

Санкт-Петербургское региональное отделение
«Ассоциация искусствоведов. ООО АИС»
Творческий Союз историков искусства и художественных критиков

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 80

Составители —

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



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- П 29** Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 80 / О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова (составление). — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2026. — 380 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-??? (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-??? (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISSN: 2949-3153

eISSN: 2949-3161

«Петербургские искусствоведческие тетради» — совместный проект российских искусствоведов, культурологов, историков, философов, реставраторов, сотрудников музеев, научных и учебных заведений. Тематическая направленность — актуальные проблемы теории и истории искусства в современном преломлении. Издание полезно как профессионалам, так и широкому кругу любителей искусства.

УДК 7
ББК 85.1

- П 29** St. Petersburg Art History Books. Issue 80 / O. A. Krivdina, L. N. Mitrokhina, N. E. Frolova (compilers). — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2026. — 380 pages : ill. — Text : direct.

“St. Petersburg Art History Books” is a joint project of Russian art historians, cultural experts, historians, philosophers, restorers, museum experts, representatives of scientific and educational institutes. The edition focuses on current issues of theory and history of art from the contemporary point of view. The edition may be of interest for both professionals and a wide range of art lovers.

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

Редакционная коллегия: О. А. Кривдина, С. М. Грачёва, Р. А. Бахтияров, Л. А. Волошина.

Технический редактор: А. О. Бельская.

Научный редактор: Р. А. Бахтияров.

Научный руководитель: О. А. Кривдина.

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», посвящённые Санкт-Петербургу.

Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского регионального отделения «Ассоциация искусствоведов. ООО АИС»

Авторы: Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

Обложка А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2026

© СПб РО «Ассоциация искусствоведов. ООО АИС», 2026

© СПб ГБУК «ГМП „Исаакиевский собор“», 2026

© Государственный музей истории религии, 2026

© Коллектив авторов, 2026

© Кривдина О. А., Митрохина Л. Н., Фролова Н. Е., составление, 2026

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2026

Обзорная статья к 80-му выпуску

Новый, 80-й по счету сборник «Петербургские искусствоведческие тетради» продолжает развивать линию, намеченную в последних выпусках двух лет. Публикации, подготовленные ведущими петербургскими специалистами, доказывают, насколько важен диалог искусств в пространстве современной художественной жизни. Сейчас уже очевидно, что именно на границе, одновременно разделяющей и сближающей разные научные дисциплины, совершаются подлинные открытия, способные существенно обогатить отечественное искусствознание.

В очередном сборнике рядом со статьями, посвященными отдельным видам и жанрам изобразительного искусства и творчеству его представителей, «классиков и современников», читатель встретит материалы, связанные с проблемами культурологии, философии и эстетики. Это осмысление понятий традиции и критериев оценки прогресса в искусстве и содержания картины (новый подход к осмыслению этих вопросов предложен в статьях «Неразличенность времени. О формах бытия традиции» И. А. Лесковой, «Критерии достоверности» О. И. Томсон и «Значение картины как высказывания художника о современном обществе» Ксении Трулл). Ряд публикаций связан с вопросами развития кинематографа и театра (назовем статью Н. С. Сезонтенко, где постоянная экспозиция музея «Эрарта» анализируется в аспекте программы экзистенциализма, материал К. А. Кожина «Абсурдный человек в философских трудах С. Кьеркегора и А. Камю», а также проведенный этим специалистом анализ сценического воплощения жизненной и творческой биографии Евгения Замятина и Егора Летова).

Так само понятие искусства, культуры, наследия обретает полифоническое звучание, позволяя видеть развитие творческого процесса в его динамике. В таком случае название статьи Л. А. Волошиной «Творческое освоение культурного ландшафта в процессе создания картины» вполне можно рассматривать как ключ к содержанию основной части материалов сборника. Здесь современное находит опору в достижениях прошлого, а, казалось бы, забытые страницы истории художественной культуры обретают новую жизнь в монографических публикациях, где мастерски написан портрет человека, чье имя достойно сохраниться и жить в веках. Потому только на первый взгляд неожиданным кажется выбор художников, чьи работы сопоставляются в статье М. Д. Изотовой, — на самом деле читатель, внимательно ознакомившийся с содержанием этой публикации, увидит неожиданные грани образного решения, сближающего испанца Сурбарана и грузина Пиросмани, пусть встреча этих самобытных творцов происходит не в реальном, а в воображаемом музее. В свете актуальности вопроса художественного образования и эстетического воспитания развития российских индустрий креативны статьи, авторами которых являются Е. Ю. Игнатьева, Н. Ю. Михайлова и И. Г. Гольдман, имеют они и вполне определенную

практическую направленность. Рядом с ними можно упомянуть и статью В. И. Александрова-Соболева-Кабалевского, где автор рассматривает эволюцию образа японского меча на примере работ из своей коллекции. К мотивам и ассоциациям, связанным с отражением петербургской тематики в пространстве фотографии, обращается в статье «Петербургский фототекст и его авторские интерпретации» Е. И. Григорьянц.

Некоторые из авторов разрабатывают определенную научную тему, раскрывая все новые и новые ее грани, другие обращаются к тому кругу вопросов и проблем, которые ранее ими практически не затрагивались. Тем не менее отдельные материалы поднимают на новую высоту рассмотрение частных, на первый взгляд, событий, связанных с реализацией конкретных выставочных проектов или с творчеством участвующих в них мастеров. По традиции основу сборника составляют «проблемные» статьи, посвященные отдельным этапам развития изобразительного искусства и взаимодействию разных его видов и жанров. Назовем публикации таких специалистов, как О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин и Г. А. Хвостова, а также Е. А. Клишевич, посвященные новым открытиям в сфере монументальной скульптуры дореволюционного Петербурга и Ленинграда. Также это связанные с вопросами изучения католических храмов публикации Я. Р. Сафаровой и Д. А. Шатилова, которые дополняет новый материал Л. Н. Митрохиной в ряду ее статей, подготовленных в последние годы и связанных с изучением многогранной деятельности Ирины и Юрия Грецких. Представленная в сборнике АИС статья рассматривает деятельность супругов, художников-подвижников, по воссозданию усадьбы «Имоченцы» — родового имения Василия Поленова.

Другую, не менее важную часть сборника составляют материалы, где тесно соприкасаются и взаимодействуют История и Культура. О важном событии — восстании декабристов на Сенатской площади, 200-летие которого отмечалось 26 декабря 2025 г., напоминает читателям замечательный художник-график Ю. К. Люкшин в статье «Сибиряк с благородным сердцем», где он раскрывает влияние идей декабристов на формирование нравственного облика наших современников, в частности сибирского художника Н. И. Домашенко. Другой человек эпохи золотого века русской культуры стал героем статьи Л. Н. Митрохиной «Вольнодумец в рясе. О. Иакинф — монах, китаевед, ученый, исследователь (1777–1853)».

Другой, чисто биографический аспект истории искусства представлен статьями Р. А. Бахтиярова (материал об астраханском художнике Ш. Такташеве), М. Д. Изотовой («Гелий Коржев. Трудные шаги к истине»), Л. Н. Митрохиной («Исторический жанр в творчестве художника Анастасии Кораблевой»), Т. К. Михалковой (статья о творчестве художника Валерия Ивановича Яроша), А. С. Воронковой («Институциональное признание абстрактной живописи Алексея Ваулина как феномена художественной культуры России»), Д. А. Начева (материал о А. Ф. Кабанине — иллюстраторе книг Габриэля Гарсии Маркеса) и Е. П. Кирилловой («Избранные произведения Е. Д. Никифоровой-Кирпичниковой»). Есть в сборнике и материалы, где уже сам автор-художник дает характеристику собственному творческому методу («Дропиллизм как

оригинальная живописная техника. Определение, описание и историко-сравнительный контекст» Б. В. Рачковского).

Завершая обзор публикаций в 80-м сборнике АИС, назову рецензию М. Д. Изотовой на книгу доктора искусствоведения Н. А. Яковлевой, посвященную творчеству москвича Бориса Михайловича Неменского, продолжающую серию ее публикаций о художнике-фронтовике, выдающемся мастере советской живописи, в декабре прошлого года отметившем 103 года со дня рождения). И безусловно, важно акцентировать внимание на публикации Л. Н. Митрохиной о проводимом с 1993 года Международном фестивале искусств «Мастер-класс», завершением которого в 2025 году стала торжественная передача в дар иконы «Августовская победа», хранящейся в Надвратной церкви Александро-Невской лавры Санкт-Петербурга, городу-побратиму Мариуполю. Как отмечает автор данной публикации, фестиваль искусств «Мастер-класс» *«имеет статус международного проекта не только по составу участников, но и по расширению границ всеохватывающего диалога между различными видами искусства, способствующими интеграции определенного вида и направления культуры в общий глобальный художественный процесс»*. Таким образом, мы вновь возвращаемся к главной идее статьи, раскрывающей содержание нынешнего сборника: необходимости диалога, взаимодействия, контакта между представителями безбрежного пространства искусства как универсального языка общения представителей разных стран, вероисповеданий, разных возрастов и поколений, что так важно в нынешнем непростом и тревожном мире.

I

ИСКУССТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОСТИ



Митрохина Л. Н.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
mila_mitrohina@mail.ru

Вольнодумец в рясе. О. Иакинф — монах, китаевед, ученый, исследователь (1777–1853)

Статья освещает жизнь и деятельность архимандрита Русской православной церкви о. Иакинфа (Никита Бичурин). Ученый-китаевед, историк, переводчик, член-корреспондент Российской академии наук в контексте исторических событий государства Российского XVIII века, в том числе в направлении развития отечественного китаеведения на базе духовно-просветительской деятельности, связанной с Русскими духовными миссиями православной церкви в Китае. Значение и влияние результатов деятельности о. Иакинфа на развитие науки китаеведения в России, ее основ и формирования культурных связей России и Китая и сопредельных стран Дальнего Востока и Центральной Азии. Статья имеет научно-публицистический стиль с привлечением внимания к историческим основополагающим фактам развития китаеведения в России для работы с широкой аудиторией, включая студентов, преподавателей и любителей истории Отечества.

Ключевые слова: Китай, Россия, духовная миссия, синология, православие, китайский язык, синод, цивилизация, вероисповедание, наука.

Mitrokhina L. N.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

A freethinker in a cassock. Fr. Iakinf is a monk, sinologist, scholar, and researcher (1777–1853)

The article highlights the life and work of the Archimandrite of the Russian Orthodox Church Fr. Iakinf's (Nikita Bichurin). A scholar of Chinese studies, historian, translator, corresponding member of the Russian Academy of Sciences, in the context of the historical events of the Russian state of the 18th century, including the development of Russian Chinese studies on the basis of spiritual and educational activities related to the Russian spiritual missions of the Orthodox Church in China. The significance and impact of the results of Fr. Iakinf's aims at the development of the science of Sinology in Russia, its foundations and the formation of cultural ties between Russia and China and neighboring countries of the Far East and Central Asia. The article has a sci-

entific and journalistic style, drawing attention to the historical fundamental facts of the development of Chinese studies in Russia in order to work with a wide audience, including students, teachers and fans of the history of the Fatherland.

Keywords: China, Russia, spiritual mission, Sinology, Orthodoxy, Chinese language, synod, civilization, religion, science.

Только незримое время сквозь эпохи и года имеет способность просеивать через свое божественное сито нетленные ценности деятельности человека, выкристаллизовывая суть творческого наследия, наполняя новым восприятием и объективной оценкой. Истинное признание и осмысление открытий приходит не сразу. Такова участь почти всех первооткрывателей.

Никита Яковлевич Бичурин (1777–1853), он же о. Иакинф — архимандрит Русской православной церкви, востоковед, путешественник, знаток китайского языка, один из основоположников Российской синологии (китаеведения), относится в той или иной мере к этой когорте ученых, чьи открытия не являются до конца изученными, но давшие мощный толчок в сближении культур России и Китая. О. Иакинф впервые в истории синологии показал, насколько важны китайские источники для изучения всемирной истории, и определил развитие отечественного китаеведения как комплексной дисциплины вперед на многие годы.

Тернистый путь о. Иакинфа полон как трагических моментов, так и радостных. Никита Бичурин родился в селе Акулево (ныне деревня Типнеры), где его отец Яков Данилов служил диаконом. По происхождению Никита, вероятно, был наполовину или на четверть чувашем, мать, вероятно, русская, его дед Данил Семенов был из чувашей. Вскоре семья переехала жить в село Бичурино Чебоксарского уезда Казанской губернии, где Никита получил фамилию Бичурин по названию села. Никита Бичурин уже восьми лет был взят для обучения в Казанскую духовную семинарию. Отличался живостью, способностями к языкам и любознательностью. На одаренного семинариста обратил внимание архиепископ Казанский Амвросий (Подобедов), который до конца своих дней оказывал ему поддержку. Летом 1800 года Никита Бичурин принял постриг с именем Иакинфа и был предположительно определен в число соборных иеромонахов Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге. 16 мая 1802 года неожиданно для казанского духовенства о. Иакинф был назначен настоятелем Вознесенского монастыря в Иркутске и ректором духовной семинарии. Однако он был уличен в недостойном поведении, оказался под следствием и отстранен от священнослужения и должностей настоятеля и ректора семинарии. «Впавшего в соблазн» архимандрита было велено отправить в Тобольск учителем в семинарию под надзор архиепископа Антония (Рождественского).

В Иркутске, по всей вероятности, о. Иакинф познакомился с главой посольства в Китае графом Ю. А. Головкиным и заинтересовался этой страной. В это время формировалась 9-я Русская духовная миссия. Святейший синод после отказа от миссии архимандрита Аполлоса (Алексеевского) снял

с о. Иакинфа запрет священнослужения, и по Указу императора Александра I он был утвержден главой 9-й духовной миссии 5 марта 1807 года для работы в Китае, где проявил свой талант ученого во всем блеске. О. Иакинф с радостью воспринял это назначение, так как его пытливый ум требовал почвы и новых перспектив для познания мироздания в самый благоприятный активный возраст, в тридцать лет.

10 января 1808 года архимандрит Иакинф прибыл в Пекин и нашел свое истинное призвание в научном исследовании этой малоизвестной для России страны. Изучению Китая и народов Азии он посвятил всю свою жизнь, хотя покинул Пекин со своей миссией 15 мая 1822 года. В письме к историку и издателю журнала «Москвитянин» М. П. Погодину от 14 августа 1810 года архимандрит Иакинф писал: «Не хваля себя, могу сказать, что живу я здесь единственно для Отечества, а не для себя. Иначе в два года не мог бы и выучиться так говорить по-китайски, как ныне говорю». За 14 лет пребывания в Китае он создал огромный научный пласт, базисную исследовательскую информацию, над которой работал, анализировал и развивал все последующие годы уже в России.

Так он начал составлять словарь, в который вошло 12 000 иероглифов, сделал колоссальное количество переводов на русский язык китайских сочинений — исторических и географических. Перевел на китайский язык с русского литургию, краткую Священную историю и изложение основ православной веры. Вел дневники, записи, зарисовки этнографического характера. Не оставался безучастным к опиумной проблеме, захлестнувшей Китай, опасаясь проникновения контрабандным путем и в Россию опиума, таившего в себе угрозу существования целой нации. Выехав в 1821 году из Пекина, о. Иакинф увозил 400 пудов книг китайской литературы, подобранной им для научных занятий и для пополнения фондов библиотек России.

Переживая все выпавшие ему невзгоды и обвинения после возвращения в Россию — суд Священного синода в «злоупотреблении и развратном поведении» архимандрита и членов 9-й миссии, лишение сана архимандрита, ссылку простым монахом в Валаамский монастырь, возвращение через три года и два месяца благодаря министру иностранных дел графу К. В. Нессельроде, который ходатайствовал перед новым императором Николаем I о причислении бывшего архимандрита к Азиатскому департаменту; отказ Николая I в снятии монашеских обетов, хотя Святейший синод был согласен, — он продолжал с вдохновением работать над своими трудами в определенном императором месте — в Александро-Невской лавре, с условием: «не дозволяя оставлять монашество».

О. Иакинф один сделал столько, сколько может сделать целое ученое общество. С 1819 по 1851 год выпустил в свет 14 книг и около 100 статей о Китае и сопредельных странах, популяризируя сведения о Дальнем Востоке. В 1828 году о. Иакинф избран членом-корреспондентом Российской императорской академии наук. В 1831-м — почетным иностранным членом Парижского Азиатского общества. Трижды получал полную Демидовскую премию Академии наук. В 1835 году участвовал в устройстве училища китайского

языка в Кяхте, для чего написал китайскую грамматику на русском языке и составил пространную программу четырехлетнего обучения.

Формально оставаясь монахом, Иакинф вел светский образ жизни, будучи завсегдатаем салонов и кружков, формировавшихся вокруг Азиатского департамента, Академии наук, Публичной библиотеки, редакций журналов. Среди его знакомых были А. С. Пушкин, А. А. Краевский, В. Ф. Одоевский, И. А. Крылов, И. И. Панаев, А. В. Никитенко и многие другие литераторы. На службе он появлялся редко, работал, как правило, в своей келье в Лавре, на лето снимал дачу на Выборгской стороне, а в 1840-е годы выезжал в имение родственников в Мурино. По описаниям внучатой племянницы Н. С. Моллер, келья Иакинфа находилась близ собора и включала две комнаты. В первой, разгороженной пополам, располагались кухня (там жил нанимаемый лакей) и гостиная, во второй были оборудованы кабинет, спальня, там же хранилась китайская библиотека.

Подвижничество о. Иакинфа в обществе осталось невостребованным. Он выпускал книги за свой счет, что приносило ему немалые убытки. О. Иакинф был покорен историей и культурой Китая, опубликовав в 1848 году свою книгу «Китай в гражданском и нравственном состоянии», чем вызвал порицание критиков Осипа Сенковского в журнале «Библиотека для чтения» и Виссариона Белинского в журнале «Современник» за идеализацию китайского общественно-политического строя. В основе трудов о. Иакинфа лежал обширный фактический материал, который он черпал из официальных династийных историй, а также из жизни, непосредственно общаясь с народностями на территории Монголии и Китая.

Подтверждением его живого участия в исследовании жизни, быта, уклада Китая и сопредельных стран Дальнего Востока и Центральной Азии является создание трех альбомов, условно названных «Первый», «Второй» и «Третий», хранящихся в Российской национальной библиотеке (РНБ). Благодаря семинарии, которую Никита Бичурин окончил в 1799 году, он получил прекрасное богословско-философское образование и хорошее знание как языков классических, так и французского и немецкого. Здесь также проявился его художественный дар рисовальщика, он смог пройти определенную подготовку, наработать основные навыки, что впоследствии, во время служения в миссии в Пекине, ему послужило большой опорой в создании всех трех альбомов.

К исследованию трех альбомов о. Иакинфа с представленными цветными рисунками этнографических костюмов приступили не так давно. Тема требует глубокого изучения специалистов разных направлений. Народный костюм, по высказыванию известного советского филолога, фольклориста В. Я. Проппа, «насыщен отзвуками страстей, он сложное напластование идеалов, понятий, темных суеверий и общественных правил, приобретших вещественно-символическое выражение»¹.

По воспоминанию внучки о. Иакинфа Н. С. Моллер, «о. Иакинф составил 49 иллюстрированных рисунков китайских, маньчжурских, монгольских,

¹ О стадийном изучении см.: Пропп В. Я. Специфика фольклора. С. 29.

корейских и туркестанских костюмов мужчин и женщин. Это собрание пожертвовано в 1824 году, по высочайшему повелению государя императора, в Императорскую публичную библиотеку в Петербурге» [6, с. 271–300, 525–560].

В 2010 году Российской национальной библиотекой (РНБ) был опубликован «Первый альбом» о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина) в двух частях: «Первый альбом» о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина), исследования и комментарии [4], и «Первый альбом» о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина), факсимиле альбома [5]. Во вступлении о. Иакинф написал, что это альбом «О народах, обитающих по берегам Амура от реки Уссури до устья его, по всему берегу Восточного моря от пределов Кореи до границы Российской и по всем островам вдоль сего берега лежащим». Альбом из пятидесяти семи рисунков представляет собой копии с гравюр (по мнению РНБ, возможно, с их цветных оригиналов работы художника Се Суя) из третьего тома китайского ксилографического издания «Изображения данников августейшей Цин» (1761 г.), который хранится в РНБ с описанием в печатных каталогах, но без упоминания имени о. Иакинфа. Между тем его рукой сделаны подписи к рисункам.

О. Иакинф считал главной целью своей миссии создание на основе исторических источников полной картины Китая. Его рукописные комментарии к каждому костюму являются своего рода атрибуцией-определением принадлежности костюма к конкретному этносу, региону или историческому периоду, с включением анализа кроя, материала, орнаментации и других особенностей народного костюма. Ценность его записей неоспорима и требует определенной научной систематизации полученной информации в области этнографии.

Из выборочных записей о. Иакинфа к рисункам можно проследить детальное исследование принадлежности народностей к тому или иному этносу, с первоначальным анализом истории быта с привязкой к климатическим условиям, характерам, занятиям и приверженности к определенным символическим системам.

Так, говоря про народность Олуньчо, о. Иакинф определил само название оленных эвенков, народа, относящегося к байкальскому типу североазиатской семьи, большой монголоидной расы, что их язык относится к тунгусо-маньчжурской группе алтайской семьи, и расселены они достаточно рассеяно на северо-востоке Китая, а также в Сибири и на Дальнем Востоке России. Мужчины и женщины ходят с распущенными волосами и всегда босоногие. Занимаются рыбным промыслом и содержанием оленей. Юрты делают из рыбьих кож. Ежегодно вносят России ясак (оброк) соболями.

Описание красочных этнографических рисунков с исторической и географической составляющей является ценным научным материалом, по которому можно исследовать первоисточники формирования той или иной культуры. О. Иакинф мыслил во вселенском масштабе, собирая бесценный материал.

Смотря на рисунки иноземца и иноземки Фыншаньского уезда, о. Иакинф фиксировал их принадлежность к земледелию. Мужчины одеваются в оленью кожу, накрываются сукном. Женщины носят юбки, на шее низанки из раковин, а руки по локоть сжаты медными кольцами. Ходят босоногие. Ловят оленей. В болезнях употребляют лекарства, моются холодной водой. Имеют

свои ритуалы брачные — девицы после 15 лет сами обустраивают свое жилище и ждут юношей с варганом. Сами иноземцы из «голландцев», покорились на 35 году правления императора Канси (1696). Ежегодно «вносят» оброк 349 унций «серебра».

В комментариях к рисункам о. Иакинф фиксировал зависимых и независимых иноземцев, что способствовало пониманию их положения на той территории, на которой они обитали в сопричастности с другими народами и государствами. Среди иноземцев Тайваньского уезда, что на острове Тайвань, было и покорившееся, и независимое население. Тайвань искони не имел сообщения с империей Китайскою и только позже был присоединен к Китаю. В описании о. Иакинфом костюмированных образов тайваньского иноземца, мужчины и женщины, можно проследить фиксацию уклада их быта — живут деревнями, избирают старост, правительство определяет земских судей. Покои уже строят с высоким основанием с лестницами для входа. Мужчины подбирают волосы и связывают красным платком, носят фуфайки из двух полотнищ с рукавами. Женщины носят на запястьях по несколько десятков медных колец. Делают вино из разжеванного пшена сарацинского и запас пищи. Если мужчина и женщина друг другу понравятся, то в поле соитие имеют. Оброк вносят серебром.

Прогрессивное развитие общественного уклада у народностей, описанных о. Иакинфом, было разное, что зависело от географического расположения и укоренения народностей. Ювунайцы (независимые иноземцы) по описанию обитают подле гор. Женщины ходят нагие или одеваются кожами оленьими и древесными листьями. Едят сырую пищу. Жестокосердны и занимаются убийствами. Очень проворны, приспособлены к горам, «когда травы изсохнут и воды изсякнут гоняются за кабаргами и оленями».

В отличие от ювунайцев, живут в удаленных горах простодушные хлебопашцы в Лююньском уезде, которые занимаются сбором дров и ловлей рыбы, строят травяные шалаши. Мужчины собирают волосы в пучок на самой макушке, носят короткие платья, шляпы и кривой заступ в руках. Женщины собирают волосы в пук и накрываются пестрыми платками. Иногда употребляют небольшой убор головной с висящими по вискам низанками из бирюзовых камней, носят юбки и башмаки. Платье шьют из черной или голубой китайки.

По представленным в альбоме красочным выразительным этнографическим рисункам многочисленных народов, населявших Цинскую империю, с внесенными о. Иакинфом детальными описаниями костюмов, характеров, уклада жизни, иерархических взаимодействий можно составить представление о картине мира, ранее неизвестного России. Костюм у о. Иакинфа становится частью материальной культуры, тесно связанной с природно-климатическими особенностями жизни этноса.

Последовательное рассмотрение разных деталей одежды — поясной, головных уборов, неотъемлемых предметов быта (топорик, лук, горшок для воды, котел, коромысло), украшений или отсутствие их и других элементов — позволяет открывать исследователю отпечатанных в памяти народностей «образ мира», каким они его воспринимали. В течение многих веков вырабатывались

и сохранялись народами целесообразные формы одежды, соответствующие природным климатическим условиям, а потому самые рациональные и удобные, рукотворные из природных материй.

К примеру, цырынка и цырынец носят платья из оленьих и рыбьих кож; куески носят шляпы из травы, холщовые платья с вышитым узором и платья из рыбьих кож; куеский «мущина» на случай драк всегда носит нож в пазухе; фяки носят платье из собачьих кож и рыбных шкур, носят при себе оружие; кякласка продает в ноздри медные или серебряные украшения, распускает волосы, полы платья украшает узорами; хэчже носят соболя и лисьи шапки, платья из рыбных кож, обкладывая по краям разною каймою и унизывая подол медными бубенчиками; крестьяне Гутянского уезда носят бамбуковые лапти, плетеные из травы шляпы, женщины обвязываются голубою китайкою, платье короткое, не закрывает колен; иноземцы Чжулоских горных селений втыкают в голову перья фазановые, из древесной коры ткнут холст для верхнего платья, женщины убирают волосы жемчугами и накрываются холщовыми платками, вешают низанки из белых раковин; Шуишальянские иноземцы накрываются оленьими кожами, носят холщовые рубашки из древесины, женщины носят на шее каменные украшения, красят холсты всякими цветами, используют собачью шерсть; дэхуаские иноземцы играют на бамбуковых флейтах и гусельках.

Каждый этнографический рисунок «Первого» альбома несет в себе массу закодированной информации о миропонимании человека. Этнос в процессе исторического развития формировал не только вещный мир, но и духовный. Сущность одежды выполняет не только сугубо утилитарные функции, но также знаковые и сакральные.

В 2012 году Российская национальная библиотека издала «Второй» и «Третий» альбом о. Иакинфа одним изданием, представляющим собой сводную публикацию рисунков, взаимодополняющих друг друга и однотипно оформленных [1]. К истории «Второго» и «Третьего» альбомов о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина), по исследованию РНБ, относится Распоряжение директора Императорской публичной библиотеки А. Н. Оленина эконому и казначею С. В. Васильевскому, где он распоряжается приобрести для Депо рукописей, в Императорскую публичную библиотеку, три книги китайские. В одной из них 57 «разкрашенных» рисунков (за 300 рублей), в другой 36 с китайскими костюмами (за 150 рублей), в третьей 12 ландшафтов, рисованных китайскими художниками (за 50 рублей) [1]. В альбомах можно увидеть традиционные китайские костюмы представителей разных слоев китайского населения от высших чиновников до слепого музыканта, нищего, монголов, корейцев, жителей Тибета и Центральной Азии.

Во «Втором альбоме» о. Иакинфа сделаны подписи ко всем рисункам, а также им были выполнены два последних рисунка собственноручно. Остальные рисунки как «Второго», так и «Третьего» альбомов принадлежат китайским художникам и, как представляется, являются копиями с неких образцов. «Третий альбом», судя по документальным данным, был поднесен Александру I в 1822 году после возвращения о. Иакинфа из Китая.

Авторами уникального издания 2012 года академиком В. С. Мясниковым и О. В. Васильевой проведена колоссальная работа по исследованию многочисленных архивных источников, воссоздающих истинную картину деятельности о. Иакинфа, лиц, причастных к сохранению ценных этнографических материалов, собранных о. Иакинфом, в главах «История поступления „Второго альбома“ и М. Д. Сипаков», «История поступления „Третьего альбома“ и Е. Ф. Тимковский».

В главе «Описание „Второго“ и „Третьего“ альбомов о. Иакинфа» изложены интересные версии создания рисунков, основанные на письмах о. Иакинфа иркутскому губернатору Трескину от 18 ноября 1816 года. Также расшифрованы подписи к рисункам в двух альбомах, написанные от руки о. Иакинфом. Сами изображения предположительно, по мнению авторов, могут быть копиями с пока не выявленного ксилографического издания или оригинального альбома. Отмечено, что некоторые образцы копировали весьма творчески.

Во «Втором» и «Третьем» альбоме представлены исторические «Нашивки» к костюмам, позволяющие четко определить иерархию чиновников и военных разных классов. Также многочисленные костюмы чиновников, китайских дам в придворном церемониальном одеянии, крестьянина Северного Китая, продающего наушники от мороза, северная китаянка, моющая платье, кореец и корейская дама в придворном одеянии, лама в простом одеянии, лама, или монах Ламайского закона, туркестанка, тибетец, маньчжур в конной стрельбе, общее летнее одеяние китайцев, общий униформ китайских солдат зеленого знамени, Бицини, просто Нигу (монахиня Фоевского закона), нищий (в Пекине составляют особый класс и обыкновенно ходят совершенно нагие как зимою, так и летом), лама в священнослужении, северная достаточная Монголка и другие.

Все фигуры статичны, в отличие от фигур в «Первом альбоме». Имеют фон белый в цвет бумаги. В «Первом альбоме» фон у всех фигур одинаковый — охристый песочный низ и голубовато-синий верх, символизирующий небесную сферу. На некоторых рисунках из «Второго альбома» намечен фон — зеленая земля с травкой. Выделяются рисунки «Тибетец и Тангут», «Монгол на верблюде». Имеются попытки жанровых зарисовок, например: «Старуха, купившая гуся», «Крестьянин, несущий дрова с гор», «Брадобрей, бреющий голову». Рисунки из двух альбомов частично дублируют друг друга. Большая часть рисунков статична, без перспективы, объема и теней. Можно предположить, что работали разные мастера по манере исполнения и почерку.

Несмотря на то, что изображенные в трех альбомах рисунки не являются высококачественными произведениями графического искусства, значимость их велика для развития отечественного китаеведения, опиравшегося на опыт православных миссионеров-китаеведов прошлых столетий. В истории китайского костюма отражалось взаимовлияние многих национальных культур (соседей, иноземцев, туземцев), что позволяет определять историю развития китайского государства. Именно Н. Я. Бичурин — классик отечественной ориенталистики заложил основы российской синологии XIX века, обуславливая «двуприродную» сущность одежды — как вещи и знака. У отца Иакинфа

были все основания сказать, что занимаясь четырнадцать лет Китаем, он один «сделал в пять крат более, нежели все прошедшие миссии в течение ста лет успели»¹.

О. Иакинф один из первых обратился к изучению китайской живописи. В составе 9-й Русской духовной миссии не было художника. О. Иакинф выдавал распоряжения казачьему сотнику Щукину для приобретения хороших китайских красок, так как он имел «искусство, хотя и невеликое, в живописи». Щукин должен был зарисовывать все то, что покажется интересным с этнографической точки зрения, наблюдать исподволь и неприметно работу китайских живописцев и всю их технологию искусства, которую они скрывали. О. Иакинф серьезно заинтересовался секретами китайских живописцев, так как сам был не чужд живописи, имел подготовку и художественный талант, что проявилось в его работах, в том числе в автопортрете. И общение его на родине с таким великим художником, как Карл Иванович Брюллов, не прошло, по всей вероятности, бесследно.

В одной из статей, опубликованных по возвращении на родину в 1834 году, «О приготовлении красок в Китае»² он проводит свои исследования по поразившим его ярким и светлым краскам на китайских картинах, объясняя это тем, что китайцы особым образом очищают и промывают пигменты; изучает и анализирует весь процесс, который может служить руководством для специалистов. Отец Иакинф обучался рисованию в Казанской духовной семинарии и, по словам издателя «Русской старины» М. И. Семевского, «способность к рисованию много помогла ему в ученых его трудах, где все почти планы, карты и рисунки были начертаны им самим, почему и отличались такой жизненной правдой»³.

Перед отцом Иакинфом стояла задача подробного изучения жизни, быта и нравов аборигенов, и изображения местных типов в национальной одежде раскрывали особенности культуры Китая. Рисунки не могли быть исполнены с натуры. Скорее всего, использовались работы китайских художников из ксилографических изданий, и, вероятнее всего, эти рисунки копировались при помощи кальки и раскрашивались по собственному усмотрению им или его людьми.

Не исключено, что о. Иакинф в период работы над первым альбомом решил исполнить собственный автопортрет в китайском костюме, который в настоящее время находится в Институте восточных рукописей Российской академии наук. На автопортрете архимандрит Иакинф изображен в летнем костюме китайского чиновника. На нем конусообразная бамбуковая шляпа, длинный темно-синий кафтан, туфли на толстой войлочной подошве. Голова обрита, глаза чуть раскосы. В лице о. Иакинфа сказались этнические черты народностей Чувашии, к которой он принадлежал. Интересна характеристика о. Иакинфа его современниками: «Отец Иакинф был роста выше среднего,

¹ Цит. по: Скачев П. Е. Очерки истории русского китаеведения. М., 1977. С. 98.

² Журнал Министерства внутренних дел. 1834. Октябрь.

³ Русская старина. 1888. Т. 59. С. 271.

