деятельности: социальной, экономической, традиционной. В поисках своего места существования и возможного проявления, современное искусство как бы постоянно ищет ответ на один и тот же вопрос: «Что собой представляет современное искусство?». В случае с модерном, мы обнаруживаем, нечто обратное: модерн-арт, опровергая и критикуя сам себя, как бы постоянно роет и углубляет ту яму, в которой находится или, по классическому определению Климента Гринберга, идентифицируется с собственным медиумом. Таким способом сознательно и несознательно модерн-арт пробует совершенствоваться. Говоря иначе, в модерн-арте есть некое историческое измерение, которое абсолютно не свойственно современному искусству. В том случае как современное искусство не приемлет историзм, оно рассказывает о сиюминутном, о происходящем сейчас — с одной стороны, и об изменяющемся и повторяющемся — с другой. Поэтому в современном искусстве, время в темпоральном отношении обретает мифическую форму. В онтологическом и субстанциональном смысле в современном искусстве наблюдается некий каннибализм. Оно в своей практике постоянно поглощает и уничтожает области проявления социальной деятельности человека, проводя сквозь себя эти проявления и отождествляясь с ними, в случае научного с наукой, в случае политики с политикой, и т. д. Но, по-моему, современное искусство все время видоизменяется, и я для себя наметил в нем некоторую периодизацию. Я считаю, что современное искусство на своем пути прошло две фазы развития. Первая фаза — это фаза, в которой современное искусство является институциональным. В этой фазе производство и показ создан-

ного проявляется и существует в едином творческом акте, «где создается там и показывается». Эту фазу я и называю фазой «старого современного искусства». Вторая фаза — это фаза «нового современного искусство», фаза творческой практики который выходит за рамки институционального, и производится в последовательных действиях, в рамках отдельно взятого территориального сообщества людей, то, что называется искусство сообщества или *Community Art* на английском. Искусство сообщества считается одной из практик современного искусства, но для меня лично, эта практика со временем приобретает все более системный характер. Вовлекая в себя автономные возможности производства и распространения, отвечая на новые социальные, политические, экономические и коммуникационные вызовы, оно противопоставляет институциональному искусству свою философию и эстетику и тем самим возвышается над ним. Например, если в случае старого современного искусства имело место участие зрителя, то оно происходило лишь в рамках символического и условного, на основе игры. В случае нового современного искусства это участие происходит реально. Институциональный тип или старое современное искусство предполагает крупные бюджеты и нуждается во внушительной медиа-поддержке, в ней фигурируют большие инсталляции и являются масштабными периодическими форумами искусства — это различные биеннале, Документа и другие. Новое современное искусство или искусство сообщества почти невидимо и практически не рассчитывает на бюджет. Практически исчезает разделение между «артистом» и «не артистом». Категория исключительного, определяющего статус артиста или качество произведения искусства, трансформируется. Оно становится определением условия, в котором происходит и решается возникшая перед сообществом жизненная и творческая задача. Моя попытка периодизации пока не в достаточной мере разработана и еще не обрела определенные черты теории: к этому я и не стремлюсь. Я не теоретик искусства, я арт-критик и куратор, и моей задачей является не столько теория, сколько практика. Например, то, что мы стараемся осуществить в селе Вардаблур в какой-то мере — это отклик подобных размышлений: вовлекая местную общину, реализовать проект, который может изменить жизнь людей, живущих там. Расскажу чуть подробнее о проекте. Он называется «Земля и песня», создан вокруг фигуры великого композитора и песенника Комитаса. Находясь в этом краю, Комитас создал знаменитую песню «Лорийская песня плуга». Эта местность еще известна тем, что стихотворец и писатель Ованес Туманян создал свои знаменитые произведения «Пес и кот» и «Тысячеголосый соловей». Так как Комитас родился в городе Кютахье, знаменитом центре керамики в Османской империи, его жизненная траектория вобрала в себе две стихии: гончарное искусство, и музыку. Через создание образовательных студий и производственных площадок, скажем, салона вокальной и камерной музыки, выставочного центра и цеха гончарного производства, мы хотим в рамках проекта не только оживить социальную, культурную и экономическую жизнь сельчан, но и приобщить их к междуна-

родному культурному сотрудничеству и обмену, прослеживая всю географию становления Комитаса: от Стамбула до Кавказа, от Берлина до Парижа. Здесь рядом друг с другом расположены три поселения: Дсех, Джалалогли (нынче город Степанаван в Армении), Болнис (нынче район и райцентр в Грузии). На этом треугольнике в ту пору могли встретиться Комитас и полководец Андраник, лидер кавказских большевиков Степан Шаумян и такие писатели, как Ованес Туманян и Хазарос Ахаян. В то же время эта была многонациональная местность, где вместе с армянами проживали греки, русские молокане, грузины, турки, немцы…

— Как возникло современное искусство в Армении?

— Истоки современного искусства Армении находятся в модерн-арте 60–70-х годов XX века. А последнее, в свою очередь, берет свое начало из богатого наследия родоначальников модерн-арта в Армении, из произведений пересекающимися с российским модерном, Мартироса Сарьяна периода «Голубой розы» и «Бубнового валета», из пространственной живописи Ерванда Кочара, выставляющего свои работы в Париже и подписавшего в 30-х годах манифесты с Пабло Пикассо, с Жоржем Браком, с Гансом Арпом и с другими именитыми представителями модерн-арта, из подтекающих красок картин Арчила Горького, одного из основателей американского абстрактного экспрессионизма. Группа художников во главе Минаса Аветисяна, Ашота Оганесяна, Мартина Петросяна, Вруйра Галстяна и других, опираясь на различные периоды раннего творчества Мартироса Сарьяна и выделяя в своем творчестве такие структурные элементы живописи, какими являются раздельный мазок, пятно, линия, цвет и плоскость, они пытались реформировать пластический строй изобразительного искусства. Эстетической повесткой того времени было создание некоего национального языка, изобразительного алфавита в искусстве. С сворачиванием хрущёвских реформ во второй половине 60-х их формальные эксперименты также остались незавершенными, но случившегося хватило, чтобы на индивидуальном уровне они добились признания. Этому особенно способствовал единственный в СССР музей модернистского искусства, открытие которого 72-м году, с одной стороны, было плодом их коллективных усилий, а с другой стороны, в последующем присутствие такой институции имело для них огромное легитимирующие значение. Достигнутый успех дал им возможность продолжать творить, пользуясь льготами, получаемыми как от официальных структур (заказы от Министерства Культуры, Худ. фонда и т. д.), так и от новоявленных элементов подпольного рынка (местные и зарубежные коллекционеры). Для более молодых и радикальных художников того же поколения, какими были Сейран Хатламаджян, Виген Тадевосян, Раффи Адалян, Камо Нигарян и некоторые другие, официальные структуры были практически закрыты. Они находили возможность жить, пользуясь средствами прикладного искусства, делая графический дизайн, оформляя книги, журналы, музейные экспозиции. Вардан Товмасян, например, работал художником

в театре. Их беседы с ведущими молодыми артистами, сформировали группу артистического андеграунда начала 80-х «Черный квадрат», куда входили Кики (Григор Микаэлян), Армен Аджян, Мартин Петросян (младший) и несколько других художников. В эпоху Михаила Горбачёва они стали инициаторами артистического движения, получившего название «3-й ЭТАЖ». Организаторами первой выставки были два художника Арман Григорян и Кики. И я, как бы взял на себя роль медиатора между стоявшими за Арманом Григоряном и только что вышедшими из художественно-театрального института молодыми художниками и артистами андеграунда в лице Кики. Затем с течением времени, от одной выставки к другой, сформировался основной костяк, состоящий из полутора десятка активных артистов: Армена Аджяна, Ашот Ашота, Эрикназа Галстяна, Карине Мацакяна, Армена Геворкяна, Армена Петросяна, Саака Погосяна, Ара Овсепяна, Вагана Румеляна, Каро Мкртчяна, Генри Хачатряна (Черный), Аршака Назаряна. С появление движения «3-ий ЭТАЖ» современное искусство в Армении стало неоспоримым явлением. В чисто художественном и эстетическом плане на плоскости стояли две взаимосвязанные задачи: с одной стороны — это сопротивление нормативной эстетике и защита запрещенных в СССР стилей неоавангарда, и с другой стороны, отсталость армянского искусства, его вторичность и маргинальность по отношению к тому состоянию, в котором находилось современное западное искусство. Решение этих задач происходило в политическом контексте перестройки и эстетическом контексте усвоения постмодернистских идей и, в первую очередь, переоценки значения периферийности.

— Почему современное искусство стоит дорого?

— Дороговизна — это понятие относительное. Сколько бы картины современного искусства не были бы дороги, они не могут сравниться с ценами известных произведений классического искусства. Но рынок занимается тем, что постоянно меняет цены. Рынок пребывает в постоянном поиске новых имен артистов. Рынок может заинтересоваться также теми художниками, которые в свое время не были оценены по достоинству, и заниматься тем, чтобы находить и пускать в оборот их имена и произведения. Могу привести примеры среди художников армянской национальности. Например, сильно вырос интерес к работам художника современного искусства Маркоса Григоряна. Огромный интерес вызывают работы ливанского художника, Пола Киракосяна. Их картины обрели ценность сразу после смерти художников. Обретают интерес также работы мастера первой половины XX века, участника модерна, французского художника Левона Тутунджяна. Значение того или иного художника и цены на их работы все время могут подвергаться изменениям.

— Возможно ли в Армении хорошее современное искусство? Что для этого необходимо?

— Чтобы ответить на этот вопрос давайте вернемся в прошлое. Я уже отметил, что после движения «3-его ЭТАЖА» современное искусство

стало в Армении неоспоримым фактом. Но чтобы оно стало также частью экосистемы искусства, необходимо было не только присутствие художников и производство картин, но также выставочные площадки. Лишь в этом случае могли бы возникнуть соответствующие практики и дискурсы современного искусства, и могла появиться такая важная фигура в современном искусстве, каким является фигура куратора. Скажем, до выставки под названием «Объект», который курировал скульптор Саак Погосян, организация выставок являлась плодом коллективных усилии. И даже после организованной мною в 1992 году в московском ЦДХ первой, по сути, и знаковой для независимой Армении зарубежной выставки и дюжины других выставок, практика и фигура организатора выставки, до середины 90-х не идентифицировалась с кураторской практикой и с фигурой куратора. Лишь организация первого национального павильона на Венецианской биеннале 1995 году и открытие двух выставочных площадок, сначала Центра Современного Экспериментального искусства, а в 1997 г. и культурного центра «Ай-арт», роль куратора была формализована и легализована. Но чтобы она стала легитимной, необходимы были соответствующие практики и дискурсы. К этому привело возникновение двух мета-практик современного искусства— институциональное искусство и институциональная критика, оба требующие функционирования арт-институции и в то же время противоборствующие друг с другом. Обе эти практики вместе и породили основной артистический дискурс второй половины 90-х гг. вокруг фигуры и роли куратора, легитимируя тем самым ее существование. Если практика институционального искусства была поприщем кураторов и тех артистов, которые приспособились к появившимся новым возможностям показа, то институциональная критика была уделом тех, кто не желал подчиняться новым рамкам регламентации. К этой практике иногда прибегали молодые художники группы АКТ (Давид Кареян, Дианна Акопян, Самвел Оганесян, Грач Арменакян, Артур Варданян, Нарек Аветисян, Наира Агаронян), но для группы «Гео-кунст-экспедиция» (Карен Андриасян, братья Самвел и Мамвел Багдасаряны, Ара Овсепян, Гагик Чарчян, Арутюн Симонян) она была единственной стратегической. Роль куратора, несомненно, огромна для современного искусства, но не менее, если не более существенное значение имеет архитектурное пространство, поскольку пространство для современного искусства имеет значение онтологическое. Лично я, например, впервые вошел в здание, где в последующем должен был расположен Центр Современного Экспериментального искусства, и с ужасом обнаружил огромный пятнадцатиметровый вертикальный зал. Могу себе представить то разочарование, которое в 1985 году мог пережить основатель и директор музея современного искусства Генрих Игитян, когда он получил бочкообразные помещения нового здания музея. Вместо «белой коробки», концептуального арт-пространства, цилиндрические объемы нового здания никак не подходили для выставления плоских поверхностей широкого размера. Это