сухощав, в лице у него было что-то азиатское, борода редкая клином, волосы темно-русые, глаза карие, щеки впалые, скулы немного выдававшиеся. Характер имел... вспыльчивый и скрытный»¹.

Имеются портреты о. Иакинфа других художников. В гравюре А. Орловского 1828 года (литография, акв.) под названием «Благородный китаец в летнем одеянии», портрет О. Иакинфа (Н. Я. Бичурина), отец Иакинф представлен в китайском кафтане и шапке с шариком, обозначающим чиновничий ранг. Современники вспоминали о том, что отец Иакинф «питал какую-то страсть к Китаю и ко всему китайскому и свое собственное лицо и бородку как-то ухитрялся подделать под китайский лад»².

В литографии В. Теребенева (без даты), где имеется подпись художника, который указал, что рисовал портрет с натуры и сам переносил его на литографский камень, о. Иакинф изображен в монашеском одеянии и в высоком клобуке, пристально, с затаенной грустью глядящим на зрителя.

Особое впечатление производит портрет о. Иакинфа работы Н. А. Бестужева, который датируется 30-ми годами XIX века, временем поездок Бичурина по Забайкалью, где он встретился со ссыльным декабристом. Во время поездок по Забайкалью Иакинф несколько раз посещал ссыльных декабристов и познакомился с И. И. Пушным, они обсуждали вопрос о снятии с синолога монашества. Портрет Бестужева ценен как свидетельство взаимных дружеских чувств, которые испытывали Бичурин и Бестужев, прославившийся целой серией портретов декабристов и их жен. Акварель находится в Кяхтинском краеведческом музее. Из воспоминаний внучки Н. С. Моллер (Иакинф Бичурин приходился ей двоюродным дядей, был братом ее отца) в ежемесячном историческом издании «Русская старина» в главе «Иакинф Бичурин. В далеких воспоминаниях его внучки» [6, с. 271–300, 525–560] можно узнать любопытную историю о появлении железных монашеских четок у о. Иакинфа: «С той минуты, когда я получил эти четки, я никогда не снимал их; они мне очень дороги. Был у меня дорогой друг, в Сибирь сослали его... Он сам делал их, и этот крестик из его собственных оков и сделан им самим». Позже через два месяца он сказал внучке, что четки сделал Бестужев... Декабрист».

О. Иакинф имел много сторонников и почитателей в Российском обществе, которые именно через его труды знакомились с Китаем. Свои труды «Описание Тибета» и «Сань Цзы Цзин» с дарственными надписями были подарены им А. С. Пушкину, который даже обращался к А. Х. Бенкендорфу за разрешением отправиться в Китай. Отношение в обществе к выдающейся личности о. Иакинфу было противоречивое. Сама судьба словно испытывала его на прочность и веру в свое истинное предназначение. «Вольнодумец в рясе», как называли его современники, был в первую очередь талантливым ученым, историком, наделенным природными качествами страстного увлекающегося исследователя с государственным масштабом мышления. В рамках церковных канонических

¹ Щукин Н. Отец Иакинф Бичурин // Журнал Министерства народного просвещения. 1867. №95. С. 126.

² Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. 2. С. 525.

ограничений ученому существовать и работать было трудно, но и это не могло помешать его деятельности и избранному пути. О. Иакинф считал главной целью своей миссии создание на основе исторических источников полной картины Китая и сопредельных стран Дальнего Востока и Центральной Азии. О методе своей работы он говорил: «Я привык писать одно дельное, высказываться откровенно, и притом в коротких словах»¹.

Английский лингвист, историк Роберт Моррисон — основоположник британской синологии прибыл почти одновременно с Никитой Яковлевичем Бичуриным в Китай. Моррисон в 1807 году, Бичурин в 1808 году. Оба были миссионерами. Тот и другой в совершенстве овладели китайским языком. Оба создали грамматики китайского языка. Китайско-английские и китайско-русские словари. Они встречались в Китае в 1816 году. Н. Я. Бичурин написал «Граматику китайского языка для училища китайского языка в Кяхте». Моррисон и американский проповедник Милн в 1818 году основали Англо-китайский колледж в Малакке. Моррисон в 1824 году вернулся в Англию и был удостоен аудиенции короля, имел успех, возбудив в Британии живой интерес к Китаю. Бичурин прибыл в Петербург в январе 1822 года, а 4 сентября 1823 года был отправлен в ссылку на Валаам, где пробыл до ноября 1826 года. Моррис в 1826 году вернулся в Китай. Бичурину, который хотел поехать в Китай вместе с Пушкиным, было отказано².

Условия разные. Труды Бичурина, по мнению ученых, превосходят моррисоновское наследие. Позже, в 1831 году Н. Я. Бичурина принимают в Парижское академическое общество. В 1837 году он переводит на французский язык реферат «Статистическое описание Китайской империи» и получает мировое признание.

Заточение в Валаамской обители и климат Петербурга по месту его пребывания в монашеской келье Александро-Невской лавры не прошли для о. Иакинфа бесследно — он стал терять зрение. Печалило о. Иакинфа отсутствие интереса к серьезным научным и литературным трудам. Душевные терзания по поводу снятия с себя монашеского сана не оставляли его до самой кончины. В письме к министру иностранных дел К. В. Нессельроде от 13 сентября 1830 он писал: «Но четырехлетний опыт (пребывания в Валаамском монастыре) — доказал мне, что никакие усилия не могут превозмочь общепринятого образа мыслей, а потому я, не столько заботясь о себе, сколь о святости иноческого сана, коего обеты в самом глубоком уединении столь трудно выполнять, решился просить ваше превосходительство о исходатайствовании мне перемены звания, тем более что я учеными трудами своими, смею надеяться, уже доказал, что я ни на каком месте не могу служить Отечеству с большей пользою, как при Министерстве иностранных дел». Но, несмотря на согласие Святейшего синода, император Николай I, однако, «повелеть соизволил: оставить

¹ Москвитянин. 1848. № 9. С. 4.

² Общество российско-китайской дружбы. 240-летие со дня рождения Иакинфа Бичурина. <https://orkd.ifes-ras.ru> (дата обращения: 10.06.2025 г.)

на жительство по-прежнему в Александро-Невской лавре, не дозволяя оставлять монашество».

В воспоминаниях его внучки Надежды Моллер описана трагическая кончина о. Иакинфа, брошенного на произвол судьбы при монашеской братии, больного, страдающего, парализованного без надлежащего ухода и человеческого сочувствия. Старец-монах так ответил рыдающей внучке: «У монашествующей братии земных родных не бывает. У них только один Отец Небесный... Отец Иакинф уже покончил все земные расчеты, он соборован и его ждет пища небесная» [6, С. 559].

Скончался отец Иакинф на 76-м году жизни 11 мая 1853 года. Отпевание было совершено в кладбищенской церкви Александро-Невской лавры начальником духовной миссии в Пекине архимандритом Гурием (Карповым). На похоронах присутствовало четыре человека. Родные узнали об этом только из газет. Погребен отец Иакинф на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры. Друзья и почитатели со временем установили на его могиле скромный черный мраморный обелиск, на котором выбита надпись: «Иакинф Бичурин. Род. 1777. Ум. 1953 г. Мая 11 д.». Между этими надписями вдоль памятника по-китайски написана эпитафия: «Труженик ревностный и неудачник, свет он пролил на анналы истории».

По истечении времени после ухода выдающихся личностей молва и страсти утихают, эмоции остывают, и наступает период объективной оценки оставленного наследия. Формируется иной взгляд на бытовавшие условности, приходит понимание и оценка весомости вклада личности, пережившей тернистый путь с ошибками, заблуждениями, верой и сомнениями. Выкристаллизовывается главное — деятельность, труды и их значимость для своего Отечества.

Бытует мнение, что фигура основоположника отечественного китаеведения о. Иакинфа (Бичурина) крайне мифологизирована. И. П. Карезина в своей статье «Образ о. Иакинфа (Бичурина): детали и уточнения» [3] по-своему трактует факты жизни о. Иакинфа, базируясь на архивных биографических данных. Вопрос принятия Никитой Бичуриным монашества из романтических побуждений отвергается, так как, имея такого покровителя, как архиепископ Казанский, член Святейшего синода Амвросий (Подобедов), принятие монашества состоялось исходя из его советов, открывавших перспективу карьерного роста. Принявшие монашество получали возможность карьерного роста в церковной иерархии, а кроме того, их могли оставить при учебном заведении для преподавания и научной деятельности. По большому счету считается, что Никите Бичурину просто повезло, а может быть, предрешило встретить на пути своем такого покровителя, который первым смог оценить талант пытливого семинариста, поставить его на верный путь, тем самым дав возможность принести пользу всему Отечеству.

Подвергается сомнению знание китайского языка Бичуриным до назначения в Миссию. При назначении Бичурина император Александр I и министр двора Будберг «отдали предпочтение основательному знакомству Иакинфа с китайским языком, не обращая внимания на его нравственные проступки».

Не исключено, что рекомендация покровителя, архиепископа Казанского, члена Святейшего синода Амвросия (Подобедова) сыграла решающую роль, так как у него не было никаких сомнений в том, что при наличии таких природных способностей Бичурин освоит китайский язык и принесет несомненную пользу государству. И архимандрит Иакинф это не скрывал, признаваясь в своих письмах из Китая, что за два года полностью самостоятельно познал китайский язык. Назначение его без знания китайского языка начальником миссии в обход формальностей компенсировалось во сто крат его бесценным вкладом в развитие российской синологии.

По версии И. П. Карезиной, имело место в биографии Бичурина и неверие. Пожалуй, самый укоренившийся миф об о. Иакинфе. Автор статьи фиксирует: «Поначалу он был полон миссионерского рвения, совершал в этом направлении конкретные шаги и строил дальнейшие планы, получая одобрение церковного начальства. Однако противодействие со стороны китайских властей блокировало его инициативы в этой сфере. Архимандриту ничего не оставалось, кроме как направить свои силы в область научных изысканий и дипломатической деятельности. Серьезным и самым весомым аргументом в пользу неверия и, соответственно, непризнания о. Иакинфом Церкви считается тот факт, что „он не занимался с 1814 г. никаким священнодействием“, не причащался, „а притом не ежегодно даже исповедовался“». Таким образом, как ни парадоксально, оправдание архимандрита содержится в самом обвинении. Его исповеди, пусть даже не ежегодные, ясно свидетельствуют не только о его вере, но и о признании им Церкви» [3].

Но именно эта сфера тончайших материй должна быть неприкосновенна и признана не более как фиксация факта. Не исключено, что не только противодействие китайских властей, но и сама необычная загадочная страна притягивала Иакинфа к себе, вызывая исследовательский интерес и даже восхищение укладом и нравами древней цивилизации, будоража в нем ученого, открывшего для себя неисчерпаемую возможность творчества. Ученый победил в нем Церковника через мучительные сомнения, выпавшие страдания, с надеждой, что потомки поймут и оценят его труды по достоинству. Что и произошло через много лет.

Для осмысления судьбы о. Иакинфа можно сопоставить менее трагичные жизненные пути известных синологов — архимандрита Аввакума (Честного), деятельно участвовавшего в составе 11-й Пекинской духовной миссии, а затем и ставшего ее начальником с 3 июня 1865 года, и архимандрита Палладия (Кафарова), участника 12-й и начальника 13-й и 15-й Российской православной миссии в Пекине, которые внесли весомый вклад в развитие Российской академической синологии, оставаясь непоколебимыми в своем избранном пути и вероисповедании, признанными и отмеченными своим Отечеством при жизни.

Сложная дорога к вере была у Льва Толстого, у которого были заблуждения в разных сферах, включая религиозные, философские и социально-политические, который пытался сформулировать свою систему вероисповедания. Для глубоко мыслящего человека, наделенного великим писательским даром,

не признающим компромиссов и лжи в описании реальной жизни, — сомнения в поисках истины естественны. Но перо его правдиво, книги его нетленны, ибо в них художественная правда созвучна реалиям и поднята на духовную высоту библейских постулатов. И отец Иакинф, пройдя суровые жизненные тернии, оставил себя в трудах своих, укрепив престиж своей Отчизны.

В Чувашии Иакинфа почитают как первого и крупнейшего ученого-чуваша, в Чебоксарах регулярно проводятся научные конференции, а «Бичурианиана» стала темой творчества местных художников и писателей. В Чебоксарах есть улица Бичурина, в столице Чувашии ему посвящены два памятника. В поселке Кугеси Чебоксарского района находится музей «Бичурин и современность», открыт музей и на его малой родине — в селе Бичурино Мариинско-Посадского района. В наше время в Чувашии учреждена Государственная премия имени Иакинфа Бичурина, присуждаемая ежегодно за лучшие научные исследования.

В 1829 году 16 января Никита Яковлевич Бичурин (в монашестве отец Иакинф) был принят на работу в РНБ, где хранится его личное дело. В 2023 году в рамках открытия выставки Чувашская национально-культурная автономия Санкт-Петербурга передала Российской национальной библиотеке мраморный бюст Никиты Бичурина работы скульптора Александра Арсеньева [2].

26 и 27 сентября 2023 года в казанском Театре оперы и балета им. М. Джалиля состоялась премьера балета «Иакинф» о судьбе монаха родом из Казанской губернии, китаевода с мировым именем первой половины XIX века, архимандрита Русской православной церкви Никиты Бичурина. В основу нового балета положена яркая, полная неожиданных взлетов и падений, нетривиальная судьба выдающейся масштабной личности. Действие трех актов спектакля происходит в разных городах — Казани, Пекине, Санкт-Петербурге, отражая перипетии непростой судьбы главного героя. К созданию постановки театр привлек сильный творческий состав: музыку на либретто Рената Хариса написала композитор Резеда Ахиярова, балетмейстер-постановщик — Александр Полубенцев (Санкт-Петербург), дирижер — Айрат Кашаев (Большой театр), художник — Вячеслав Окунев (Санкт-Петербург) [2].

В результате Первого Санкт-Петербургского симпозиума по скульптурному пленэру под руководством скульптора В. И. Обухова в Санкт-Петербурге на ул. Турку установлена гранитная скульптура «Отец Иакинф» (1991) С. К. Задорожного. Произведения Станислава Константиновича Задорожного (1943–2021) — петербургского скульптора, выполненные преимущественно из гранита, органично вписались в архитектурный ансамбль Санкт-Петербурга, став неотъемлемой частью исторического облика Северной столицы. Скульптор попытался передать противоречивость натуры ученого-монаха: с одной стороны, его глубокую религиозность и верность церковным канонам, с другой — неутолимую жажду знаний и стремление к научным открытиям. Петербургским скульптором С. К. Задорожным в 2010 году также выполнена вторая гранитная работа, посвященная о. Иакинфу, с названием «Валаамский подвижник», символизирующая тяжесть монастырского бремени,

наполненная внутренней духовной силой, собранностью и молитвенной сосредоточенностью.

Никита Яковлевич (Иакинф) Бичурин благодаря своей самоотверженной научной деятельности внес вклад в развитие китаеведения, укрепив позиции России, предначертав путь сближения двух исторических культур Китая и России. Научный багаж отца Иакинфа настолько велик, что и в настоящее время требует углубления, изучения и применения в соответствующих областях языкознания, историко-географических исследованиях миропорядка как такового.

Список литературы

1. *«Второй» и «Третий» альбом о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина): альбом / Российская национальная библиотека; вступ. ст. В. С. Мясникова и О. В. Васильевой; подгот. к изд. О. В. Васильевой. — Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2012. — 114 с. — (Нетрадиционные источники по истории Китая династии Цин (1644–1911).)*
2. **Иванова И.** *Солнце российской китаистики* — Никита Яковлевич Бичурин/ И. Иванова // Культура Петербурга: [сайт]. — 2023. — URL: <https://spbcult.ru/articles/reportazhi-i-retsenszii/solntse-rossiyskoy-kitaistiki-nikita-yakovlevich-bichurin/> (дата обращения: 14.06.2025).
3. **Карезина И. П.** *«Образ о. Иакинфа (Бичурина): детали и уточнения» / И. П. Карезина // Общество и государство в Китае. — 2014. — 1/10. — URL: <https://cyberieninka/article/n/obraz-o-iakinfa-bichurina-detali-i-utochneniya/viewer> (дата обращения: 13.06.2025).*
4. *«Первый альбом» о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина). 1. Исследования и комментарии / сост. О. В. Васильева; науч. ред. В. С. Мясников; ред. С. А. Давыдова. — Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2010. — 82 с. — (Нетрадиционные источники по истории Китая династии Цин: 1644–1911 / под ред. В. С. Мясникова).*
5. *«Первый альбом» о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина). 2. Факсимиле альбома / художник Иакинф (Бичурин). — Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2010. — 59 л. — (Нетрадиционные источники по истории Китая династии Цин: 1644–1911 / под ред. В. С. Мясникова.)*
6. *Русская старина. Ежемесячное историческое издание / Мих. Ив. Семева. [Издание основано 1-го января 1870 г.] — Санкт-Петербург, 1888. — Т. 59. — Июль-август-сентябрь. — 720 с.*

Николаева Т. И.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
tamara.iv.nikolaeva@yandex.ru

Венец на вечность

Статья содержит обзор жизни и деятельности монаха Иакинфа (Никиты Яковлевича Бичурина, 1777–1853) — российского китаевода, основоположника синологии, этнографа, переводчика, историка, стоящего у истоков создания музейных китайских коллекций. Обращение к архивным и литературным источникам позволило сделать акцент и ряд уточнений основных вех его жизни. Они связаны с Санкт-Петербургом и окрестностями, Александро-Невской лаврой и местом его захоронения, Петербургской академией наук, Императорской публичной библиотекой (РНБ). Выделены аспекты духовной миссии Бичурина в Китае и последствия пребывания на Востоке, связи с Александром I и важными российскими деятелями и личностями. Дана характеристика современным памятникам как подтверждение преданного служения м. Иакинфа своему Отечеству. Выявлены важные документы для истории Александро-Невской Лавры.

Ключевые слова: монах, ученый, миссия, монастырь, Китай, Александро-Невская лавра, Петербург, авторитет, документы, памятники.

Nikolaeva T. I.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

A crown for eternity

The article provides an overview of the life and work of Monk Iakynth (Nikita Yakovlevich Bichurin, 1777–1853), a Russian sinologist, founder of Sinology, ethnographer, translator, and historian who was at the origin of the creation of museum Chinese collections. An appeal to archival and literary sources made it possible to emphasize and clarify the main milestones of his life. They are associated with St. Petersburg and its surroundings, the Alexander Nevsky Lavra and his burial place, the St. Petersburg Academy of Sciences, and the Imperial Public Library (RNB). The aspects of Bichurin's spiritual mission in China and the consequences of his stay in the East, his connections with Alexander I and important Russian figures and personalities are highlighted. The characteristic of modern monuments is given as a confirmation of the devotional service of M. Iakin is a hero to his Fatherland. Important documents for the history of the Alexander Nevsky Lavra have been identified.

Keywords: monk, scientist, mission, monastery, China, Alexander Nevsky Lavra, St. Petersburg, authority, documents, monuments.

Петербург — особое место, где можно проверить себя на вечность. Судьбы людей, история, великая архитектура и городской ландшафт сохраняют или стирают следы ее прикосновения. С именем Никиты Яковлевича Бичурина, в монашестве Иакинфа, основоположника синологии (китаеведения), связаны знаковые места в Петербурге. Он появился на свет далеко от столицы 29.08 (9.09) 1777 года, в с. Акулево (ныне деревня Типнеры) Цивильского (с 1781 — Чебоксарского) уезда, Казанской губ. в семье дьякона Якова Данилова, чуваша по национальности. Вскоре семья переехала жить в село Бичурино Чебоксарского уезда.

Никита Бичурин родился в том же году, что и Александр I. Одного с фамилией Романов ждали в Зимнем дворце, а другого в селе чувашского Поволжья. В 1800 году при Александре I Бичурин в двадцать три года принял монашество с именем Иакинф. Впоследствии он сделает попытку оставить монашество и сосредоточиться на изучении Китая и новых открытиях. Интересно, что по версии ряда историков и богословов император Александр Павлович инсценирует свою смерть, чтобы посвятить жизнь Богу в лике старца Федора Кузьмича Томского.

Никита получил свою фамилию по названию села при поступлении в 1786 году в Казанскую духовную семинарию (с 1797 года — академия). Основные вехи биографии Бичурина, изучению которой уделил большое внимание П. В. Денисов в «Слове о монахе Иакинфе Бичурине» (2007), начинаются по окончании Казанской духовной академии, где он обучался философии, богословию, греческому языку, а в 1799 году был аттестован как учитель «информатории и грамматики». На следующий год его постригли в монахи и определили соборным иеромонахом Александро-Невской лавры в Петербурге, основанной в 1713 году¹.

Свое монашеское имя Бичурин получил в честь св. Иакинфа Римского (Гиацинта), родившегося в христианской семье в Кесарии Каппадокийской. За отказ участвовать в церемониальных жертвоприношениях императора Траяна святой подвергся многочисленным бичеваниям и пыткам. Юный христианин умер от голода в возрасте 12 лет. Предание гласит, что незадолго до смерти тюремщики видели ангелов, утешавших и возлагавших на него венец.

В одном из документов о Никите Бичурине сказано: «природою из духовных»². Именно это основное обстоятельство определило поразительные зигзаги его крестной незаурядной судьбы. В 1801 году о. Иакинфа назначили к управлению Казанским Иоанновским монастырем. На следующий год он получает новое предписание уже в сане архимандрита.

Красноречиво и своеобразно объяснение, посланное епископом Вениамином в Синод, раскрывающее необходимость перемен и нового назначения

¹ РГИА. Ф. 797. Оп. 33. Отд. II. Д. 285. Л. 2.

² РГИА. Ф. 796. 1802 г. Оп. 83. Д. 219. Л. 8 об.

на должность ректора Иркутской семинарии и настоятеля Вознесенского монастыря: «Сего июля 25 дня в 9-м часу по утру богородсковладимирской церкви священник и учитель поэзии Петр Лавровский взяв с собою семинариста и поэзии ученика Стефана Сизых который у него и квартирует пошел в мясной ряд вероятно для покупки говядины, и как начали к оному ряду приближаться, медведь ходивший в то время у оного ряда схватил семинариста искусал и издрал в разных местах и был бы умерщвлен семинарист если бы не подбежали на помощь люди и не освободили его из кохтей и зуб медведя. Священник в допросе показал, якобы шел мимо означенного ряда для треб духовных, и семинарист шел за ним не по его приказам а самопроизвольно. Но самопроизвольно или нет семинарист шел о таковом странном приключении долгом я посем Святейшему Правительствующему Синоду покорнейше репортовать с таковым моим замечанием, что если бы за семинариею надлежащий был присмотр отчаянное нещастие не должно бы было случится и сие самое и подают мне случай Святейший Правительствующий Синод просить нижайше... определить архимандритом, которому бы можно было поручить смотрение и над семинариею»¹. История назначения в Иркутский Вознесенский монастырь сохранила противоборство рекомендаций епископа Иркутского и Нерчинского Вениамина, который предлагал игумена Лаврентия, и митрополита Новгородского Амвросия с кандидатурой о. Иакинфа. На такое послушание «наиболее потребен человек, могущий с пользою для оной и особливо для церкви проходить служение свое с соединением при этом качеств примерной жизни и поведения»². Предпочтение отдается энергичному о. Иакинфу.

Через три года за уставное несоответствие впавшего в соблазн монаха Бичурина удаляют от священнодействия и подвергают надзору в тобольском Знаменском монастыре.

В первые десятилетия XIX века все большую значимость и известность приобретают русские духовные миссии в Китай. Первая миссия из российской державы прибыла в Пекин в 1716 году. Из-за отсутствия дипломатических отношений между государствами они становились проводниками внутренних и внешнеполитических интересов, центрами православия, изучения обычаев и культуры. Девятую миссию должен был возглавить в 1805 году архимандрит Аполлос, доехавший до Иркутска, испугавшийся трудностей и пожелавший остаться в России. Судьбой было предначертано найти замену в лице расположенного к переменам деятельного тридцатилетнего о. Иакинфа. «По освидетельствовании исправления» в 1807 году ему разрешили священнослужение, назначив на вакансию архимандрита Девятой русской духовной миссии в Китай.

О состоянии русской миссии в Китае повествует рапорт Бичурина в Святейший правительствующий синод 24 февраля 1809 года. Члены миссии продолжают обучаться языку у учителей, определенных здешним правительством. «А мы шесть человек имеем приватного учителя христианина католического

¹ РГИА. Ф. 796. 1802 г. Оп. 83. Д. 219. Л. 2–2 об.

² РГИА. Ф. 796. 1802 г. Оп. 83. Д. 219. Л. 4.

исповедания, с помощью которого ныне приступаю переводить на китайский язык некоторых мест из литургии, дабы мало по малу вводить в служение употребление оных на здешнем языке, что необходимо нужно, для просвещения потомков Албазинских искренно желающих вступить в христианство — в сем случае встретились мне два затруднения: вероисповедники католические переводя священные книги на язык китайский по некоторым причинам удержали название трех лиц Божества на латинском языке... исправил я краткий катехизис католиками изданный, исключив некоторые противные нашей вере места. Но со временем мне по мнению моему будет для минования книг католических издать на здешнем языке изложение Греко-российского православного издания и хотя краткую священную историю, и если нужно, каким образом поступать при сем случае касательно священных книг католиками поданных?.. Прошу снабдить меня для руководства священнейшим Вашим наставлением»¹. В мае этого года Святейшему синоду докладывалось о подготовке для передачи архимандриту Иакинфу книги «Зерцало», сочиненной митрополитом Дмитрием Ростовским чудотворцем². Архимандрит Иакинф получил книгу «Зерцало» для перевода на китайский язык и имел случай известить «1е) церковь при посольском дворе минувшим летом окрашена внутри живописью под струистый голубоватого цвета камень 2е) Внутреннее расположение монастыря в некоторых местах и братские кельи поправлены сообразуясь более выгоды для здоровья 3е) корпус настоятельский для минования убыточности постройки оного вновь, перестроен лучшим и выгоднейшим образом с переменою только стены северной и малою пристройкою с полуденной стороны 4е) нынешним же летом обведено кирпичною стеною кладбище русское, со вновь приобретенным участком земли, о чем в последующее время обстоятельно написать не премину что же касается до нас, благодаря Бога, каждый по своим силам, обучаемы китайскому, а другие купно и манжурскому языкам, и ныне полученное от Вашего святейшества приступить к изданию катехисти на китайском языке, разрешение считать сугубым для нас обстоятельством к неослабному в помянутом языке упражнению. Вашего Святейшества Всенжайший послушник Пекинский архимандрит Иакинф. 5 октября 1809 года»³.

Если первые годы финансирование миссии было стабильным, то начавшаяся война с французами повлияла на отсутствие поступления средств. О Пекинской миссии совсем забыли. Распространение опиума в Китае стало угрозой наркотической контрабанды для России. Пройдя многие трудности, в том числе и в познании особенностей китайской культуры, в 1821 году миссия архимандрита закончилась, и появилась возможность выехать из Пекина. Находясь в Китае четырнадцать лет, российский первопроходец Бичурин изучил язык, быт и нравы, составив китайский и маньчжурский энциклопедические словари, перевод исторических и географических описаний

¹ РГИА. 796. Оп. 90. Д. 152. Л. 1, 2.

² РГИА. Ф. 796. Оп. 90. Д. 152. Л. 5.

³ РГИА. Ф. 796. Оп. 90. Д. 152. Л. 10, 10 об.

Китайской империи. И все это он делал для Отечества, как признавался 14 августа 1810 года о. Иакинф в письме к историку и издателю М. П. Погодину [5].

Уместно вспомнить о широком жесте императора Александра I, оценившего научный вклад Бичурина в создание синологии, включая привезенные из Китая 400 пудов книг и уникальные ценности: «В 1824 году Всемиловейше пожаловано ему Государем Императором 4100 руб. за поднесенные Его величеству разные редкости, состоящие из камней кремнистой породы, а также план Пекина и 100 костюмов Азиатских народов»¹.

Святейшему Синоду докладывалось, что о. Иакинф, возглавляя миссию, не имел описи имущества, допустил находившихся при ней до пьянства, буйства, дерзостей, хищений, самовольно сломал колокольню и продал пять церковных домов, удостоил христианского погребения отравившего себя ядом пьянствующего ученика Громова и т. д. Список злоупотреблений включал утверждение, что с 1814 года глава миссии не священнодействовал, исповедовался и причащался не ежегодно. С возмущением упоминалось, что с одной митры он снял «гнездо камней» и пришил их на свою китайскую шапочку. По возвращении в Россию Бичурину приписывались новые «преступные» связи. Попытки объяснений остались без внимания. С соизволения Александра I монаха, лишенного высокого сана, отправили под строгим присмотром в Валаамский монастырь².

Через три года министр иностранных дел граф К. В. Нессельроде добился приписки Бичурина, продолжавшего заниматься в монастыре наукой, к Азиатскому департаменту. С сентября 1826 года его обязали проживать в Александро-Невской лавре. В июне следующего года ему выделили жалование по 1200 руб. и 300 руб. на учебные пособия из сумм Министерства иностранных дел³.

Успехи на научном поприще, неизменный авторитет способствовали тому, что в декабре 1828 года Бичурина избрали членом-корреспондентом Академии наук. Ее величественное классицистическое здание, построенное Д. Кваренги в 1789 году по заветам палладианства с основным законом пропорциональной гармонии, выделялось на набережной Невы. О контактах ученого монаха красноречиво повествует документ, полученный Александро-Невской лаврой через несколько дней после его кончины 16 мая 1853 года: «Академия наук просит вернуть сочинения, которые брал м. Иакинф 1) Ткунь-цзян-ган-му (50 тетрадей) (расписка 1841 г.) 2) Ху бу-изе-ли. Первый, второй, четвертый, пятый, шестой томы (в каждом томе по 10 тетрадей (расписка 1841 г.) 3) Цзы-чты-ткунь-цзяньчан-му (первые шесть томов) и Да-цин ткунь-чонв (тома первый, второй, пятый, шестой, восьмой, девятый и восемнадцатый (всего 13 томов) (расписка 1847 г.)»⁴.

В 1831 году Бичурина избрали членом Азиатского общества в Париже. В 1834 году он получил Демидовскую премию за «Историческое обозрение

¹ РГИА. Ф. 797. Оп. 33. Отд. II. Д. 285. Л. 4.

² РГИА. Ф. 797. Оп. 33. Отд. II. Д. 285. Л. 2–3 об.

³ РГИА. Ф. 797. Оп. 33. Отд. II. Д. 285. Л. 4.

⁴ РГИА. Ф. 815. Оп. 9. 1853. Д. 98. Л. 6.

ойратов или калмыков с XV столетия до настоящего времени». В 1838 году ему вторично присудили Демидовскую премию. Последняя Демидовская награда была в 1851 году.

О научном авторитете м. Иакинфа свидетельствует архивное дело 1829 года «О назначении Бичурина почетным библиотекарем для описания китайских и маньчжурских книг»¹. Императорская публичная библиотека (РНБ), возведенная по незыблемым канонам классицизма (арх. Е. Соколов, 1801 г., арх. К. Росси, 1834 г.) хранит личное дело знатока Востока и три альбома его рисунков с комментариями. В них содержатся этнографические материалы, зарисовки костюмов чиновников, военных, парадные китайские одежды, предметы мебели. Статуарные фигуры сменяются тщательно изображенными животными Поднебесной и соседних стран. Цвет выразительно подчеркивает наряды разных народов — монголов, корейцев, жителей Тибета и Центральной Азии.

Почти через два столетия после кончины о. Иакинфа в 2023 году в исторических интерьерах библиотеки установили мраморный бюст ученого, исполненный скульптором А. Арсеньевым по инициативе Чувашской национальной культуры автономии Санкт-Петербурга.

Другую особую привязанность Никита Бичурин испытывал к Большому театру, который он мог видеть в разное время с меняющимся обликом. Первый каменный театр столицы, построенный архитектором А. Ринальди и находившийся на Театральной площади на месте здания Консерватории, славился своими спектаклями с 1783 г. Здание, приобретшее после перестройки зодчим Тома де Томоном в 1802 г. более представительный облик, было созвучно уникальным творениям Казанского собора, Биржи, Адмиралтейства, Горного института, определяющим исторический центр. После новой перестройки по проекту А. Кавоса в 1836 году расширенный парадный театр собирал еще более многоликое петербургское общество — щегольское и чопорное, восторженное и скептическое, бездушное и впечатлительное. Переодетый в наряд купца Бичурин любил смотреть спектакли из глубины одной из открытых лож Большого театра.

Летние месяцы монах Иакинф подчас проводил в Киновии, которая находилась на противоположном от монастыря берегу Невы [2].

Он также часто посещал дачу родственников в столичных окрестностях, в Мурино, которая располагалась, по воспоминаниям племянницы Н. С. Моллер, вдали от петербургской суеты на десять и более верст. Здесь любили отдыхать Тургенев, Некрасов, Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Даргомыжский. Привлекала возможность собирать грибы, удить рыбу, ловить раков в чистой воде. Об этом замечательно повествует содержательная краеведческая публикация Н. Я. Серебряковой «Мурино. Хроника трех столетий» (СПб., 2012).

Многие из научных работ о. Иакинфа были написаны на даче в беседе. В Мурино он познакомился с будущим художником, юным Константином

¹ РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 116.

Флавицким, увлеченным его очаровательной племянницей Надеждой. О. Иакинф часто сварливо бранил молодого человека, но поддерживал в его бедственном положении, оплачивая скромное жилье и немного еды, провидчески отмечая незаурядные способности к рисованию. Поступив в Академию художеств, Флавицкий оказался в числе учеников представителя романтического академизма Федора Бруни. Закончив учебу с большой золотой медалью, он смог продолжить совершенствоваться в Италии, в течение шести лет вдохновляясь расцветом искусств и быстро привыкнув к звону колоколов, звучащим молитвам и запаху кофе. Итогом талантливых исканий художника стали полотна с преобладанием библейских тем «Суд Соломона», «Дети Иакова продают своего брата Иосифа», «Христианские мученики в Колизее», «Княжна Тараканова». Флавицкий умер в возрасте 36 лет от чахотки, постигшей и Тараканову, героиню полотна, принесшего ему известность и славу. Тихвинское кладбище Александро-Невской лавры стало для художника последним земным пристанищем.

Особо следует отметить воспоминания прозаика, драматурга, издателя Михаила Петровича Погодина, описавшего, как в салоне «русского Фауста» Владимира Одоевского, в доме, окна которого выходили на Неву и Машков переулок (Дворцовая наб., 22/1), «сходились веселый Пушкин и отец Иакинф с китайскими сузившимися глазами» [3]. В 1827 году Бичурин подарил Пушкину изданную в Петербурге Китайскую детскую энциклопедию «Сан-Цзы-Цзин или Троесловие». При работе над историей Пугачева поэт пользовался рукописями ученого. Пушкин просил у Николая I дозволения посетить Китай с предстоящим посольством. Граф Бенкендорф письменно объяснил отказ императора под предлогом, что все чиновничьи посты в посольстве заняты.

Тяга к просветительской деятельности привела о. Иакинфа к открытию в 1835 году первого в России училища китайского языка в Кяхте (Бурятия), составлению программы обучения на четыре года, написанию учебника китайской грамматики на русском языке. Бичурин безотказно помогал желающим овладевать китайским языком, в частности, проводил занятия для сотрудников 12 миссии.

К числу мемориальных мест Петербурга, связанных с китайскими миссиями, относится Эрмитаж (Зимний дворец), возведенный блестящим мастером барокко «осмнадцатого» века Ф.-Б. Растрелли. Во второй запасной половине дворца была выделена специальная комната для реликвий, привозимых из Китая. Это подтверждает дело 1842 года Российского государственного исторического архива «О выставке в одной из комнат Зимнего дворца вещей, вывезенных из Китая»¹. В найденных документах подробно перечисляются китайские предметы и вещи, предназначенные для Царскосельского дворца и Арсенала, Петергофского дворца и дачи в Александрии, Академии наук, Академии художеств, а также Великих княгинь Елены Павловны, Марии Николаевны. В частности, модель китайского «тамошнего дома» была принята хранителем Академического музея К. Ухтомским, о чем доложил

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. № 98/935. Д. 385.

вице-президент Академии художеств Федор Толстой¹. Справедливым будет утверждение, что монах Иакинф Бичурин стоял у истоков формирования музейных китайских коллекций Петербурга.

Из переписки важных государственных лиц становится известно о переломном моменте в жизни почти пятидесятилетнего о. Иакинфа (Бичурина). 29 мая 1831 года вице-канцлер граф К. В. Нессельроде написал следующее обращение к обер-прокурору Святейшего правительствующего синода Петру Сергеевичу Мещерскому: «Находящийся ныне в Восточной Сибири по делам службы Монах Иакинф, известный по глубоким познаниям своим в литературе Китая и доселе не престающий обогащать наше отечество и самую Европу полезными сведениями насчет государства сего, не во всех отношениях известного, обратился в Министерство с просьбою о предстательстве, дабы сложили с него монашеское звание; по тому уважению, что при ученых его занятиях и по свойственным человеку слабостям, он не может в точности и по совести соблюдать всех обетов Монашества и что сан сей препятствует ему в свободном отправлении возлагаемых на него по службе обязанностей. В полном внимании к таковой просьбе отца Иакинфа я желал бы для самой пользы службы и наук содействовать ему по возможности в настоящем деле... не благоугодно ли будет Вам сообщить мне Ваше мнение насчет формы, которую надлежит дать дальнейшему ходу сего дела»².

С этим же вопросом к Мещерскому обращается действительный тайный советник Михаил Михайлович Сперанский (1772–1839), государственный деятель, реформатор, законодатель. Человек того же поколения, он был старше о. Иакинфа на пять лет. Сперанский пишет 3 июня 1831 года: «Позвольте мне представить Вашему сиятельству дошедшие ко мне от барона Шилинга из-за Байкала сведения и просьбу от известного отца Иакинфа. Желание его вам уже известно по сношению вице-канцлера. Мне кажется случай, если самый удобный кончить его судьбу без огласки и соблазна вдали за Байкалом. Это удобнее нежели чем-либо в другом месте, а что кончить с ним нужно, это очевидно. Хотя настоящий образ его жизни не представляет ничего укоризненного, но судя по его прошедшему нельзя ручаться за будущее. Лучше преградить соблазн, нежели исправлять или наказывать его, когда уже он последует»³.

9 июня 1831 года им вторит митрополит Серафим Новгородский и Петербургский: «Монах сей, во время его в А-Н лавре жительства вел себя во всем добропорядочно, и что я никакого препятствия с своей стороны, касательно дозволения ему снять с себя монашеский сан, когда последует от него прошение о сем в Святейший Правительствующий Синод, не нахожу»⁴.

21 мая 1832 года Правительствующий синод, согласившийся удовлетворить просьбу Бичурина, получил предписание от императора Николая I «оставить по прежнему в Александроневской Лавре, не дозволяя оставлять

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. № 98/935. Д. 385. Л. 47.

² РГИА. Ф. 797. Оп. 4. Д. 14212. Л. 1–2.

³ РГИА. Ф. 797. Оп. 4. Д. 14212. Л. 3–4.

⁴ РГИА. Ф. 797. Оп. 4. Д. 14212. Л. 6.

монашества...утвержденного блаженной памяти Государем Императором Александром первым»¹.

Обратим внимание, на подчеркнуто-уважительное отношение к Высочайшему повелению Александра I. Можно допустить, что это решение получило согласование со старцем Федором Томским.

В литературе известны и описаны дворцовые, княжеские, помещичьи интерьеры, простые жилища изб. Однако своеобразие монашеских келий по-прежнему мало изучено.

В воспоминаниях Надежды Моллер, племянницы о. Иакинфа, сохранилось описание кельи как главного места его обитания, расположенного в корпусе около Троицкого собора Александро-Невской лавры [1]. Это были две комнаты, одна из которых была кабинетом, а по воспоминаниям Михаила Погодина, даже три с окнами в сад, книгами, рукописями на разных языках, портретами, географическими картами. Келья о. Иакинфа, где была написана большая часть изданных за свой счет 14 книг и 100 статей, в том числе за рубежом, органична и самодостаточна. Опись, сделанная в Лавре, включала предметы, оставшиеся после его кончины: стол, письменный стол, стол, оклеенный красным деревом на одной ножке, столик березового дерева, столик с подносом на одной ножке, шесть кресел, оклеенные красным деревом, на них подушки зеленого сукна, кровать березового дерева, «волтерские» кресла простого дерева, посудный шкаф, оклеенный красным деревом со стеклом, зеркало круглое на ножке, два подсвечника желтой меди, самовар красной меди с трубой небольшой, кастрюля небольшая такой же меди, ковшик железный, две полоскательные чашки, два стакана, четыре рюмки, пять ножей и семь вилок, молочник фарфоровый, два графина, две фарфоровые чайные чашки, четыре простыни, ситцевое одеяло, две полупуховые подушки, бухарский халат, шуба с куньим воротником, часы золотые². В келье над овальным диваном красного дерева висел большой живописный портрет о. Иакинфа, красивого bruneta в архимандритском облачении. Другой живописный портрет в монашеском облачении висел между окном и дверью, ведущей в следующую комнату. Потом его перевесили над диваном, где он находился до самой кончины ученого.

В составленной описи имущества, книг и разных рукописных сочинений упоминается Моденский (Косинский) образ Божией Матери в «2 вершка». По преданию, подлинную икону привез граф Б. П. Шереметьев и передал в приходскую церковь села Косино. По другой версии ее пожертвовал Петр Первый. Богородица изображена с младенцем на левой руке. Младенец, наклонившись вперед, благословляет правой рукой, а левой — держит свиток. С иконой были связаны чудесные исцеления и благодатные знамения. Из рапорта известно, что образ вместе с мебелью и утварью остался в келье, которую занял архимандрит Вениамин³. Известны поясные изображения о. Иакинфа в китайском одеянии, выполненные в технике литографии

¹ РГИА. Ф. 797. Оп. 4. Д. 14212. Л. 24.

² РГИА. Ф. 815. Оп. 9. Д. 98. Л. 9–10 об.

³ РГИА. Ф. 815. Оп. 9. Д. 98. Л. 22.

А. Орловским в 1828 году, в монашеском облачении В. Теребеневым (сер. XIX в.?), с повтором в живописном варианте художником Н. Яш (1888 г.), в акварели декабриста и друга Н. Бестужева, 1840-х годов. Словесный портрет Бичурина составил его биограф Н. Щукин: «о. Иакинф был ростом выше среднего, сухощав, в лице у него было что-то азиатское: борода редкая, клином, волосы темно-русые, глаза карие, щеки впалые и скулы немного выдающиеся. Говорил казанским наречием на о; характер имел немного вспыльчивый и скрытный. Неприступен был во время занятий... Трудолюбие доходило в нем до такой степени, что беседу считал убитым занятием» [6].

Найденный «Общий план всех жилых помещений и служб с поименным указанием, кто какую келью занимал» относится к 1870–1880 годам. На плане какие-либо пометки, связанные с о. Иакинфом, отсутствуют. Однако историческая значимость этого документа в рамках указанного времени бесспорна и важна для истории Лавры¹. Другим ценным мемориальным свидетельством с датой «после 1854 года» стала найденная опись книг Лаврской библиотеки, находившихся в кабинете митрополита Никанора Клементовского. Опись содержит перечень уникальных изданий, начиная с XVII века. В годы революции списки книг Лавры были уничтожены, но данный архивный документ позволяет частично воссоздать историю библиотечного собрания². Его копия была заказана в РГИА и по инициативе вице-председателя СПб Регионального отделения Общероссийской Общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (ООО АИС) Л. Н. Митрохиной и подарена Александро-Невской лавре.

Уход постаревшего монаха был трагичен. Больной и парализованный, оставленный без ухода монашеской братией, о. Иакинф умер в своей келье 11 (24) мая 1853 года, в символичный день памяти равноап. Кирилла и Мефодия, учителей Словенских, создателей старославянской азбуки и церковнославянского языка, проповедников христианства. «Находящейся на жительстве в оной Лавре, монах Иакинф бывши в преклонных годах и одержим болезнию, по исповеди и святого причастия волею Божиею помер сего мая 11го числа в 6м часу утра»³.

Документы позволяют уточнить его последнее земное облачение: новый подрясник, фланелевая рубашка, параман, мантия⁴. Архимандрит Гурий (Карпов) отпел усопшего на третий день, а хоронили его четыре человека. Родственников не оповестили, они узнали о кончине из газет.

С возрастом характер Никиты Яковлевича Бичурина не был отравлен обидами и не стал желчным, впитывая горечь жизненных перемен. Еще в апреле 1853 г., незадолго до кончины, он пожертвовал братии Лавры билет охранный казны в 300 руб. серебром на помин своей души о здравии, а после кончины

¹ РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 631.

² РГИА. Ф. 815. Оп. 14. Д. 32.

³ РГИА. Ф. 815. Оп. 9. 1853 г. Д. 98. Л. 1.

⁴ РГИА. Ф. 815. Оп. 9. Д. 98. Л. 15–16.

о упокоении, поминая и приобщая его почивших родителей — иерея Иакова и Акилину¹.

Последнее мемориальное место, связанное с о. Иакинфом, — Некрополь XVIII века с памятником-надгробием на Бетанкуровой дорожке Лазаревского кладбища. Оно находится на левом берегу реки Монастырки, к востоку от Надвратной церкви и основного прохода на территорию монастыря. Памятник установили на средства купца, почетного гражданина Иркутска, бывшего городского главы Василия Баснина². Отец благотворителя имел питейный откуп, торговал пушниной в Кяхте. Здесь успешно продолжали изучать китайский язык в училище, созданном при активном участии Бичурина. Василий помогал отцу с 12 лет, преуспел и впоследствии был записан в кяхтицкое купечество. Василий Баснин часто благодетельствовал сиротам, ссыльным, среди которых оказались декабристы. Интереснейшая личность, купец много занимался самообразованием, увлекался ботаникой, открыв новый вид кувшинок. В Иркутске по его инициативе разбили пышный и затейливый сад. Непродолжительное время Баснин даже жил в Петербурге.

Среди саркофагов, урн, пирамид, плачущих скульптур, бюстов, маленьких храмов, чугунных решеток выделяется черная гранитная стела, установленная в 1865 году [4]. Она увенчана православным крестом, с надписями на русском и китайском языке. Ее надпись и перевод, сделанный китаеведом архимандритом Аввакумом (Честным), высветили главную черту личности основателя синологии: «Не зная покоя — усердно трудился и пролил свет на анналы истории»³. Форма стелы представлена в виде капли с профилированными стрелчатыми тягами на постаменте и трехступенчатом цоколе. Решетка вокруг стелы состояла из перекрещивающихся полуovalов с завитками на концах. Ее угловые стойки завершались шарами (не сохранилась). Своеобразный памятник мемориальной пластики напоминает китайские могильные сооружения середины XIX века, характерные для пекинских кладбищ.

Художественное воплощение эпического образа о. Иакинфа Бичурина произошло более века спустя. В 1991 г. почти одновременно с открытием в Петропавловской крепости памятника Петру I работы скульптора М. Шемякина, в сквере на улице Турку, недалеко от новой статуи «Апостола Петра» (скульптор А. Молев) была установлена гранитная статуя «Отец Иакинф» (скульптор С. Задорожный). Незримый, содержательный и объединяющий исток связи их появления и существования характерен для образной пластики Петербурга. Две последние выразительные скульптуры установили в результате Первого Санкт-Петербургского симпозиума-пленэра (руководитель — скульптор В. Обухов). Все изваяния объединяет естественная приближенность к нам и возможность взглянуть в персонажей. В этом характерном художественном послые эпохи XX века из трех памятников образ монаха и ученого словно

¹ РГИА. Ф. 815. Оп. 9. 1853 г. Д. 77. Л. 1.

² Баснин Василий Николаевич — Рувики: интернет-энциклопедия. — URL.: <https://ru.ruwiki.ru/> (дата обращения: 15.12.2025).

³ Иакинф (Бичурин) — Википедия: свободная энциклопедия. — URL.: <https://ru.wikipedia.org/> >Иакинф (Бичурин) / (дата обращения: 17.01.2026).

вырастает из каменной глыбы предъявленных временем испытаний и сокровенных противоречий.

Неблагодарный труд — гадать, каким человеком был ученый и монах Иакинф Бичурин, первым в России положивший начало изучению истории и языка Китая. При преданности и любви к своему Отечеству восточная страна стала для него искупительным и искусительным притяжением неведомого миропознания. Вольнодумие или языческое наследие чувашей сказались на его невероятной судьбе? Был ли он жертвой клеветы и зависти? И можно ли сходиться с креста, если известно, что с него только снимают?.. Умудри нас...

Список литературы

1. **Иакинф Бичурин.** *В далеких воспоминаниях его внуки* (Н. С. Моллер) / Н. С. Моллер // Русская старина. — Ежемесячное историческое издание. — Июль. — Август. — Сентябрь. — С.-Петербург. — 1888. — Т. 59. — С. 290–291.
2. **Иакинф Бичурин.** *В далеких воспоминаниях его внуки* (Н. С. Моллер) / Н. С. Моллер // Русская старина. — Ежемесячное историческое издание. — Июль. — Август. — Сентябрь. — С.-Петербург. — 1888. — Т. 59. — С. 530.
3. **Людмила Ладик.** *220 лет со дня рождения русского писателя, философа, музыканта, выдающегося педагога В. Ф. Одоевского.* — URL.:<https://m.ok.ru>. (дата обращения: 17.01.2026).
4. *Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга, состоящие под государственной охраной.* Справочник. — СПб.: Альт-Софт. — 2005. — С. 794.
5. *Письма к М. П. Погодину* / Православие.Ru. — URL: Pravoslavie.ru. > 30477.html. (дата обращения: 17.01.2026).
6. **Щукин Н.** *Отец Иакинф Бичурин* / Журнал Министерства народного просвещения. — 1867. — № 95. — С. 126.

Бахтияров Р. А.
Санкт-Петербургская
государственная художественно-
промышленная академия имени
А. Л. Штиглица Санкт-Петербург, Россия
bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Поздний этап творчества Шамиля Такташева в аспекте развития творческих установок советской живописи 1970–1980-х годов

В статье рассматривается представлен опыт анализа позднего этапа творчества художника Шамиля Такташева (1949–2011) на материале выставки, представленной в выставочном центре «Эрмитаж-Выборг» в начале 2026 г. Ученик замечательного советского живописца и выдающегося педагога Дмитрия Жилинского, Шамиль Такташев продолжил в своих полотнах важную тенденцию развития отечественного искусства последней трети XX века, связанную с принципами метафорического направления, ярко раскрывшегося в московской живописи 1970-х гг. На примере анализа отдельных произведений рассматриваются пути раскрытия Шамилем Такташевым собственных размышлений о мире и человеке в сложных многоплановых образах, насыщенных метафорами и символами, и связанных с эстетическими и нравственными ценностями, определявшими духовный климат советского искусства 1970–1980-х гг. Анализ поздних работ Шамиля Такташева, где обращение к наследию старых мастеров тесно переплетается с интересом к сюрреализму и экспрессивному гротеску, позволил выявить важные изменения, которые художественная программа метафорического направления претерпела на рубеже двадцатого и двадцать первого столетий.

Ключевые слова: искусство Астрахани, живопись постсоветского времени, гротеск, сюрреализм, Дмитрий Жилинский, Шамиль Такташев.

Bakhtiyarov R. A.
St. Petersburg State Art and
Industrial Academy A. L. Stiglitz Academy
St. Petersburg, Russia

The Late Stage of Shamil Taktashev's Work in the Context of the Development of Creative Directions in Soviet Painting of the 1970s–1980s

The article presents an analysis of the late stage of the artist Shamil Taktashev (1949–2011), based on the materials of the exhibition

presented at the Hermitage-Vyborg Exhibition Center in early 2026. A student of the remarkable Soviet artist and outstanding teacher Dmitry Zhilinsky, Shamil Taktashev continued in his canvases an important trend in the development of Russian art of the last third of the twentieth century, associated with the principles of the metaphorical movement, vividly revealed in Moscow painting of the 1970s. Using the example of the analysis of individual works, the ways of Shamil Taktashev's disclosure of his own reflections on the world and man in complex multifaceted images, saturated with metaphors and symbols, and associated with the aesthetic and moral values that determined the spiritual climate of Soviet art of the 1970s and 1980s are considered. An analysis of Shamil Taktashev's late works, where his reliance on the legacy of the old masters is closely intertwined with an interest in surrealism and the expressive grotesque, has revealed important changes that the artistic program of the metaphorical movement underwent at the turn of the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: Astrakhan art, post-Soviet painting, grotesque, surrealism, Dmitry Zhilinsky, Shamil Taktashev.

В январе–феврале 2026 года в Выставочном центре «Эрмитаж-Выборг» экспонировались живописные произведения художника Шамиля Такташева (1949–2011), большую часть жизни работавшего в Астрахани. Выставка позволила впервые увидеть магистральный вектор развития творчества этого незаурядного живописца на рубеже XX и XXI веков. Эти основные направления поисков Такташева в той или иной степени связаны со стремлением к раскрытию собственных размышлений о ситуации на сломе эпох в многоплановых символических образах, которые в полной мере отразили картину мира, которая начала формироваться в творчестве этого мастера на раннем этапе и позволила Такташеву обрести свой индивидуальный стиль в 1990-е годы. Работы, отмеченные высоким мастерством исполнения и в значительной мере связанные с осмыслением наследия старых мастеров (прежде всего, представителей итальянского Возрождения), можно рассматривать в качестве мощного выплеска духовной энергии в тот момент, когда смена цифр на календаре (2000-е годы вместо 1990-х) способна была пробудить едва ли не апокалиптические настроения.

С другой стороны, обращение к поздним работам Шамиля Такташева представляется важным не только в аспекте монографического изучения его творчества. Речь идет о проблеме развития так называемого метафорического направления в советском, в первую очередь, московском искусстве в новых условиях, когда молодые художники из разных городов Советского Союза соприкоснулись со столичной творческой жизнью, где метафорическая живопись воспринималась в семидесятые как подлинное новое слово, способное если не объяснить современность, то, по крайней мере, выстроить с ней особую систему отношений, созвучную практике зарубежного искусства в период, который можно назвать первым этапом реализации

философско-мировоззренческой программы постмодернизма. Несомненно, с метафорическим направлением соприкоснулся и один из крупнейших мастеров послевоенной советской живописи Д. Д. Жилинский, в 1970-е годы стремившийся передать свои представления о профессиональном мастерстве и об искусстве в целом воспитанникам Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова (МГАХИ), в числе которых был и Шамиль Такташев.

Напомним основные факты биографии этого художника. Шамиль Такташев родился в 1949 году в Астрахани — городе на Волге, который для многих из нас связан с именем Бориса Михайловича Кустодиева (много позже Такташев станет лауреатом губернаторской премии в области изобразительного искусства, носящей имя замечательного мастера русской реалистической живописи). Напомним, что Волга, в своей дельте соединяющая и разделяющая Азию и Европу, Восток и Запад, в какой-то степени предопределила обращенность Такташева одновременно к западной и восточной культурам — пусть «восточное» начало выражено у него не так очевидно, как «западное».

В 1960 году происходит поистине судьбоносное событие, масштаб которого сам юный художник, которому едва исполнилось одиннадцать, тогда вряд ли мог осознать в полной мере. Это знакомство с астраханским искусствоведам О. М. Рындиной, первой разглядевшей в юном Шамиле талант художника. Затем последовали поступление в Детскую художественную школу №1 города Астрахань, переезд в столицу и продолжение образования в МГАХИ имени В. И. Сурикова. После возвращения в Астрахань Такташев активно участвовал в местной художественной жизни, занимаясь также преподавательской и организационной работой. Важно подчеркнуть, что в 1970–1980-е годы он работал преимущественно темперой по левкасу (излюбленная техника Д. Д. Жилинского), где за счет смелых экспериментов с перспективой он уже стремился находить в сюжетах, взятых из повседневной жизни, сложные многоплановые образы. К началу 1990-х годов Такташев оставляет эту технику и начинает осваивать более распространенную и востребованную у его современников масляную живопись на холсте. Соответственно, меняется и образное решение его полотен. Автор все чаще раскрывает свои размышления о мире и человеке, получившие воплощение уже в его произведениях советского времени, в экспрессивной манере через переосмысление наследия европейских старых мастеров.

Для того, чтобы лучше уяснить эту грань таланта Такташева, нужно вернуться к определению «параллельного реализма», которое предложено в статье астраханского искусствоведа Галины Петровой: «...почти все убеждены, что эти слова есть ключ к пониманию его поисков, что это некая возможность легко и просто объяснить его замыслы и пути их воплощения. На самом же деле, как представляется мне, это словосочетание всего лишь фраза, произнесенная для того, чтобы закрыть ею „дверь“ в собственную душу, отгородиться от попыток расчленить его искусство на составляющие, раздробить на элементы и дать им придуманные названия» [7, с. 31]. И далее автор обращает внимание на еще один важнейший источник той составляющей сложной образной

программы позднего Такташева, суть которой можно было бы охватить понятием «сюрреалистический гротеск». Здесь же Г. Петрова отмечает другой важнейший источник образного решения работ этого художника. Это его широкая эрудиция, начитанность, осведомленность в самых разных сферах духовной жизни, на которую не раз указывали в своих воспоминаниях люди, близко знавшие Шамиля. Это своего рода светский гуманизм, надконфессиональность как подлинное кредо Такташева-художника и при этом неделимость его дара, невозможность променять его на мишуру модных тенденций, делающих погоду в современном арт-сообществе.

Здесь следует сделать краткое отступление и остановиться на проблеме метафорического направления в искусстве 1970–1980-х годов. Новые тенденции в официальном советском искусстве, начиная с 1960-х годов, привлекали активное внимание художественных критиков, что способствовало разворачиванию обширного дискуссионного поля, в котором и возникли такие понятия, как «суровый стиль» и «метафорическая живопись». Первой на предпосылки возникновения метафорического направления указала искусствовед Г. Плетнева в статье «О структуре поэтического образа в современной советской картине» [5]. Она выделила две линии того явления, которое принято называть «суровым стилем»: документальную и поэтическую, в которых различные способы изображения она соотносит с идеей поиска новых форм эмоционального воздействия на зрителя [5, с. 36].

Согласно мнению другого известного советского критика А. И. Морозова, «парадокс „ситуации полушага“ в нашем искусстве второй половины 1960-х годов заключен в том, что тогдашние молодые как бы переносят близкий себе, подчас даже буднично близкий, материал в условное эстетическое пространство, в мир интеллектуально-поэтических обобщений» [3, с. 77]. В данном случае обозначенная автором «ситуация полушага» принципиально важна для понимания новаторского содержания поисков Д. Д. Жилинского, Ш. Такташева и многих других авторов в 1970-е годы. Вопрос о том, в чем именно заключалась данная ситуация, мы подробнее рассмотрим далее. Пока важно отметить, что в 1970-е годы молодое поколение художников искало каждый свою манеру, которую точнее было бы определить как индивидуальный стиль. Вслед за другими авторами А. И. Морозов в другой своей книге «Соцреализм и реализм», подытожившей большой путь развития советского искусства, констатирует разрыв преемственности в развитии советской живописи 1960-х и 1970-х гг., с одной стороны, и семидесятыми и восьмидесятыми годами с другой. Как полагает А. И. Морозов, каждый из «семидесятников», создавая свой индивидуальный стиль, переносил акцент с показа типизированных «суровых» образов и сюжетов на заинтересованность в личности изображенных героев, отмечая, что между двумя поколениями художников возникло «взаимное отторжение» как следствие «рассогласованности поколенческих ориентиров творчества» [4, с. 162]. На примере анализа творчества Т. Г. Назаренко другой авторитетный исследователь советского искусства А. К. Якимович отмечал, что семидесятники «до самого основания разрушили большевистский „железный занавес“; внесли в нашу художественную жизнь многие

эстетические ценности, отторгнутые или позабытые в советских условиях, а в ряде случаев — и неизвестные русской национальной культуре прошлых веков» [9, с. 446]. Наконец, А. А. Каменский в статье «Огонь, а не пепел», рассматривая ситуацию в искусстве 1970-х — начала 1980-х годов, выделяет тенденцию последовательного обращения молодых советских художников к истории и созданию так называемого «ретростиля», на который, как он полагает, напрямую повлияли «книжный бум» и «музейный взрыв» [2, с. 27].

В целом искусство 1980-х годов (на которые приходится становление и расцвет творчества Ш. Такташева) в представлении А. К. Якимовича и А. И. Морозова связано с активным участием в формировании нового общественного сознания в условиях радикальных перемен в общественно-политической жизни, которые, на первый взгляд, должны были разбить «стеклянный лабиринт» метафорической живописи периода «застоя». В последней критике начиная с эпохи перестройки склонны были видеть некий молчаливый протест против «мертвящей атмосферы» или форму «внутренней эмиграции» перед лицом невозможности открытого высказывания по поводу целого комплекса проблем в самых разных сферах советской жизни. На самом деле, как показывает опыт рассмотрения творчества Шаги Токташева 1990–2000-х годов, именно метафоричность, вкус к аллегории и символу, часто берущий начало в «ретростиле», музейном наследии и, шире, в классической традиции, как раз и помогли отечественному искусству на исходе XX века избежать срыва либо в соцартовское ерничество над эпохой, уже ставшей историей, либо в намеренную изоляцию от каких-либо острых проблем современности, идет ли речь о культурной или нравственной ее атмосфере. По сути, художникам, сформировавшимся в семидесятые годы (для многих до сих пор остающиеся «островком безопасности» в бурном и сложном XX веке), предстояло не словом, а делом доказать непреходящее значение метафоры, ее цену на новом противоречивом витке российской истории.

И здесь перед нами открывается важная черта, скорее сближающая, чем разделяющая произведения Токташева 1990-х — 2000-х годов с более ранними его работами. Герои художника так же, как и в первых его значительных самостоятельных работах, любят, размышляют, страдают. Правда, теперь они ищут заботы не только со стороны близких людей, как это было, например, в дипломной работе Токташева «Моя бабушка и я», успешно защищенной в 1974 г., но и у небесных заступников. Не случайно в ряде его полотен мы встречаем образ ангела, который способен сберечь человека, направить его на истинный путь, но, вместе с тем, напоминает о конечности нашей жизни. Потому позднее творчество Токташева настолько потрясает масштабом и глубиной постижения нравственного содержания текстов Священного Писания, которое преодолевает конфессиональные границы и кажется обращенным к вечным истинам, определяющим жизнь всего человечества.

Если же постараться кратко определить лейтмотив творчества Токташева 1990-х годов, его можно обозначить следующим образом. Это противостояние добра и зла, необходимость серьезного нравственного выбора и неодолимость роковых обстоятельств, перед которыми подчас бессилён каждый из нас. Даже

вещи, окружающие человека, кажутся насыщенными колоссальной, поистине космической энергетикой и несут на себе отблеск «времени перемен». Не случайно столь важное место в позднем творчестве Шагиля Такташева принадлежит диалогу с наследием старых мастеров, сквозь который красной нитью проходит контраст света и тени как прием не столько пластический, живописный, сколько образный, философский. И здесь Такташев в чем-то парадоксальным образом повторил путь своего учителя Д. Д. Жилинского, который в 1970-е годы именно благодаря обращению к наследию старых мастеров преодолевает противоречия некритического продолжения программы сурового стиля и «все дальше уходит от опыта предшественников, все решительнее переводит образы в широкий общечеловеческий план, уподобляя их символам. Его живопись начинает отличаться чистым, ничем не отягощенным звучным колоритом» [1, с. 74]. Точно так же и для Такташева в 1990-е годы старые мастера становятся точкой опоры в арт-пространстве, где возрождение забытых страниц искусства недавнего прошлого, включая русский авангард, часто, к сожалению, оборачивалось всеядностью в стремлении обрести свою манеру через перебирание модных направлений. Потому в этом периодическом обращении к классике можно было видеть и своего рода ответ автора на ожидания адептов актуального искусства, которые уже не воспринимали всерьез последовательное отстаивание авторской программы как сложного диалога с музейным наследием.

При первом знакомстве с работами Такташева, составившими основу экспозиции выставки в центре «Эрмитаж-Выборг» и ставшими откликом на классическое искусство, может показаться, что он использует теневую манеру, свойственную Караваджо и его последователям. Однако Такташев берет за основу не столько эту конкретную живописную манеру или прием, характерный для манеры определенного автора, сколько то эмоциональное содержание, которое заложено в выразительном контрасте фона, погруженного в полумрак, и луча света, направленного на одну фигуру или небольшую группу людей. С другой стороны, живописец отнюдь не стремится форсировать прием теневых манер, но, скорее, уходит от него в сторону мягкости живописного рисунка, свойственной манере Веласкеса или Рембрандта, или к тонкости цветовых касаний, оттеняющих мощную лаконичную пластику объемов фигур, что характерно уже для станковых и монументальных произведений мастеров Раннего Возрождения. Так или иначе, в серии работ, связанных с образом ангела, Такташев делает направленное движение света приемом, изначально заключающим в себе представление о защите и помощи. Об этом говорят и сами названия полотен «Ангел спасающий», «Ангел защищающий», «Ангел в нем», и связанные с ними своим нравственным посылом полотна «Родители», «Сын», «Дитя», «Отдых». Именно эта часть наследия позднего этапа творчества Такташева непосредственно связана с эмоциями, переживаниями, размышлениями, знакомыми каждому человеку в момент общения с самыми близкими людьми или в момент наплыва памяти о том, что навсегда ушло и может возвращаться во сне или в минуты душевного волнения, когда мы ищем помощи у тех, кого уже нет рядом с нами...

В какой-то степени эти произведения на выставке 2026 года выступали противовесом другой большой группе поздних работ Шамиля Такташева, смысл которых как бы намеренно завуалирован, дистанцирован от зрителя. Эти полотна открывают нам еще одного Такташева — визионера, сновидца, бережно фиксирующего след того, что существует в подсознании и лишь время от времени совершает прорыв в наличную реальность. В таких работах, как «Осеннее кафе», «Минотавр», «Занавес», мы наблюдаем нечто волнующее, непроясненное, где «подсказка», заложенная в названии картины, скорее, способна увести от понимания истинной сути этого произведения, нежели помогает прояснить ее.

По этой причине, как представляется, суть искусства Шамиля Такташева нельзя рассматривать в координатах идеологии постмодерна, которой недостает как раз глубокого постижения не буквы, а духа цитируемых источников (а цитаты из философских и литературных сочинений или театральных постановок у Такташева всегда переплавлены в удивительно цельный в пластическом отношении образ, где не приветствуются столь любимые адептами постмодернизма фрагментация, монтаж, коллажность). Кстати, именно в такой выраженности авторского начала, где художник использует прием акцентирования светотеневых контрастов, мощной пластики фигуры, сложного композиционного взаимодействия фигур в поле картины, можно увидеть ответ автора на провозглашенную еще в 1960-е годы «смерть автора», которую в представлении Ролана Барта и его единомышленников должны принять как неизбежную данность творцы будущего — писатели, режиссеры, художники.