и стало главной причиной для дальнейшей судьбы «бочек». Для музея она была печальной, так как через двенадцать лет помещение было изъято из его подчинения и использования для различных практик современного искусства. Но для становления институциональной системы помещение «бочек» стало как бы, чревом, где эти практики и институциональная система зарождались и укреплялись. Здесь свои первые выставки в Армении организовывала чета Баласанянов — основателей Центра Современного Экспериментального искусства. На этом месте Сусанной Гюламирян была организованная выставка «Ноев ковчег» с московскими и ереванскими концептуалистами. Это здание в конце концов стало второй площадкой современного искусства Еревана— «Ай-арт». Все, что я вспомнил из истории современного искусства Армении, рассказывает о том, как работает экосистема со своими художниками, кураторами, выставочными площадками, с организацией арт-критиков. Первые шаги были сделаны по созданию образовательных и исследовательских программ, школ и институтов, как, скажем, наш Институт Современного Искусства. Весь этот комплекс существует, но не достроен. Если в Армении и образовались выставочные пространства, то это произошло исключительно за счет местных художников и инвестиций армянской диаспоры. Вспомним хотя бы последний по времени созданный Центр искусств — Гафесчян на Каскаде. Если сейчас развитие современного искусства происходит, то оно происходит в результате того, что некое частное лицо, вроде меня, заинтересовано в его развитии, создает и выпускает, скажем, журнал по современному искусству, как в случае с *"In vitro"* я вместе с коллегами и друзьями, Татулом Аракяном и Кареном Андреасяном, основал сейчас уже в далекие 90-е. Но регулярной государственной поддержки до недавнего времени не наблюдалось, и участников, поддерживающих такие программы, и фондов по развитию современного искусства в Армении было очень мало. Но я оптимист и думаю, что искусство само находит свои пути развития, одним из которых является указанный мной путь общинного современного искусства.

— Как оставаться хорошим и при этом богатым художником в современной Армении?

— Я полагаю, если есть художник, и он все время создает что-то новое, которое получает определенное признание, то это означает, что он уже является успешным и обеспеченным художником. Если не считать отдельные исключения, я не считаю должным занятием, говорить о богатом артисте. Например, для создания своих инсталляций современный датско-исландский художник Олафур Элиассон имеет миллионные бюджеты, его мастерская подобна целой фабрике. Но я бы не сказал, что его интересует богатство, его больше интересует способ, который бы позволил ему скажем, делиться светом с людьми, у которых отсутствует электричество. Или, другой пример, художник Маурицио Каттелан продал на ярмарке *Art Basel Miami* свой арт-объект в виде настоящего банана, стоимость которо-

го составила $120 тыс. за каждое из трех бананов. Но задачей его не было стать богаче. Богатство для этих художников не является целью, а для того, чтобы даже комедиантским способом вызвать на себя критику. Несколько лет тому назад, а именно, в сентябре 2008 года Дэмиен Херст «кинул» своих первоначальных арт-дилеров Ларри Гагосяна и Джея Джоплинга, организовав двухдневные торги на *Sotheby's* и продавал свои работы напрямую коллекционерам. И это, конечно же, сопровождалось скандалом вокруг компании *Lehman Brothers* и последовавшим за ним кризисом, и казалось, что мировая финансовая система развалится, ибо таким образом Херст нанес огромный удар системе галерей. Таким образом, он выразил свой протест тому, как галереи наживаются на творчестве художников и эксплуатируют их. У артистов наблюдается двоякое отношение к деньгам и богатству. Для ищущего профессию молодого человека искусство таит в себе Искушение. Ему может прийти в голову, что искусство — это одна из профессий, занимаясь которым, можешь стать успешным и богатым. На самом деле это не так. Во-первых, искусство не профессия, а в каком-то смысле призвание, во-вторых, искусство — это, с одной стороны, место, где человек может приобрести свободу, где он может делать все то, что ему вздумается, и все, что ему хочется, но с другой стороны, это место, где он обременяет себя постоянными тревогами и волнениями, где его мысль будет постоянно занята решениями задач, возникающих в творческом процессе. И потому, люди искусства ставят перед собой более важные цели, чем достижение успеха и богатства, зная одновременно, что они тем самим ставят собственную жизнь в систему строгих канонов и необычных, трудно преодолимых режимов.

— Почему современное искусство чаще всего не такое красивое, понятное и приятное, как условные пейзажи XIX века?

— Сколько бы современное искусство не противопоставлялось модерн-арту, оно является его непосредственным наследником. И это наследственность проявляется в первую очередь в его отношении к красоте. Мы знаем, что уже в середине XIX века роль эстетической категории красоты в искусстве заметно колеблется. Если до барбизонцев изобразительное искусство еще испытывало потребность в красоте, то уже у импрессионистов задач изображения уходящего, изменчивого, приводит если не к отказу, то по крайней мере к игнорированию красоты. Красота сама по себе оказывается в «цепях» уходящего и изменчивого. Что касается же модерна, то он создает свою действительность, которая, в большей степени является пластической и связана с впечатляющим, с шоковым, со скандальным и с другими комплексными категориями. В современном искусстве к ним прибавляется также провокационность. Однако все эти категории не только и не столько эстетические категории, сколько художественные методы. С помощью этих методов искусство модерна и современное искусство достигают своих изобразительных целей представления окружающего мира и человеческой жизни во всей их совокупности. Можно сказать, что для современного человечества

не существует другого такого способа мировосприятия, который мог бы соперничать с искусством во всесторонности. Религия уже давно не подходит для этой роли. Даже философия в этом плане уступает первенство искусству. И думать в этом случае о красоте — это в некотором смысле, открывать двери перед ностальгическим чувством. Когда-то искусство носило название «изящных искусств», сегодня название ведет нас к академизму, который с одной стороны, нуждается в защите и сохранности, с другой стороны, не имеет необходимых притязаний в современном мире.

— Как подготовить современного зрителя, чтобы он понимал современное искусство?

— В отличие от искусства модерна современное искусство более чем отзывчиво и само готовит своего зрителя. Этим я не хочу предположить, что в своем производстве современное искусство учитывает критику, которая в свое время была направлена в адрес своего предшественника модерна, которого обвиняли в элитарности, в асоциальности, в сложности передачи идеи, и, в конечном счете, в игнорировании своего зрителя. Этим я просто хочу констатировать тот факт, что постепенный уход искусства авангарда от репрезентативности привело к тому, что производство современного искусства и сами произведения не могут обойтись без участия зрителя. Можно сказать, что это и есть фундаментальная черта отличия между произведением модерна и произведением современного искусства. По этому поводу было бы продуктивным проецировать введенное Джорджо Агамбеном различие между сакральными и профанными предметами. Итальянский философ говорит, что сакральным является предмет, который выведен из общего пользования, в то время, как профанный предмет вовлечен в это. Если данную регуляцию применить к предмету искусства и исходить из того фундаментального запрета прикасания к предмету произведения искусства, то получается, что именно сакральный характер предмета в классическом искусстве и в искусстве модерна, в каком-то смысле и регламентирует и строго определяет поведение зрителя. В то время как, ни то, что для понимания или для ощущения произведения современного искусства, а просто для его запуска, как в случае отдельных интерактивных инсталляций, прикосновение к предмету является необходимым поведением зрителя. Эта характеристика произведения по всей видимости и мотивировала Никола Бурье, когда в своей известной книге «Эстетика взаимоотношений» он описывает нового зрителя. Для французского теоретика и куратора зритель больше не является пассивным потребителем, а является активным соучастником произведения. Современное искусство как бы и своими способами пытается решать проблемы того «Общества спектакля», в котором современный человек является, по оценке Ги Дебора, лишь пассивным зрителем.

— Как отличить искусство от вандализма?

— Само определение условий, при которых производится современное искусство, дает возможность отличить современное искусство от вандализма.

Это производство поддержано институциональными ограничениями, имеет сцену, постамент, рамку, выставочное здание, вахтера, организатора, куратора и т. д. Произведение искусства размещается в этих рамках. И для зрителя, который знает правила, как только оказывается в этих пределах, не является проблемой оценить то или иное произведение. В случае отсутствия этих условий и рамок, артистическое действие может быть расценено, как вандализм. Причем, речь идет не только о произведении искусства, речь может идти о культурном наследии, где имеются действия, которые могут происходить в чрезвычайных обстоятельствах, скажем, во время войны или природных катаклизмах. И порой происходят обратные события: действия, которые могли бы быть расценены, как вандализм, вдруг становятся нормальными. Недавно мы ездили в монастырь Дадиванк, стали свидетелями действий специальной технической команды, которые в обычных условиях могли бы быть расценены, как вандализм. Направленная правительством команда готовилась срывать из стен храма, и вывести в Ереван имеющиеся там хачкары. Но так как ситуация была чрезвычайной, эти действия обретали иное значение, а чрезвычайность ситуации легитимировала их. В Армении все помнят грустную судьбу хачкаров старой Джульфы.

— Почему стало так трудно отличить шедевр и детский лепет друг от друга?

— Детский лепет или детское произведение, а также произведение душевнобольного, долгое время находились в центре внимания модерн-арта, в частности, у дадаистов, у сюрреалистов и абстрактных экспрессионистов. Скажем, «автоматическое письмо» у сюрреалистов является фактически методом перенимания детского рисунка или письма душевнобольных. Уже в первом же манифесте Андре Бретон, говорил о причинах возникновения подобного интереса к бессознательному. Французский писатель связывал это с положением, в котором пребывал современный мир, своим техническим, прагматическим и рациональным настроем. Через мир иррациональности, сюрреалисты, пытались сохранить значение сна, сохранить сущность не загруженного культурой сущность человека.

— Может ли современное искусство оскорбить чувства верующих?

— Несомненно. Если верующий не знаком с правилами выставочного пространства, не отличает искусство и религию, естественно, его религиозные чувства могут быть оскорблены. После исламской революции религиозный фундаментализм в мире распространился. Подверглись угрозе многие художники и произведения искусства, которые высказывали свою критику в адрес ислама и Корана или их праведников. Все это могло сопровождаться угрозами и преследованием со стороны религиозных фанатиков. Конечно, для интеллигенции и цивилизованного человека, имеющего религиозную терпимость и требующую свободу самовыражения, такое отношение никак не приемлемо.

— Почему нужно современное искусство?

— Если не считать поприще политики, то современное искусство является самой демократической областью социальной активности индивида. Чтобы заниматься современным искусством, как и в случае политики, нет необходимости иметь специального образования. Такая изоморфность индивидуальной формации и является причиной возникновения напряженности между современным искусством и политикой. Художник и политик все время соперничают друг с другом и с некой долей ревности относятся к успеху друг друга. А успехом для обоих является влияние над отдельным человеком и обществом. Но пути приобретения влияния у обоих разные: если политик добивается этого чаще всего через примыкание к власти, то для художника — оно приходит через приобретение свободы самовыражения. Только свободный художник становится автором и, соответственно, авторитетом в обществе. На этой стадии ревность, в случае политика, может трансформироваться в зависть и желание прибрать к рукам свойственности артиста, может привести к «короткому замыканию», к кромешной тьме всего общества, как это произошло в 30–40-е годы нацистской Германии и в Советском Союзе при сталинских репрессиях. Если политик в своих крайних проявлениях, достигает того, что разделяет людей, чтобы властвовать, то искусство в своих крайних проявлениях, наоборот, объединяет, создает общество, создает человеческое в человеке.

Всеволод Мельников

МОЯ МАЛАЯ «РОДИНКА»

Малая «Р»

Моя самая малая «родинка» — детская кроватка. С веревочным плетением ромбами, куда я любил засовывать сразу обе ноги, ложась поперек.

Впрочем, все мою детскую кроватку видели! Она снялась в фильме «Моя любовь» в качестве кроватки главного героя фильма мальчиша Феликса.

После съемок кроватку «приватизировал» снимавшийся в фильме один из моих дядей Всеволодов. Так, в конце концов, после войны кроватка оказалась на улице Профессора Попова в доме № 43, в квартире № 158. А я в ней!

«Родинка» покрупнее…

Наша семья жила не в одной коммунальной квартире, а сразу в двух. Выходящих на лестничную площадку напротив друг друга. Благодаря чему я познакомился с Ростиславом Яновичем Пляттом, который всегда спускался по лесенке, когда я переходил из одной квартиры в другую.

В 158-й квартире соседкой была моя няня, «Баба Саша». А в 157-й — Евгения Борисовна, чья невестка, Нина Семёновна (тетя Нина), являлась родной сестрой «тети Ляли». Невестки поэта Александра Андреевича Прокофьева. Его внук «Володенька» часто заглядывал поиграть со своим двоюродным братом «Андрюшкой». А тетя Ляля время от времени скрывалась у тети Нины от разбушевавшегося под дурным влиянием «зеленого змия» супруга.

Вообще, нашу Песочную набережную любили и обожали все! Например, Анна Андреевна Ахматова. Для которой Александр Андреевич Прокофьев (Председатель Ленинградского Отделения Союза Писателей СССР) специально подобрал квартиру в строящемся неподалеку по его инициативе писательском доме (улица Ленина, 34 / Лахтинская, 17).

По соседству, на Лахтинской, после Первой Русской Революции, жил А. А. Блок, а еще раньше и еще ближе к П. Д. 6 (П. Д. — писательский дом) жила будущая Ксения Блаженная Петербургская.

«Родинка» еще крупнее

«Родинка» крупнее — пространство между Песочной ул. (Проф. Попова) и Песочной набережной.

Песочная набережная хороша с утра до позднего вечера. С неповторимыми солнечными закатами, вид которых из окна «толстовского» дома (наб. реки Ждановки, дом № 3), вдохновил Юрия Олешу на написание «Трех Толстяков»).

При движении к Песочной набережной по улице Бармалеева, Мстислава Добужинского и Корнея Чуковского появился на свет «добрый док-

тор Айболит». А регулярно двигавшийся практически тем же маршрутом Алексей Толстой «родил» Буратино. Деревянного человечка, отличного от итальянского «Пиноккио» в переводе Петровской.

Первый же книжный иллюстратор «Буратино» Бронислав Малаховский нарисовал мост в страну дураков с натуры, то есть с горбатого моста «Тюдор», который «коромыслом» соединял ул. Грота (Константина Карловича, ставшего прототипом «доброго доктора Айболита») и улицу Бармалеева.

«Это наша с тобой биография…»

Отец советской атомной бомбы Игорь Васильевич Курчатов не просто «любил и обожал» Песочную набережную. Он работал на ней. На месте сегодняшнего «Дома художников» (Песочная набережная, дом № 16) стояли два неприметных двухэтажных сруба. Центральная радиолаборатория СССР, которую так и не сумели обнаружить немцы во время Великой Отечественной войны. Лаборатория имела прямое отношение к секретной телевизионной наводке на бомбардировщики «Люфтваффе», которые (по Гитлеру) должны были до зимы 1941–1942 гг. стереть Ленинград с лица земли. Но вместо этого до зимы сами «заземлились» в к-ве 740-ка штук. А помог им в этом командир авиационного истребительного полка В. А. Мациевич.

Панельный дом, который «много строил»…

Окна наших двух коммунальных квартир наполовину выходили на улицу Даля. Улица Даля виделась не вплотную, а через двор, который жильцы со временем превратили в сад. Поначалу дворовый сад отгораживала от улицы Даля цепочка гаражей, между которыми мы, местная детвора, любили играть в прятки!

А потом и вовсе на месте гаражей возвели одно из первых крупнопанельных пятиэтажных зданий. С панелями чешуйчатой фактуры, из-за которой я сразу прозвал дом «рыбьим». Цвет дома — желтый, чтобы зрительно объединял с нашим «г»-образным в плане корпусом.

Поэтому и все последующие «рыбьи дома», построенные в разных районах Ленинграда, цветом также изображали «золотую рыбку». Хотя, конечно, «золотая рыбка», «выброшенная» на Песочную набережную, выглядела уместней здесь, нежели на улице Бабушкина или на Кантемировской ул. К тому же напрашивалась и местная историческая аллегория — «золотой рыбкой», когда-то выброшенной тут на песок, оказался Григорий Распутин!

«Дом академиков архитектуры»

Дом просто «академиков» есть на Васильевском острове. А в наш двор своими подъездами устремился «дом академиков архитектуры». Спроектировали его Л. Л. Шретер и В. А. Потапов.

Л. Л. Шретер — внук Н. Л. Бенуа — сам поселился в одной из квартир. По его проектам и при его участии построены школы и жилые дома в новых кварталах (Васильевский остров, Ивановская ул. и др.). Он автор (совместно с М. П. Савкевичем из квартиры № 53) зданий для Гидроэнергопроекта 1955–1958 гг.; административных на Малом проспекте, 77–79, 83; жилых на улицах Ординарной, 12 и Плуталова, 18.

Учитель

В квартире № 31 проживал архитектор и художник-график Н. М. Назарьин, мой будущий профессор по Институту повышения квалификации на Аэродромной улице. Он — автор проектов жилых домов на Малой Посадской ул., 12, Большой Пушкарской ул., 11, Кронверкском проспекте, 73, дома писателей на улице Ленина, 34.

Васильев-отец

Другой мой будущий профессор из Института повышения квалификации на Аэродромной улице А. В. Васильев-отец («Васильев-отец», вроде как у семьи Дюма: Дюма-отец и Дюма-сын) занимал кв. № 46. Совместно с женой — архитектором Н. Н. Клишевич. Автором жилых домов на Большой Зелениной ул., 7.; Ораниенбауманской ул., 20 (совместно с В. М. Фромзелем).

А еще авторессой (совместно с А. В. Васильевым) их общего сына Г. А. Васильева, при жизни родителей возглавившего 4-ю мастерскую Ленпроекта.

Кстати, А. В. Васильев-отец вместе с инженером З. В. Каплуновым — авторы первого в Ленинграде крупнопанельного дома на 102 квартиры, возведенного на ул. Полярников, 10. (1955 г.)

Васильев-сын

Говорят, на детях великих природа отдыхает… Но то ли родители Г. А. Васильева не такие уж крупные архитекторы, то ли еще что, только на боевом счету их сына… Реконструкция площадей: Растрелли и Пролетарской Диктатуры у Смольного (совместно с Д. С. Гольдгором, 1974 г.).

Соавторство… В проекте Дома политического просвещения. Ансамбля предмостной площади за мостом Володарского. Проекта гостиницы «Карелия», в виде «дорожного чемодана» (вошедшей в Книгу Рекордов Гиннеса) на улице Тухачевского. С, увы, утраченным ныне отдельно стоявшим рестораном «Золотой шар» (название взято у братьев Стругацких).

И, к сожалению, нереализованного в пространстве между гостиницей и створом Апрельской улицы монумента изобретателям, в 1825 году, будущей прославленной «Катюши» — генералам Засядько и Константинову, чьи имена носят кратеры на обратной стороне Луны. И чье изобретение (прото-«Катюша») испытывалось здесь! На этом самом месте! Соавтором проекта мемориала является ваш покорный слуга.

Другой совершенно замечательный, но нереализованный проект Г. А. Васильева-сына (созданный совместно с Геной Челбогашевым) — проект церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи для Пискарёвского мемориального кладбища.

«Семейный подряд»

Дело в том, что автором Пискарёвского мемориала является папа Г. А. Васильева — А. В. Васильев (совместно с Е. А. Левинсоном). Остается только сожалеть, что «семейный подряд» не сработал!

А в еще двух случаях вроде и состоялся… Но не вполне!

Отец и сын вместе спроектировали ансамбль Свердловской набережной от устья реки Охта до начала Пискарёвского проспекта. Папа выстроил шесть 9-этажных протяженных корпусов в две линии. Между Невой и Большеохтинским проспектом, как бы параллельным «штрих-пунктиром» поставив в двух разрывах между тремя парами 9-этажек — две 12-этажные точки. А сын спроектировал эспланаду набережной, визуально связующую ансамбль бывшего Смольного монастыря (на противоположном берегу), с подчеркнуто строгим и лаконичным («не за что зацепиться глазу») фасадным строем жилого комплекса!

Второй случай явился как продолжение первого сразу за рекой Охта. За местом ее впадения в Неву. Это лабораторно-производственное объединение «Петрозавод». Его южный, невский фасад должны были украсить 20 парных бронзовых горельефов, изображающих самые прославленные корабли Российского флота.

Вместе с горельефами южного фасада Финляндского вокзала Петрозаводские горельефы образовали бы особый скульптурный «невский фриз».

Что случилось?!

…Этого не случилось, потому что некие «спецы» (не исключено — иностранные спецслужбы) незаметно для авторов проекта (сына и отца Васильевых) буквально урезали площадь намываемой набережной!

Урезали возле самого мыса, образованного впадением речки Охта в реку Большая Нева. Мыса, предназначенного было для размещения на нем круглой, декоративного мощения площадки солнечных часов с обелиском в виде гномона в центре.

Обелиска, посвященного построенному когда-то здесь, на территории будущего Петрозавода, парусника «Восток», открывшего Антарктиду.

И передавшего свое имя первому в мире пилотируемому космическому аппарату. Как известно, второй русский парусник, открыватель ледового континента (построенный в Лодейном Поле), назывался «Мирный».

Таким образом подчеркивалось, что космос завоевывает «Мирный» — «Восток»! Никак не иначе!!!

Мы с «Че»

Ваш покорный слуга попытался было спасти положение. И дать возможность горельефам знаменитых кораблей занять их законные места на фасаде «Петрозавода». Вместе со скульптором Вячеславом Чеботарём (автором композиции «Андрей Первозванный — покровитель Российского Флота») выиграл в 1996 году конкурс на лучший монумент в честь 300-летнего юбилея Российского Флота.

Победа оказалась нереализованной, несмотря на принятие ее адмиралом Самойловым, возглавлявшим Фонд мемориала, и мэром Петербурга Анатолием Собчаком. Вскоре оба они, и адмирал, и мэр, «сошли со сцены».

Зато на частные пожертвования, которые были собраны позже (собирались-то собирать на «монумент флоту»), жители соседнего дома установили памятник снайперу ВОВ, Герою Советского Союза Лие Молдагуловой.

А мыс, образованный впадением речки Охта в реку Большая Нева, некоторые остроумцы стали называть «островом». «Островом погибших кораблей».

Архитектор Князев

Сосед Васильевых архитектор А. И. Князев в 1930-е гг. работал вместе с Н. А. Троцким по застройке Московского пр. (дома №№ 182, 184). В годы Великой Отечественной войны он руководил строительством оборонительных сооружений. Занимался организацией защиты блокадного Ленинграда.