С другой стороны, в методе «параллельного реализма», которым определял направленность постсоветского этапа своего творчества Шамиль Такташев, действительно, очень сильна именно сюрреалистическая составляющая. Сейчас, когда с момента возникновения сюрреализма прошло целое столетие, мы, как может показаться, уже располагаем достаточно объективной и полной картиной истории этого явления. Однако при попытке более глубокого его постижения истинная сущность «сюра», как правило, ускользает, прячется в лабиринтах перипетий творческой и личной биографии его мэтров и их лукавых, порой намеренно туманных самохарактеристик. Как представляется, подлинный потенциал этого явления до сих пор далеко не исчерпан и может выступать действенной формой осмысления мира, что веско подтвердила выставка Шамиля Такташева. Безусловно, этот живописец прекрасно осознает дистанцию по отношению к приемам организации образного строя картины, ставшим «визитной карточкой» Дали и Магритта, и хорошо понимает дистанцию между искусством конца XX века и временем расцвета модернизма и авангарда, на что Такташев обращал внимание в одной из своих статей, написанных в конце 1980-х годов [7]. Нам под силу распознать, где начинается — и заканчивается его работа-игра с узнаваемыми образными «ходами», будь то явные гиперболы, иногда не лишённые сознательно продуцируемого сюрреализмом эффекта «эстетического шока». На самом деле за отсылкой к «сюрю» у Такташева вновь, как в репликах на полотна старых мастеров, скрыта глубоко самостоятельная, индивидуальная позиция мастера, облакающего в такую

«вторичную», на взгляд пристрастного специалиста, форму достаточно серьезное и глубокое содержание. Последнее может быть считано, пожалуй, через сопоставление произведений, позволяющее выявить в каждом из них то, что может быть подхвачено в другой картине серии.

К примеру, в таких сериях, как «Раусы», «Химера гармонии», «Сутки», создается возможность намека на раскрытие иного аспекта найденного ранее образа, что, в конечном счете, приоткрывает завесу над «философией творчества» художника, которого, по воспоминаниям его друзей и коллег, отличала самоирония, открытость к свободному толкованию содержания его работ. С сюрреализмом автора сближает и активное использование приема разномасштабности фигур, объединенных в пространстве одной сцены. Этот прием может быть «озвучен» даже в названии картины, как это происходит, например, в картинах «Разномасштабный театр» и «Крошечный рыбак». Однако этот прием связан не только с «классикой сюрреализма» — полотнами Дали 1920-х годов, но и с образцами «интернациональной готики» или в феррарской живописи эпохи Раннего Возрождения. Вместе с тем, в пространстве Выборгской выставки наиболее сюрреалистичными воспринимались, скорее, пейзажи — такие, как «ОТЕЛЬ» и «Древний холм», где приметы этого направления различимы в подмене иллюзии реальностью (и наоборот), или в сгущающейся атмосфере тревоги, связанной с «портретной» подачей холма как артефакта прошлого, хранящего его тайны под надежным покровом.

У Такташева мы можем встретить и мотивы, которые можно назвать кафкианскими (к слову, творчество Кафки этот живописец прекрасно знал и высоко ценил). Так, в «Сверкающем» неведомый представитель мира насекомых неожиданно оказывается... вспыхнувшей спичкой, что подобно сновидению вторгается в наше сознание и готовится подчинить его своему причудливому сверканию. Столь же сюрреалистичен (и одновременно литературен в плане сюжетно-содержательной своей подоплеки) у Такташева жанр натюрморта. Как отмечают исследователи, в своих натюрмортах, написанных на рубеже двух веков, он обращается к утонченной и сложной философии средневековой японской поэзии. Дары природы: плоды и цветы переживают здесь те же этапы жизни, что и человек. За расцветом и зрелостью неизбежно следуют увядание и смерть... Но как раз это увядание и дает возможность фруктам и овощам в полотнах Такташева «перерасти» биологические законы своего существования и, преодолев силу земного притяжения, подобно планетам, отправиться на орбиту «иных миров».

Для того, чтобы понять причину обращения художника к подобным мотивам, важно отметить, что одной из существенных проблем его позднего творчества является рефлексия по поводу утраты искусством конца двадцатого века понятий красоты и гармонии, которые можно вернуть не через механическое копирование их прежних проявлений, а, скорее, через визионерское проникновение в суть этих понятий. В таком случае метафора и символ действительно уходят от связанности сюжетной, литературной или иконографической подосновой, заметной как в ряде работ Д. Д. Жилинского 1970-х годов, так и в ранних произведениях его ученика, и воплощаются языком самой

живописи, через контрастный диалог темного и светлого, теплого и холодного. В этом контексте становятся более понятными и реплики Такташева на полотнах старых мастеров, где особенно часто возникают параллели с сюжетной коллизией работ Микеланджело, Тинторетто, Веласкеса («Ученик», «Восклицание», «Молчи», «Рождение»). В таком случае автор намеренно заостряет пластическую экспрессию жеста руки, прикоснувшейся ко лбу или обращенной в пустое пространство, в никуда.

Также в этом контексте заслуживает внимания оригинальная, не лишенная легкой иронии трактовка Такташевым широко распространенного в искусстве XX века мотива *ню* («Блузка», «Ракурс», «Лето»). Однако все эти реминисценции востребованных мотивов — лишь внешний, лежащий на поверхности слой содержания произведений. На самом деле замысел автора всегда лежит глубже очевидных ассоциаций. Здесь современность переводится в пространство направлений и стилей прошлых эпох, безусловно, более последовательно, чем у Д. Д. Жилинского. Приведем мнение А. А. Каменского, точно характеризующее специфику соотношения современности и истории в полотнах этого мастера: «в картинах Д. Д. Жилинского любые персонажи и детали имеют двухвременную природу: они точнее переписаны с сегодняшних, документально верных этюдов, абсолютно узнаваемы, но вместе с тем перенесены в золотой век мечтательного совершенства, подсмотренный в старой классике и получающий здесь свою новую вариацию» [2, с. 29]. У Шамиля Такташева этот подход, связанный с перенесением образов современников в рафинированное пространство музейной классики, постепенно преодолевается уже в отдельных работах 1980-х годов, где труд в мастерской, раздолье народного праздника и будничная проза все больше движутся в сторону сложных многозначных метафор, преодолевающих однозначность своих жизненных первоисточников. У Такташева этот процесс находит завершение в следующие два десятилетия, где приметы жанра, житейской фабулы окончательно отступают перед вневременным масштабом образов, античных, христианских или связанных с культурой Возрождения и Нового времени. Однако сама идея пересечения двух миров: «воображаемого музея» и, с другой стороны, наличной реальности с перспективой их взаимопроникновения была впервые предложена и отрефлексирована как раз в рамках метафорического направления в советской живописи 1970-х годов, где каждый из авторов, включая самого Шамиля Такташева, по-своему выстраивал свои отношения с классическим наследием, но в целом включался в общемировую тенденцию актуализации прошлого как средства осмысления современности в сложном разнообразии ее проявлений.

Быть может, не случайно Шамиль Такташев, пытаясь уйти от связанности замысла картины сюжетом, узнаваемыми иконографическими отсылками, «передоверяет» свои тревожные размышления пейзажу и натюрморту. Так, он нередко помещает одного и того же «героя» натюрмортной композиции в разный смысловой контекст, заданный, прежде всего, предметным наполнением картины. Прием изъятия определенного объекта из его естественной среды обитания и его перемещение в иной пространственно-смысловой

контекст отнюдь не является просто увлекательной игрой, возможностью заинтриговать зрителя, предложить ему некую заранее неразрешимую загадку. Скорее, в связанных с уже знакомым нам жанром метафорического натюрморта картинах «Аполлон», «Груша на столе», «Волны», равно как и в работах, имеющих жанровую направленность («Вариант цели», «Афродита», «Ночь»), мы замечаем намеренно проведенный сбой или сдвиг в привычном порядке вещей. Такой ход, который часто раскрывается в характере организации композиционно-пространственного строя картины, имеет вполне объяснимые причины и может восприниматься как предостережение или как осмысление уже свершившегося в образе, как бы пребывающем в ситуации «остановленного времени».

Безусловно, здесь проявляет себя и важный для Шамиля Такташева мотив отказа от пассивного созерцания красоты, где само название серии «Химера гармонии» доказывает, как на сломе эпох привычные координаты прекрасного утрачивают былую определенность. Иначе говоря, гармония здесь требует переосмысления, переоценки, постижения своих первооснов так же, как это имело место в период маньеризма, когда гуманистическая картина мира, положенная в основу эстетики Высокого Возрождения, переживала кризис в силу и вполне объективных причин, и стремления нового поколения художников увидеть мир и человека более сложными, чем это представлялось античным мастерам и наследовавшим им представителям Высокого Возрождения.

И здесь же, в пространстве персональной выставки Шамиля Такташева, можно было встретить работы, где гармония и красота при всей маньеристической заостренности определенных пластических приемов все-таки объективно присутствуют, выступая противовесом эстетическому и нравственному релятивизму. Пожалуй, автору важен образ Возрождения, прежде всего, как эпохи триумфа индивидуального, личностного начала. Для российского живописца конца двадцатого века эта эпоха предстает подлинной точкой опоры в мире, который стремительно менялся, и при этом требовал для своего осмысления опору на авторитет большой художественной традиции. Потому в самом классическом совершенстве образа, созданного по законам красоты, для Такташева, вероятно, заключена возможность нового утверждения гармонии как категории не столько эстетической, сколько нравственной, требующей бережного к себе отношения.

Важно подчеркнуть, что сам Шамиль Такташев на раннем этапе своего творчества, безусловно, не мог не разделять мировосприятие своего именитого наставника Дмитрия Дмитриевича Жилинского, для которого красота внешняя, телесная и духовная были неразделимы. С другой стороны, восхищение высочайшим техническим уровнем исполнения полотен старых мастеров и древнерусских иконописцев, усвоенное у этого мастера, помогло Такташеву усвоить совершенство творческого ремесла как часть именно своей самобытной манеры, своего стиля. Тонкая игра смыслов, заключенная в изображении простых житейских ситуаций (например, сценки отдыха, игры, праздничного гуляния), подтверждала, что и на раннем этапе творчества, охватывающем вторую половину 1970-х и 1980-е годы, Такташев уже отдавал предпочтение

сложной системе намеков и умолчаний, оставляющей зрителю простор для самостоятельных выводов. И, что особенно важно, эта многозначность сопутствовала характеру образной интерпретации темы семьи, общения родных людей. Однако к началу девяностых живописец все больше уходит от жанровой трактовки этого мотива, связанного с образами его близких, и намечает для себя возможность его истолкования в общечеловеческих координатах.

Вспоминая отмеченную А. И. Морозовым поворотную для советского искусства ситуацию «полушага», сделанную Д. Д. Жилинским и поколением молодых семидесятников, мы можем констатировать, что творчество Такташева 1990-х годов является решительным и, пожалуй, окончательным шагом в сторону перенесения изображаемой ситуации из житейской, бытовой в иносказательно-метафорическую плоскость, где художник уже совершенно не нуждается (как это было ранее) в намеках на конкретные обстоятельства «времени и места». Скорее, в произведениях 1990-х и 2000-х годов он постоянно намекает на безграничные возможности искусства живописи, которой под силу создать точное отражение мира, но, вместе с тем, через едва заметное или вполне открытое сопоставление несоединимого приоткрыть завесу над скрытым порядком вещей в этом мире (здесь становится понятной часто возникающая в его живописи символика занавеса как элемента театральной декорации, или куска ткани, который может обернуться покрывалом Изида, скрывающим до поры сокровенные тайны бытия человека и природы). У Такташева стремление прикоснуться к этой тайне, раскрытие которой несет либо спасение, либо гибель, зачастую получает осмысление в экспрессии образного или живописного строя. Коллизия борьбы между воображением и реальностью, сном и явью для него, как представляется, вызвана прежде всего представлением мыслителей-экзистенциалистов о «заброшенности» человека в мир, образ которого, в свою очередь, отмечен метафоричностью, многозначностью, открытостью к индивидуальной интерпретации со стороны каждого зрителя, который и сам может добавить нечто существенное к образному решению, уже найденному автором картины.

Вновь акцентируем внимание на одухотворенности живописной материи в полотнах Шаги Такташева, где автор может тонко проработать черты лица, детали костюма, но при этом неизменно тяготеет к крупному плану, к выраженной монументальности образа. Учеба у Д. Д. Жилинского, как мы не раз отмечали в этой статье, позволила ему овладеть не просто необходимыми техническими приемами, но и широтой эстетического кругозора, умением видеть в традиции именно то, что позволяет ей оставаться всегда современной, помогающей художнику выразительно раскрыть то, что тревожит его, — и то, что заставит задуматься и сопереживать равнодушного зрителя. Уже на переломе эпох, в последний год перестройки Г. В. Плетнева следующим образом определила возможный вектор развития начинаний художников-семидесятников в новых социокультурных условиях: «объективные критерии размываются. Но пластическое мышление, демонстрируя свою неординарность, понимание свойств материала, неожиданную психологическую ассоциативность, все же сохраняется. Сохраняется и эстетическая основа» [6, с. 5]. И здесь творчество

Такташева 1990–2000-х годов подтверждает обоснованность гипотезы, высказанной Г. В. Плетневой в тот момент, когда советское искусство находилось на заключительном этапе своей истории. А. К. Якимович отмечал в отношении этого времени следующий момент: «неразличимость и спутанность критериев превратились в главную тему философских размышлений. Мы в лабиринте. Литература и искусство позднесоветского периода рисовали портрет страны, человека и общества как портрет „ризоматический“» [9, с. 356].

В наши дни вряд ли правомерно рассматривать подлинные завоевания в российском искусстве конца XX века только как попытку встроиться в контекст всеядного постмодернистского дискурса и связанного с ним понятия ризомы как паразитического нароста на древе мировой культуры. А между тем уже для позднесоветских адептов постмодерна: художников, галеристов, кураторов его установки воспринимались как безусловный шаг вперед по отношению к излишней сосредоточенности как художников-нонконформистов, так и их оппонентов из лагеря «официально дозволенного» искусства только на проблемах духовного, нравственного порядка (и отраженного в названии небезызвестного иронического кураторского проекта Ю. Лебедевой и О. Саркисян под названием «Духовка и нетленка»). Сейчас уже очевидно, что именно метафора, символ как раз и создавали в советской культуре 1970-х годов, включая ее неофициальную часть, особое пространство смысла, где сохранялся (пользуясь терминологией французского мыслителя Ж.-Ф. Лиотара) метанарратив устойчивых ценностных ориентиров, эстетических и нравственных и разделявшихся по умолчанию каждой из противостоявших друг другу (по линии «официальное — неофициальное») сторон. Как раз эти достаточно прочные ориентиры (включая их обоснование в трудах западных мыслителей XX века, к трудам которых Такташев проявлял пристальный интерес) применительно к России постсоветской эпохи позволяли достойно выдержать новые испытания, которые выпали на ее долю в «лихие девяностые». Более того, семидесятые годы, из которых берет начало узнаваемая «такташевская» картина мира, завершили формирование того типа читателя и зрителя, который был готов размышлять вместе с автором, а не довольствоваться простым решением сложных вопросов, которые ему предлагали антагонисты в лице массовой культуры, и культуры «для посвященных» (а последняя в постсоветской России, что уже вполне очевидно, так и не смогла завоевать того авторитета, который имело искусство эпохи пресловутого застоя для человека, открытого к пониманию сложного искусства как искусства метафор и символов).

«Параллельный реализм» Шамяля Такташева, как убедительно доказала выставка в центре «Эрмитаж-Выборг», был не просто эхом этого искусства, но его законным наследником в ту пору, когда такое направление становилось личным выбором художника. А точнее, подлинного творца, верившего в *своего* зрителя и в его готовность увидеть очередное время перемен в зеркале сложной многозначной живописи, где драгоценными крупными застыли ценности, которые без преувеличения можно назвать вечными.

Список литературы

1. Балдина О. Д. *Дмитрий Жилинский — человек и художник: к юбилею мастера* // Культура и искусство. — № 3 (9). 2012. — С. 69–82.
2. Каменский А. А. *Огонь, а не пепел* // Декоративное искусство СССР. — № 1. — 1984. — С. 27–30.
3. Морозов А. И. *Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов*. — М.: Советский художник, 1989. — 256 с.
4. Морозов А. И. *Соцреализм и реализм*. — М.: Галарт, 2007. — 271 с.
5. Плетнева Г. В. *О структуре поэтического образа в современной советской картине*. // Искусство. — № 7. — 1969. — С. 32–42.
6. Плетнева Г. В. *Куда ведет третий путь?* // Творчество. № 10. — 1990. — С. 5–8.
7. Такташев Ш. *Прикосновение* / Ш. Такташев // Комсомолец Каспия. — 1988. — 8 окт. (№ 42). — С. 4.
8. Такташев Ш. *Параллельный реализм* / Ш. Такташев. — Астрахань: [б. и.], 2024. — 264 с.
9. Якимович А. К. *Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990*. — М.: Искусство-XXI век, 2009. — 464 с.
10. Якимович А. К. *Позднесоветское искусство России, 1960–1991* // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. — М.: БуксМарт, 2019. — С. 400–470.

Клишевич Е. А.
Государственный музей
городской скульптуры
«Мастерская Аникушина»
Санкт-Петербург, Россия
klishevich_e@mail.ru
SPIN-код: 9192-7120
ORCID: 0000-0002-6918-2127

Конкурсные проекты памятника Александру Пушкину на выставке Мастерской Аникушина

На прошлогодней выставке Мастерской Аникушина, названной «Аникушин / Пушкин. Один на один», демонстрировался ряд конкурсных проектов памятника А. С. Пушкину для Ленинграда. Выбор экспонатов был довольно лаконичен: из числа сохранившихся проектов зритель мог видеть только восемь. Отведено было место работам, созданным на разных этапах конкурса и вызвавшим различные отзывы — как позитивные, так и негативные. В статье содержится обзор этих композиций, проведенный с целью характеристики выставочной концепции с точки зрения отражения в ней проблематики советской монументальной скульптуры. Разбор особенностей различных решений памятника дополняется анализом материала художественно-критических публикаций и оценок участников жюри. Исследование показало, что выставка «Аникушин / Пушкин» давала довольно ясное представление о соотношении сил реалистического искусства и авангардных течений. В зале музея было отведено место отмеченной влиянием кубизма модели Б. Д. Королева, а также композиции Л. Д. Муравина, отвергнутой жюри за отвлеченность в трактовке образа Пушкина. Проекты И. Д. Шадра и В. В. Козлова, получившие в ряду конкурсных работ центральное место, акцентировали тему различий московской и ленинградской школ скульптуры. Зрители выставки могли также убедиться в справедливости жюри, которое выделило проект Аникушина за ясность образного решения памятника и точность портретной характеристики Пушкина.

Ключевые слова: Мастерская Аникушина, памятник А. С. Пушкину, М. К. Аникушин, советская монументальная скульптура, советская художественная критика, реализм, формализм.

Klishevich E. A.
State Museum of Urban Sculpture
Anikushin's Workshop
Saint Petersburg, Russia

Competitive projects for a Alexander Pushkin's monument at the exhibition of the Anikushin Workshop

At last year's exhibition of the Anikushin Workshop, titled "Anikushin / Pushkin. Face to face", a number of competitive projects for a A. S. Pushkin's monument in Leningrad were displayed. The selection of exhibits was rather concise: of the surviving projects, the viewer could see only 8. A place was given to works created at different stages of the competition and which caused various reviews, both positive and negative. The article contains an overview of these compositions, conducted in order to characterize the exhibition concept in terms of reflecting the issues of Soviet monumental sculpture in it. The analysis of the various solutions of the monument is complemented by an analysis of the material of art-critical publications and assessments of the jury members. The study showed that the exhibition "Anikushin / Pushkin" gave a fairly clear idea of the balance of forces between realistic art and avant-garde movements. In the museum hall, there was a place marked by the cubism influence of the model of B. D. Korolev, as well as the composition of L. D. Muravin, rejected by the jury for abstraction in the interpretation of Pushkin's image. The projects of I. D. Shadr and V. V. Kozlov, which received a central place in the row of competitive works, emphasized the theme of differences between the Moscow and Leningrad schools of sculpture. The audience of the exhibition could also see the fairness of the jury, which singled out Anikushin's project for the clarity of the figurative solution of the monument and the accuracy of Pushkin's portrait characteristics.

Keywords: Anikushin Workshop, A. S. Pushkin's monument, M. К. Anikushin, soviet monumental sculpture, soviet art criticism, realism, formalism.

В 2024 г. «Мастерская Аникушина» открыла выставку, посвященную памятнику А. С. Пушкину на площади Искусств как первой крупной работе М. К. Аникушина и как наиболее известному скульптурному изображению поэта в нашем городе. Выставка получила название «Аникушин / Пушкин. Один на один» и действовала до ноября 2025 г. Используемый кураторами материал графических эскизов и цитат давал посетителям убедиться в том, что Пушкин как тема для скульптурного творчества был близок Аникушину. Отдельным эпизодам истории монумента соответствовали участки экспозиции,

которые, воспринимаемые в последовательности, создавали впечатление увлекательного рассказа. Одно из центральных мест в зале экспозиции занимал ряд восьми эскизных моделей статуи Пушкина (Ил. 1). Это были работы разных скульпторов, которые соперничали за право стать автором памятника.

Выбор лучшей идеи монумента Пушкину вызывал в середине прошлого столетия множество противоречий. Конкурс, объявленный по случаю 100-летия Пушкина в 1937 г., завершился лишь в 1950-м. В продолжение 13 лет менялось руководство конкурса, участники и творческое задание. Так, например, вначале планировалось установить памятник на Стрелке Васильевского острова, а затем было решено отвести для него площадь перед Русским музеем. Ведущая роль в подведении итогов конкурса принадлежала то специально учрежденному Юбилейному комитету, то правительству страны, то ленинградскому Архитектурно-планировочному отделу. Эскизы рассматривались сначала в Москве, затем в Ленинграде.

Скульпторы, вовлекавшиеся в разное время в конкурс, принадлежали разным поколениям и разным художественным кругам. Участвовали как достигшие признания еще в первые десятилетия века Л. В. Шервуд и Б. Д. Королев, так и недавние выпускники Академии художеств, ровесники Аникушина. Сам Аникушин впервые выступил со своим проектом весной 1949 г. В то время он еще не имел опыта в монументальной скульптуре, а со времени выпуска его из Института им. И. Е. Репина прошло только два года.

В продолжение конкурса проекты выставлялись для обозрения публики: дважды до Великой Отечественной войны и четырежды после. На каждом этапе к рассмотрению принимался довольно богатый материал — от 9 до 24 эскизов.

В литературе широко цитируются решения жюри и отзывы наблюдателей. Они лишний раз убеждают в том, что проектирование памятника Пушкину было одним из крупнейших явлений эпохи. Однако собранный материал дискуссий, несмотря на обилие интересных суждений участников событий о реализме и проявлениях формализма, до сих пор не рассматривался с точки зрения развития советской скульптуры.

Выставка «Аникушин / Пушкин. Один на один», знакомя с хроникой конкурса, затронула и тему различных творческих установок. Возник повод вновь обратиться к такому неоднозначному вопросу, как взаимодействие социалистического реализма и периферийных течений. Взгляд кураторов на эту проблему можно было проследить в отборе и компоновке проектных моделей.

Напомним, что из всего числа сохранившихся моделей на выставке было представлено восемь, и они располагались в ряд. Победивший проект Аникушина был выставлен в конце, с правой стороны. Таким образом, по аналогии с логикой чтения текста, он воспринимался как некое завершение: подчеркивалось, что именно на нем был остановлен выбор лучшей концепции памятника. Директор Музея городской скульптуры Г. Д. Нетунахина вспоминала, что появление Аникушина среди конкурентов в 1949 г. стало событием: «...все окружили проект и долго смотрели, привлеченные пушкинской поэтичностью и глубоким внутренним содержанием» [7, с. 12].

Рядом с работой Аникушина кураторы выставки «Аникушин / Пушкин» показали модель Н. В. Томского (1900–1984), который накануне решающего тура имел хорошие шансы на победу. Решение, найденное этим скульптором, было отмечено за монументальность и строгость, сближавшие памятник с архитектурой Михайловского дворца [9, с. 48]. Поэт у него предстает в наброшенном на плечо длинном плаще. Край одеяния свисает прямыми тяжелыми складками, обобщая скульптурный объем и связывая его с прямыми очертаниями цилиндрического постамента. Композиция статуи строится на контрасте: очерченной сплошным контуром правой стороне фигуры противопоставлена левая сторона, в силуэте которой отчетливо выделен жест руки. Рука чуть приподнята, кисть напряжена и расправлена. Движение передает сдержанное напряжение чувств, концентрацию мысли. Во всей фигуре — ее крепкой постановке, гибкой осанке, широко расправленной груди — ощущается господство волевого начала.

При обсуждении модели Томского отмечалось, что автору удалось уйти от образа декламатора, к которому тяготел эскиз, представленный на конкурсе предшествующего 1948 г. Говорилось также, что скульптор «углубил свою мысль», впрочем, при этом его работа стала напоминать «что-то от Опекушина» [3, с. 100–101]. Томский с восхищением отзывался об опекушинском «Пушкине» и писал о «мудром величии», которого исполнен московский монумент. Образ поэта в трактовке Аникушина казался ему «легковесным, неглубоким», лишенным монументальности. [11, с. 84–85].

По сути, проекты ведущих конкурентов в 1949 г. отражали две противоположные трактовки темы. Одна выразилась в мотиве мажорной интонации, другая в минорной. Пушкин, с одной точки зрения, представлялся восторженным лириком, с другой — мыслителем. Тот факт, что оба проекта нашли поддержку, показывает неоднозначность ожиданий экспертов. В образном решении памятника члены жюри, с одной стороны, приветствовали горение и страстный порыв, с другой — искали успокоенности и глубины. Их критика в равной мере возражала против ложной патетики в одних проектах и против статичности в других.

Однако, кроме различий, важно выделить и общие качества. Аникушин и Томский полагали своей главной задачей постижение характера Пушкина, стремились определить в нем какую-то наиболее существенную черту и как можно яснее ее выразить. Предметом для каждого из авторов была личность, и цель состояла в достоверности изображения, а значит, оба принадлежали реалистическому направлению.

Совет экспертов внимательно присматривался к тому, насколько соискателям удавалось передать портретные черты Пушкина. В этом отношении Аникушин брал верх над Томским. Выступавшим казалось, что старший соперник сосредоточился на задачах композиции и «оставил своим вниманием решение сходства», недостаточно «изучил маску Пушкина» [3, с. 100, 102]. Считали возможным спутать его статую с изображением В. Г. Белинского, Д. В. Григоровича, К. Д. Ушинского [3, с. 101–102]. Напротив, работа Аникушина, встретив критику по некоторым общим моментам, в частности, за

непонимание специфики монументального вида скульптуры, была выделена именно за лепку головы, «наиболее удачную» в сравнении с представленными проектами в целом [3, с. 87].

Пожалуй, наибольшие упреки за отсутствие сходства в изображении Пушкина пришлось на долю участника первого послевоенного тура Л. Д. Муравина. Замечания к его модели звучали особенно резко: невозможно «определить, что это — жандарм, аскет ли, какой-то монах», «...может быть, какой-то инквизитор» [3, с. 76]. В сравнении с этим критика, относящаяся к тенденции автора к стилизаторству, казалась второстепенной, лишь развивающей мысль об игнорировании задачи ясной портретной характеристики.

Проект Муравина, очевидно, основывался на мысли о творческом полете. В трактовке темы скульптор прибег к метафоре: концы пелерины пушкинской шинели отброшены ветром и создают подобие крыльев птицы. Их движение в противоположные стороны нарочито повторяется в треугольных выступах на постаменте. Весь созданный скульптором образ сводится к этой ассоциации. Можно признать некоторый успех автора: как символ, адекватный идее поэтического гения, его произведение не лишено выразительности. Но именно этот элемент абстракции оттолкнул совет, ожидавший увидеть изображение Пушкина узнаваемым.

В номере журнала «Искусство» 1949 г., где говорилось о результатах конкурса, проект Муравина был назван «формалистическим, мертвенным решением». Неслучайной выглядит публикация в следующем выпуске того же издания статьи Е. Меликадзе «Против импрессионизма и его пережитков». Импрессионизм рассматривается в ней как источник «крайних формалистических направлений — постимпрессионизма, футуризма, пуантилизма, супрематизма, конструктивизма и проч.» [6, с. 71]. Автор отмечает связь художественного явления с философией Э. Маха и Р. Авенариуса, признающей «существующим... только ощущение», и приводит данное В. И. Лениным примечание о том, что ощущение в данной концепции «принимается не за связь сознания с внешним миром, а за перегородку, стену, отделяющую сознание от внешнего мира». Как следует далее, бытующее суждение о том, что импрессионизм выражается в эскизной манере, поверхностно. Суть же явления состоит в индивидуализме творческой установки — «пассивной фиксации действительности», интересе лишь к мимолетному и случайному [6, с. 72]. Главным итогом статьи является положение о неспособности авангардного искусства служить советскому обществу и правдиво изображать его реальную жизнь.

Посвященная в большинстве проблемам живописи, статья Меликадзе затрагивает и современную скульптуру. «Импрессионистические, роденовские „традиции“, — говорится в ней, — мешают создать глубоко реалистические произведения также скульпторам» [6, с. 77]. Для примера автор приводит несколько имен. Упоминание среди них Муравина подает мысль о том, что поводом для критики послужило недавнее выступление скульптора на конкурсе пушкинского памятника.

Итак, в контексте полемики конкурса муравинский проект приобретает одну из ключевых ролей. Его присутствие на экспозиции «Аникушин /

Пушкин» в особенной степени подчеркивало разницу между различными творческими принципами.

На выставке можно было видеть проект Б. Д. Королева, представленный на конкурс в 1938 г. Королев — один из лидеров авангарда, родоначальник и ярчайший представитель советской кубистической скульптуры.

В своей модели статуи Пушкина он передал момент сильного волнения: поэт энергично шагнул вперед, вскинул голову, выгнул грудь, как будто глубоко вздохнув. Обращает на себя мотив отведенной назад руки. На правую руку Пушкина ложатся откидной верх сюртука и край воротника. Две формы наслаиваются друг на друга, округлая и без того утрированный изгиб плеча. В силуэте, при взгляде на статую чуть слева, можно заметить отчетливую дугообразную линию. В продолжение кругового обхода обнаруживаются еще несколько аспектов, в которых подобные округлые контуры оказываются акцентированными. Смелость приема, подчиняющего пластику фигуры абстрактным кривым, безусловно, заставляет рассматривать проект Королева как продолжение его кубистических поисков.

После опыта участия в ленинской монументальной пропаганде, показавшей неприятие публикой его экспериментаторского искусства, Королев изменил направление своих поисков. Отмечается, что его «переход к реалистическим формам в творчестве... около 1923 года был достаточно резким» [2, с. 21]. Характерно появление у скульптора интереса к станковому портрету. О признании его успеха в этой области свидетельствует ряд созданных в начале 1930-х гг. бюстов, распространенных в копиях по заказу Музея революции [2, с. 27].

Однако, как показывает пример проекта памятника Пушкину, достигнутое Королевым в «кубистический» период не отвергалось им абсолютно и имело значение для дальнейшего творчества. Позиция скульптора, допускающая синтез элементов реализма и модернизма, отражала дискуссию о задачах монументальной скульптуры, развернувшуюся в первые советские десятилетия. В суждении теоретиков памятники разделялись на те, что несут в себе общественно значимую идею и потому могут быть решены в отвлеченных, символических, формах, и те, что увековечивают память о конкретной личности и требуют от автора исторической достоверности. Порой обе эти противоречивые установки сталкивались в работе скульптора над одним проектом, о чем очень точно говорилось в критической публикации журнала «Жизнь искусства» 1927 г., а именно, в заключении о том, что скульпторам приходится «искать компромисс между монументом и документом» [2, с. 25].

Статуя Пушкина, выполненная Королевым, была встречена на конкурсе с одобрением. В отзывах говорилось о том, что скульптору удалось вложить в свой монумент идею, показать напряженность и эмоцию, которые непременно подействуют на зрителя [4]. Звучала уверенность, что созданная им статуя органично войдет в городское пространство [8].

На выставке «Аникушин / Пушкин» можно было также видеть работу, напоминавшую некоторые мотивы модерна. Ее автор, В. В. Лишев, учился в Академии художеств еще в 1900-х, когда стиль модерн был популярен. На поэте

в лишевской композиции мы видим длинный плащ. Он спадает с одного плеча и касается пола. Благодаря этому силуэт фигуры оказывается включенным в контур косо падающей драпировки. Плавные очертания статуи при взгляде издали придают всей композиции сходство с орнаментом. Декоративность рисунка драпировки и общего силуэта составляют, пожалуй, наиболее сильную сторону замысла.

Проект Лишева вызвал приятное впечатление посетителей прошлогодней выставки. Он также был позитивно отмечен некоторыми членами жюри, находившими «музыкальные изгибы» скульптуры созвучными лирике Пушкина [3, с. 69]. С другой стороны, кажется, именно Лишева в первую очередь касался упрек, высказанный ученым Пушкинского Дома Б. В. Томашевским по поводу сосредоточенности участников конкурса на отвлеченных красотах, главным образом, на драпировках. «Когда нас, наконец, освободят от этого плаща?» — звучал его возмущенный вопрос [1, с. 42].

В группе конкурсных моделей на выставке Мастерской Аникушина центральное место было отведено произведениям И. Д. Шадра и В. В. Козлова. С ними связан начальный этап проектировки памятника. Замысел Шадра предполагал включение памятника в ансамбль Стрелки Васильевского острова, как того требовал руководивший конкурсом в 1937 г. Юбилейный комитет. Козлов как будто вопреки этому требованию мыслил свой монумент во взаимосвязи с площадью перед Русским музеем. В ходе первого тура Козлов не вошел в число соискателей и выступал независимо. Его модель памятника была показана на выставке Исторического музея, тогда как выставка, организованная в рамках конкурса, проходила в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [3, с. 37].