В 1952 г. совместно с В. М. Фромзелем возвел прекрасный жилой дом на Большом пр. Петроградской стороны, 34–36.

Это Князев настоял, чтобы Ленинградский Городской Дворец Молодежи появился там, где он появился. На участке, ограниченном периметром из ул. Даля, ул. Профессора Попова и Песочной набережной.

Молодежный мост над устьем р. Карповки, связывающий Лазаревскую набережную с Песочной набережной, украшен гранитной стелой с бронзовыми барельефами. Посвященными советской молодежи и ее ярчайшему представителю Ю. А. Гагарину. Который, конечно же, гулял здесь, только Молодежного моста тогда не было!

Это обстоятельство мешало ему попасть на Песочную набережную самым коротким путем. А как когда-то Алексею Толстому приходилось делать «крюк» до моста «Тюдор».

И только ваш покорный слуга спорил с Князевым и со скульптором Стамовым (через его супругу Жармен Яновну Мелуп и гостившего у нее московского искусствоведа, критика и теоретика «знатнейших» искусств Чернышева Н. М.), что лидером здешней молодежи надо изображать Буратино, а не Гагарина!

Для этого у меня в поселке полярников «Дюны» (это между Солнечным и Белоостровом), на участке дома № 76 по Главной ул. было заготовлено сосновое «поленце» диаметром почти 1,5 метра, а длиной — 4!

Архитектор Булдаков

В кв. № 60 жил четвертый главный архитектор города (1981–1987 гг.) Народный архитектор СССР (1984 г.) Г. Н. Булдаков. Присудивший мне премию на конкурсе памятный знак «Блокадным архитекторам».

Он — один из авторов «Зеленого Пояса Славы» вокруг Ленинграда, задуманного поэтом М. А. Дудиным. В чем Михаил Александрович сам расписался в моем экземпляре его переводов Эдит Сёдергран, финско-шведской поэтессы, проживавшей в дачном поселке т. с. «Рощино» и удостоенной там памятника в виде «бронзового кота», вылепленного с ее любимца.

[Другой «памятник-кот», установленный на территории Санкт-Петербургского университета, котам, привезенным в Ленинград после войны (для борьбы с крысами), авторством приписываемый скульптору Григорию Дёме, изваян его учениками. Скульпторами — супругами Вороновыми. С пушистого «охранника» их скульптурной мастерской.]

К сожалению, Эдит Сёдергран ушла из жизни очень рано… Даже не успев стать невестой! А я неосмотрительно подарил «дудинский экземпляр» своей невесте из Ульяновска…

Надеюсь, что после этого она не вполне «ушла» (а только от меня) и сегодня жива-здорова, счастлива?!.

Жук! Жук! Жук!

«Скарабеем» же всего «рыбьего» дома (т. с. его «лица необщим выражением») являлся, безусловно, народный архитектор СССР (1991 г.), лауреат Государственной Премии СССР (1974 г.) А. В. Жук, проживавший в квартире № 29.

Он — автор станций метро «Владимирская», «Чернышевская», «Выборгская». И т. н. «правительственных дач» на Каменном острове. Отделенном от Песочной набережной волнами Малой Невки.

В 1955–1962 гг. по проекту А. В. Жука возведен «Театр юных зрителей», «ТЮЗ» на Загородном проспекте, в створе Гороховой ул. (на которой родилась моя бабушка). «Визави» знаменитой Адмиралтейской башне («…И светла Адмиралтейская игла!..» А. С. Пушкин).

В 1966–1967 гг. в мастерской А. В. Жука спроектировали крупнейший киноконцертный зал Октябрьский на 4000 мест. «Ленинградский ответ» на появление в Московском Кремле Дворца Съездов…

Как-то Тамара Жук проиллюстрировала одну мою историю для журнала «Чиж и Ёж» о «Сластене Беззубом», а потом из другой моей истории в этом журнале о «Собако-Съело-Веде» и его друге «Петро-Метро-Гноме» извлекла героя, да и предложила сделать из него куклу.

Что явилось моим личным вкладом в экономику семейства Жук-оф-ф-ф. Это приятно как факт. Потому что в собственную экономику ваш покорный слуга никогда и ничего вложить не мог! Не может! И не сможет!

«Чудо», или 20 лет спустя.

Если ж копнуть поглубже… То малая «родинка»…

Некоторые могут подумать, что слово «чудо» я употребляю т. с. «образно выражаясь»?

Ничего подобного! Приведу пример из нашей с моим (вторым в жизни) другом Павкой, биографии. Мы с Павкой еще и не родились, а уже стали «прототипами» рассказа Рея Брэдбери «Р — значит ракета». И сам Брэдбери об этом не догадывался, первым об этом догадался спустя двадцать лет Георгий Николаевич Мамаев, который читал Брэдбери еще во время войны и обнаружил в нас с Павкой «прототипов» главных героев рассказа «Р — значит ракета» в 1963 году!

Скажете, так не бывает? Бывает! И даже мой коротенький стишок свидетельствует о наличии в жизни «обратного порядка»!

Осень плакала в платочек,
И наставила там точек…
Кто захочет уваженья, —
К ним припишет предложенья…

Брэдбери поставил в 1943 году «жирную точку», а мы с Павкой, спустя 20 лет, к ней законно «приписались»!

Бабушка, или «дурная наследственность»

Впрочем, «малая родинка» может оказаться и еще глубже. Может быть, потому что моя бабушка почти никогда не звалась своим настоящим именем. Самым звучным изо всех возможных вариантов. А меняла и фамилию, и даже отчество, но не имя. Состоявшее из двух имен: Зина — Ида. И это был «пароль».

«По звездам»

Когда бабушка была маленькая, она ушла из монастыря под Ярославлем («Надоело!»), обманув свою «старшую», дочку Саввы Морозова. И брела всю ночь лесной дорогой, охраняемая только небесными светилами. Точнее, созвездиями, которые еще раньше ей показали ее ученые тети.

Затмение за Вырицей

До моих 5-ти лет мы с бабушкой жили на даче «за Вырицей». Лесник срубил совершенно новый дом для внучат с бабушками. И когда началось солнечное затмение (бабушка заранее накоптила стекол для всех дачников), мы его дружно наблюдали во всей красе.

Бабушке «аукнулось»

В пять лет я уехал с бабушкой на дачу в Литву. Оставлять дачу «за Вырицей» для меня оказалось страшным потрясением. Поезд в Побраде приехал рано утром. В 10 утра, нанизав на пальцы побольше сушек, я покинул дом, куда нас на телеге привез с вокзала пан Савицкий (наш в течение последующих 12-ти лет постоянный «таксист»), и бабушка нашла меня только в 6 часов вечера в читальном зале местной библиотеки. В нескольких километрах от снятой дачи.

Несколько километров — это же не несколько «парсеков»… Застала за книжкой по астрономии. Которую мне «на выбор» предложили библиотекарши. Очевидно, руководствуясь собственным «чувством юмора», но мне она (и книжка, и астрономия) полюбилась с первого взгляда.

«Понаехали!»

В школе нас практически каждый год вывозили в Главную обсерваторию Академии Наук СССР. Наверное, чтобы заинтересовались изучением астрономии к 10-му классу.

Меня это не особенно касалось, но, зная, что здесь, на холме и на Средней Рогатке, у бабушкиных родственников до революции случились какие-то «огороды», как бы маркировавшие своими «пятнами» Пулковский меридиан, я неизменно наполнялся чувством законной гордости и глубокого удовлетворения.

Прототип «Китежграда»

С тех пор считаю себя астрономом-любителем, и это позволило мне со временем познакомиться с великим Пулковским астрономом Н. А. Козыревым. А позже через Г. В. Старовойтову (ее папа разработал ходовую часть лунохода, а также помогал при транспортировке части оборудования Пулковской обсерватории в Южные Кардильеры, чтобы открыть там наш Чилийский филиал) и с сыном Козырева. А также познакомиться с Борисом Стругацким как с Пулковским радиоастрономом (или — «летним астрономом»).

Большое значение имел тогда самый большой в мире Пулковский радиотелескоп. Белые ночи отнимали у астрономов визуальные наблюдения. И летом дети родственников приезжали пожить в Пулково как на дачу. С гордостью выводя вечером у костра: «Мы пионеры, дети рабочих!»

Аркадий и Борис Стругацкие (сами «дети Авроры», которая была видна из их домашнего окна — вроде как стояла во дворе!) прототипом Китежграда в повести «Понедельник начинается в субботу» сделали Пулковскую обсерваторию. А прототипами ученых института НУИНУ невольно стала, например, династия астрономов Положенцевых. Во главе с ее основателем Дмитрием Дмитриевичем. И наезжавшими в гости профессором Военно-медицинской

Академии им. Кирова Сергеем Дмитриевичем и сестрой архитектором Натальей Дмитриевной, еще в молодые годы отмеченной именными золотыми часами от министра СредМаша Е. П. Славского.

Академик архитектуры Т. А. Славина, имеющая собственную экспертную рекомендацию, тем не менее поставила перед автором этих строк вопрос о правомерности переноса Пулковской обсерватории в Хибины, обозначив его предметом для дискуссии.

Пришлось пытаться страстно выступить против «Хибин»! Но самое большее, что на мой взгляд удалось сделать, это написать следующие строки:

Раскрашенные «черепа»
Обсерватории — в прошлом
Астрономической, «Главной»,
А ныне — просто «станции»
Наблюдения за жизнью
Верхов — тщеславной!

Пётр Великий, «Пулковский»

В год 350-летия Петра Великого странно, что никто не упоминает о его величайшем в истории достижении? Иначе говоря, его надо признать первооснователем Пулковской обсерватории. А это не просто дело великое или, там, всемирно-историческое, а прямо-таки Вселенское! Пётр I почти за двести лет до принятия Гринвичского Международного нулевого меридиана прочертил нулевой меридиан через Пулковскую гору.

Если быть по-настоящему точным, Московское время должно называться «Пулковским» или «Петровским». Как время «Пулковского меридиана». А еще точнее — время на оси его центральной башни.

«Ревнивые москвичи»

«Ревнивые москвичи», среди которых глубокоуважаемые мною Н. С. Михалков и К. Г. Шахназаров, всегда готовы видеть в Санкт-Петербурге прототип «города Зеро». Но город не виноват, что апостол Пётр (чей, собственно, город) золотым ключиком пропускает, через, образно выражаясь, свою «проходную», на Землю всякие там «райские штучки», которые тут называются открытиями. Одно из таких замечательных открытий и есть, так сказать, Пулковский меридиан — Лествица величайших городов мира.

Не Москва, а «Московия»

Братья Стругацкие с фотографии 1963 года, на которой ваш покорный слуга привычно ест глазами меридиан 30-го градуса, для повести «Пикник на обочине» придумали «радиант Пильнера» с шестью «зонами посещения».

С непреходящим удовольствием перечисляю их прототипы. Начало или исток этого великого «болеро» городов — Великие пирамиды и Долина Царей на Ниле. Каменное пророчество будущего «марша». С шагом 9,5 градусов углового размера Земли и «с тактом» примерно в 700 лет.

Первый великий город на этом пути — Александрия. Второй великий город — Константинополь. Между ними и по расстоянию, и по времени граница эр: «нашей», и той, что «до нашей». Третий великий город — Киев. Четвёртый — Санкт-Петербург. Пятый — примерно через 400 лет возникнет в нынешней Норвегии, на северном берегу Варангер-фьорда. На месте нынешнего рыбацкого посёлка Вадсё.

Вот все т. н. «6-ть зон посещения». Ну разве это не чудо?! Но и это еще не все! 30-й — самый «сухой» меридиан на планете. Самый пешеходный. «Москвичами» обычно неправильно понимается выражение «Москва есть Третий Рим, а Четвертому не бывать!». Под «Москвой» и под «Римом» на самом деле подразумеваются вовсе не города. Не город — Москва, а Московия, и не Рим — город, а «Великая Римская империя», разделившаяся потом на Западную и Восточную.

Учимся считать до 3-х

«Первый Рим» — единый общехристианский мир. «Второй Рим» — Константинополь: восточно-христианский мир, или православный. «Третий Рим» — Московия. Русско-православный мир! А четвертому не бывать!

Как выясняется, несмотря на все заслуги: Москва, Рим, Париж, Берлин, Нью-Йорк, Лондон и т. д. — это новые «ВАВИЛОНЫ» разных времен, но отнюдь не города спасения! А «столицы мира», или «города спасения» расположены на меридиане 30-го градуса! Именно они «ЗОНЫ ПОСЕЩЕНИЯ» высшими силами планеты Земля (по братьям Стругацким).

Седьмой писательский дом в «городе спасения»

Словом, моей «малой родинкой» можно считать (в Санкт-Петербурге) исторический «новгородский Спасский погост». Объединяющий «пески» на левом берегу реки Нева (через все правобережные «Охты»!) с левобережными «песками» Малой Невки.

Короче, Спасский погост XV–XVI вв. — это современные Охта и Петроградская сторона! И здесь я (как архитектор и не только) предлагаю соорудить очередной (7-й по счету) писательский дом. Для членов Первого в стране Клуба сатиры и юмора им. «Ко — Го». Которому осенью 2022 года исполнилось 45 лет! Дом «очень умный», т. е. воображаемый + Ленинградский дворец молодежи.

«Какую биографию делают рыжему?!!»

(Анна Ахматова о Бродском…)

У седьмого писательского дома, заявляю это как «АРХИТЕКТОР МЕЛЬНИКОВ» уже есть своя потрясающая, но, к сожалению, пока еще почти никому неизвестная история…

Треугольник, или «заповедный уголок»?

Треугольник между Песочной наб., ул. Профессора Попова и ул. Грота (а шире — не ул. Грота, а Вяземским переулком) — это не просто «территория развития», это памятник, как минимум, литературной классике.

Прежде всего, прототип «Зоны» из повести братьев Стругацких.

Если учесть, что вокруг (и в самом «треугольнике») развивались события таких знаменитых книг, как «Гиперболоид инженера Гарина», «Республика Шкид», «Аэлита», «Приключения Буратино», сказок Андерсена и Чуковского, то-о-о…

Вместо наглого покушения на комплекс Ленинградского Дворца Молодежи, а за ним (что следует логике вещей), — на 5-этажную панельку («рыбий дом») академиков архитектуры, незаконченный ансамбль Евгения Адольфовича Левинсона (ул. Профессора Попова, 43) и законченный жилой комплекс Фёдора Лидваля (ул. Профессора Попова, 41), по соседству с творениями архитектора Томишко. Нечаянного автора «Алых парусов» Александра Грина. То становится ясно, что давно следовало «ТРЕУГОЛЬНИК» объявить заповедным уголком Санкт-Петербурга и всей России!

Часть вторая. «Доверие»

«Анна» К. и «литература»

Наша соседка по даче в Белоострове — балерина Нинель Кургапкина погибла, потому что с возрастом потеряла слух. И не расслышала, переходя железнодорожные пути, приближения электрички…

Но эта сцена, очевидно, ее биографам показалась непристойной. Ущербной для престижа героини. В версии биографов балерину сбила машина на Приморском шоссе. «Водителя так и не удалось установить».

Подобная обработка правды и называется «литературой». Литература не бывает бесстрастной. То есть целиком и полностью стремящейся к объективности. Тем более к «правде» вялой, бесперспективной. С простеньким выводом в конце — «надо быть внимательнее»…

Нет! Литературой в конкретном случае смягчают горечь от потери. Как бы философически объясняя (оправдывая) ее несовершенством мира, в котором живем! Таким образом, в нас вызывают не просто жалость к жертве собственной неосторожности, а к жертве «несовершенного мира», и максимальное сочувствие к ней! А и даже «неутомимую жажду справедливости»! «Виновника»-то до сих пор «не удалось установить»!

Голая правда всегда выглядит довольно странно. Зато ложь, расфуфыренная, разодетая, размалеванная, выглядит «убедительно»! Диалектика!

Как в кино

Помните, в фильме «Калина Красная» один из ресторанных гостей Егора Прокудина допытывается: «А скажи, мил человек, чего это мы отмечаем?..»

Пришедший на встречу в честь 45-летия первого в стране Клуба сатиры и юмора (его бывший член), а ныне ученый муж и известный писатель Андрей Столяров несколько раз кряду (не обращая никакого внимания на мои подробные «ответы — отчеты») задавал тот же самый вопрос!

Положа руку на сердце, — он был прав! Потому что имел ввиду не повод, а т. с. «процедуру празднования»! А еще точнее, ее не внешнее, «сквозное действие»!

Собственно, это было «секретом фирмы»! И Андрей Столяров невольно впал в роль «писателя», крайне недовольного ролью «сталкера». И не приблизился к «золотому шару». В обоих ролях, «сталкера» и «золотого шара», выступал ваш покорный слуга!

Исполнение желаний на юбилейном вечере заменялось честным ответом на все вопросы об известных мне тайнах творчества братьев Стругацких. Однако, вопросы, которые точно рождались в головах присутствующих, так и не последовали…

Кроме одного: «Мокрецы» — это сами Аркадий и Борис?» — «Да!»

Как хорошо, как громко было в «ЗОНЕ»!

Это я рассказал братьям Стругацким, что родился в «зоне» со многими чудесами! С общим двором: с одной стороны, колонии для несовершеннолетних преступников (Песочная наб., 22), с другой, дома ведущих специалистов (ул. Професора Попова, 43). Общим двором, разгороженным только высоким зеленым забором с колючей проволокой.

Из-за забора нашу половину «зоны отдыха» «доставала» голосовая перекличка от обязательного построения утренних и вечерних непарадных «коробок».

Квартира 11

«В отместку» наша половина двора «радовала» их половину исполнением арий голосом «надежды мировой оперной сцены», солистки «лаборатории русской оперы» (ленинградского Малого театра оперы и балета) — Галины Васильевны Орловской — Бараш.

Ее красивый, сильный голос, в большой комнате с отнюдь не кабинетным роялем, вроде должен был только, заглушать шум, производимый заводом «Ленинская Искра», чьи производственные мощности растянулись

вдоль по другой стороне ул. Профессора Попова. А, на самом деле, эхом растекался и по Песочной набережной.

Недаром, послушать певицу Орловскую приезжал в скромном облачении «простого прохожего» сам Арам Хачатурян. Вы спросите, почему же она так и не стала «мировой звездой»?

Беда в том, что Галина Васильевна ни в чем не нуждалась!.. Разве что в «мужском внимании», которое имелось у нее в переизбытке!!! Муж (будущий адмирал) после рождения их первенца неосторожно поставил вопрос ребром: «Либо я, либо сцена!»

Увы! И сцена-то была «не вопрос». А уж муж… «объелся груш»…

— Настоящие мужчины
Уступают все дивчинам!
— Уступаю всем я Груше,
Даже ростом ей по уши!

Словом, от «золотого шара» (прототип — «Ленинская Искра») Галине Васильевне не требовалось ровно НИ-ЧЕ-ГО-шеньки!

Между прочим, «Ленинская Искра» (аккумуляторный завод, до революции называвшийся «Ригель» — «ключ»), прототип не только «золотого шара» у братьев Стругацких в фантастической повести «Пикник на обочине», но еще и «золотого ключика» в книжке Алексея Толстого «Приключения Буратино».

Желающего судьба ведет, нежелающего тащит!!!

Другой мой сосед по дому и однокашник по 55-й школе, (ставший под влиянием распевок Г. В. О. композитором), Александр Наумович Колкер, общаясь с «золотым шаром», обитавшим в нашем дворе, погубил не столько себя (как оперная дива Орловская), сколько свою горячо любимую жену, певицу Марию Леонидовну Пахоменко… Корыстно решив, что жена должна исполнять только его, Колкера, песни! А он будет посвящать их только ей!

Ну, во-первых. Как минимум, одну из его песен, «Карелия» («…Долго будет Карелия снится…») лучше всех исполняла, все-таки, не Мария Пахоменко, а Лидия Клемент…

А во-вторых, «долгорукие москвичи» быстро «скопировали» Марию Пахоменко, представив миру Валентину Толкунову. «Двойника», по всем статьям заменившего «оригинал».

Мне этот «крах» был символически представлен в вагоне метро, где стояли, точно «поставленные к стенке», — сам «сосед», его жена и их дочь! «Ночью у композитора Колкера украли «Волгу»!» — сообщило рано утром ленинградское радио.

ГриНевский

Одна из легенд нашего двора наряду с легендарными прославленными зодчими Евгением Адольфовичем Левинсоном и Фёдором Ивановичем Лидвалем — архитектор Александр Иванович Томишко. Зодчий, строивший через дорогу (ул. Грота) от Левинсона и Лидваля, но все-таки раньше их! Архитектор А. И. Томишко скончался в 1900 году.

Томишко, как и автору этих строк, страшно нравился собор Святой Анны в городе Вильно (Вильнюсе), который Наполеон Бонапарт хотел поставить себе на ладонь и так перенести его в Париж.

Фундамент «Святой Анны» по легенде держится (как на «скрепах») на одном единственном пушечном ядре! Эту легенду реальный барон Мюнхгаузен узнал от своего друга. В рассказах барона этот друг упоминается, как «литовский граф». Легенда из прошлого. И барон придумал для легендарного ядра легенду из будущего. Когда на ядре (или в ядре) можно будет летать.

«Алые паруса», выразимся предельно осторожно (!), придумал не совсем чтобы А. Грин! Ему, «польскому повстанцу», во время его заключения в краткосрочной тюрьме «Кресты» намекнули, что неплохо бы было укоротить его десятибуквенную фамилию на три первые буквы. И получить из себя тезоименитого полного тезку великого местно… и повсеместно чтимого святого.

Но зачем? Да чтобы стоять в храме под алыми парусами («паруса» — законный архитектурный термин в православном храмостроении — заявляю это как человек, год преподававший в институте Церковных Искусств), — за СВОЕГО! Почему паруса в тюремном соборе, построенном архитектором А. И. Томишко — «алые»? Потому что откровенно кирпичные!

Томишко строил тюремную церковь («корабль спасения») в излюбленном им «кирпичном стиле». Как и целый городок — «убежище для слепых». Частично сохранившийся до сегодняшнего дня. Улица Профессора Попова, 37. Перед центральным корпусом городка — «убежища для слепых» стоял памятник Константину Гроту: бюст, поверх колонны из красного гранита, прислонясь к которой внизу сидела бронзовая девочка и водила пальцем по раскрытой бронзовой книге для слепых.

Отступлением от «кирпичного стиля», подтверждающим общие правила архитектора Томишко, является разве что построенная им в Петропавловской крепости царская усыпальница для Николая II и членов его семьи.

Но, согласитесь, «алые паруса», действительно, — не стиль семьи последнего русского императора. С кирпичным стилем дома Ипатьевых закончилась история династии Романовых.

Спроектировав часовню (из павильона для разводки и обслуживания Ушаковского моста), я собирался приблизить сию архитектуру «кирпичного стиля», к «романскому стилю» (а заодно — и к «романовскому»), но… Для

этого надо было всего ничего — оштукатурить и побелить барабан на новой часовне. В этом случае образуется пасхальный образ «кулича» со «свечой»!

Однако, настоятель храма Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове отец Вадим, мизерно сэкономив на отделке барабана, получил образ «китайской пагоды». Вот такие непростые отношения у династии Романовых с псевдоготическим кирпичным стилем. До сих пор.