Сравним эти два проекта. По замыслу Шадра, постамент под статуей Пушкина должен был как бы вырастать из наклонной стенки набережной. Это ощущение передавалось в сложной криволинейной конструкции. На вершине постамента помещена разбитая и поваленная чуть набок капитель. На обломившейся части в рельефе показан геральдический орел, также наклонившийся, будто попранный. Все это — «осколки самовластья» из пушкинского послания «К Чаадаеву», которое послужило скульптору ориентиром для поиска [5, с. 19].

Шадр облачает Пушкина в меховую шинель, распахнутую на груди. Крупные складки охватывают фигуру, совершая вокруг нее мощный виток. Объем воротника подчеркивает выдвинутое вперед плечо. В развороте торса угадывается энергичный шаг. При этом ноги героя не видны зрителю: их скрадывают длинные полы одеяния, моделированные единой массой. Так складывается образ движения, медленно ускоряющегося вверх, заданного еще в формах постамента.

Ко времени конкурса Шадр уже имел богатый опыт проектирования крупных монументов. Он тяготел к масштабу, мечтал о новой скульптуре, которая овладеет пространством широких степей, берегов рек, арктических льдов. Ему представлялся памятник Пушкину «не сработанный в мастерской, не поднятый на пьедестал, а высеченный прямо в скалах Гурзуфа» [12,

с. 14–15]. Проект для Ленинграда развивал направление этих поисков. Заключенные в статую пафос, ее взвинченная динамика отвечали стремлению придать скульптуре роль доминанты в обширном пространстве водной глади и парадной части города.

Совсем иначе решен Пушкин у Козлова. Его скульптура более камерна, она отличается чертами жанровой пластики. Композиция названа «Пушкин на прогулке». Обозреватель журнала «Искусство» отметил переданное в статуэтке сердитое выражение и посчитал, что скульптор изобразил Пушкина в момент после его встречи с Николаем I [9, с. 47]. Другие отзывы, печатавшиеся в том же журнале [10], позволяют говорить о том, что работа Козлова была принята во внимание. В 1940 г. правительственный Комитет по делам искусств признал выбор Стрелки Васильевского острова неудачным. Не без влияния ленинградской общественности предпочтение было отдано площади перед Русским музеем, которая по этому случаю получила современное название [3, с. 60–61]. В том же 1940-м Козлов скончался. Его проект наряду с проектами соискателей конкурса был тем не менее взят для выставки января-февраля 1949 г., ставшей первой выставкой, которую по случаю проведения конкурса на Пушкинский памятник открыли в Ленинграде. Последнее обстоятельство, вероятно, должно было подчеркнуть стремление местных художественных кругов утвердить свою позицию в конкурсе, продемонстрировать актуальность собственных, независимых начинаний.

Итак, выставка «Аникушин / Пушкин» давала обширный материал для знакомства с историей конкурса на ленинградский памятник Пушкину. Состав экспозиции из восьми конкурсных моделей удачно сталкивал между собой различные творческие концепции. Кроме произведений официального, реалистического искусства, зритель мог видеть композиции, отмеченные печатью влияния авангардных течений. Показ проектов Козлова и Шадра актуализировал тему различия скульптурных школ Москвы и Ленинграда.

Список литературы

1. **Алянский Ю. Л.** *В мастерской на Петроградской стороне: о скульпторе М. К. Аникушине* / Ю. Л. Алянский. — М.: Советский художник, 1985. — 144 с.
2. **Бедретдинова Л. М., Денисова Н. Ю.** *Памятник в творчестве Б. Д. Королева 1918–1935* // Борис Королев. 1885–1963: альбом произведений / авт.-сост.: Е. В. Евсеева и др. — СПб.: Palace Editions – Graficart, 2008. — С. 1935.
3. **Гдалин А. Д.** *Памятники А. С. Пушкину: История. Описание. Библиография* / А. Д. Гдалин; Рос. акад. наук. — СПб.: Акад. проект, 2001. — 512 с.
4. **Маслов Б.** *Проекты памятника Пушкину* / Б. Маслов // Архитектурная газета. — М., 1937. — № 68. — 3 октября.
5. **Машковцев Н.** *Эскизы памятников А. С. Пушкину в Ленинграде* / Н. Машковцев // Творчество. — М., 1939. — № 2–3. — С. 16–19.

6. Меликадзе Е. *Против импрессионизма и его пережитков* / Е. Меликадзе // Искусство. — М., 1949. — Ноябрь-декабрь. — С. 71–77.
7. Михайлова Р. Ф., Журавлева А. А. *Величие и подвигу человека: Докум. рассказ о скульпторе М. К. Аникушине* / Р. Ф. Михайлова, А. А. Журавлева. — Л.: Лениздат, 1983. — 167 с.
8. Нейман М. *Памятник поэту* / М. Нейман // Советское искусство. — М., 1939. — № 7. — 14 января.
9. Самойлов А. *Скульптурные портреты Пушкина* / А. Самойлов // Искусство. — М.; Л., 1949. — № 5 (сентябрь-октябрь). — С. 45–50.
10. Разумовская С. *Пушкин в советском искусстве* / С. Разумовская // Искусство. — М., 1937. — № 2. — С. 9–10.
11. Томский Н. В. *В бронзе и граните*. (Лит. запись И. Шевцова.) / Н. В. Томский. — М.: Молодая гвардия, 1977. — 144 с.
12. Шадр И. Д. *Лит. наследие. Переписка. Воспоминания о скульптуре* / Сост., авт. вступ. статьи О. Воронова. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — 255 с.



*Конкурсные проекты памятника Александру Пушкину на выставке
«Аникушин / Пушкин. Один на один» в Мастерской Аникушина.*

Фото: Людмила Безуглая

Кожев К. А.
Российский институт
истории искусств
Санкт-Петербург, Россия
kozhev.k@mail.ru

**Спектакль Р. Кудашова
«Летов. Дурачок» (БТК, 2019):
актер живого плана и фигуративный театр**

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Р. Р. Кудашова «Летов. Дурачок» (2019), поставленного на сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол. Реконструкция и последующий анализ спектакля позволили определить все составляющие его сценической поэтики. Научная новизна статьи заключается в изучении специфических черт режиссуры Кудашова, в определении основных характеристик его режиссерской методологии. В результате был доказан использованный Кудашовым принцип создания спектакля по модели поэтических постановок Юрия Любимова в Театре на Таганке.

Ключевые слова: Р. Р. Кудашов, «Летов. Дурачок», Большой театр кукол, социально-политическая драма, спектакль по модели, игровой театр, игра с вещью.

Kozhev K. A.
Russian Institute for Art History
St. Petersburg, Russia

**Ruslan Kudashov's Puppet Production
Letov. The Fool (BPT, 2019):
live action actor and figurative theater**

The article is devoted to the study of the scenic poetics of R. R. Kudashov's play *Letov. The Fool* (2019), staged on the stage of the St. Petersburg Bolshoi Puppet Theater. The reconstruction and subsequent analysis of the play made it possible to identify all the components of its scenic poetics. The scientific novelty of the article lies in the study of the specific features of Kudashov's directing, in determining the main characteristics of his directing methodology. As a result, Kudashov's principle of creating a play based on the model of Yuri Lyubimov's poetic productions at the Taganka Theater was proved.

Keywords: R. R. Kudashov, *Letov. The Fool*, the Bolshoi Puppet Theater, socio-political drama, performance based on a model, game theater, playing with a thing.

Спектакль «Летов. Дурачок», премьера которого состоялась на малой сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол (БТК) 14 апреля 2019 года, стал, по утверждению Марины Константиновой, своего рода «<...> смелым и нестандартным постскриптумом к полюбившейся многим зрителям „поэтической трилогии, посвященной творчеству Иосифа Бродского, Владимира Высоцкого и Александра Башлачева“» [3]. Руководителем постановки является Руслан Кудашов, режиссером — Павел Григорьев, в ролях заняты студенты режиссерской мастерской Кудашова. Дарина Львова отмечала: «„Спектакль-концерт для солнцenesпящих в двух действиях“ — так обозначено на афише, чтобы сразу настроить метафоричность и образность сюжета, скрепленного общей песенной канвой» [4].

Идея поставить спектакль по творчеству Егора Летова, лидера панк-группы «Гражданская оборона», возникла у студентов режиссерского факультета РГИСИ. Спектакль состоит из студенческих этюдов, объединенных общей идеей — рефлексией на тему творчества Летова и попыткой оценки его личности [3].

О Егоре Летове (наст. имя — Игорь Федорович Летов; 10.09.1964, Омск — 19.02.2008, Омск) слышали даже те, кто никогда не считал себя поклонником панк-рока, да и рока в целом. Он был не только музыкантом, певцом, поэтом и звукорежиссером, но также проявил себя как талантливый художник-оформитель и коллажист. Летов считается родоначальником советского, а затем и российского панк-рока. Он основатель, лидер и единственный постоянный участник группы «Гражданская оборона», а также известен по другим проектам. По словам Кудашова, творчество поэта Летова близко современной молодежи [6].

Спектакль «Летов. Дурачок» представляет собой *театрализованный концерт*, в котором происходит взаимодействие актера живого плана и фигуративного театра. **Цель данной статьи** — проследить данное взаимодействие на материале анализа *сценической поэтики* спектакля «Летов. Дурачок», посвященного судьбе и творчеству Егора Летова, но в котором отразился *коллективный образ* страны на переломе эпох — от советской к постсоветской.

В связи с заявленной целью ставятся следующие **задачи исследования**:

1. Реконструировать спектакль «Летов. Дурачок».
2. Определить *реальный жанр* постановки.
3. Сформулировать режиссерский *сюжет* и особенности его *строения*.
4. Раскрыть устройство *сценографии* спектакля, обосновать использование *телевизионного изображения*, а также сценических *предметов и вещей*.
5. Определить *способ актерского существования* и приемы *актерской игры*.
6. Установить *драматургию* спектакля.
7. Выявить элементы *фигуративного театра*.

8. На основе приведенного анализа сформулировать художественные смыслы использования в спектакле «Летов. Дурачок» *взаимодействия* актера живого плана и фигуративного театра.

Источниковой базой исследования является видеозапись спектакля, рецензии на постановку, интервью руководителя постановки Кудашова и студентов его режиссерской мастерской — участников спектакля.

Формально спектакль представляет собой *театрализованный концерт*, в котором «<...> тридцать четыре песни оживают на глазах у изумленной публики. Гражданская лирика сменяется пронзительной романтикой, психоделика уступает место философии» [3]. Летов остался в истории как «<...> поэт переломной эпохи, гений абсурда и сюрреализма, причем нашего, исконного, родного» [3], поэтому и постановка о нем далеко не однозначна. «Режиссер Кудашов соединяет разные контексты (исторический, политический, культурный) с личными фактами биографии Егора Летова и, тем не менее, уходит от документального жизнеописания певца и поэта. Как и в предыдущих спектаклях этого цикла, его больше интересует поэтический ракурс» [8].

Режиссерский сюжет имеет *кольцевую* структуру, когда финал замкнут на начало. В этом уже прослеживается традиция кудашовских поэтических постановок — заканчивать тем, с чего начал. Однако, например, журналист и музыкант Александр Гурьев, говоря о сюжете, считает, что его «<...> здесь нет, на смену ему призвано калейдоскопическое чередование эмоций, настроений, стилей и сценических приемов, камерности и размаха, света и темноты, вкрадчивой интимности и оглушительной маршевой масштабности, вращающихся вокруг одного основного и множества второстепенных персонажей» [2]. Так же считает и Марина Райкина, по ее мнению, «<...> песни организованы в музыкально-театральный коллаж на два с половиной часа с антрактом. Коллаж из тоски, боли советского человека по некоему абсолюту, бессознательному, необъяснимому в русской душе» [5]. И здесь есть с чем согласиться. Постановку можно сравнить с картинами импрессионистов и сюрреалистов, когда на первый план выходит не художественная техника, а впечатление от увиденного. Сам же Кудашов, по его словам, лишь пытался выстроить некую логическую последовательность номеров [6], созданных на основе *этюдного метода* и собранных воедино. Такой способ компиляции эпизодов дает свободу самовыражения [3], что и было сделано студентами Кудашова.

В спектакле «Летов. Дурачок» Кудашов продолжает ориентироваться на модель *поэтических спектаклей* Ю.П. Любимова в Театре на Таганке, как это уже было в постановках «Башлачев. Человек поющий» (2011) и «Высоцкий. Requiem» (2015). Кудашов использует те же *принципы сценического искусства* любимовского театра, что и в предыдущих постановках — *хоровое начало* и *коллективный герой*. Режиссер создает, опираясь на судьбу и творчество Егора Летова, *коллективный образ* страны на переломе исторических эпох — от советских 1980-х годов к постсоветским 1990-м и 2000-м. Вот, например, такое высказывание Натальи Эфендиевой: «Развитой социализм персонифицирован в узнаваемых типажах: врач, применяющий электроконвульсивную терапию; невозмутимые люди в штатском; доверчивые колхозники;

воодушевленные комсомолки и другие совграждане. Все они — маркеры вроде бы уже исторически отдаленной, но все никак не завершающейся эпохи, гибридные проявления которой без микроскопа видны сегодня» [8]. Таким образом, «Летов. Дурачок» — это, как и постановка «Высоцкий. Requiem», *спектакль по модели* (термин Е. И. Горфункель [1, с. 200–202]).

Спектакль начинается с *пролога*. У микрофона конференсье в черном костюме и галстук-бабочке, который читает строчки из стихотворения Егора Летова «Дурачок»: «А сегодня я воздушных шариков купил / Полечу на них над расчудесной страной / Буду пух глотать, буду в землю нырять / И на все вопросы отвечать: „Всегда живой!“». Каждая строчка перемежается с другой строкой из этого же стихотворения в исполнении «голоса за кадром»: «Ходит дурачок по небу, / Ищет дурачок глупее себя». Музыка звучит громче, а когда стихает, на середине сцены в луче софита возникает *станок* в форме *креста*, вокруг которого, скрючившись, сидят актеры. Под строки из стихотворения «Как в мясной избушке помирала душа» на этот *станок* взбираются актеры и выстраиваются в *крестообразную* мизансцену. Фразы из стиха звучат одиночно, робко, а где-то, наоборот, с напором. Далее под аккомпанемент гитары хор исполняет песню «Русское поле экспериментов», одну из самых значимых в творчестве Егора Летова. На последних строчках песни, произносимых речитативом и а саррелла, актеры в качестве *слуг просцениума* трансформируют игровую площадку и выстраивают на планшете три ступени, поднимающиеся от авансцены вглубь площадки. Во время этого пролога возникает невольное ощущение запертости, когда словно бы нет выхода из тела, пространства, государства... Народ молча и безропотно несет свой крест, и любая попытка индивидуально выделиться осуждается.

В спектакле «<...> театральная условность прореживается реальными подробностями» [8], ведь в действительности творчество Егора Летова не укладывалось в общепринятые рамки. Даже если провести аналогию с другими его «коллегами по цеху», например, группой «Кино» и Виктором Цоем, чья песня «Хочу перемен!» звучит абсолютно невинно и достаточно инфантильно по сравнению с летовскими текстами. В этом контексте становится неудивительным тот факт из биографии лидера «Гражданской обороны», когда с декабря 1985 года по март 1986-го он проходил принудительное лечение в психиатрической больнице [7]. Очень показательный эпизод «Я летаю снаружи всех измерений», когда поэт не вписывается в общепринятые нормы, он где-то не здесь, он выше всего и выше всех, и уже поэтому он опасен, а значит — его надо изолировать. В конце сцены психиатр прикладывает к голове героя электроды для проведения шоковой терапии и затем уводит его, абсолютно безропотно, со словами: «Полетели! Вон твоя планета». Сам по себе номер очень яркий, в нем ясно ощущается эпоха первых космических полетов и веры в светлое будущее, которое не за горами, — герой словно парит в космическом пространстве, мелькающем на экранах телевизоров.

Основное действие спектакля начинается с позывного «Офелия!» и лирической песни на стихи Янки Дягилевой «Столетний дождь». Кудашов неспроста вводит любовную линию в спектакль. Егора Летова и Янку Дягилеву

связывали личные и профессиональные отношения, благодаря которым Янка стала культовой фигурой в советской рок-культуре. Появление в спектакле героини «<...> добавляет нужных красок. Вот она, боль Егора, а вот — Янки. Мужское — женское. Но тоже от самого сердца, вырванное с мясом, с кровью. Кого-то душит государство, а кого-то отсутствие счастья. Тем не менее больно — безысходно одинаково» [3]. К сожалению, жизнь девушки закончилась трагично. 17 мая 1991 года ее нашли без признаков жизни на берегу реки. Покончила она с собой или нет, доподлинно неизвестно. Ей было всего 24 года. «Возможность в ряде эпизодов вывести на первый план женских персонажей превращает творческие начала Янки и Егора в две стороны одной медали, неразрывную, цельную, естественную и гармоничную диалектику мироздания» [2], — так рассуждает Александр Гурьев. В этом контексте откровенно и в то же время чувственно звучат слова Янки: «Столетний дождь... / По тихой полосе бредут слова / И рушится измятая листва. / Исполнен предпоследний приговор, / Все взносы за апрель вознесены, / И сны висят над прорубью весны». Еще большего трагизма в постановку добавляет «Нюркина песня» в исполнении а cappella женского трио, где безысходность неотвратимо приближает страшный финал: «Разложила девка тряпки на полу, / Раскидала карты-крести по углам, / Потеряла девка радость по весне, / Позабыла серги-бусы по гостям».

Пример отношений и творчества Летова и Дягилевой — не столько портрет Летова, сколько портрет эпохи. Перестройка, начавшаяся в 1985 году, обнажила острые противоречия в политической и социальной жизни советской страны. Еще существовали пятилетние планы, правильные пионеры и первомайские парады. А за этим официальным социально-политическим фасадом интеллигенция медленно и верно превращалась в маргиналов, сокрушаясь: «А хороший автобус уехал без нас, / Хороший автобус уехал прочь. / Такое ужасное время вообще, / Такие ужасные дни». И следом в духе советских ВИА «Самоцветы» или «Поющие сердца» дается совершенно невинное «Лето прошло» в исполнении пионерского вокально-инструментального ансамбля: «Гневная масса послушных мозгов, / Потная власть вождовенных кусков, / Стылая слякоть удобных опорных постов, / А лето прошло, / Наконец-то растаял снег, / Добровольный снег». В роли солиста выступает усатый пионер в красном галстуке и с такого же цвета пластмассовым конем в руках — любимой игрушкой советских детей. И как апофеоз номера — растянутый на всю сценическую площадку красный флаг. Страна еще существует, но она уже не та. «Как листовка — так и я», — поет заведенная «кукла» в красной рубашке, сидящая на коленях у «партийного работника» в костюме и со стоящим рядом с ним портфелем. Выключается, ломается, снова заводится и поет, потому что не петь нельзя: «Что бы ни сказали — не станем спорить... / Что бы ни случилось — умоем руки. / Что бы ни стряслось — помолчим на небо... / Эх, новые родятся да командиры, / Это ничего, значит, так и надо». Нельзя ломать систему, даже несмотря на то, что эпоха СССР уже потихоньку уходит в прошлое. Красные экраны телевизоров, как красные флаги, все еще горят ярко.

Свойственную любимовскому Театру на Таганке *метафоричность* Кудашов использует в полной мере. Марина Константинова свидетельствует: «Сложные по форме образы и метафоры Летова не так-то и просто визуализировать, но умелая режиссура делает свое дело» [3]. Закованный в цепи герой, словно бы один из героев таганковской постановки «Пугачев» (1967), с силой сбрасывающий их с себя, обращается в зал: «Зоркие окна. / Кто согреет зоркие окна?.. / Пожалей беззвучными словами / Своего оловянного Христа». И только ангелы в белых одеждах слышат его молитву. Играющего на балалайке героя в эпизоде «Заплата на заплате» убивают из пистолета и забирают инструмент, но он продолжает играть и петь. Не это ли метафора непокоренной души? В сцене «Лоботомия» исконно русские традиции сватовства превращаются в фарс. Жених дает невесте выпить из «волшебной» фляжки, и она меняет русский народный костюм на черное балетное трико. Затем жених и невеста выдают пируэты под аккомпанемент гитарного трио, а стройный ряд балерин на телевизионных экранах завершает классическую видекартинку. А вот другая обманутая невеста в эпизоде «От большого ума», по русской традиции выпив водки «из горла» и вдоволь нарыдавшись, забирается на стол и залихватски выплескивает свою боль в микрофон под задорный аккомпанемент и подтанцовку из гопников. В этих примерах очень точно отражено то, как игнорировали Летова и его внутреннюю сущность, пытаясь переделать под общий стандарт. И этот плач невесты — это его плач. Особенно выделяется сценическим решением эпизод «Мама». Под барабанную дробь к микрофону выходит пленный солдат. Он сейчас будет казнен. Его последние слова обращены к маме: «Мама, мама, мы с тобой / Под землю, над луной <...> Мы забудем свою боль, / Мы сыграем свою роль. / Мы покинем этот дом, / Мы замерзнем и заснем. / Рано утром нас найдут, / Похоронят и убьют». И вновь барабанная дробь. И истошный крик: «Мама!» Стихотворение было написано в 1984 году, когда советские солдаты уже пять лет выполняли интернациональный долг в Афганистане.

Несмотря на общую трагичность, в спектакле нашлось место и юмору. Марина Константинова замечает: «Увидеть в Летове сатирическое начало и блестяще воплотить его также получается здесь. Сложно не смеяться во время исполнения таких песен, как „Я ненавижу женщин“ или „Иван Говнов“. Но это такой смех, знаете ли, с двойным дном» [3]. Потому что ситуации в жизни подчас настолько абсурдные, что относиться к ним серьезно просто невозможно.

Спектакль «Летов. Дурачок» состоит из двух отделений. В первом из них акцент делается на нелогичности жизни героя на изломе эпох, старое уже отходит, а новое страшит, даже любовь приносит не радость, а только боль и разочарование. Эпизод за эпизодом душу советского человека ломают, вырывая с корнем привычные понятия и устои то с помощью пистолета («Заплата на заплате»), то прибегая к шоковой терапии и лоботомии («Я летаю снаружи всех измерений», «Лоботомия»). Все меняется, и герой уже не хочет быть покорным, он убивает своего кукловода и превращает его в куклу («Где листовка — там и я»). Его душа кричит от боли и непонимания того, что происходит

вокруг («От большого ума»). Итог трагичен: СССР перестал существовать, впереди лихие 90-е. Никто не знает, что его ждет впереди. Страшно. «Мама!..»

Второе отделение начинается также с «Русского поля экспериментов». Какофония голосов в голове Летова, находящегося в палате психбольницы с мягкими стенами. Веселые подушки пляшут и улыбаются, повторяя вслед за героем слова: «Твердые шаги, медленный пинцет, / Вязкая слюна, лестница в подвал. / Кто-то ищет верный повод запретить меня. / Он пытается пролезть / Сквозь дыру в моей голове». Голубые экраны телевизоров в этом эпизоде сначала создают ощущение нездоровой мягкости и некоторой прострации героя, находящегося под препаратами, а ближе к финалу на экранах появляется звукоизолированная стена, задающая пространство палаты психбольницы для буйных.

Атмосфера по ходу действия становится более мрачной. Ушла из жизни Офелия-Янка («Даренные лошадки разбрелись на заре / На все четыре стороны, попробуй поймай»). И если даже любовь больше не хочет жить, то есть ли смысл жить вообще? Герой выбирает смерть («Маяковский видел сон»). Его душа оказывается в морге, где патологоанатом регистрирует в качестве нового «клиента» фортепьяно и рассуждает о том, что «Маяковский — самоубийство, Башлачев — самоубийство, Офелия — утопилась, Дягилева — знак вопроса» («Никто не хотел умирать»). Все старое умерло, теперь — вперед в будущее, пусть и не такое светлое («Без меня»).

Эпоха 1990-х годов стала одной из самых сложных в истории страны. Стабильность сменилась неуверенностью в завтрашнем дне. Старые ценности ушли в прошлое. На смену пионерам пришли гопники, родителям стало не до детей («Про мишутку»). И лишь конец личной истории приносит освобождение. Об этом говорится в эпизоде «Домой» на стихи Янки Дягилевой: «Плюс на минус дает освобождение. / Домой! / От голода и ветра, / От холодного ума, / От электрического смеха, / Безусловного рефлекса, / От всех рождений и смертей, / Перерождений и смертей, / Перерождений / Домой!». В этой сцене мать ждет своего ребенка с улицы возле оконной рамы, окруженной светящимися окнами на экранах телевизоров. В этом условном дворе с каждым куплетом тревога матери нарастает, каждое следующее «Домой!» звучит все беспокойнее, все тревожнее, все более панически.

Действие спектакля разворачивается на *малой сцене* БТК в оригинальном выстроенном *сценическом пространстве*. Одежда сцены в черных тонах, планшет из деревянных щитов поднимающимися ступенями освещается софитами белого цвета. Особое место занимают используемые старые советские телевизоры и изображение на них — это «<...> главные декорации, своеобразные окна в прошлое, оборачивающиеся то мягкими стенами сумасшедшего дома, то памятной портретной галереей ушедших поэтов и музыкантов, то агитационными материалами к предвыборной компании одиозного депутата Ивана Говнова» [2].

В самом начале спектакля на экранах горит известная всем советским людям настроечная сетка. Первый эпизод сопровождает «экранный» снег. «Песенке о святости, мышe и камыше» сопутствует изображение мелькающих

за окном поезда деревьев. В «Непонятной песенке» на экранах светятся герои мультсериала Бивис и Бадхед. Во время перестановки декораций перед эпизодом «Я летаю снаружи всех измерений» в телевизорах «включается» светомузыка родом из советских дискотек. Телевизионные экраны задают пространство, например, кусты в эпизоде «Хороший автобус» или витражные окна в «Евангелии».

Марина Завьялова, художник-постановщик, также продолжает традицию любимовских постановок. Взятый на вооружение *сценографический прием* художника Д. Боровского из спектакля Театра на Таганке «А зори здесь тихие» (1971) действует и тут. Сценический *станок* в виде трех ступеней, поднимающийся от авансцены в глубину площадки, составлен из трехдосочных деревянных *щитов*. В прологе, как уже говорилось ранее, часть щитов используется для составления *крестообразного станка*; щиты используются также для создания на сцене столов (щиты в этом случае устанавливаются на специальные подставки).

Кудашов в постановке «Летов. Дурачок» традиционно ориентируется на *игровой театр*, на *игровой способ* существования актера и на *игровой принцип* связи сцены и зала, свойственные театру Е. Б. Вахтангова. Наталья Эфендиева свидетельствует: «Актерская игра в спектакле — настоящая россыпь бриллиантов. Перевоплощение из одного образа в другой, зачастую абсолютно противоположный, происходит практически моментально» [8]. Мизансцены — преимущественно *фронтальные*. При этом, в отличие от предыдущих постановок трилогии «Русские поэты XX века», например, того же спектакля «Высоцкий. Requiem», где практически во всех сценах актеры одеты в одежду темных, и даже черных тонов, в «Летове» костюмы персонажей яркие и блестящие (пионер, невеста, гопники, депутаты, девушки на дискотеке, балерина, рок-музыканты и др.). *Слугами просцениума*, как уже было сказано ранее, выступают сами исполнители ролей, которые по ходу действия меняют расположение предметов на сцене; предметы реквизита, вещи для игры и куклы приносятся и уносятся исполняющими те или иные роли актерами.

В спектакле присутствуют элементы *фигуративного театра*. Фигуративное искусство (от лат. *figura* — внешний вид, образ) — это произведения живописи, скульптуры или графики, в которых, в отличие от отвлеченной орнаментики и абстрактного искусства, имеет место изобразительное (фигуративное) начало — сходство с объектами реальности¹. В этом контексте *фигуративный театр* представляет собой создание образов с помощью предметов, фактур, пластики и иных визуальных средств². В этом контексте одним из элементов *фигуративного театра* и основного приема актерской игры выступает *игра с вещью*. Реальные предметы и вещи на сцене являются непосредственными

¹ См.: Большая советская энциклопедия 2004–2017 / Министерство культуры РФ / Интернет-издание. — URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4710683 (дата обращения: 14.07.2025).

² См.: Летняя лаборатория фигуративного театра / Художественно-образовательный проект / Театр «Karlsson Haus». — URL: <https://lft.ru/> (дата обращения: 14.07.2025).

участниками спектакля и в то же время имеют разное смысловое значение в зависимости от того, как актеры *играют* с этими предметами.

Таким образом, сценография спектакля «Летов. Дурачок» тоже *игровая*. Герой сбрасывает цепи в «Евангелии»; героиня в халате под бой барабанов закручивает бигуди и накладывает маску на лицо, словно пытаясь выставить защиту и скрыть свое истинное лицо и настоящую боль, а потом звонит по стационарному телефону в эпизоде на стихи Янки Дягилевой «По трамвайным рельсам»; в эпизоде «Невыносимая легкость бытия» актриса выступает в роли голоса из радиоприемника, голова ее находится за транзисторным радиоаппаратом, а рука вращает ручку переключателя. Этот эпизод очень показателен не только с точки зрения актерской игры и *фигуративного театра*, но и как отражение внутреннего мира *коллективного героя*, который, по утверждению Александра Гурьева, уже «<...> вполне сформирован, един и неделим, и может сам спеть обо всем на свете разными голосами через один радиоприемник. Этого множественного себя (а вместе с тем — свое время) он и раскрывает через истории персонажей, созданных им самим» [2].

В спектакле, как один из элементов *фигуративного театра* и один из *способов актерской игры*, впервые в серии кудашовских спектаклей о поэтах XX века используются *куклы*. В эпизоде «Маленький принц возвращался домой» небольшая безголовая фигурка мальчика «падает» на планету и буквально теряет голову. На протяжении всей сцены героини этого эпизода пытаются установить ему новую голову из человеческого глаза, игрушечной мыши, и только ежик становится идеальной головой для кукольного мальчика. Два знакомых каждому советскому ребенку персонажа — маленький принц и ежик в тумане. Каждый из них пришел в этот мир, чтобы найти свою правду. В эпизоде «Вернулся из армии» безголовая ростовая кукла управляется двумя актерами на фоне известной картины Рене Магритта «Человек без лица» (1964). Здесь актеры Кудашова переходят в другой *способ существования* — актеров-кукловодов. Взрослая жизнь встречает героя, словно говоря: «Живи и не высывайся. Не думай. „Ешь“ то, что дают» (вилки, ложки). И только зажигательный рок-н-ролл в конце эпизода дает понять, что играть по правилам герой не намерен.

Формально спектакль представляет собой *поэтическую постановку*, в которой «<...> на формирование почти мозаичного сценического портрета прекрасно работают все составляющие спектакля: живая музыка и вокал, точно подобранный свет и не в последнюю очередь — отдельные тщательно переданные летовские черты и интонации» [2]. Выбор произведений не был случайным. По словам Кудашова, его студенты приносили на репетиции то, что им нравится, и все этюды, которые вошли в спектакль, придумывали самостоятельно [6]. На сцене актеры под *аккомпанемент* музыкальных инструментов (барабан, электрогитары и обычные гитары, гармонь, балалайка, пианино, бубен, мандолина) исполняют произведения Егора Летова, при этом «<...> вокал переходит в речитатив, речитатив — в декламацию... Крик сменяется шепотом, шепот — цепенеющей тишиной» [5]. В отличие от спектакля «Высоцкий. Requiem», где песни исполняются в основном хором,

в «Летове» в большинстве своем используются сольное исполнение («Лоботомия», «Домой»), дуэт («Про мишку»), трио («Нюркина песня»), квартет («Иван Говнов»). Выход артистов полным составом имеет место только в начале и конце спектакля. Часть номеров исполняется под *живой аккомпанемент* пианино («Хороший автобус уехал без нас», «От большого ума», «Про мишку»), часть — *под фонограмму* («Я летаю снаружи всех измерений»). На некоторых инструментах актеры играют самостоятельно («Маленький принц возвращался домой» — гармонь, гитара; «Заплата на заплате» — балалайка; «Лоботомия» — гитара и др.). Таким образом, спектакль «Летов. Дурачок» — это спектакль *под музыку*.

С точки зрения *драматургии спектакля* постановка представляет собой *многоэпизодный спектакль*. Каждый фрагмент постановки логически завершен и имеет свои *начало* и *конец*, собственные *завязку*, *кульминацию* и *развязку*. Ритмически спектакль выстроен с помощью *монтажа* эпизодов *по контрасту* и ни на минуту не отпускает внимание зрителя. Например, лирическая «По трамвайным рельсам» сменяется задорно-кабацкой «Лоботомией»; после дворовой «Некрофилии» следует трагикомическая и хулиганская «От большого ума»; после позитивной и бодрой сцены в морге «Никто не хотел умирать» — пронизанная одиночеством и ненужностью «Про мишку»; вслед за русско-народно-балалаечной «Непонятной песенкой» — лирическая трехголосная «Нюркина песня».

Финал спектакля трагичен и оптимистичен одновременно. Пронзительный крик «Домой!», признание в любви к родине, в которой личности вне системы нет места («Непобежденная страна»), звук лопат, копающих могилу, кадры убитых людей на экранах телевизоров и в то же время голос Егора Летова в песне «Дурачок» завершают *кольцевую композицию* спектакля. Кудашов так подводит итог постановки: «Он протестует, но в то же время плачет — по людям и по стране. <...> Кричать, отстаивать, требовать — бессмысленно. И это беда» [6]. Но, несмотря ни на что, звучит летовская «Значит, все не напрасно, не впустую, не просто так» [3].

Подводя *итоги* исследования, следует выделить следующие особенности *сценической поэтики* спектакля «Летов. Дурачок»:

1. Кудашов использует принцип создания *спектакля по модели* поэтических постановок Юрия Любимова в Театре на Таганке.