Обращение

Цель данного моего «образцового» текста (прежде всего) — побудить бывших сотоварищей по клубу сатиры и юмора записать свои мемуары! Вспомнить, если не о себе самих, то хотя бы об ушедших наших товарищах: Сергее Янсоне, Викторе Верижникове, Николае Жильцове, Александре Смирнове, Ильясе Хасанове, Юрии Тейхе, Елене Дюк, Владимире Москвине, Аркадии Спичке, Владимире Малькове, Николае Винокурове, Илье Бутмане и др.

У Сергея Янсона есть, по крайней мере, мемуарная повесть «Дом культуры», которую самым естественным образом не грех включить в планируемое к 50-летию клуба наше общее СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. А у других ушедших таких книг нет. Значит, надо им их составить. По совести, задача для оставшихся.

2023-й год в России — год педагога и наставника. Зачем наше собрание сочинений НУЖНО?! — Нужно! И даже — необходимо! Чтобы избежать в будущем возможных нареканий, информационных инсинуаций, спекуляций, провокаций и даже информационной диверсии.

Ведь это наш клубный товарищ подтолкнул администрацию Анатолия Собчака к созданию музея М. М. Зощенко. А потом и к отпочковыванию от музея Зощенко музея «Литература — XX век». А далее выясняется, что там даже не слыхивали о таком явлении, как первый в стране Ленинградский клуб сатиры и юмора! О театре «Суббота» знают, о клубе «Восток» — в курсе, об их «золотой середине» и не слыхали!

Один из вариантов названия клуба, который основал детский поэт, актер, писатель Еф. Ефимовский — «Солнце, которое светит в семь» стал девизом клуба. А вашему покорному слуге было предложено придумать варианты названий, и одним из вариантов было — «Клуб имени Ко-Го». Имитация цокота копыт Конька-Горбунка. Ко-го, ко-го, ко-го…

Автор предложения тогда даже не подозревал, насколько попадает пальцем в небо. Ведь знаменитый «Конек-Горбунок» был написан буквально в соседнем квартале от ДК (ул. Правды, 10) в здании (на углу Звенигородской улицы и ул. Правды) университетского факультета правоведения.

Сегодня бывший ДК (улица Правды, 10) — гостиница Государственного Эрмитажа. Возможно, директор М. Б. Пиотровский позволит установить перед входом в его гостиницу небольшую конную статую. Работы скульптора Дмитрия Каминкера в память о знаменитейшем защитнике правды во всем мире бароне Иерониме Карле Фридрихе фон Мюнхгаузене?

Два в одном!

Монумент барону Мюнхгаузену работы скульптора Дмитрия Каминкера вполне может проиллюстрировать одновременно две баронские истории: «Полконя» и «Конь на столе». Тем более, что ваш покорный слуга лежал на столе (операционном) под люстрой, где должно было происходить действие последнего упомянутого рассказа.

Вам не верится? Не удивительно! Но, как говорится, «клин клином вышибают»! Придется мне завоевать ваше доверие рассказом еще более удивительным и странным!

Иконостас

Речь пойдет о часовне «Всецарица» при храме Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове. Настоятель храма отец Вадим (Буренин) был не вполне доволен низким («византийским») иконостасом своего храма. Тем более, что исторически первым иконостасом его церкви оказался не то, чтобы высокий «русский», а понравившийся Екатерине II иконостас архитектора Казакова. После революции и закрытия придворной («домашней») церкви на Каменном острове, иконостас был перенесен в действующий храм иконы Смоленской Божией Матери на Смоленском православном кладбище Васильевского острова.

Часовня

Короче, отец Вадим предложил мне «нарисовать» новый иконостас со множеством тябловых рядов в русском стиле. Я же, не будучи уверен в своих способностях с ходу (никогда не учась) создать достойный во всех отношениях продукт, сделал отцу Вадиму встречное предложение…

Реанимировать и лигитимизировать заброшенный технический павильон для обслуживания Ушаковского моста. Когда-то архитекторами Петром Аришевым и Владимиром Васильковским только «загримированный» под часовню стоявшей рядом «псевдоготической» православной церкви.

Церкви, где будущий император Александр I пел на клиросе. Поэт Александр Пушкин крестил своих детей. Церкви, которую Павел I самоотверженно отодвинул от своего Каменноостровского дворца, приблизив к Инвалидному дому героев Чесменского сражения. «Псевдоготический» стиль церковного здания архитектора Юрия Фельтена был «комплиментом», проживавшим вдоль «дороги, ведущей к храму» рыцарям Мальтийского ордена.

И квартировавшему поблизости от храма первому и единственному в России мушкетерскому полку.

«Палыч помог»

Поскольку мой товарищ по службе и по жизни Александр Павлович Викторов был как раз в это время главным архитектором Петроградского

района, и, как видно на фотографии, сделанной ранее в деревне Ульянино, привык брать на себя очень много… Например, перекрасил легендарный крейсер «Аврора» в более плотный и темный «шаровый» цвет. И, наверняка, думал я, поможет с часовней!

Так оно и получилось. Удалось убедить главу местной администрации Петроградского района Людмилу Косткину и Председателя ЗАКса — Вячеслава Макарова отдать храму павильон для последующей переделки в часовню.

На камне сем

Помните выражение: «На камне сем воздвигну церковь мою»? На открытке, сделанной внучкой главного архитектора Государственного Эрмитажа Валерия Лукина, изображена сцена — «зайцы торжественно передают золотой ключик от Заячьего острова (на котором основан Санкт-Питер-Бурх) Петру I.

В действительности же, это пророческое деяние произошло не на реке Неве в 1703 году, а на год раньше, на Соловецких островах. Еще точнее, летом 1702 года, на отнюдь не главном, а довольно-таки заброшенном «Заяцком острову». Остров отмечен выложенными спиралевидно (так, как выглядит со стороны наша родная Галактика) булыжно-каменными «лабиринтами». Промежуток между тяжеленными булыжниками выдержан одинаковый, примерно полторы ширины ступни взрослого мужчины. И, когда я проходил, аккуратно ступая, между камнями, то не нарушал плотности невидимых стен, коим камни со всей очевидностью служили и продолжают служить надежным фундаментом. В это время мне говорили, что лабиринты — это древнейшие ловушки для рыбы. В коих она попадалась сама. Заходя в лабиринт во время прилива. И не успевая выбраться из него во время отлива.

Города-храмы

Больше на Заяцком острову Соловков ничего не построено. Ничего, кроме возведенной в 1702 году по приказу Петра I деревянной церкви во имя святого апостола Андрея Первозванного. Срубленной в один день!

Этот «один день» дальше будет отнесен к Домику Петра на Петроградской стороне и к первому Троицкому храму города на Троицкой площади… А еще и к орлу, кружившему в день закладки города над местом… закладки городов: Александрии, Константинополя, Киева, Санкт-Петербурга.

Для людей же, а не для рыб, эти каменные сооружения служат, скорее всего, не для попадания в ловушку, а символами ВЫХОДА из бессмысленного и губительного лабиринта БЫТИЯ. Что закрепил храмом Пётр I, как когда-то апостол Андрей Первозванный, дойдя до высокого берега Днепра, водрузил на нем крест, по сути, предсказав и основав этим нашу страну за 1000 лет до ее появления.

«Бармалей» — «Айболит» — Часовня

Если Мстиславу Добужинскому Корней Чуковский был обязан появлением на свет своих главных литературных персонажей, то я обязан Добужинского «рисунчатой гравюре» с фронтальным изображением храма Андрея Первозванного на «Заяцком острову» Соловков заимствованием образа навершия для часовни «Всецарица» храма Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове.

Все мы, люди, с одной стороны, — «Бармалеи», с другой, — «Айболиты»! Конечно, в разной степени и в разных пропорциях. Не был исключением и Владимир Сергеевич Васильковский. Что было хорошо известно Дмитрию Александровичу Бутырину, замечательному архитектору и реставратору. Как-то указавшему мне на портрет своего предка в Галерее 1812 года в Зимнем дворце. Я пригласил Дмитрия Александровича для работы над часовней, а он был настроен категорически против в свою очередь приглашать Владимира Сергеевича Васильковского.

Святой — «не святой»?

Архитектор, в отличие от свободного художника, — человек более практический. Его главное достоинство — не столько задумать, сколько суметь реализовать задуманное. Короче, предусматривать и преодолевать всевозможные тернии на пути к осуществлению проекта. И, прежде всего, учитывать «человеческий фактор». «Человека надо защищать от человека!» Как сказала героиня Лии Ахеджаковой в фильме Эльдара Рязанова «Гараж». Недаром любимый ученик В. С. Васильковского Михаил Андреевич Копылков как-то охарактеризовал мне «любимого учителя», как (прости Господи!!!) «святого черта».

Нестроения

Когда Дмитрий Александрович Бутырин, не уведомив меня, позволил строителям, нанятым настоятелем храма, снести «дефлекторный барабан» на крыше будущей часовни… А «барабан» я, с целью экономии средств, собирался использовать как «барабан» под «шейку», «луковку», «яблоко», и «крест» — я бросил Бутырина и бросился к Васильковскому.

В это время главных художником города был Иван Григорьевич Уралов. Восторженный фанат всего творчества Васильковского. И (если не ошибаюсь) сосед по лестничной площадке мэра города Санкт-Петербурга Анатолия Собчака.

Если мне, размышлял я, удастся получить на эскизе проекта подпись Васильковского, то хотя бы из уважения к своему заместителю Уралову главный архитектор города Олег Харченко 100 % подпишет проект!

И правда, Олег Харченко подписал мне «бумагу» буквально «на ходу», случайно выйдя из своего кабинета и случайно двигаясь мне навстре-

чу. Как только я указал ему на подпись В. С. Васильковского, сделанную на «небе» моего эскиза!

«Где расписаться?» — однажды спросил меня Зураб Константинович Церетели, когда я предложил ему эскиз флага для скульптурного петербургского фестиваля «Планета Плинт». И я гордо подсказал президенту Академии Художеств: «На небе!»

В «земле»

В архитектурной графике существует условное изображение «земли в разрезе». Свою собственную подпись на своем эскизе я тщательно замаскировал, «закопав» посередине земли. Прямо посередине листа «под часовней».

Даже если ее и обнаружишь, то не сразу догадаешься, что это «подпись», а не «дата»! «XX» (век). На самом же деле, сверху — это «дабл-ю», обозначающее Wсеволод, а снизу — «М», естественно, означающее, Мельников!

Между «НЕБОМ» и «ЗЕМЛЕЙ»

Единственное, с чем не согласился Владимир Сергеевич Васильковский, подписывая эскиз часовни, это с цветом изображенной кирпичной кладки, заявив, что такого оттенка кирпича просто не может быть. И ошибся. О чем можно судить даже по фотографиям! Очевидно, Владимир Сергеевич уже начал в ускоренном темпе терять зрение…

Он выдал мне задание вычертить барабан и всю надстройку над ним в натуральную величину. Собираясь лично разрисовать, «разузоречить» крест. Так сказать, сделать его уникальным.

Я съездил в «Академию» за приличным куском рулонного ватмана. Сдвинул в квартире в большой комнате мебель, освобождая на полу место под чертеж в натуральную величину. И единственное, чего не было воспроизведено на нем… Были четыре «гирьки» (полупирамидки, рассеченные по диагонали), ориентированные по сторонам света на пояске барабана. Временно я изобразил их как «сухарики». Намереваясь съездить к Никольскому собору (в котором меня крестили через несколько дней после рождения). И с помощью транспортира взять тамошний угол наклона ребра «гирьки».

Честно говоря, я совсем забыл о своем намерении… И отдал Васильковскому ватман «как есть». А потом «хорошо» заболел… Когда по выздоровлении я пришел в церковь на Каменном… часовня уже была готова. «Гирек» на ней не было, а были «сухарики». «Крест» был плотный, неизукрашенный резьбой… Владимир Сергеевич не успел разрисовать его… Он полностью ослеп…

Часть третья

«Сын Северного флота»

Вот стоим мы посредине Ушаковского моста, как на корабельной ростре. Настоятель храма отец Вадим, Владимир Сергеевич Васильковский и я, Мельников Всеволод. Стоим лицом к вершине дельты Невы. И обозреваем ее широкую панораму. Крайняя справа, застенчиво краснеет будущая часовня. Справа, несколько ближе к центру панорамы, пронзает воздух трехсотметровая Ленинградская телебашня. А слева, симметрично расстоянию от будущей часовни до телебашни, перечеркивает главный фасад Военно-Морской Академии им. Кузнецова автобан.

Его декоративное убранство главный художник города Иван Григорьевич Уралов доверил своему любимому архитектору В. С. Васильковскому и его жене Т. Н. Милорадович. Татьяна Николаевна и нарисовала корабельные пушки (с какой стороны ни подходи к автобану) целящимися прямо в вас! Сестра Г. В. Старовойтовой Ольга Васильевна, когда мы шли с ней от станции метро Черная речка на Каменный остров с целью прогуляться до скульптурной мастерской Григория Даниловича Ястребенецкого, отметила нацеленность пушек как эффект, производящий неприятное впечатление!

Вот Владимир Сергеевич и говорит, сопровождая свои слова широким жестом руки: «Здесь у меня сложился целый ансамбль!..»

«Ансамбль»

Я не стал ничего добавлять к этим словам. Хотя… было что! Образ Ленинградской телебашни родился у В. С. Васильковского не случайно! В 193… году ему, еще мальчишке, на Всемирной выставке в Париже за рисунок «Восстание декабристов на Сенатской площади в Санкт-Петербурге» присудили большую золотую медаль. Естественно, в номинации детского рисунка.

Сам Билибин уговаривал отца маленького Володи отдать того учиться в Академию искусству графики. Отец был архитектором, и сын собирался идти «по стопам отца»! «Отбиваясь» от Билибина, старший Васильковский, за золотую медаль подарил сыну красивую деревянную модель пятидесятиметровой парашютной вышки. Купленную им прямо с витрины магазина на Садовой улице (тогда она называлась улицей им. «3-го Июля»).

Деревянная модель была выклеена по образцу двадцатипятиметровой реально существовавшей парашютной вышки в городе Ораниенбауме. С нее прыгали летчики стоявшего в Ораниенбауме авиационного отряда гидросамолетов. Модель пятидесятиметровой вышки выклеил по образцу двадцатипятиметровой вышки по подсказке К. Е. Ворошилова мой будущий дядя, мамин брат, Мельников Всеволод.

Мама.

По гороскопу: мама — «кошка», а я — «крыса»! Очень любили друг друга. Насколько возможно… Я даже унаследовал от мамы «прототипизм».

Вот что написано о маме в сказке о Буратино: «Мороженщик покатил через площадь свою тележку. На балконы домов выбежали девочки и замахали ему руками!..»

«Площадь» — это знаменитое петербургское «семимостье».

«Балконы» — это балкон двухэтажного петербургского особнячка, принадлежавший кв. № 11 дома 69 по улице «3-го Июля». Перед каждым советским праздником управдом спрашивал у бабушки (маминой мамы) разрешения установить на балконе гигантский «советский портрет».

«ДевочкИ» — это моя будущая мама, появившаяся на свет по вышеуказанному адресу.

«Мороженщик» — круглый год торчал у них под балконом.

Еще раз о маме

Не достигнув «возраста Христа», на пирсе в Северодвинске 9 августа 1957 года мама участвовала в пуске на воду первой советской атомной подводной лодки «К-3» («Ленинский Комсомол»).

Если бы пуск не завершился успешно, полетели бы головы, в первую очередь — ее, а также членов ее семьи (в том числе и моя), как потомственных «врагов народа»! Слава Богу, обошлось!

В другой книжке

Об успешной трудовой деятельности мамы пишет в другой книжке (не «Приключения Буратино») ее начальник Серафим Иванович Косых (Основа — комплексный план развития. — Лениздат, 1981).

«…Специализированное комплексное подразделение по производству электромагнитной арматуры мы организовали в январе 1976 года. Возглавила его Александра Александровна Мельникова. Ныне это один из лучших наших комплексов…»

«… Александра Александровна почти 30 лет работает в объединении, опытный конструктор. Прошла войну. Получила высшее образование. Человек она общительный, умеет найти подход к людям. Одним словом, мы считали, что сделали верный выбор. И не ошиблись…»

Что за работа?

«…В толковых словарях русского языка арматурой называют второстепенные приборы и принадлежности какого-нибудь аппарата или машины. Второстепенные… А только на одном блоке атомной электростанции свыше 24-х тысяч единиц разнообразной арматуры! И дело тут не только в количестве арматуры, но и в ее качестве. Ведь если даже одна какая-то единица арматуры окажется некачественной, из строя может выйти весь блок.

Вот какова цена этих второстепенных приборов. Поэтому производить арматуру только высокого качества, надежную и долговечную, также одна из важнейших наших задач.

Как-то мы получили письмо с атомохода "Ленин" с благодарностью за отличную арматуру, которая уже многие годы действует безотказно. Не скрою, нам было приятно. И последующие атомные ледоколы "Арктика" и "Сибирь", мы стремились укомплектовать высококачественной современной арматурой…»

ЦКБА

Начинала мама почти что сразу начальником отдела ЦКБА.

«…Кстати, вопрос о включении Центрального конструкторского бюро арматуростроения в состав объединения решался далеко не просто. Являясь головным предприятием в арматуростроении, оно обслуживало 40 заводов своей подотрасли. И 200 предприятий других отраслей. Многие считали, что в условиях объединения ЦКБА потеряет свою ведущую роль. Мы отстаивали свою точку зрения. Да, бюро будет работать на объединение, на его текущие и перспективные задачи. Растворится, но не исчезнет! Наоборот, поможет всему объединению стать лабораторией передового опыта в современном арматуростроении…»

Такой случай

«…Вспоминаю такой случай. Было это несколько лет назад. Подходило к концу строительство атомной электростанции "Норд" в Германской демократической республике. Пуск станции мог задержаться — не было специальных предохранительных клапанов. Немецкие товарищи обратились за помощью к нашей стране. Почетный заказ поручили выполнять нашему объединению.

Хотя таких устройств предприятие раньше не выпускало.

От момента получения задания до установки клапанов на атомной станции прошло всего полгода! И изделия с маркой Ленинградского предприятия полностью обеспечили требуемые параметры. Станция была пущена в срок…»

Наши отношения

«…Как-то Александру Александровну Мельникову спросили, как сложились отношения в коллективе руководимого ею комплексного подразделения. Она ответила уверенно: "Как в семье!" И добавила: "Как в хорошей, доброй семье, где у родителей и детей есть полное взаимопонимание и уважение друг к другу". Сравнение покажется несколько неожиданным, но оно очень точное…»

Не могу с этим не согласиться. Как-то мама принесла целый мешок экспериментальных «отливок» домой. И я, сидя за столом, всю ночь «зачищал» отливки круглым напильником…

Более интеллектуальную работу проделал, когда спустя годы пришла пора «Бурана». Меня даже включили в состав авторского коллектива! Считаю, не вполне заслуженно. Но, по-моему, это лучший способ воспитания патриотизма.

Еще немного цитирования, или «на кого работаем?!»

В России с гордостью повторяют (и уже не первое столетие!), что в мире будто бы называют нашу страну «второй родиной Шекспира»!..

Хотелось бы процитировать только одну сравнительно небольшую заметку о «первой родине Шекспира».

«Был или не был?

Неполная и документально не обоснованная биография Уильяма Шекспира давно породила множество споров и легенд об основателе современного английского языка, авторе 150 сонетов, 6 исторических хроник, 4 поэм и 30 пьес, составивших сокровищницу мирового театра.

Около полувека итальянские исследователи пытаются доказать сицилийское происхождение Шекспира. Профессор итальянской литературы из Университета Палермо Мартино Иувара приводит более 20 доказательств в пользу итальянской национальности Шекспира, основанных на творчестве и тех немногих подробностях, которые известны о его жизни.

Согласно официальной биографии, Шекспир родился в 1564 году в небольшом британском городке Стратфорд-на-Эйвоне в семье галантерейщика и представительницы одного из старейших местных родов. Уильям якобы закончил хорошую местную школу, однако, никаких документальных свидетельств этого не сохранилось.

Иувара уверен, что под именем Шекспира скрывается Микеланджело Флорио, родившийся в 1564 году именно в Мессине на Сицилии. Его отец был врачом, а мать, и это совпадает с официальной версией, представительницей местной аристократической семьи Кроллаланца. Когда мальчику, с детства отличавшемуся незаурядными способностями, было 15 лет, семья была вынуждена бежать с Сицилии на север Италии. Флорио-старший разделял взгляды кальвинизма, за что карала священная инквизиция, процветавшая на острове во времена испанского владычества. Примечательно, что «английский» отец Шекспира не ходил в церковь, потому что, возможно, был скрытым католиком в протестантской Англии...

Итак, жизненные линии Уильяма Шекспира и Микеланджело Флорио неоднократно пересекаются, что дает повод считать, что это один и тот же человек. Известно, что Шекспир был членом Лондонского клуба, но в регистре значится не его имя, а Микеланджело Флорио. Но главные указания на сицилийское происхождение драматурга — в его сочинениях, сообщает корр. ИТАР-ТАСС. Действие почти половины из них происходит в Италии, в том числе и на Сицилии, и ни в одном не упоминается «родной» Стратфорд. Известно, что Микеланджело Флорио учился в университете в Падуе, жил

в разных городах на севере Италии, включая Верону и Венецию, а также много путешествовал — бывал в Греции, Испании, Дании, Франции. Все эти страны так или иначе фигурируют в произведениях Шекспира, который якобы никогда не бывал за границей.

В северном итальянском городе Тревизо семья Флорио купила дом XIV века, который принадлежал кондотьеру Отелло. О бывшем владельце рассказывали, что из ревности он задушил свою жену... Дездемону, которая оказалась невиновна в адюльтере. В период жизни в Вероне Микеланджело влюбился в девушку по имени Джульетта.

В пьесах Шекспира пять раз достаточно точно описываются кораблекрушения, хотя Стратфорд находится далеко от моря. Микеланджело же хорошо знаком с морем, он родился в сицилийском порту Мессине, жил и в знаменитой морской Венецианской республике. В «Гамлете» имена двух персонажей совпадают с именами двух сокурсников Флорио в Падуе, а сам город упоминается дважды — в «Укрощении строптивой» и «Венецианском купце». В пьесе «Антоний и Клеопатра» описан дом Помпея, сына Помпея Великого, в Мессине, где тот жил до своей смерти в 35 году до н. э. Как мог сын скромного английского галантерейщика получить обширные знания о древней греческой и римской истории? И обладать кругозором в разных науках? А вот Флорио учился в университете в Падуе, когда там преподавали Галилео Галилей и Джордано Бруно. Именно последний, сожженный на костре инквизиции за еретические взгляды, по версии Иувара, познакомил итальянца со своими влиятельными знакомыми протестантами в Англии, куда тот в итоге и иммигрировал — в Стратфорд, где, опять же по неслучайному совпадению, ранее обосновались родственники его матери.

Наконец, сама фамилия Шекспир — «шейк спир» — «потрясать копьем» — это перевод фамилии матери Кроллаланца.