2. Определение *жанра* постановки в отзывах рецензентов вызвало споры. Некоторые критики, в частности, Александр Гурьев, называют спектакль «театрализованным рок-концертом» [2]. Марина Райкина определяет жанр постановки просто как концерт [5]. Однако в контексте создания в спектакле образа *коллективного героя* речь идет не просто о *коллективном образе* Летова-поэта или Летова-музыканта, но о *коллективном образе* гражданина в государстве на сломе эпох — советской и постсоветской, а это значит, что жанр постановки можно определить как *социально-политическую драму*.

3. Спектакль проходит на *малой сцене* БТК в темном сценическом пространстве. В качестве основных *декораций* используются телевизоры, а изображения на них расширяют игровое пространство. Кудашов создает

органичное погружение в эпоху Летова за счет взаимодействия актеров живого плана, телевизионного изображения и фигуративного театра.

4. Режиссер традиционно ориентируется на *игровой театр*, на *игровой* способ существования актера и *игровой* принцип связи сцены и зала, свойственный театру Вахтангова.

5. Одним из элементов *фигуративного театра* и основного приема *актерской игры* выступает *игра с вещью*, но впервые в серии кудашовских поэтических постановок используется прием *игры с куклой*.

6. В плане музыкального оформления постановка «Летов. Дурачок» — спектакль *под музыку*. Актеры поют и читают стихи под *живое* инструментальное сопровождение и под *фонограмму*. Во многих сценах актеры аккомпанируют себе сами.

7. Сценография спектакля представляет собой *многофункциональное* пространство, в котором *деревянные трехдосочные щиты* меняют свое значение в зависимости от того, как играют с ними исполнители ролей постановки.

8. *Драматургия* спектакля имеет *кольцевую* композицию с четко выстроенным *ритмом* на основе *монтажа* эпизодов *по контрасту* и полностью завершенными фрагментами действия, каждый из которых имеет свои *начало* и *конец*, собственные *завязку*, *кульминацию* и *развязку*.

Список литературы

1. **Горфункель Е. И.** *Режиссура Товстоногова* / Е. И. Горфункель. — Санкт-Петербург: Левша. Санкт-Петербург, 2015. — 524 с.
2. **Гурьев А.** *Солнце всех неснящих: размышления о спектакле «Летов. Дурачок»* / А. Гурьев // Формаслов. Литературный журнал нового поколения. — 2019. — 15 ноября. — URL: <https://formasloff.ru/2019/11/15/aleksandr-gurev-solntse-vseh-nespyashhih-razmyshleniya-o-spektakle-letov-durachok/> (дата обращения: 09.07.2025).
3. **Константинова М.** *«Кто здесь дурачок?»* / М. Константинова // Musecube. Территория творческой свободы: интернет-портал. — 2019. — 26 апреля. — URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-theatre/kto-zdes-durachok/> (дата обращения: 08.07.2025).
4. **Львова Д.** *«Летов. Дурачок»: И на все вопросы отвечать «Всегда!..»* / Д. Львова // Около: арт-журнал. — 2022. — 1 марта. — URL: <https://okolo.me/2022/03/letov-durachok-i-na-vse-voprosy-otvechat-vsegda/> (дата обращения: 12.07.2025).
5. **Райкина М.** *В Москве показали спектакль о Егоре Летове* / М. Райкина // Московский комсомолец. — 2019. — 25 сентября. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/09/25/v-moskve-pokazali-spektakl-o-egore-letove.html> (дата обращения: 09.07.2025).
6. **Тимина А.** *«Он протестовал, но в то же время плакал — по людям и по стране»* / А. Тимина // Театрал. — 2019. — 30 сентября. — URL: <https://www.teatral-online.ru/news/25328/> (дата обращения: 08.07.2025).

7. **Черников А.** *«Пусть мне будет хуже!» Каким был настоящий Егор Летов* / А. Черников // Сноб: онлайн-издание. — 2024. — 13 сентября. — URL: <https://snob.ru/music/pust-mne-budet-khuzhe-kakim-byl-nastoiashchii-egor-letov/> (дата обращения: 10.07.2025).
8. **Эфендиева Н.** *«Никто не хотел умирать»* / Н. Эфендиева // Петербургский театральный журнал: онлайн-издание. — 2019. — 23 апреля. — URL: <https://ptj.spb.ru/blog/nikto-nexotel-umirat/> (дата обращения: 10.07.2025).

Митрохина Л. Н.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
mila_mitrohina@mail.ru

В будущее через прошлое. Исторический жанр в творчестве художника Анастасии Кораблевой

В статье представлен анализ живописного произведения художника Анастасии Кораблевой «Торжественное перенесение мощей святого Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург при Петре Великом 12 сентября 1724 года». Исследование подчеркивает важность обращения к темам исторического жанра в любое время, что способствует осмыслению прошлого в настоящем и усиливает патриотическую и нравственную составляющую воспитания общества. Возрождение классического реализма в академическом исполнении позволяет глубже реконструировать исторические события, тщательно изучая атрибуты эпохи и исследуя уклад жизни. Данное обстоятельство, в свою очередь, открывает новые горизонты для освещения исторических событий и их интерпретации в современном контексте. Воссоединение прошлого и настоящего в творчестве современного художника позволяет переосмыслить исторические события, придавая им мощный духовный посыл к будущим временам. Ретроспективная живописная подача через художественное повествование способствует более глубокому пониманию истории и значимости личности в мировом масштабе.

Ключевые слова: творчество, ретроспектива, композиция, историческое полотно, реконструкция, духовенство, художник, жанр, золотое сечение, император, портрет, гравюра, этюд.

Mitrokhina L. N.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

Into the Future Through the Past. The Historical Genre in the Art of the Artist Anastasia Korablyova

The article presents an analysis of the painting by the artist Anastasia Korablyova, “The Solemn Transfer of the Relics of Saint Alexander Nevsky from Vladimir to Saint Petersburg under Peter the Great on September 12, 1724”. The study emphasizes the importance of ad-

dressing historical themes at any time, which contributes to understanding the past in the present and enhances the patriotic and moral aspects of society's upbringing. The revival of classical realism in academic art allows for a deeper reconstruction of historical events by carefully examining the attributes of the era and exploring the way of life. This, in turn, opens up new horizons for the illumination of historical events and their interpretation in the modern context. The reconnection of the past and the present in the work of a contemporary artist allows for a reinterpretation of historical events, giving them a powerful spiritual message for future generations. A retrospective pictorial presentation through artistic narration contributes to a deeper understanding of history and the significance of individuals on a global scale.

Keywords: creativity, retrospective, composition, historical painting, reconstruction, clergy, artist, genre, golden ratio, emperor, portrait, engraving, sketch.

Исторический жанр в современной российской живописи с развернутым сюжетом в традиционно совершенной форме изобразительного искусства встречается не так часто из-за стирания границ между жанрами в реальном времени. Тем не менее потребность в картинах исторического прошлого России возрастает, так как исторический сюжет при его переосмыслении в современном восприятии рождает иной, более глубокий подтекст исторического события, концептуально увязанного с настоящей действительностью. Ибо история любого государства живет по принципу накопления опыта, квинтэссенции поиска истины в историческом прошлом для укрепления своих нравственных позиций в настоящем. Историческая живопись выступает транслятором духовно-нравственных ценностей, неподвластных времени.

К художникам такого жанра в прошлом можно отнести Василия Сурикова («Боярыня Морозова»), Виктора Васнецова («Крещение Руси»), Илью Репина («Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»), Василия Верещагина («Наполеон на Бородинских высотах»), Григория Мясоедова («Чтение Манифеста 19 февраля 1861 года»), Сергея Герасимова («Мать партизана»).

В настоящем времени можно отметить таких мастеров патриотической подачи исторических сюжетов, как В. И. Нестеренко, Д. Белюкин, А. К. Быстров, М. Полетаев; по осмыслению прошлого через повествование — И. и Н. Акиловы, М. Пак, П. Стронский, М. Шаньков; по ретроспективе, игре в историю — А. Н. Блик, И. Степанова, Е. Ермолов.

К этой когорте современных мастеров можно отнести молодого петербургского художника Анастасию Кораблеву, окончившую Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени И. Е. Репина, члена Санкт-Петербургского Союза художников с 2020 года, работы которой уже находятся в Русском музее и Музее истории религии.

К жанру сюжетной исторической картины Анастасия Кораблева шла последовательно, уже учась в Академии художеств. Приверженность к этому

жанру воплотилась в ее дипломной работе «Исцеление» (Ил. 1), посвященной преподобному Серафиму Вырицкому. Глубина изучения темы, погружения в нее, живописное исполнение поразили экзаменационную комиссию при защите диплома, отмеченного похвалой Совета. Стиль классического реализма молодой художницы органично вошел в ее творческую составляющую, позволяя выражать свою художественную суть и мироощущение на самом высоком духовном уровне. Тема была выбрана Анастасией Кораблевой после посещения храма Казанской иконы Божией Матери в Вырице с изучением жития преподобного Серафима Вырицкого.

Сама жизнь вершит во многом судьбоносные встречи. Именно правнук преподобного Серафима Вырицкого — Геннадий Александрович Муравьев, впечатленный дипломной работой и уровнем мастерства молодой художницы, нашел ее в стенах Академии художеств. После чего в 2019 году в канун памяти святого Серафима Вырицкого у Анастасии Кораблевой произошло знакомство с Александро-Невской лаврой, связанное с открытием ее персональной выставки в Духовно-просветительском центре Свято-Троицкой Александро-Невской лавры. На выставке была представлена ее дипломная работа «Исцеление» и 60 высокохудожественных полотен на духовную тему.

В 2020 году организована персональная выставка Анастасии Кораблевой «Милосердие в красках» в Духовно-просветительском центре Покровского собора в Гатчине, посвященная преподобному Серафиму Вырицкому, где была представлена картина «Исцеление» и огромное количество эскизов и композиционных фрагментов, имеющих самостоятельную художественную ценность.

В том же году в честь 100-летия со дня пострижения в монашество преподобного Серафима Вырицкого и его супруги схимонахини Серафимы состоялась коллективная выставка в Музее истории религии «Преподобный Серафим Вырицкий. Русская голгофа», где центральной экспозицией стало полотно Анастасии Кораблевой «Исцеление», освещающее монашеский подвиг преподобного Серафима Вырицкого.

Во внутреннем убранстве Александро-Невской лавры размещены две работы, выполненные Анастасией Кораблевой, — «Монах со свечой» и «Портрет святого Серафима Вырицкого».

Искусство молодого одаренного художника всей своей сутью, духовностью и приверженностью к сакральным темам легко и органично вписалось в стены монастыря Александро-Невской лавры. Совершенно естественно родилась мысль о создании нового исторического полотна, касающегося истории монастыря и всей Руси. Идея создания исторической картины по событию, связанному с перенесением мощей святого Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург в 1724 году, принадлежала епископу Назарию, на тот момент епископу Кронштадтскому, наместнику Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, и Геннадию Александровичу Муравьеву, правнуку преподобного Серафима Вырицкого (Муравьева). Помощь в сборе исторической информации художнику оказана Александро-Невской лаврой и Музеем истории религии. Анастасия Кораблева работала над этим полотном свыше двух

лет, разрабатывая массу композиционных решений до принятия окончательного решения владыкой Назарием, портрет которого она также исполнила в 2022 году (Ил. 2).

Масштабное по форме и содержанию произведение Анастасии Кораблевой «Торжественное перенесение мощей святого Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург при Петре Великом 12 сентября 1724 года» (Ил. 3) написано по заказу Александро-Невской лавры к празднованию в 2024 году 300-летнего юбилея перенесения мощей святого благоверного князя Александра Невского из Рождественского монастыря города Владимира в Троицкий монастырь города Санкт-Петербурга, которое в прошлом состоялось 30 августа (по старому стилю) / 12 сентября (по новому стилю) 1724 года.

Анастасия Кораблева для создания картины выбрала наиболее сложный и трудоемкий путь, взяв за основу метод реконструкции исторического события, избегая свободной трактовки через художественный образ. В академическом прошлом реконструкция чаще ставилась во главу угла при написании исторических картин с детальной точностью описанных событий, ориентируясь на источники. Работа над эскизами картины в духе академических установок была начата в 2022 году. В период поиска образов для персонажей картины Анастасия Кораблева находилась со своей семьей, мужем Максимом Кораблевым, художником-иконописцем, мастером монументальной живописи, и маленькой дочкой Сонечкой на Урале, где для многих персонажей позировали жители уральского города Нижняя Салда. Для образа Петра Великого художница делала зарисовки с посмертной маски императора, хранящейся в Русском музее, с переработкой графических рисунков с маски в живописные этюды. Для написания других фигур государственных и церковных деятелей Анастасия Кораблева изучала портреты и гравюры разных мастеров.

На церемонии присутствовало множество значимых для истории людей. Многие из них отображены на картине. Это в первую очередь император Петр Великий и императрица Екатерина I; главы и члены коллегий, в том числе сподвижник Петра I, первый канцлер Российской империи, первый кабинет-министр Гавриил Иванович Головкин; сподвижник Петра I, один из фактических руководителей внешней политики Российской империи, вице-канцлер и первый кабинет-министр Андрей Иванович Остерман; государственный и военный деятель, ближайший сподвижник и фаворит Петра I, генералиссимус, адмирал Александр Данилович Меншиков; один из создателей Армейского флота и Российского военно-морского флота, сподвижник Петра I, генерал-адмирал, первый президент Адмиралтейств-коллегии, сенатор Федор Матвеевич Апраксин; Синод и духовенство: архиепископ Новгородский (Великоновгородский) и Великолукский Феодосий Яновский, архиепископ Псково-Великолукский и Нарвский, епископ Русской православной церкви, первый вице-президент Святейшего правительствующего синода, проповедник, сподвижник Петра I Феодан Прокопович, епископ Русской православной церкви, архиепископ Белгородский и Обоянский Петр Смелич.

Из высказываний Анастасии Кораблевой о рабочем периоде:

«Для меня лично интересен в работе над картиной тот факт, что она „связала“ между собой Петербург, Александро-Невскую лавру и Урал, жителей и прихожан Александро-Невского храма Нижней Салды. Почти каждый персонаж картины написан с наших современников, многие образы родились в процессе работы над совмещением портретных этюдов с натуры с историческими портретными произведениями. Владыка Назарий и Геннадий Александрович Муравьев тоже присутствуют на картине как мои главные идейные вдохновители в создании полотна».

Анастасия Кораблева выбрала не повторяющийся сюжет, ранее воплощенный на эту тему в картинах П. Т. Стронского и Ф. А. Москвитина, где Петр Первый подплывает с мощами святого князя Александра Невского на галере к берегу Троицкого монастыря. Художник остановился на торжественном шествии переноса мощей святого Александра Невского с панорамным охватом события многофигурной композицией. В создании композиции были использованы принципы золотого сечения с гармоничными пропорциями, приятными для глаза. В математическом центре полотна — фигура Петра Первого, для динамичности движения чуть сдвинутая вправо, навстречу стоящему, встречающему духовенству. Вертикаль, все, что по ней расположено, вызывает ощущение устойчивости и силы. Горизонталь — спокойствие и гармонию. По примеру художников эпохи Возрождения головы людей расположены на горизонтальной оси. Сам ковчег, пятно неба исполнены в соответствии с размерами построения схемы золотого сечения. Профессиональный подход во многом способствовал усилению зримого и эмоционального эффекта многофигурной панорамной композиции.

Несомненно Анастасия Кораблева владеет секретами живописного мастерства, используя полный инструментарий живописца — силу цвета, контрастность форм и цветовой гаммы, акцентируя внимание на жестах и мимике персонажей, передающих общий праздничный настрой. Жанр — сюжетная историческая многофигурная картина, казалось бы, вовсе не женское дело, о чем говорят известные мужские имена. Но молодая хрупкая женщина справилась с этой задачей, тщательно прорабатывая все персонажи и исторические образы с невольным отпечатком совмещенных времен прошлого и настоящего на лицах. Здесь — радость и любопытство, задумчивость, скорбная печаль, тревога, сомнение, вдохновение, напряжение и внутреннее эмоциональное переполнение от понимания исторически важного момента. В композиционном центре образ Петра Великого с твердой уверенностью во взгляде, с внутренней убежденностью в правоте и силе святого Александра Невского, со взглядом в будущее, в наши времена. Образ Петра Великого словно концентрирует витающую над толпой энергетическую силу, ведя немой диалог с духовенством.

По строению композиции статичные позы духовных лиц справа, усиливая динамику, подчеркивают встречное движение несущих раку с мощами святого Александра Невского, словно на мгновение остановленное кистью художника. Ритм в картине выявляется в постановке фигур, разнообразных жестах, в наклонах головы, движениях ног, в развивающихся хоругвях, морских знаменах и парящих чайках. Точка зрения созерцания картины выбрана так, что

у зрителя создается впечатление, что он словно свидетель происходящего, находясь вблизи мальчика, держащего икону, и рядом с гардемаринами. Многоплановость композиции создает глубину пространства, которое уводит взгляд в безбрежность беспокойного облачного петербургского неба с виднеющимися в тумане корпусами и мачтами петровских кораблей, с развивающимися от ветра флагами и хоругвями. Колорит в картине выстроен с использованием иконописной гаммы цветов, с применением многослойных контрастных лесировок основных цветов: красного, синего, желтого, с получением дополнительного цвета: оранжевого, зеленого, фиолетового и их интерпретаций, что позволило добиться колористической целостности. Цветовое пластическое соподчинение в сочетании с многоплановой перспективой создают пластику состояния единого душевного порыва, чувство народного сплочения, духовного подъема и праздничного настроения в ожидании счастливых будущих перемен.

Художником тщательно отработан и подан «реквизит» исторической реконструкции — костюм гардемарина и обмундирование моряков (камзол, штiblеты, шляпа-треуголка, бострог, чирики, кафтан), одежда духовных лиц (риза, ряса, омофор, митра, клобук), запрестольные кресты, хоругви с размещенными на них церковными иконами и празднично оформленные царские носилки, где по описанию «на крышке ковчега изображена бархатная лазоревая подушка, обложенная золотым позументом, и 4 золотых кисти; на подушке находилась „шапка княжеская“ малинового бархата, накрест обложенная золотым позументом и опушенная горностаем с серебряным вызолоченным крестом. На подушке лежит крест».

Ретроспективная живописная подача материала художником осмысляет прошлое через художественное повествование, формируя патриотические чувства. Трепетное чувство прикосновения к прошлому через историческую живопись учит рассуждать, видеть исторические корни современных явлений, помогая лучше понять себя и окружающий мир.

Можно сказать, что Путеводная звезда талантливого многогранного перспективного живописца Анастасии Кораблевой осветила верный творческий путь, полный вдохновенного труда, мучительных исканий, поражений и побед. Еще учась в живописном классе Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея имени Б. В. Иогансона при Российской академии художеств, бывшем СХШ, Анастасия отличалась вдумчивостью, высокой работоспособностью, скромностью и упорной целеустремленностью к совершенству живописного мастерства. Потенциал художника огромен. После опорной академической базы Анастасия Кораблева проявляет себя помимо исторического жанра — в анималистике, городском пейзаже, натюрморте, пейзаже, портрете, жанровых и религиозных картинах, уверенно работает как в реалистическом стиле, так и в стиле импрессионизма, с характерными для настроения визуальными эффектами. Все зависит от формы и содержания картины, эмоционального подхода и тематики.

Важность художественных реконструкций в современном звучании несомненна, что тождественно материальному воплощению исторической памяти. Масштабное историческое полотно Анастасии Кораблевой «Торжественное

перенесение мощей святого Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург при Петре Великом 12 сентября 1724 года» вписывается своим содержанием в постоянно действующую экспозицию исторического центра Александро-Невской лавры, в которой желательно организовать презентацию этого одного произведения с привлечением автора, монашеской братии, историков, художников, искусствоведов и средств массовой информации.

Историческое полотно органично смотрится с архитектурным ансамблем Александро-Невской лавры, легендарной святыни Санкт-Петербурга, первого монастыря города, где хранятся мощи Александра Невского и, по преданию, на хорах пел Петр Первый. Событие, отраженное в картине, имеет прямое отношение к исторической памяти Александро-Невской лавры, усиливая значимость запечатленного явления, ставшего для нашей страны символом непобедимости русского духа, духовного единства Руси и олицетворением счастливого будущего через пережитое историческое прошлое.



Ил. 1. «Исцеление. (Прп. Серафим Вырицкий исцеляет ребенка)».

Холст, масло. 190 × 253 см. 2019



Ил. 2. «Епископ Кронштадский Назарий. Пасха».

Александровская лавра. Санкт-Петербург. Холст, масло. 90 × 65 см. 2022



Ил. 3. «Торжественное перенесение мощей св. Александра Невского
из Владимира в Санкт-Петербург при Петре Великом».

Холст, масло. 200 × 375 см. 2024

Воронкова А. С.
Санкт-Петербургский
государственный
институт культуры, соискатель
г. Санкт-Петербург, Россия
artvoronkova@mail.ru
SPIN-код 6905-0479
ORCID 0009-0002-4983-3313

Институциональное признание абстрактной живописи Алексея Ваулина как феномена художественной культуры России

Статья посвящена комплексному анализу абстрактной живописи Алексея Ваулина (15.01.1974) как одного из значимых феноменов современной российской художественной культуры. Предлагаемое исследование рассматривает московскую школу абстракции в целом и художественную практику Алексея Ваулина в частности, с позиции их институционального признания в России конца XX — начала XXI века. Предметом анализа выступает живописная система художника в контексте ее музейного признания и формирования устойчивого коллекционного статуса. Автор ставил перед собой цель выявить совокупности художественных и философских факторов, обусловивших институциональное признание творчества А. Ваулина такими ведущими национальными музеями России, как Государственный Русский музей и Государственная Третьяковская галерея, и значимость искусства художника для современной культурологии. В связи с этим научная новизна статьи заключается в комплексной интерпретации живописного метода представленного художника как метафизической программы. Формально-пластические решения художника (ритм, пульсация, работа с цветом, сочетание абстрактного и фигуративного начал) осмысливаются в неразрывной связи с феноменологией художественного опыта и критикой трансгуманистических утопий. Впервые систематически прослеживаются причинно-следственные связи между биографическими обстоятельствами, профессиональным становлением художника, его выбором маргинализированного направления и ранней институциональной легитимацией абстракции в музейном поле. Авторская исследовательская база включает критико-аналитические публикации о российском абстракционизме 1950–2000-х годов, материалы ключевых выставочных проектов Русского музея и Третьяковской галереи, интервью и авторские высказывания А. Ваулина, а также искусствоведческую интерпретацию его живописи с опорой на категории «ритма» и «пульсации». Исследование базируется на формально-стилистическом, семиотическом

и феноменологическом подходах, дополненных историко-культурным и институциональным анализом. Это позволяет рассматривать живопись художника одновременно как пластическую систему, знаковую структуру и феномен опыта. В данной статье показано, что живопись А. Ваулина формирует особый тип живописного пространства, где цвет и фактура функционируют как среда временного опыта, а ритм выступает универсальной метафорой миропорядка и психологического состояния. Выявлено, что устойчивый коллекционный потенциал его произведений связан с редким для постсоветской абстракции сочетанием дисциплинированной работы с материалом, ритуализацией художественного процесса и четкой философской позицией художника, полемизирующего с поверхностной зрелищностью и трансгуманистическими моделями будущего. Предложенное автором статьи прочтение живописи мастера не просто опирается на предшествующие исследования московской абстракции, но и расширяет их, вводя в научный оборот новые фактические данные о музейной институционализации его творчества и уточняя роль метафизической живописи в актуальном культурном контексте.

Ключевые слова: абстракционизм, московская школа абстракции, музейное признание, цветовая гармония, ритм, метафизическая живопись, феноменология, коллекционный потенциал, трансгуманизм, Алексей Ваулин.

Voronkova A. S.

Saint Petersburg State Institute of Culture
Saint Petersburg, Russia

Institutional recognition of Alex Vaulin's abstract painting as a phenomenon of Russia's artistic culture

The article is devoted to a comprehensive analysis of the abstract painting of Alexey Vaulin (b. 15.01.1974) as one of the significant phenomena of contemporary Russian artistic culture. This study examines the Moscow school of abstraction in general, and the artistic practice of Alexey Vaulin in particular, from the perspective of their institutional recognition in Russia at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. The subject of the analysis is the artist's painting system in the context of its museum recognition and the formation of a stable collector's status. The author aimed to identify the set of artistic and philosophical factors that determined the institutional recognition of A. Vaulin's work by such leading national museums of Russia as the State Russian Museum and the State Tretyakov Gallery, and the significance of the artist's art for contemporary cultural studies. In this regard, the

scientific novelty of the article lies in the comprehensive interpretation of the presented artist's painting method as a metaphysical program. The artist's formal and plastic solutions (rhythm, pulsation, work with color, the combination of abstract and figurative principles) are interpreted in an inextricable connection with the phenomenology of artistic experience and the critique of transhumanist utopias. For the first time, the cause-and-effect relationships between the artist's biographical circumstances, his professional development, his choice of a marginalized direction, and the early institutional legitimation of abstraction in the museum field are systematically traced. The author's research base includes critical and analytical publications on Russian abstract art from the 1950s to the 2000s, materials from key exhibition projects of the Russian Museum and the Tretyakov Gallery, interviews and authorial statements by A. Vaulin, as well as an art-historical interpretation of his painting based on the categories of "rhythm" and "pulsation". The research is based on formal-stylistic, semiotic, and phenomenological approaches, supplemented by historical-cultural and institutional analysis. This allows us to consider the artist's painting simultaneously as a plastic system, a sign structure, and a phenomenon of experience. This article shows that A. Vaulin's painting forms a special type of pictorial space, where color and texture function as a medium of temporal experience, and rhythm acts as a universal metaphor for the world order and psychological state. It is revealed that the stable collector's potential of his works is associated with a combination, rare for post-Soviet abstraction, of disciplined work with material, the ritualization of the artistic process, and the artist's clear philosophical position, which polemicalizes with superficial spectacle and transhumanist models of the future. The reading of the master's painting proposed by the author of the article not only relies on previous studies of Moscow abstraction but also expands them, introducing new factual data about the museum institutionalization of his work into scientific circulation and clarifying the role of metaphysical painting in the current cultural context.

Keywords: abstractionism, Moscow school of abstraction, museum recognition, color harmony, rhythm, metaphysical painting, phenomenology, collectible potential, transhumanism, Alex Vaulin.

Абстрактное искусство в России, пройдя сложный путь от авангардного эксперимента начала XX века до маргинализации в советский период и последующего возрождения, сегодня является неотъемлемой частью национальной художественной жизни. Процессы его институциональной легитимации, начавшиеся в конце XX века, продолжают активно формировать современный канон. В предлагаемом контексте творчество художника Алексея Ваулина (р. 1974) представляет собой такой значимый феномен, который требует комплексного научного осмысления, потому что представляет собой показательный пример. Его произведения, вошедшие в постоянные коллекции

Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи, свидетельствуют о высоком уровне институционального признания, что делает его фигуру репрезентативной для изучения механизмов канонизации современного абстрактного искусства в России, несмотря на его принадлежность к поколению, сформировавшемуся в постсоветскую эпоху.

Современная художественная культура России характеризуется сложными процессами переосмысления наследия неофициального искусства и интеграции его представителей в жизнь.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью анализа механизмов институционального признания современного искусства в России и современных художественных практик, которые не только продолжают традиции московской школы абстракции, но и предлагают глубокое философское осмысление вызовов XXI века, в частности, критики трансгуманистических утопий. Изучение произведений А. Ваулина позволяет понять, какие художественные и концептуальные качества становятся решающими для музейного отбора в условиях отсутствия единой искусствоведческой парадигмы.

Проблема предлагаемого исследования заключается в определении совокупности факторов, которые способствовали быстрому и авторитетному признанию творчества художника, работающего в рамках, казалось бы, нефигуративного, элитарного направления.

Предметом анализа выступает живописная система А. Ваулина в контексте ее музейного признания и формирования устойчивого коллекционного статуса.

Целью статьи является выявление совокупности художественных, философских и институциональных предпосылок, обусловивших признание живописи Алексея Ваулина, и определение его значимости для современной российской культурологии.

Статья написана с целью определения художественных и философских факторов, обусловивших признание творчества А. Ваулина и обоснование его значимости для современной культуры России.

Научная новизна заключается в комплексной интерпретации живописного метода А. Ваулина как целостной метафизической системы. Впервые систематически прослеживаются причинно-следственные связи между биографическими обстоятельствами художника, его связью с традициями московской школы абстракции и механизмами его музейной легитимации, а формально-пластические решения художника осмысливаются в неразрывной связи с его философской позицией, в частности, с критикой трансгуманистических утопий.

Для достижения поставленной цели был применен междисциплинарный подход, сочетающий несколько методов анализа. Так формально-стилистический анализ (Г. Вельфлин, К. Гринберг) использовался для изучения пластических особенностей живописи А. Ваулина. Основное внимание уделялось анализу композиции, цвета, фактуры, а также специфическому использованию категорий «ритма» и «пульсации» как ключевых элементов его художественного языка. Настоящий подход позволил выявить преемственность

и новаторство в его работах по отношению к московской школе абстракции. Институциональный анализ: применялся для исследования процессов включения работ художника в музейные коллекции. Были проанализированы материалы ключевых выставочных проектов ГРМ и ГТГ, посвященных современному абстракционизму, а также изучены стратегии комплектования фондов этих институций в 1990–2010-е годы. Данный метод позволил выявить контекст, в котором происходила институциональная легитимация творчества А. Ваулина. Историко-культурный и биографический методы использовались для установления причинно-следственных связей между личной траекторией художника, его профессиональным становлением в постсоветский период и выбором абстракции как основного творческого направления. Анализ биографических обстоятельств помог понять истоки его философских взглядов. А также были применены феноменологический и семиотический подходы (Ф. де Соссюр, У. Эко) и феноменология художественного опыта — Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти [5], позволившие интерпретировать живопись А. Ваулина не только как эстетический объект, но и как знаковую систему и феномен опыта с возможностью через фактуру и цвет познать первичный способ переживания мира. Анализировались интервью и авторские тексты художника для понимания его творческого замысла и осмысления его работ как метафизического высказывания, где цвет и фактура создают среду для временного и экзистенциального переживания.

Выбор данных методов обусловлен цельностью натуры самого художника. Ваулин относится к живописи как к территории исследования реальности и человеческой природы, а к цвету как к универсальному инструменту, формирующему глубинное восприятие.

Исследовательская база включает критико-аналитические публикации о российском абстракционизме 1950–2000-х годов, каталоги и экспликации выставок ГРМ и ГТГ, опубликованные интервью и авторские высказывания А. Ваулина, а также непосредственный анализ его произведений из музейных и частных собраний, позволившие выявить концептуальные основания для творческого метода, а также искусствоведческую интерпретацию абстракции Ваулина с точки зрения «ритма» и «пульсации» как ключевых метафор его художественного подхода.

Живописец и график Алексей Ваулин, являясь ярким представителем московской художественной школы, сформировал свой творческий подход, когда позднесоветская педагогика и постсоветское образование еще находились в начале становления современной модели обучения, которая, сохраняя лучшие академические традиции, наполнила их новым содержанием.

Путь Ваулина являет собой показательный пример того, как абстрактный художник, работающий в России на стыке XX–XXI веков, смог обрести статус музейного автора и как его картины трансформировались в устойчивый предмет коллекционирования.

Традиция отечественного абстрактного искусства не имеет такой же богатой истории, как абстрактный экспрессионизм в США. В связи с чем особенно интересно, как Алексей Ваулин, художник с академическим образованием,

выбрал маргинализированное направление и достиг в нем успеха. Уже ранние этапы профессиональной биографии Ваулина (учеба в Московском академическом художественном училище памяти 1905-го года (1990–1994) и затем в Государственной специализированной академии искусств (1994–2000)) возвели его на пьедестал мастеров, получивших фундаментальное академическое образование, отличающееся высокой степенью технической подготовки и уклоном на обучение студентов дисциплинированной живописной манеры. В дальнейшем художник почувствовал, что его натуре тесно в жестких рамках традиционных канонов. Он захотел экспрессии, и с помощью нефигуративного письма, позволяющего деформировать привычные формы, стал передавать всю полноту эмоций вместо копирования натуры.

Реальность, в которой складывался художественный стиль Алексея Ваулина, была отмечена двумя тенденциями. С одной стороны, российская арт-сцена 1990-х выдвинула на передний план молодых художников-абстракционистов, которые видели в этом направлении возможность продемонстрировать «жест освобождения от ценности политической, эстетической и моральной» [1]. Расцвет движения проявил себя особенно ярко в Москве. К Ю. Злотникову, А. Красулину, О. Кудряшову, которые уже на протяжении нескольких десятилетий работали в абстрактной манере, присоединились А. Гольдман, Б. Марковников, Н. Наседкин, А. Константинов, В. Орлов, Е. Гор, А. Пономарев и многие другие. Художники не смущались того, что в мировом дискурсе расцвет абстрактного направления пришелся на 1960-е. Кроме того, на их эстетический посыл откликнулось и общество [2]. На абстрактное направление начали обращать внимание музейные институции. В 2001 году в Русском музее состоялся масштабный выставочный проект «Абстракция в России: XX век», на котором было представлено порядка 800 работ [3]. В 2003-м в Третьяковской галерее прошла выставка «Московская абстракция. Вторая половина XX века» [4]. Два исторических вектора — появление плеяды больших художников-абстракционистов и признание этого направления крупнейшими отечественными институциями легитимизировали российский абстракционизм, что позволило последующим профессионалам свободно реализовывать свои креативные задумки в этой нефигуративной художественной среде.

Картина Алексея Ваулина «Черный алмаз» (2002) тоже была включена в проект Третьяковской галереи «Московская абстракция...», и именно тогда художник вошел в сонм избранных. Работа попала в собрание Третьяковки, обеспечив мастеру статус музейного художника. Факт присутствия живописи Ваулина в уважаемой государственной институции указывает на признание официальной художественной системой творческих поисков автора, а соответственно, и присвоения негласного знака качества его произведениям.

Определившись с внешним контуром и получив доказательство музейного статуса, рассмотрим, по каким причинам картины Алексея Ваулина имеют устойчивый коллекционный потенциал. Чтобы доказать факт их коллекционной ценности, обратимся к следующим характеристикам: цветовой гармонии, материальности и фактуре, а также возможности внутренней трансформации зрительского сознания во время рассматривания полотен.

Ключевые факты биографии Алексея Ваулина важны для объяснения причинно-следственных связей, а соответственно, устойчивости его метода. Ранний художественный опыт абстракциониста связан со школой и профессиональным формированием, где принцип «ремесла» всегда сохранял значимый мировоззренческий фундамент. Художник со школьной скамьи привык контролировать процесс работы над полотном от подготовки основы до нанесения завершающего слоя. Ваулин и сегодня сам выбирает холсты, подрамники, грунтовку, что позволяет говорить о том, что каждое действие для него принимает форму творческого жеста, так как процесс подготовки и сама живописная работа сливаются воедино, а также требуют длительного времени.

Важной деталью в постижении формально-стилистических основ картин Алексея Ваулина является указание на его физические особенности восприятия. С детства имея проблемы со слухом, художник формирует компенсаторную модель чувственного опыта, где мир «считывается» через цвет, а жизненные ситуации и персонажи переживаются через определенные оттенки. Данный механизм объясняет, почему цвет у Ваулина становится носителем событийности и психологического напряжения, то есть тем, что в традиционной фигуративной живописи могло бы выражаться жестом, мимикой или сюжетом.

К еще одному любопытному примеру формального обоснования следует добавить то, что хоть мастер и предпочитает в большинстве случаев абстрактный метод, он все же сохраняет верность традициям академической школы, добавляя фигуративные элементы, так называемые рудименты фигуративности [6], в свои произведения. Органично объединяя фигуративный и абстрактный принципы восприятия, формируется узнаваемый язык художника Ваулина, состоящий из обобщений и ассоциаций. Такое наблюдение важно, так как оно позволяет расшифровывать новые фигуративные серии как расширение инструментов абстрактного письма мастера.

Одна из наиболее принципиальных установок живописи Ваулина связана с пониманием темноты как самостоятельной позитивной силы, иными словами, как «света иной природы». Уже в ранних работах конца 1990 — 2000-х годов, включая произведения с доминирующими глубокими фактурными массами, черный выступает активным участником построения пространства холста. Этот цвет формирует композицию, удерживая ритм и определяя центры напряжения, в которых зритель считывает волю и мощь художника. Ваулин наделен особым даром «чувствовать цвета». Он переживает яркие цветовые состояния как наполненность и черный, как пустоту, исходя из личного опыта.

Темнота у Ваулина хранит в себе возможность рождения новой формы. Вероятно, именно отсюда вытекает характерная для художника работа с множественными слоями, когда живописная поверхность превращается в поле битвы за отложенные оттенки — нижние слои проступают сквозь верхние, фактура сохраняет следы движения кистей, а композиция проявляется в результате длительного становления. Протяженность процесса (отмечу, что работа над одной картиной может занимать месяцы), в таком случае, следует интерпретировать как метод познания времени через пластическую структуру и дисциплинированный подход.

Живопись Ваулина — это всегда пластика, дисциплина и форма духовной работы. С феноменологической точки зрения, художник стремится почувствовать живописную материю, увидеть тишину, чтобы появился необходимый смысл и отступила риторика поверхностной зрелищности сегодняшней цифровой эпохи.

Уникальность абстрактного экспрессионизма в целом и абстракции Ваулина в частности тесно связана со словом «риск». Со времен формирования этого движения такие художники, как Марк Ротко и Барнетт Ньюман, определяли искусство как «приключение в неведомом мире, который исследуют лишь те, кто готов идти на риск» [7]. Ваулин в своей смелой живописи приближается к «особой энергии пульсации существования, когда дообъектное видение способно охватить безграничное пространство без прошлого и будущего; пространство, расширяющее момент времени» [5] и подчиняющееся абсолютному ритму вселенной. Подобно архаическому ритуалу художник в своих картинах превращает символы и абстрактные элементы в «некий „секретный язык“, позволяющий освободиться от страха перед неведомым и перед бытием» [8] и испытать чувство сопричастности к первобытному акту творения.

Ваулин последовательно работает с поверхностью как с напряженным пространством, где фактура отвечает за глубокое переживание и сводит на нет незрелую красоту. Рельеф, полупрозрачные наплывы, «вулканический» мазок образуют пластическую драматургию, в которой композиция подчинена задаче построения ритма, и существует она вне жестовой демонстрации.

Показательно, что в абстракции Алексея Ваулина особое место занимают риск и ритуализация процесса. Действия художника могут быть сопоставимыми с первобытным ритуалом, а сам акт живописи с выбросом энергии, где исход заранее не определен. Для нашего анализа это наблюдение значимо, поскольку позволяет описывать живописную практику Ваулина как художественный процесс. Произведение возникает на неизвестной территории, а композиционная целостность рождается благодаря многократной доработке, наслоению и постепенному сохранению целого.

Отсюда происходит и специфическая структура живописного пространства художника. Зритель имеет дело с динамичной средой, где цветовые и фактурные массы образуют волновую пульсацию или дыхание поверхности. Категория ритма как множественных итераций, смещений, ускорений и пауз становится универсальным ключом к пониманию композиции, становящейся аналогом космического порядка и одновременно психологическим состоянием, передаваемым живописью.

В искусстве Алексея Ваулина цвет работает и как глубина, и как световой поток. С научной точки зрения, уместно трактовать этот феномен как внутреннюю реконфигурацию художественного мышления. Цвет перестает быть «плотностью» и становится воздушной средой.

Этот феномен связан с двумя процессами.

— Волновым функционированием цвета. На полотнах Ваулина цвет организует внутреннее движение. Он образует переливы, градиенты, «световые коридоры», где фактура ведет взгляд, словно волна.

— Расширением смысловой нагрузки образа. С 2011-го года художник обеспечивает постоянное присутствие фигуративного компонента, при этом не расставаясь с абстракцией, а развивая гибридный подход, в котором абстрактное и фигуративное сосуществуют как взаимодополняющие элементы.

Важно подчеркнуть, что с философской точки зрения фигуративные решения живописца не разрушают абстрактный метод, а позволяют точнее высвечивать проблематизирующие вызовы, стоящие перед современным человеком, и в том числе давление технологических реалий техногенной цивилизации. В творческом дискурсе, связанном с художником, явно прочитывается тема критического отношения к поверхностному техновеку и стремление вернуть зрителя к «внутреннему» опыту.

Категория ритма в абстрактных работах Ваулина имеет двойственную природу. С одной стороны, ритм выступает носителем композиционной организации, а с другой он является метафорой мироустройства. С точки зрения формы это выражается в повторяемости мотивов, а также в особой организации пауз, когда зритель переживает картину как приглашение к продолжительной беседе. Живопись Ваулина почти всегда требует времени, поскольку ритм ощущается только в процессе всматривания и внутреннего погружения.

Ваулин определяет себя как живописца, работающего «в эпоху трансгуманизма». Он осмысливает эту философскую концепцию с позиции «жесткой полемики», ставя в каждом произведении вопрос о том, кем является современный индивид, каковы границы его тела и внутреннего «я» и что считается допустимым и недопустимым в мире человеческих судеб в новое время. Безусловно, художник не отрицает сам факт технологических трансформаций. Напротив, он признает интерес к расширению функций тела, но предлагает не техногенную траекторию совершенствования или замены, а глубинную внутреннюю трансформацию как условие истинной эволюции человеческой цивилизации.

Для определения места Алексея Ваулина в истории отечественной абстракции принципиальны два обстоятельства — ранняя институциональная легитимация его творчества в музейном контексте и особый тип художественной системы, сочетающей метафизический дискурс с актуальной антропологией.

Во-первых, включение произведения «Черный алмаз» (2002) в выставочный проект Государственной Третьяковской галереи и последующее пополнение музейных собраний работами мастера свидетельствуют, что художник воспринимается самобытным феноменом, получившим признание после московской школы абстракции и ее постсоветских трансформаций.

Во-вторых, специфичность художественного языка Ваулина проявляется в том, что абстракция у него удерживает связь с мировоззренческим и этическим вопросами. Это подтверждается категориями «ритма» и «пульсации», «глубинного видения до зрения» как универсальных метафор миропорядка, так и авторскими заявлениями, в которых живопись мыслится художником как способ сопротивления техногенной реальности.

Проведенный анализ позволяет описать систему Ваулина, в которую могут быть включены категории цвета, как способа познания и переживания мира, и материи, выступающей процессом, создающим произведение.

Материя у Ваулина представляет собой процесс. Многомерность и длительность работы над полотном являются частью метода, поскольку формируют темпоральную структуру полотна. Картина приобретает собственную историю становления. Ваулин разрабатывает новый визуальный способ общения со зрителем. Здесь уместно вспомнить Жоржа Матье и его восприятие каллиграфии как «искусства знака, сумевшего освободиться от буквального содержания письма, и стать прямой силой смысла, предвосхищающего свою фундаментальную ценность» [9].

Вопрос о границах человеческого и критика трансгуманистических утопий становятся смысловым контуром живописи Ваулина, в который вписаны абстрактные и фигуративные композиции. Программная формула «сохранить человека человеком» является в данном случае концептуальным фундаментом, обеспечивающим состоятельность художественного высказывания.

Абстрактная живопись Алексея Ваулина представляет собой цельный художественный массив, где формально-пластические решения неотделимы от философской программы. Будучи современным абстрактным экспрессионистом, Ваулин переживает «драму человека, дерзнувшего встать лицом к лицу с абсолютom» [10].

Художник выстраивает модель своего мира, где ритм оказывается универсальной единицей, соединяющей космологию и психологизм, а живописная материя выступает связующим звеном между телесным, внутренним и трансцендентным. Его практика подтверждает актуальность «метафизической живописи» в современном мире, когда она становится критическим знанием об истинных человеческих потребностях в эпоху технологических соблазнов.

Таким образом, в ходе исследования были получены следующие результаты. Была выявлена специфика творческого метода живописи А. Ваулина. Его художественная система характеризуется синтезом абстрактного и фигуративного начал, где узнаваемые образы (силуэты, архитектурные элементы) растворяются в сложной колористической и фактурной среде. Ключевыми элементами его пластического языка являются ритм и пульсация. Именно ритм как таковой организует композиционное пространство, создавая структуру и порядок, в то время как пульсация цвета и мазка передает динамику внутреннего психологического состояния. Подобная диалектика порядка и хаоса, структуры и спонтанности формирует уникальное живописное пространство, функционирующее как среда для медитативного опыта. Установлена связь творчества А. Ваулина с традицией московской школы абстракции. Анализ показал, что художник наследует принципы «метафизической» живописи, разработанные мастерами неофициального искусства (в частности, Дмитрием Краснопевцевым, Владимиром Немухиным), для которых работа с материалом и фактурой была формой духовной практики. Ваулин продолжает эту традицию, ритуализируя сам процесс создания картины и придавая материалу (краске, холсту) самоценное значение. Определена концептуальная основа его

- D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B5-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BC/ (дата обращения: 24.02.2026).
3. **Долинина К.** *Полный абстракционизм* [Электронный ресурс] / К. Долинина // Коммерсантъ: [сайт]. — 2001. — 18 дек. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/302941> (дата обращения: 24.02.2026).
 4. **Кулик И.** *Беспредметный разговор* [Электронный ресурс] / И. Кулик // Коммерсантъ: [сайт]. — 2003. — 25 янв. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/360789> (дата обращения: 24.02.2026).
 5. **Мерло-Понти М.** *Феноменология восприятия* / М. Мерло-Понти. — М.: Наука, 1999. — 608 с.
 6. **Krauss R. E.** *The optical unconscious* / R. E. Krauss. — Cambridge, MA: The MIT Press, 1993. — 376 p.
 7. **Готлиб А.** *Манифест 1943 года* / А. Готлиб, М. Ротко, Б. Ньюман // Искусство. — 1990. — № 1. — С. 12–15.
 8. **Read, H.** *Icon and Idea. The function of art in the development of human consciousness* / H. Read. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955. — 161 p.
 9. **Mathieu G.** *Au-delà du tachisme* [Beyond Tachism] / G. Mathieu. — Paris: Julliard, 1963. — 208 p.
 10. **Kuspit D.** *Breaking the repression barrier* / D. Kuspit // Art Journal. — 1988. — Vol. 47, № 3. — P. 231–235. УДК 77(470.20-250)

Григорьянц Е. И.
кандидат философских наук, доцент,
независимый исследователь
Россия, Санкт-Петербург
alena_vld@mail.ru

Петербургский фототекст и его авторские интерпретации

Фотография давно перестала быть просто способом фиксации реальности и перешла в сферу искусства. В фотоискусстве формируется интерес к собственному взгляду фотографа на то, что он отображает. Именно это собственное видение и понимание образа Петербурга, характерное для ярких представителей современной фотографии, легло в основу понятия «петербургский фототекст», которое анализируется в данной статье. С момента появления фотографии в России начинается ее диалог с Петербургом, в котором мы фиксируем переход от официального образа имперской столицы к индивидуальным фотоконцепциям отдельных мастеров. Автор вводит термин «петербургской фототекст», который и является объектом исследования в данной статье. Предметом выступают авторские интерпретации объекта в творчестве петербургских фотографов. В качестве методов исследования используются анализ и синтез, сравнительный и системный анализ, обобщение и дифференциация. Сегодня петербургский фототекст предстает как система авторских интерпретаций в структуре объекта — отпечаток — образ, а фотография становится посредником между городом, сознанием автора и восприятием зрителя.

Ключевые слова: фотография, петербургская фотография, петербургский фототекст, люминография, фототипия, обработанная фотография, фоторепортаж, Вл. Михайлуца, А. Вермишев, Г. Кожемяченко, А. Ионаускас, С. Зизюлин.

Grigoryants E. I.
PhD in Philosophy, Associate Professor,
independent researcher
Russia, Saint Petersburg

The St. Petersburg phototext and its author's interpretations

Photography has long ceased to be just a way of capturing reality and has moved into the field of art. In the art of photography, an interest is formed in the photographer's own view of what he displays. It is this own vision and understanding of the image of St. Petersburg, char-

acteristic of prominent representatives of modern photography, that formed the basis of the concept of “Petersburg phototext”, which is analyzed in this article. Since the appearance of photography in Russia, its dialogue with St. Petersburg begins, in which we record the transition from the official image of the imperial capital to the individual photographic concepts of masters. The author introduces the term “Petersburg phototext”, which is the object of research in this article. The subject is the author’s interpretation of the object in the works of St. Petersburg photographers. The research methods used are analysis and synthesis, comparative and system analysis, generalization and differentiation. Today, the St. Petersburg phototext appears as a system of author’s interpretations in the structure of object — print — image, and photography becomes an intermediary between the city, the author’s consciousness and the viewer’s perception.

Keywords: photography, St. Petersburg photography, St. Petersburg phototext, luminography, phototype, processed photography, photo reportage, V. Mikhailutsa, A. Vermishev, G. Kozhemyachenko, A. Ionaskas, S. Zizyulin.

Фотография стала одним из важнейших способов опосредованной коммуникации в современной культуре. Сегодня каждый из нас практически ежедневно делает несколько снимков, нередко очень удачных. При этом роль выдающихся мастеров фотоискусства не уменьшается, а, наоборот, возрастает. Именно их произведения, наряду с живописью и графикой, занимают место в музеях и частных коллекциях, формируя образ времени и запечатлевая его наиболее характерные черты.

Осознание значения фотофиксации реальности формировалось постепенно. Восхищение сменялось отрицанием, привычка любовью. «Природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде, представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением — открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа» [2, с. 41]. Постепенно фотоотпечаток становится своего рода гарантией реальности. Событие таким способом попадает в коллективную память, лишаясь излишней субъективности. На сегодняшний день эта тенденция доходит до своего логического конца, предлагая идею о том, что не зафиксированное на снимке, вообще не существует. «Не будет преувеличением сказать, что у людей формируется фотозависимость: потребность превратить опыт в способ видения. В конечном счете впечатление становится тождественным фотографированию, а участие в общественном событии — эквивалентом рассматривания последнего

в изображении» [5, с. 40]. Значение фотографии возрастает еще и в связи с ее социальной ролью. Она становится своего рода партнером, рассказывающим о местах, событиях и людях, который при этом пользуется уважением и доверием.

Со временем из способа отображения реальности фотография переходит в сферу искусства. «За почти два века, прошедших после ее изобретения в 1830-х гг., фотография сумела возмужать и превратиться в одну из форм современного искусства. В ХХI в. она занимает место полноправной художественной техники, не уступающей по своему статусу живописи и скульптуре, работы фотографов регулярно экспонируются в художественных музеях и приводятся в иллюстрированных монографиях по искусству» [3, с. 5].

Идея того, что большое значение имеет не только то, что снято, но, как и кем, довольно быстро становится очевидной. «Оригинально, необычно увидеть — дано, наверное, многим, но рискнуть заявить уникальную интонацию и выдержку так смотреть и отстаивать свою способность видеть — избранным. Ибо нет ничего труднее, чем свое мироощущение претворить в манеру» [4, с. 88]. Именно эта творческая манера, за которой стоит ярко выраженная индивидуальность, и привлекает зрителя. В фотоискусстве формируется устойчивый интерес к особому взгляду на вещи, интерес не к самому объекту, а к тому, как он запечатлен. Фотография из вспомогательного инструмента становится самоцелью. Фотоснимок приобретает характер означенности.

Постепенно фотографический процесс из сферы практической жизни переходит в объект научного исследования. Так, он активно изучается классиками семиотики. С точки зрения семиотического подхода, который по отношению к фотографии активно развивали Р. Барт и В. Флюссер, она всегда несет в себе какое-то значение. Как семиотический объект она может рассматриваться либо как законченный образ, гештальт, либо как текст, дискретный и аналитичный, включающий в себя ряд деталей. Р. Барт анализировал также сущность фотографии, которая находится между неповторимостью запечатленного на снимке и возможностью многократного тиражирования полученного изображения. «То, что фотография до бесконечности воспроизводит, имело место всего один раз, она до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном» [1, с. 16].

Обратимся теперь к образу Петербурга и к тому, что мы называем петербургским фототекстом. Практически с момента появления фотографии в России начался ее диалог с городом. Фотографы стали фиксировать городскую жизнь, открывая новое в привычном, и делая достоянием зрителей то, что зачастую недоступно не вооруженному камерой глазу. С начала 1840-х гг. Петербург становится фотографической столицей России, здесь открываются многочисленные фотоателье как российских, так и европейских мастеров. Будучи столицей Российской империи, он, с понятной неизбежностью, приобретал официальный образ, который априори должен был вызывать восторг и благоговение. Постепенно именно он лег в основу того, что мы сейчас называем открыточными видами. Сразу же следует оговориться, сами по себе эти виды во всех смыслах прекрасны и достойны фотофиксации. Но их постоянное воспроизведение создает эффект затертости, избитости.

По мере развития художественной фотографии авторы начинают формировать собственный взгляд на город, со своими героями, которыми могут быть улицы и архитектурные ансамбли, отдельные персонажи и уличные сцены, характерные детали и непривычные ракурсы. В целом можно говорить о том, что выдающиеся фотомастера стремятся вдохнуть жизнь в некий отстраненный образ имперского города. Каждый ищет свой способ фотоизображения. Этот процесс начался давно, и мы не ставим перед собой задачу отследить его в историческом аспекте. В данном случае, мы остановимся на творчестве нескольких ярких представителей современной петербургской фотографии, каждый из которых предлагает свой взгляд на город, выстраивает свой образный ряд, используя авторские приемы и техники. Все это вместе работает на создание неповторимого образа Петербурга нашего времени, складываясь в петербургский фототекст.

Перейдем к персоналиям. Начнем с серии работ Андрея Вермишева «Другой Питер». Название серии настраивает на новую реальность, в которой Петербург предстает непарадным, непривычным, неожиданным и прекрасным. Фотограф фрагментирует реальность, представляя город в ракурсах и деталях, в полной мере доступных только тому, кто в нем вырос. Дворы, с их устремленностью вверх и, по Достоевскому, давящих на человека, попадающего в это жестко-замкнутое каменное пространство, тени и лестницы, скульптуры и кричащие рекламные объекты, и много чего еще. В работах фотографа мы видим город глазами современного человека, который выходит из подземного перехода, читает граффити на стене и при этом ощущает аромат старых петербургских квартир, попадая в город вне времени. К этому автор добавляет иные точки зрения, к примеру, взгляд памятника, много уже повидавшего, а сейчас ставшего нашим современником, на то, что происходит перед ним. Он создает законченный фототекст, состоящий из множества деталей, слов, названий и атмосферы города.

Петербургский фототекст Андрея Вермишева — это образ города, цепляющего своей отстраненностью, погруженного в медитативное состояние ритма и движений воды, мостов, неба, домов, лестниц. В его фотографиях Петербург живет в своем времени, запечатление которого — несомненная удача автора. Пожалуй, очень показательна с точки зрения фиксации времени как состояния городской среды работа «Портал» (ил. 1), где между покрытыми граффити современными гаражами на фоне характерного петербургского неба и обрубков тополей на нас движется дама с двумя русскими борзыми, и мы уже не знаем, какой это век, XIX, XX или XXI.

Еще один аспект петербургского фототекста, присутствующий в работах Андрея Вермишева, — это взгляд на город не только снаружи, но и изнутри. Движение лестниц, полуоткрытые окна на лестничных площадках, интерьеры петербургских квартир. Щемящее ощущение уходящего времени, покрытого флером воспоминаний, фотографу удалось передать в серии работ «Памяти родителей». Эту небольшую серию он снял в своей квартире в Графском переулке после смерти мамы. Здесь и предметы, и сама атмосфера комнат говорят с нами о прошедшем, но никуда не исчезающем.

В работах фотографа звучит свой ритм, своя музыка, в которую, с необходимой точностью, добавляются названия работ. Хочется отметить, что для него приоритетным в инструментарии остается сам фотоснимок, а возможная последующая обработка становится дополнительной и, по возможности, минимальной. Фотографии Андрея Вермишева отличает медитативность и только ему свойственная музыка ракурсов (ил. 2).

Сергей Зизюлин превращает знакомые городские виды в художественную фотографику. Снимая внешний глянец, он добавляет шероховатости и фактуры, которые, как воспоминания, царапают душу. Перед нами появляются знакомые архитектурные объекты, которые превращаются в силуэтную графическую конструкцию или же мистическим образом проступают сквозь туман и дождь. Так, мы видим Исаакиевский собор, вписанный во влажный воздух города, практически растворяющийся в нем (ил. 3).

Помимо архитектуры и ансамблей улиц, героем работ фотохудожника становится вода. Геометрия льда в холодной глади рек и каналов, отражения, создающие иной образ города, порой сюрреалистичный, деревья, как будто бы идущие вместе с нами вдоль набережной, пятнами теней уводят за пределы настоящего времени. Фонари и городское освещение у него превращаются в своеобразных городских обитателей улиц и набережных, неслучайных в своих конфигурациях и преломлениях в воде и воздухе.

Провода и опоры вантового моста, торчащие вверх трубы и облепленные снегом парапеты фотограф превращает в линейные выразительные элементы, еще больше приближая свои фотоработы к графике (ил. 4). Художественное воплощение привычных и очень значимых городских видов и архитектурных объектов, дает возможность автору отобразить не только саму архитектуру города, но и ее вписанность в нашу повседневную жизнь настолько прочно, что мы уже не задумываемся об этом. Мы дышим одним воздухом, у нас есть общие воспоминания с городом, об этом говорит нам Сергей Зизюлин.

Основатель Люминографического общества Санкт-Петербурга, фотограф и график Владимир Михайлуца превратил городские огни и подсветки в выразительный инструмент, с помощью которого можно передать яркие и неповторимые моменты жизни. Он работает в технике люминографии (lumen — «свет», grapho — «пишу»), где особая роль отводится источнику света, который не просто освещает объект съемки, а сам является активным действующим началом, формирующим изображение. Это техника рисования светом в темноте, запечатленная с помощью фотокамеры с выдержкой. Для работы используются светочувствительные материалы (фотопленка, фотобумага и др.), источник света (лампа, свеча, фонарик). Движение камеры может быть хаотичным или упорядоченным. Также зачастую используется очень длинная выдержка. Для Владимира принципиально понимание художественности в фотографии как способа авторской интерпретации реальности, в том числе и городской, что он представил в серии «Люминография в городе».

Город в огнях, такой привычно близкий современному человеку. Мы уже не можем представить себе отсутствие света в нем. Используя свой люминографический метод, фотохудожник показывает нам светопись города и как

праздник, и как тревожность переживаний (ил. 5). В его фотографиях запечатлен момент: движущиеся с большой скоростью автомобили, напряженный диалог двух людей в расцвеченной огнями ночи, динамика световых отражений, наполняющих реки, каналы и лужи. Все это живет в сумасшедшей современной динамике, рождая образ скорости, как в одноименной работе мастера.

«Код Петербурга» — пульсирующая, наполненная светом воронка, поглощающая нас каждую ночь и возвращающая утром. Ставшие практически неведомыми, пронизанные красными тонами магии люминографической съемки грифоны готовы исчезнуть с Банковского мостика. А над Зимней канавкой подвесные фонари неожиданно превращаются в рождественские звезды (ил. 6). Всполохи света, преобразование реальности монументальных зданий в эфемерные движущиеся и исчезающие образы сопровождают ночную жизнь города в фотографиях Владимира Михайлуцы.

Городское освещение становится героем его произведений. При этом все, что мы видим в его работах, это не просто фотографии ночного Петербурга. Это люминографический метод фотохудожника, с помощью которого он не фиксирует, но конструирует образ. Мастерское использование натуры, работа с разными выдержками, фонарики и светящиеся элементы — все это входит в его фотоарсенал.

Петербургский фототекст невозможен без запечатления событий, которые во множестве происходят на улицах и площадях, без лиц его жителей. И здесь невозможно не упомянуть об одном из самых ярких фотолетописцев времени, фотографe Галине Кожемяченко, признанном мастере городского репортажа, который у нее сам становится событием в культурной жизни Петербурга.

Ее репортажи приобретают кросс-культурное звучание, объединяя визуальный образ и содержательный нарратив. Для них характерно соединение событийности и культурного контекста. Их отличает внимание как к самому событию, так и к людям, в нем участвующим, причем как к основным действующим лицам, так и к публике. В результате передается атмосфера городской жизни и дух события.

Как истинный репортажник Галина стремится минимизировать постановочные кадры, ловя момент, эмоцию, напряженность диалога или творческого поиска, скажем, в работе художника на мастер-классе (ил. 7). Ее фотографии отражают последовательность развития события, происходящего на сцене, реальной или условной, и в переживаниях и эмоциях зрителей. В результате в ее репортажах разворачивается целый фотоспектакль со своей драматургией, которую она так мастерски создает.

Энергия взаимодействия остается в кадре, и, глядя на ее фотографии, возникает четкий эффект присутствия, создается ощущение, что мы сами участники события. Диапазон культурной жизни чрезвычайно широк, и, будучи репортажным фотографом, Галина Кожемяченко снимает разные темы и направления, легко находя точку отсчета для каждого из них. Ей удается проникнуться духом события и передать его зрителям (ил. 8). Отсюда такие точные и насыщенные кадры, раскрывающие городскую среду во всей ее

полноте и многообразии. Остановившееся время в отдельном снимке предстает как движение времени во всем многообразии кадров законченного репортажа.

В творчестве Артура Ионаускаса Петербург представлен рядом серий фототипий и книг художника. Он отображает город как место мистическое, где каждый дом, поворот улицы, набережная, да и вообще любой объект предстают как образы самодостаточные, живущие своей жизнью, во многом независимой от человека. Если он фотографирует дом, то это не просто дом, а его душа, история поколений, проживавших в нем (ил. 9).

В его работах город как будто бы предлагает нам пройти по мосту или по улице, давая на это свое негласное согласие. Фотограф не просто создает образ, он запечатлевает пространство как особое состояние городской среды, пустоту, свободную от человека. Это сродни оптическому бессознательному, о котором писал В. Беньямин. Авторский образ города неотделим от техники фототипии, в которой он работает. Сделанные таким способом отпечатки дают возможность создать многослойность и глубину пространства, добавив в изображение некую метафизическую неразгаданность и вневременность.

Особенно интересно работа с наполненностью пустоты городских пространств проявилась в сериях работ, посвященных выдающимся деятелям литовской культуры, проживавшим в Петербурге, Майронису: «Следы Майрониса в Петербурге» (2018 г.), и Теофилусу Матюленису: «Шаги блаженного Матюлениса» (2020 г.). Майронис, выдающийся представитель литовского романтизма, доктор богословия, был профессором Петербургской духовной академии и ректором Ковенской духовной семинарии, жил в Петербурге с 1888 по 1909 г. Теофилус Матюленис изучал богословие и был рукоположен в Петербурге, впоследствии признан святым Католической церкви. Жил в Петербурге (с перерывами) с 1900 по 1929 г.

Перед фотографом стояла задача сфотографировать места, связанные с жизнью Майрониса и Матюлениса в Петербурге, которые, что вполне очевидно, существенно изменились с тех пор. Используя свой творческий метод, Артуру Ионаускасу удалось не просто показать, где жили и бывали его герои, но и отобразить атмосферу ушедшего времени, создать эффект их незримого присутствия в кадре.

Фотограф занялся поиском неуловимых состояний через личный опыт общения с городом. Ракурсы, освящение, подача пространства, наполненного духовным содержанием, чему, как мы уже отмечали, в немалой степени способствует техника фототипии, привело к нетривиальному художественному решению. Известную истину о том, что люди, события, человеческие отношения продолжают существовать в пространстве Петербурга, что нашло свое воплощение в выдающихся литературных произведениях, Артуру удалось воплотить в жизнь средствами фотографии (ил. 10).

Петербургский фототекст сегодня представляет собой сложную систему, в которой означенность изображаемого приобретает смысл в авторской интерпретации в структуре объект — отпечаток — образ. Произведение в данном контексте выступает как посредник между городом с его мистикой, судьбой и историей, сознанием автора и восприятием зрителя. Медитативная

музыкальность ракурсов, люминографические построения, фотографика городских пейзажей, событийность и люди, и мистическая наполненность пустоты — все это предлагают нам увидеть мастера фотографии Андрей Вермишев, Сергей Зизюлин, Владимир Михайлуца, Галина Кожемяченко и Артур Ионаускас.

Список литературы

1. **Барт Р.** *Camera Lucida: комментарий к фотографии* / Ролан Барт; пер. с фр., послесловие и коммент. М. Рыклина. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. — 272 с.
2. **Беньямин В.** *Краткая история фотографии* / Вальтер Беньямин. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. — 144 с.
3. **Коттон Ш.** *Фотография как современное искусство* / Шарлотта Коттон; пер. с англ. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. — 288 с.
4. **Савчук В. В.** *Философия фотографии* / Валерий Савчук. — СПб.: Академия исследований культуры, 2015. — 336 с.
5. **Сонтаг С.** *О фотографии* / Сьюзен Сонтаг; пер. с англ. В. Голышева. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. — 272 с.



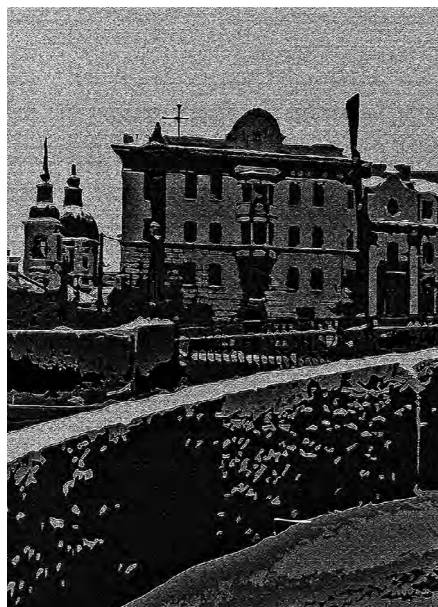
Ил. 1. Андрей Вермишев. *Портал.*
Фотография, 2015 г.



Ил. 2. Андрей Вермишев. *Прохожий.*
Фотография, 2020 г.



Ил. 3. СЕРГЕЙ Зизюлин. *Петербург.*
Лист 5, Исаакий, фотография, 2016 г.



Ил. 4. СЕРГЕЙ Зизюлин. *Петербург.*
Лист 12, б/н, фотография, 2002 г.



Ил. 5. ВЛАДИМИР МИХАЙЛУЦА. *Люминографический Санкт-Петербург.*
Люминография, фотография, 2010 г.



Ил. 6. Владимир Михайлуца. *Звездопад*.
Люминография, фотография, 2007 г.



Ил. 7. Галина Кожемяченко.
Фестиваль «Мастер-класс» на Дворцовой площади.
Фотография, 2024 г.



Ил. 8. Галина Кожемяченко.
Торжественный выстрел в Петропавловской крепости.
Фотография, 2025 г.



Проезд во дворах на наб. канала Грибоедова 10 2/10 РБ 2017

Ил. 9. Артур Ионаускас. Проезд во дворах на наб. канала Грибоедова, 10.
Фототипия, 2017 г.



Диагонали Крюкова канала РБ 2018 Ф.И.

Ил. 10. Артур Ионаускас. Диагонали Крюкова канала.
Фототипия, 2018 г.