Жизнь любого гения, особенно периода Возрождения, овеяна тайной. Как десятилетиями ученые бьются над разгадкой секрета улыбки Моны Лизы, выдвигая самые невероятные гипотезы, так и величина таланта Шекспира дает почву для фантазий».

«На кого работаем?»

Если бы мы работали только на британского Шекспира… Но, как говаривал Михаил Сергеевич, «нам подбрасывают», а «мы подхватываем»…

Взять хотя бы проблему с «хрущобами». А никакие это не «хрущобы», если копнуть историю чуть-чуть поглубже… Еще не закончилась Вторая мировая война и Великая Отечественная, а в апреле 1945 года некто по фамилии Черчилль предложил устроить массированное бомбометание тяжелыми фугасными бомбами по 50-ти крупнейшим городам Советского Союза. Операцию предложили назвать «Немыслимое». С конца 1945 года по 1949 было около 10-ти планов бомбардировки крупнейших городов Советского Со-

юза атомными бомбами. Цифры целей росли от 50 — к 100 и от 100 — к 200 в конце.

Предположительно, бомбардировки не состоялись потому что уроженец города Санкт-Петербурга и военный советник нескольких американских президентов Прокофьев-Северский, автор ковровых бомбардировок германских городов, в частности, Дрездена, а также — человек, откорректировавший цели ядерной бомбардировки в Японии, то есть предложивший в виде конкретных мишеней Хиросиму и Нагасаки, заметил, что города Советского Союза, лежащие в развалинах, глупо подвергать бомбардировке, пока в них не соберется по 20–10–5 миллионов человек.

Перед Иосифом Виссарионовичем вставал нешуточный вопрос, как восстанавливать разрушенные города, какие применять архитектурные проекты с учетом перспективы в ближайшем будущем ядерных бомбардировок?

Оптимальный вариант был предложен еще в конце 20-х годов. Когда были совершены многочисленные дизайнерские открытия. Передовая мода, женские сапоги с молниями и опробована архитектурная теория т. н. «разобранного небоскреба». Конечно, небоскреб «разбирался», не будучи построенным. А просто разложенным на отдельно стоящие невысокие корпуса. Объединяемыми, конечно, не сразу, а во вторую и третью очередь (может быть даже в пятую и десятую), в один дом двумя служебными контурами — подземным и воздушным…

Со временем отдельно стоящие корпуса должны были приобрести отдельно стоящие лестнично-лифтовые шахты. Которые позволяли бы попадать на эксплуатируемые кровли т. н. «воздушного контура» и на подземный контур. Где располагалось подземное хозяйство, включающее частные гаражи-стоянки и тоннели, выводящие сразу на наружные магистральные полосы движения.

Один из первых примеров «разобранного небоскреба» — квартал сороковых в городе Ленинграде, ограниченный улицей Жукова, Полюстровским и Гражданским проспектами.

В послевоенное время «разобранные небоскребы» превратились в так называемые «черемушки», городские микрорайоны, так называемые «спальные».

Процитируем специалистов. «Панельные и кирпичные хрущовки, согласно нормативным документам, по которым их проектировали и строили, должны были иметь долговечность конструкции от не менее 50-ти лет до более чем 100 лет. Средний срок службы хрущовок, согласно «положению о проведении планово-предупредительного ремонта жилых и общественных зданий» 1964 года, определялся в 125–150 лет. При этом, например, московские власти, где с 2010-х годов ведется массовый снос данного жилья для последующей уплотнительной застройки на его месте, утверждают, что сносимые серии хрущовок были рассчитаны лишь на 25 лет эксплуатации».

Идеальным элементом микрорайона — разобранного небоскреба, был признан 100-квартирный 5-этажный панельный дом. Впоследствии при подстройке к нему отдельно стоящих лестнично-лифтовых клеток с созданием эксплуатируемой кровли и служебного подземного контура, должны были измениться и нормативы жилой площади. Конкретно: один этаж — одна семья.

Таким образом, презираемые ныне панельные 5-этажки практически превращались в таунхаузы. Над каждым корпусом, этажно выше уровня эксплуатируемой кровли предполагался общий функционал, стилизованный под «особнячок». Якобы приспособленный под бассейн, пункт ДНД, пункт медико-санитарный, небольшой домашний театральный зал, коттедж авторитетной личности из числа жильцов корпуса, и т. д., и т. п., вплоть до ЦПР ГО, центров принятия решений гражданской обороны.

При этом все функции дублировались. Сергей Борисович Сперанский застроил Новоизмайловский проспект согласно вышеизложенным принципам. А ваш покорный слуга должен был на Международной конференции, посвященной пространственным конструкциям, проводимой в ЛЕНЗНИЭПЕ в 1968 году, выступать вместе с Пьером Луиджи Нерви, знаменитым итальянским конструктором, заинтересовав последнего городом роботов на Луне, планируемым в кратере Клеомед.

Распускался сознательно слух, что дома планируются на 25 лет для того, чтобы потенциальный противник не мог исподволь помешать нам осуществить вышеприведенные планы, благодаря которым с 1980 года до 2000 мы должны были ликвидировать в нашей стране демографическую яму, порожденную Второй Мировой войной.

Рассуждая в одном из интервью об утрате культуры труда, Григорий Васильевич Романов отмечал: «Чтобы вырастить племенное потомство, нужно время, и немалое. Чтобы восстановить утраченную сегодня культуру профессионального труда, воспитать работника-профессионала, потребуется, если не принять срочных мер и спасти то, что можно еще спасти, жизнь не одного поколения. На телевидении появился канал "Культура". Но нам демонстрируют культуру людей искусства. Бесспорно, это нужно. Но вы хоть один раз видели, чтобы показали культуру труда рабочего, крестьянина, учителя, врача? Не видели, и я не видел. А ведь на культуре труда этих людей держится вся человеческая культура. Что получается у нас сегодня: культура — дело избранных?..»

Труд всегда был основанием человеческой жизни и культуры. Результатом труда Романов видел социально значимый продукт, полезный государству и обществу. Всю свою жизнь он признавал настоящими героями только людей, которые любят и умеют работать.

СОДЕРЖАНИЕ

Ольга Кривдина
Светлана Махлина
ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ 9

I

ИСКУССТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОСТИ

Наталия Саутина
ЭКСЛИБРИС КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФУНКЦИИ ЭКСЛИБРИСА В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ САУТИНА 12

Евгения Логвинова
ЖИВОПИСЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ КОНЦА 1950-Х И 1960-Х ГОДОВ В НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИОГРАФИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ.
Доклад к конференции СПб СХ «200 лет Императорского Общества поощрения художеств. Продолжение традиций» 19

Людмила Волошина
СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ПОИСК СЕБЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МИФА 27

Людмила Волошина
МУЗЫКА РУССКОГО ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКОГО ХУДОЖНИКА С. И. ОСИПОВА 36

Арутюн Зулумян
ВЫСТАВКА «ТРАВЕЛОГ»
Творческий Союз Художников.
К выставке Александра Монастирли «Травелог». 17 мая 2023 г. 46

II

РУССКОЕ ИСКУССТВО РАЗНЫХ ЖАНРОВ

Глеб Пудов
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОМ СУНДУЧНОМ ПРОИЗВОДСТВЕ 48

Яна Сафарова
ДЕЛО ЖИВОПИСЦЕВ НИКИТИНЫХ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ 58

Ольга Кривдина
ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ. МОДЕЛИ ПАМЯТНИКОВ М. П. ЛАЗАРЕВУ И М. С. ВОРОНЦОВУ СКУЛЬПТОРА Н. С. ПИМЕНОВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО МУЗЕЯ. ПАМЯТНИКИ М. П. ЛАЗАРЕВУ В СЕВАСТОПОЛЕ И М. С. ВОРОНЦОВУ В ТИФЛИСЕ 67

Елена Чурилова
НА МАЛОЙ РОДИНЕ БОЛЬШОГО МАСТЕРА
По страницам дневника В. М. Фёдорова-Курганова, привезенного из поездки 1928 г. на родину П. П. Чистякова 79

Юрий Ломакин
ЦЕРКОВЬ АЛЕКСАНДРА СВИРСКОГО (УСЫПАЛЬНИЦА ЗУБОВЫХ) В АНСАМБЛЕ МОСКОВСКОГО ДОНСКОГО МОНАСТЫРЯ 88

Анна Корнильева
ЖИВОПИСЬ — ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЛЕОНИДА ТКАЧЕНКО 107

Кирилл Авелев
БЕЗ*ИЗВЕСТНЫЙ ФОТОГРАФ ПРЕСНЯКОВ
Хроника случайного исследования 121

Мария Олейник
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДУХОВНЫХ ПРАКТИК ИМПЕРАТОРСКОГО ФЛОТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ПОДВИГ ИЕРОМОНАХА АНТОНИЯ (СМИРНОВА) 16 (29) ОКТЯБРЯ 1914 Г. 127

III

ИСКУССТВО СТРАН МИРА. ШТРИХИ И ХАРАКТЕР

Андрей Дьяченко
БЕРДСЛЕЙ В ГЕРМАНИИ
К 150-летию со дня рождения великого английского графика 132

Андрей Дьяченко
ФИЛОСОФИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД
К 135-летию со дня рождения Марселя Дюшана..... 142

Ирена Мозолевская
К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ПРОИЗВЕДЕННЫХ НА ФАБРИКАХ НАКЛАДНОГО СЕРЕБРА В ПОЛЬШЕ 147

Андрей Соболев
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦЕНТР «КОРОНА МУНДИ»
К 100-летию со дня основания. Начальный этап (1922–1926) 151

IV

ИСКУССТВО В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТОВКАХ

Маргарита Изотова
РУССКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ 163

Анна Воронкова
NET И ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО. КАК ОТЛИЧИТЬ ПОДЛИННОЕ ЦИФРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА ОТ ПОСРЕДСТВЕННОГО DIGITAL-ОБЪЕКТА 173

Арутюн Зулумян
К ВЫСТАВКЕ «АБСТРАКЦИЯ И ОКРЕСТНОСТИ»
в Творческом Союзе художников Санкт-Петербурга 28 апреля 2023 года 178

Алексей Парыгин
ПОСТУРБАНИЗМ — ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ 180

V

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ, КНИЖНЫЕ ОБЗОРЫ, ЖУРНАЛИСТИКА, ДНЕВНИКИ, МЕМУАРЫ

Светлана Ивлева
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЖУРНАЛ «ИЛЛЮСТРАЦИЯ»
НЕСТОРА ВАСИЛЬЕВИЧА КУКОЛЬНИКА (1845–1847)..... 184

Николай Кононихин
ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ
Главы из книги. Психогеография Петербурга..... 193

Николай Кононихин
ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ
Главы из книги. Паблик-арт и актуальное искусство в городской среде..... 201

Елена Заяц
ЛИКИ МАЛЕНЬКОГО ЭРМИТАЖА*
Акварельный дневник 2022..... 209

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр
ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО АВАНГАРДА В ЛИЦАХ
(часть IV–I)..... 219

Всеволод Мельников
МОЯ МАЛАЯ «РОДИНКА»..... 236

ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 75

Составители О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова.
Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина.
Корректура и компьютерная верстка В. А. Лебедева.

Все материалы публикуются в авторской редакции.
Опечатка: в сборнике ПИТ АИС № 74 в названии статьи Н. Кононихина на с. 207 читать «Мир искусства № 2». То же на с. 274 в Содержании.

На обложке:
«Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м. Творческая группа: художник Э. П. Соловьёва, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу. Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице:
Логотип Санкт-Петербургского регионального отделения ООО «Ассоциация искусствоведов» (АИС)
Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

Подписано в печать — июнь 2023.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 11.
Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии «Икс-принт».
Санкт-Петербург