II

РУССКОЕ ИСКУССТВО РАЗНЫХ ЖАНРОВ



Кривдина О. А.
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
olgakrivdina@yandex.ru

Тычинин Б. Б.
Центральный музей
железнодорожного транспорта
Российской Федерации
Санкт-Петербург, Россия
tychini@yandex.ru

Исторические темы в произведениях скульпторов середины — второй половины XIX века в собрании Русского музея

Рассмотренные в статье произведения дают возможность проследить стилистическое изменение от классицизма 1840-х гг. до историзма второй половины XIX столетия. Работы на исторические темы выполнялись учениками Императорской Академии художеств как заданные программы на получение медалей. Кроме того, сюжеты выбирались и самими скульпторами, широко освещавшими темы из античной истории и мифологии, Библии и Всемирной истории, в том числе русской. Ряд работ выполнен в результате победы скульпторов на конкурсах для оформления крупнейших сооружений Петербурга и Москвы. Меняется интерес при выборе исторических тем. На смену основному набору использованных скульпторами середины XIX в. приходят новые, знакомые и введенные Г. Р. Залеманом «Кимвры» и «Переправа через Стикс», в которых наиболее ярко проявился интерес к пластической анатомии.

Ключевые слова: исторические темы, скульпторы, Академия художеств, мрамор, бронза, гипс, рельеф.

Krivdina O. A.
The State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

Tychinin B. B.
Central Museum of Railway Transport
of the Russian Federation
Saint Petersburg, Russia

Historical themes in the works of sculptors of the middle and second half of the 19th century in the collection of the Russian Museum

The works reviewed in the article make it possible to trace the stylistic change from the classicism of the 1840s to the historicism of the second half of the 19th century. Works on historical subjects were carried out by students of the Imperial Academy of Arts as a set program for obtaining medals. In addition, the subjects were chosen by the sculptors themselves, who widely covered topics from ancient history and mythology, the Bible and world history, including Russian. A number of works were executed as a result of the victory of sculptors at competitions for the design of the largest buildings in St. Petersburg and Moscow. Interest changes when choosing historical topics. The main set used by sculptors in the middle of the 19th century is being replaced by the unfamiliar and introduced by G. R. Zaleman "Cimbri" and "Crossing the Styx", in which the interest in plastic anatomy was most clearly manifested.

Keywords: historical themes, sculptors, Academy of Arts, marble, bronze, plaster, relief.

В собрание Государственного Русского музея произведения скульпторов на исторические темы, созданные в середине и второй половине XIX в., поступили из Музея города, из Музея Академии художеств в 1920–1930-е гг. Работы на исторические темы выполнялись учениками Императорской Академии художеств как заданные программы на получение медалей. Кроме того, сюжеты выбирались и самими скульпторами, широко освещавшими темы из античной истории и мифологии, Библии и Всемирной истории, в том числе русской. Ряд работ выполнен в результате победы скульпторов на конкурсах для оформления крупнейших сооружений Петербурга и Москвы. Исторические темы наглядно представлены в памятниках «Тысячелетие России» в Новгороде, Николаю I и Екатерине II в Петербурге, Николаю I и Богдану Хмельницкому в Киеве. Уменьшенные повторения этих монументов находятся в коллекции Русского музея. На примере произведений ряда известных мастеров этого времени можно проследить специфику эволюции трактовки исторического жанра в скульптуре.

С момента создания Императорской Академии художеств программы в скульптурном классе исполнялись в рельефе. Он имеет наибольшие по сравнению с круглой скульптурой возможности для раскрытия сюжета через изображение нескольких персонажей, обозначение места действия, введение атрибутов. «Традиция исполнения программ на исторические темы, включавшие сюжеты не только из реальной истории, но и из библейской и античной

мифологии, сохраняется на протяжении всего XVIII столетия», — отмечала Е. Б. Мозговая [9, с. 46]. Эта традиция также сохраняется в XIX в.

Именно класс исторической скульптуры считался главенствующим. «Впоследствии руководящая роль профессора исторического жанра была узаконена: „учители всех скульптурных классов как-то медальерного, орнаментального, резного, чеканного и проч. должны относиться во всех своих распоряжениях к г. профессору Исторической скульптуры, который над оными классами обще с ним надсматривает и прилагает старание о их успехе“. Так было записано в „Инструкции г-ну профессору скульптуры“» [5, с. 40]. Составление этой инструкции относится к 1795 г., и в ней указано, что нельзя допускать «...учеников лепить, пока они не тверды будут в рисовании и не перейдут в класс гипсовых фигур»¹. «Рисунок и лепка как основные профилирующие дисциплины составляли более тридцати часов в неделю, обеспечивая высочайший уровень профессионализма, подкрепленный серьезными знаниями в различных областях науки и культуры» [9, с. 65–66], — писала в своей книге Е. Б. Мозговая. От лепки орнаментов и рельефов ученики переходили к рисованию и копированию античных статуй. Лишь достигнув успехов на этом этапе обучения, они допускались к лепке натурщика.

В фонде скульптуры Русского музея сохранился гипсовый горельеф, представляющий эскиз центральной группы композиции «Св. Исаакий благословляет императора Феодосия», установленной во фронтоне западного портика Исаакиевского собора. Он был создан И. П. Витали в результате победы на конкурсе в 1842 г. В 1930 г. из Музея города передан в Русский музей. Имеется редкая возможность сравнить первоначальный набросок с окончательным произведением, завершенным в 1845 г.

Обращаясь к описанию исторического события, положенного в основу композиции, отметим, что после смерти императора Валента на престол в Константинополе взошел император Феодосий I Великий (347–395). Услышав о пророчестве Исаакия, император приказал отпустить его из темницы, куда он был заключен императором Валентом. Император Феодосий с почестями принял Исаакия во дворце. Святой хотел вернуться в пустыню, но вельможи Сатурнин и Виктор просили его не покидать Константинополь. Оба вельможи изображены Витали в левой части горельефа. Добавим, что их изображениям приданы портретные черты А. Н. Оленина и П. В. Волконского.

Историческая тема представлена Витали в гипсовом горельефе «Петр I перевозит мощи св. Александра Невского из Владимира в Петербург» (гипс, ГРМ). Работа создана в 1847 г. Аналогичный отлив имеется в собрании Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор». Бронзовый отлив выполнен для кессона правой створки южных дверей Исаакиевского собора.

Отражены события 12 сентября 1724 г., когда основатель Петербурга Петр I собственноручно перенес в учрежденный им мужской монастырь мощи святого благоверного князя Александра Невского, покоившиеся до этого во Владимире. Этому предшествовала доставка мощей в ботике по Неве, что

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1218. Л. 10.

и представлено в горельефе. Так город на Неве обрел своего небесного покровителя, а 12 сентября стал для Петербурга особым праздником.

В собрании Русского музея хранится эскиз «Евангелист Иоанн» и два эскиза композиций «Воскрешение» и «Преображение», созданных Н. С. Пименовым для оформления Исаакиевского собора. Предыстория создания Пименовым скульптурных групп для Исаакиевского собора начинается с 1842 г., со времени его знакомства в Италии с архитектором и строителем Исаакиевского собора Огюстом Монферраном. В ноябре 1842 г. в отчете начальника над русскими художниками в Риме П. И. Кривцова указано: «Сделать скульпторам Пименову и Логановскому заказы работ для Исаакиевского собора, как художникам, коих решительные дарования известны Академии, и для каких работ они уже занялись заказами. Случаи возведения таких зданий, как Исаакиевский собор, редки. Поручение многих работ одному художнику бывает причиною поспешности, всегда вредной и никогда не достигающей цели. Умение разделить труд и работы ведет к хорошим результатам» [13, с. 441]. По предложению О. Монферрана Пименов начал работать над эскизами фигур четырех евангелистов для Исаакиевского собора. Из сведений, сообщенных Н. П. Собко [20, стб. 228], известно, что были сделаны три небольшие модели фигур евангелистов Матфея, Луки и Иоанна и рисунок с изображением Марка. Эти работы, за исключением Луки (был собственностью Дондукова-Корсакова), находились в петербургской мастерской Пименова после его смерти. В настоящее время гипсовый эскиз евангелиста Матфея хранится в фонде скульптуры НИМ при РАХ. Выполненная из терракоты фигура евангелиста Иоанна в 1929 г. поступила в собрание ГРМ из Общества поощрения художеств (Ленинград). По указанным эскизам предполагалось выполнить статуи в парусах Исаакиевского собора, однако этот замысел не был реализован в связи с тем, что комиссия признала эскизы слишком статичными.

По прибытии из Италии в Петербург в 1850 г. Пименов получил ответственный заказ на выполнение скульптурных композиций «Воскрешение» и «Преображение» для малых иконостасов Исаакиевского собора. Судьба скульптора на многие годы оказалась неразрывно связана с историей создания этого уникального памятника монументального искусства Петербурга. Н. Н. Врангель писал, что после прибытия из Италии «дальнейшая деятельность Пименова почти вся посвящена монументальной скульптуре: памятникам и колоссальным религиозным работам для церквей... „Воскрешение“ и „Преображение“ (1850–1852 гг.) Исаакиевского собора» [4, с. 314, 316].

Сразу же началась напряженная и вдохновенная работа. Сначала были созданы два подготовительных эскиза, в которых найдено размещение фигур и их положение в пространстве (оба эскиза в собрании ГРМ). Работа над эскизом «Воскрешение Христово» велась с 1850 по 1852 г., а эскиз «Преображение Господе» был завершен в 1853 г. По отлитым из алебастра эскизам были выполнены в натуральную величину гипсовые модели (находятся в Академии художеств, Санкт-Петербург).

В 1852–1853 гг. Монферран «имел наблюдение за производством работ» для Исаакиевского собора, и как сообщалось в «Русском художественном

листке» в 1853 г., «модель Воскресение Христа Спасителя (для малого придела собора) во имя Св. Александра Невского» [16, с. 1–2] окончена академиком Пименовым. Однако в Исаакиевском соборе группа «Воскресение» была установлена над малым иконостасом придела Св. Екатерины. Вторая композиция — «Преображение» венчает иконостас придела Св. Александра Невского.

«В группе „Воскресение“ изображение Христа и двух летящих около него ангелов помещены на овальном возвышении, по середине; плинтусы же, на которых поставлены, по бокам овала, воины, имеют основание ниже, что дает пирамидальный вид как этой группе, так и группе „Преображение“. В последней Христос, с летящими около него Моисеем и пророком Илиею, находится также на овальной возвышенности, по середине; а плинтусы, помещенные, как и в первой группе, ниже, служат подножием также двум фигурам по бокам, а именно апостолов Петра и Иоанна», — описывал композиционное решение групп Н. А. Рамазанов [15, с. 261]. Анализируя и сравнивая группы, В. Плаксин отмечал, что «сходство этих двух групп составляют только три черты: 1) общее расположение фигур, 2) изображение Христа одинаково поставлено в обеих группах на возвышении полукруга, и 3) Христос Спаситель в обоих случаях является в своей небесной славе... В изображении этих двух торжественных событий из земной жизни Христа Спасителя, сопровождаемых небесною славою, г. Пименов преодолел столько трудностей, что мы смело можем назвать его соперником великих художников» [10, с. 59–62].

Н. А. Рамазанов высоко оценивая духовность, пронизывающую творения Пименова, писал: «Здесь поражаемся не одною колоссальностью, но благоговеем пред великими священными событиями, прочувствованными художником во всем духовном их значении, со всею любовью и верою во все высокое и прекрасное... Гармония целого и подробностей в техническом исполнении этих произведений естественно проистекала из души художника, преисполненного глубокого сознания всего величия изображенных им предметов. Положения фигур Иисуса Христа, летящих около него ангелов, Моисея и Илии, без сомнения, составляли труднейшую задачу в группах, которая разрешена к совершенному торжеству русского искусства» [15, с. 264–265].

Говоря о каноническом решении и строго выдержанном религиозном характере данных произведений, напомним, что иконография праздника Преображения сложилась еще в византийском искусстве и в дальнейшем была широко распространена на Руси. «В ряду христологических праздников одним из наиболее распространенных сюжетов является Преображение Господне — великий двенадесятый праздник, установленный в первые века христианства. Русская православная церковь празднует его 19 августа», — отмечает О. Полякова в статье «Иконография Иисуса Христа» [8, с. 15]. Основой для изображения служат тексты Евангелия от Матфея, Марка и Луки. В них описывается, как Христос со своими учениками Петром, Иоанном и Иаковом поднялся на гору Фавор и преобразился у них на глазах: вид лица его изменился, а одежда сделалась белою, блистающею. Внезапно явились пророки Илья и Моисей для беседы с Христом. Во время беседы появилось светлое облако и осенило их. Из облака прозвучал глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный;

Его слушайте». Ученики испугались и пали, закрыв лица. Христос коснулся их, повелел встать и не бояться. (Евангелие от Матфея, 17: 1–8; Евангелие от Марка, 9: 1–9 и Евангелие от Луки, 9: 28–29, 34–35).

Следуя текстам Нового Завета, Пименов пластически представил сцену Преображения, где изобразил по сторонам Христа пророков Илью и Моисея и, ниже, апостолов Петра и Иоанна, не давая фигуру Иакова. В этом аспекте интересные рассуждения приводит В. Плаксин: «...ведь на Фаворе было три Апостола — Петр, Иаков и Иоанн. Почему же он представил только двоих? Неужели это сделано для симметрии? Конечно, третье лицо могло быть и не видно с какой-нибудь определенной точки зрения; ну, так покажите хоть малейшую часть его из-за горы» [10, с. 59–62]. Синод и комиссия обязывали в трактовке всего скульптурного оформления Исаакиевского собора «строго держаться религиозного характера и следовать в манере Рафаэлю и Пуссену»¹.

Находясь долгие годы в Италии, Пименов отлично овладел принципами композиции и особенностями пластической трактовки великих мастеров. Прямых прототипов для его скульптурных групп, видимо, не существовало. Непререкаемым образцом для создания произведения на тему «Преображения» служила знаменитая алтарная композиция Рафаэля Санти, находящаяся в Ватиканской пинакотеке в Риме. Пименов будто бы следовал призыву Джорджо Вазари, обращавшегося к художникам: «Так всякий, кто захочет представить себе и изобразить в живописи божественное преобразование Христа, пусть посмотрит на это произведение, на котором Рафаэль представил Христа, парящего над вершиной этой горы и растворенного в прозрачном воздухе, а по сторонам его Моисея и Илью, которые, освещенные ослепительным сиянием, оживают в свете, от него исходящем. А на земле под ними расprostерты Петр, Яков и Иоанн, лежащие в различных и прекрасных положениях...» [2, с. 255].

Сюжет Воскресения занимает важнейшее место в религиозном искусстве. Воскресение Христа является великим христианским праздником Пасхи. «Иконография Воскресения Христова сложилась в раннехристианский период на основе текстов Евангелия: апокрифов, псалмов, пророчеств и святоотеческой литературы», как считает О. Полякова [14, с. 16]. Следуя традиции, Пименов изобразил в центре композиции Христа, выходящего из гроба Господня, и двух Ангелов. Ниже, по сторонам лучкового фронтона, он разместил две фигуры римских воинов, охранявших вход в пещеру. «Вглядитесь, с какою ангельскою преданностью небесные служители сретают Божественного Сына, на посмертном чудесном пути его на лоно Бога; проникнутые ликованием всесветлого торжества, они дышат неземною красотой; лики их как бы сияют от лучей славы Воскресшего, а ниже представляются неверующие сыны земли в лицах смущенных и испуганных стражей» [15, с. 264], — описывал свои впечатления о группе «Воскресение» Н. А. Рамазанов.

Для Исаакиевского собора скульптурные группы были отлиты из бронзы и позолочены. Автор статьи в «Пантеоне» в 1854 г. сообщал о том, что группы «отливаются в настоящее время из бронзы» [12, с. 37]. Спустя год в «Указателе

¹ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1253, 1842 г. Л. 21, 22, 44.

художественных произведений, выставленных в музее Императорской Академии художеств», изданном в 1855 г., отмечено: «Обе работы г. Пименова отлиты из бронзы и ставятся в малых иконостасах Исаакиевского собора» [22, с. 9]. Рамазанов считал, что группы «Воскресение» и «Преображение» «поставлены на малых иконостасах так высоко, что представляют одни ракурсы, т. е. все части в сокращенном виде; сверх того, они позолочены и полированы. Только Монферран мог поступать так, вопреки художественному смыслу и такту» [15, с. 265].

По замыслу архитектора Исаакиевского собора, эти группы являлись составной частью богатого декоративного убранства и не рассматривались как самостоятельное, отдельно живущее творение искусства. «Все украшения в большом и малых куполах, сводах, карнизах, арках, все бронзовые фигуры и целые группы, капители и базы всех колонн и пилястр по собору... все это позолочено через огонь и на масле, червонным 95 2/3 пробы золотом. Позолоту украшений по собору, карнизов, бронзовых фигур, групп и проч. производил купец Скворцов, а позолота баз и капителей произведена в гальванопластическом заведении герцога Лейхтенбергского. Стоимость всей означенной позолоты — 735, 483 руб. 20 коп. серебром», — сообщалось в книге «Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге», изданной в 1865 г. [11, с. 61]. Сам Монферран еще в 1842 г. издал труд, посвященный строительству и подробному описанию его монументального детища “Е

Горельеф, вероятно, задумывался для декора интерьера, судя по петле с тыльной отшлифованной стороны, на ней заметно несколько небольших трещин. Неземной лик напоминает о «Мистических образах войны» Натальи Гончаровой, но, в отличие от грозных архангелов, «Аккорд» смиренный и тихий. Вероятно, произведение отражает переживания скульптора вдали от родины, окончившей Гражданскую войну. Именно «Аккорд» как самое пронзительное произведение Екатерины Никифоровой-Кирпичниковой был выбран для обложки каталога выставки в Калужском музее изобразительных искусств в 2021 году.

Красное дерево обладает высокой твердостью, относится к экзотичным породам, в XX веке активно используемым западными мастерами [10, с. 168]. Саму технику резьбы исследователи нередко анализируют на примере творчества В. А. Ватагина, работавшего в твердых породах дерева, требующих от художника преодоления больших трудностей при моделировании. Скульптор, подобно С. Коненкову, «высвобождал образ», — именно так о нем пишут. В отличие от В. Ватагина, Екатерина Никифорова-Кирпичникова, выбрав непростой материал, пользовалась все же склеенными блоками, естественная форма, характерный «узор» древесины лишь подчеркивали ее замысел. Скульптор, безусловно, испытала влияние иностранных мастеров, вместе с тем со студенчества в МУЖВЗ ей были знакомы произведения ее коллег, участников тех же выставок. В XX веке как раз происходит возрождение и расцвет отечественной деревянной скульптуры, к тому же Екатерина Никифорова обращается если не к былинному, то к символистскому языку, образы которого созрели на русской почве.

В 1925 и 1926 годах скульптор участвовала в выставках творческого объединения «Жар-цвет». В 1925 году Екатерина Никифорова- Кирпичникова представила следующие работы: «Печаль» (дерево), «К бесконечности» (дерево), «Сорок веков» (деревянное панно), «Бегут, бегут испуганные тучи...» («Мука», красное дерево), «По ту сторону» (красное дерево) и переведенный в гипс «Аккорд». В выставке также участвовали В. Н. Домогацкий, Г. И. Кепинов, Н. В. Крандиевская и И. А. Менделевич [13, с. 82].

В 1937 году после ареста и расстрела супруга, обвиненного в контрреволюционной деятельности, Е. Д. Никифорова-Кирпичникова была выслана из Москвы под Семипалатинск [4].

После освобождения скульптор вернулась в Москву, но, как предполагают исследователи, возникли проблемы с местом жительства в столице. В 1949 году Екатерина Дмитриевна приехала в город Санчурск, в семью покойного супруга. В 1951 году художница написала скульптору Зинаиде Дмитриевне Клобуковой, подруге А. Голубкиной. Общение было сложным в связи с внутренним состоянием З. Клобуковой, пребывавшей в 1937–1939 годах в Сибирском исправительно-трудовом лагере города Мариинска. Скульптор лишилась здоровья и своей мастерской, многих работ не стало. Как отметила, Л. Б. Горюнова, Е. Никифорова- Кирпичникова не могла знать, как именно сложилась судьба вятской красавицы, но у З. Клобуковой рядом была семья, росла внучка, однако сил вновь работать она так и не нашла. Не менее ужасна была жизнь Е.Никифоровой-Кирпичниковой в Санчурске, и все же нам известны ее послевоенные работы, созданные вопреки всему.

Рельеф «Мать и ребенок», 1954 год (ГТГ), был создан скульптором незадолго до смерти. Работа вырезана из липы, позолочена, размер 37,8×16,5×2,1, была подарена Третьяковской галерее в 2005 году А. П. Кирпичниковым [7].

О последних годах жизни скульптора известно немного, но воспоминания сохранились и в письме А. Н. Златовратскому. Екатерина Никифорова сообщила: «Жизнь заставила меня стать живописцем. В октябре у нас здесь будет выставка художественная, и я ставлю на нее две работы по скульптуре. Оба барельефы. Вот Вам моя художественная жизнь. Личной жизни у меня нет. Я совершенно человек одинокий на свете. Сейчас работаю в клубном помещении. Там, где я живу, нет места для работы». Сейчас, к сожалению, известных работ осталось мало, существует предположение, что скульптор дарила свои деревянные произведения санчурцам, однако большая часть их не сохранилась [4].

Скульптором был выбран излюбленный материал резчиков по дереву — липа. В этом «неблагородной» древесине, не обладающей внутренними декоративными качествами, благодаря однородности строения и мягкости есть возможность моделировать плавные переходы одной скульптурной формы в другую, а также воспроизводить мелкие и тонкие скульптурные детали. Липа отличается мягкостью и легкостью; мало коробится и сравнительно мало трескается, но значительно усыхает. Как отметил Н. В. Одноралов, автор учебного пособия «Скульптура и скульптурные материалы», данный материал требует нанесения фактуры в виде штрихов — следов инструмента. Ценность

произведения приобретается, в частности, путем внесения художником фактурного богатства порезок, усиливающих светотеневую игру на поверхности скульптуры.

Мастер использовала порезки-лунки, чтобы обозначить волосы женщины, передать фактуру ее платья, контурной порезкой дан ее профиль и фигура ребенка, в работе отсутствуют лишние детали, лицо матери практически скрыто, мы едва можем представить ее черты, мягкий абрис и игра светотени создают едва заметный ореол вокруг женской фигуры. Зритель также не может увидеть ее рук, обнимающих ребенка: их фигуры соединены струящейся тканью детского одеяния. Малыш доверчиво смотрит на маму, прикрывая ручкой, вероятно, смеющиеся губы. Е. Никифорова-Кирпичникова лишь обозначила фигуру матери, в том числе в юнгиановском смысле, удачно использовав узкий формат доски, ее небольшие утраты, художница лунками вырезала талию, дальше платье сливается с фоном. Судя по всему, мать изображена сидящей, небольшая диагональ в нижней части произведения вносит импрессионистическую легкость в извечный сюжет. Ножки ребенка буквально врезаны в материнскую фигуру. Сцена, столь напоминающая религиозную, вероятно, была увидена скульптором в ее последнем доме, в семье Кирпичниковых.

Иначе был решен мраморный барельеф «Материнство» Анны Голубкиной. Неизвестно, была ли знакома Екатерине Никифоровой работа 1925 года. Барельеф также хранится в Третьяковской галерее, был передан в 1986 году из Музея-мастерской Анны Голубкиной, размер 53 × 32 × 3. И вновь можно провести параллель: в творчестве скульптора это также одно из последних произведений на личную тему, барельеф даже более трагичен, нежели работа Е. Никифоровой-Кирпичниковой. В нем с трудом угадывается детская фигура, внимание сфокусировано на прекрасном лице матери, нередко произведение сравнивают с «Петроградской мадонной» (1920 год, ГРМ) К. Петрова-Водкина. Казалось бы, простое лицо под резцом Голубкиной становится по-боттичеллиевски прекрасным.

Рука же, держащая младенца, кажется, совсем не ее, будто она была вырезана после работы над портретом. Крупные пальцы держат хрупкого ребенка, пытающегося тоненькими ручками обнять материнскую шею. Кажется, героиня вот-вот прижмет его к груди.

Неизвестно, как именно себя чувствовала 76-летняя Екатерина Никифорова-Кирпичникова, какие проблемы ее сопровождали, помимо тех, что она указала в письмах, однако, даже ночуя на сундуке и работая в клубе, мастер сумела продолжить свой творческий путь, длившийся почти полвека, что порой не под силу многим мастерам. Нам неизвестны автопортреты художницы, чувствовавшей одиночество на протяжении почти 20 лет, однако на ее, судя по всему, последнем фото, скульптор, как и тогда в молодости, в Калуге, в ателье С. Адамовича, светло улыбается, возможно, это единственный портрет, снятый после всех трагических событий в ее жизни и ставший мемориальным на ее могиле. Помимо него известно только фото на фоне дома Кирпичниковых в Санчурске, в кругу их семьи.

Екатерина Дмитриевна Никифорова-Кирпичникова скончалась в 1955 году в Санчурске, реабилитирована посмертно. Вновь ее имя будет упомянуто лишь в 1977 году в справочнике художников Калужского края [6].

Список литературы

1. Абдулаева З. А. *Отображение социокультурной реальности Кавказа в творчестве русских и западных художников XIX века* // Научная мысль Кавказа. — 2010. — № 3. — С. 121–126. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otobrazhenie-sotsiokulturnoy-realnosti-kavkaza> (дата обращения: 10.12.2025).
2. Анциферов А. А. *Екатерина Никифорова-Кирпичникова: в тени голубкинской «Сирени»* // Третьяковские чтения. 2021: материалы отчетной научной конференции. — 2022. — С. 186–200.
3. Бунин И. А. *Цирцея. 1916.* — URL: <https://ilibrary.ru/text/3734/p.1/index.html?ysclid=mf0j8hr7se803767606> (дата обращения: 10.12.2025).
4. Голубкина А. С. *Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников.* — М.: Советский художник, 1983. — 423 с.
5. Горюнова Л. *Скульптор Е. Д. Никифорова-Кирпичникова.* Из серии «Забытые имена» // Герценка: Вятские записки. — 2015. — № 27. — URL: <https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number27&ELEMENT=gerzenka2741&ysclid=m26eуc3i13445871704> (дата обращения: 10.09.2025).
6. *Екатерина Никифорова-Кирпичникова: взлет и трагедия.* Каталог выставки / Автор ст., сост. В. Г. Пуцко. — Калуга: КМИИ, 2021. — 20 с.
7. Е. Никифорова-Кирпичникова. *Мать и ребенок.* 1954. Липа, тонировка, позолота. 37,8 × 16,5 × 2,1. Москва. ГТГ. — URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21490> (дата обращения: 10.09.2025).
8. Красникова И. Ф. *Скульптурные опыты Валентина Серова* // Третьяковская галерея. — 2015. — № 3 (48). — URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/our-authors/i-krasnikova?ysclid=mfkkaха34662> (дата обращения: 10.12.2025).
9. Кривдина О. А. *О некоторых ранних работах С. Т. Коненкова* // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. — СПб., 2014. — № 31. — 260 с. — С. 133–140.
10. Одноралов Н. В. *Скульптура и скульптурные материалы.* — М.: Советский художник, 1965. — 187 с.
11. Паоло Трубецкой. *Воспоминания о скульпторе.* Сост. Королева Ю. А. — М.: Гелиос АРВ, 2023. — 349 с.
12. Пастернак Е. *Письма о любви, дружбе, творчестве.* К 150-летию Леонида Осиповича Пастернака // Третьяковская галерея. — 2012. — № 3 (36). — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/pisma-o-lyubvi-druzhbe-tvorchestve-k-150-letiyu-leonida-pasternaka?ysclid=mj8wvnzju5864080999> (дата обращения: 10.12.2025).

13. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*. — СПб.: Чернышев, 1992 (1993). — 400 с.
14. Хаирова В. Ш. *Скульптор Екатерина Дмитриевна Никифорова-Кирпичникова (1879–1955)* // Третьяковская галерея. — 2023. — № 3–4 (80–1). — С. 136–149. — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-4-2023-80-81/iskusstvo-vremya-i-sudby-skulptor-ekaterina-dmitrievna-nikiforova-kirpichnik> (дата обращения: 10.12.2025).
15. Corbett C. *The forgotten Kinton Parkes questionnaires: a resource for 20th century sculpture*. — URL: https://www.academia.edu/43794198/The_forgotten_Kinton_Parkes_questionnaires_a_resource_for_20th_century_sculpture (дата обращения: 10.12.2025).
16. Parkes K. *Sculpture of To-Day*. New York: C. Scribner's Sons, 1921. V. II. 328 p. — URL: <https://archive.org/details/sculptureoftoday002267mbp> (дата обращения: 10.12.2025).

Хвостова Г. А.
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
hvastovagalina@yandex.ru

Статуя Беллона Альвизе Тальяпьетры из коллекции скульптуры Летнего сада. К истории бытования и реставрации

Цель данной работы — рассказать об одном из самых ценных произведений пластики из петровского собрания итальянской скульптуры Летнего сада. Статуя Беллона, созданная известным венецианским скульптором конца XVII — начала XVIII века Альвизе Тальяпьетрой, оказавшись в Летнем саду, наряду с остальными произведениями коллекции, в течение трехсот лет испытывала сложности, связанные с вандализмом, особенностями пребывания на открытом воздухе в условиях большого города, многочисленными реставрациями. Исследование, основанное на изучении документальных материалов, и многолетний опыт музейного хранения позволяют обозначить локальную историю статуи, подчеркнув ее важную роль в составе коллекции мраморов Летнего сада.

Ключевые слова: Летний сад, XVIII век, коллекция, мрамор, Петр I, история бытования скульптур, моделировка, композиция, статуя, бюст, реставрация.

Khvostova G. A.
State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

The statue of Bellona by Alvise Tagliapietra from the Summer Garden Sculpture Collection. On the history of its existence and restoration

The purpose of this work is to tell about one of the most valuable works of plastic art from Peter the Great's collection of Italian sculpture in the Summer Garden. The Bellona statue, created by the famous Venetian sculptor of the late 17th — early 18th century Alvise Tagliapietra, found itself in the Summer Garden, along with the rest of the works in the collection, the statue has been experiencing difficulties for three hundred years due to vandalism, the peculiarities of being outdoors in a large city, and numerous restorations. The research, based on the study of documentary materials and many years of experience in museum storage, make it possible to identify the local history of the statue,

emphasizing its important role in the collection of marbles of the Summer Garden.

Keywords: Summer Garden, 18th century, collection, marble, Peter the Great, history of sculptures, modeling, composition, statue, bust, restoration.

Состав скульптурной коллекции Летнего сада неоднороден. В этом на сегодня самом большом в мире садово-парковом собрании мраморных скульптур конца XVII — начала XVIII века встречаются как произведения высокого, так и среднего художественного достоинства; пластические работы рядового характера и безусловные шедевры. К числу сокровищ следует отнести статую Беллона, созданную венецианским скульптором Альвизе Тальяпьетра (1670–1747), как это следует из надписи, выбитой на подножии скульптуры, — спереди: «BELLONA», сзади «ALVISE A. S. MOISE F. B. № 26». Статуя исполнена из белого каррарского мрамора. Размеры 188 × 74 × 57. Инв № ЛС-11.

Альвизе Тальяпьетра (фамилия происходит от итальянского слова «tagliapietra», что означает «резчик по камню» или «камнетес») — ученик Генриха Мейринга (1638–1723); один из самых тонких и изысканных венецианских ваятелей начала XVIII века. Вместе с сыновьями и помощниками в своей мастерской он изготавливал мраморные статуи для многих церквей Италии.

Деликатность ситуации, однако, заключается в том, что какие-либо документы о приобретении статуи для Петра или даже для А. Д. Меншикова — такая версия предположительно высказывалась исследователями — отсутствуют. Известно только, что в XVIII веке в петровской коллекции находились три статуи работы Тальяпьетры. История этих трех статуй Альвизе Тальяпьетры неоднозначна, поскольку связана с перемещениями. Действительно, все три первоначально находились в Летнем саду, но затем две, а именно Слава и Правосудие, в силу различных причин и обстоятельств оказались в других местах. Статуя Слава, 1723–1725 гг., в июне 1726 года привезена из Венеции в Санкт-Петербург в Летний сад, но в 1743 году поступила в Царское Село. (В 1992 году установлена у парадного подъезда Екатерининского дворца.) Статуя Правосудие, 1718–1719 гг., была приобретена С. Рагузинским в Венеции для А. Д. Меншикова и до 1732 года находилась в саду его дворца, откуда была перевезена в Летний сад. После наводнения 1771 года она оказалась в Таврическом дворце, и затем, уже в 1839 году, поступила в Зимний дворец, где ее установили в нише по центральной оси Иорданской (Парадной) лестницы.

Только Беллона, с начала XVIII века, неизменно оставалась в Летнем саду. В Описи Якоба Штелина «Скульптура Летнего сада», датированной 1737 годом, статуя Беллона указывается стоящей среди группы самых знаковых скульптур сада — *«У главного входа от подъемного моста через канал (имеется в виду Лебяжий. — Г. Х.) в сторону площадки В. У большого фонтана следующие превосходные статуи: 1. Группа «Надежда, увенчивающая лавровым венком Милосердие или Мир». Напротив — Правосудие (с некоторых пор без меча... Р. В. (инициалы Пьетро Баратты. — Г. Х.) 3. Слава Р. В.*

(инициалы Пьетро Баратты. — Г. Х.) 4. *Милосердие*. 5. *Доблесть*. Р. В. (инициалы Пьетро Баратты. — Г. Х.) **БЕЛЛОНЫ ALVISE A. MOISE**» [13, с. 193].

В настоящее время статуя является единственной работой Тальяпьетры в коллекции Летнего сада. Вероятно, в нашем исследовании не стоит представлять тот эффект, который могли бы производить все три скульптуры, если бы они находились рядом. Художественный уровень произведений с их барочной пластикой, несомненно, обеспечил бы мощный ансамблевый аккорд в экспозиции сада. Однако, даже сосредоточившись на восприятии оставшейся в пространстве Летнего сада Беллоны, можно в должной мере почувствовать силу художественного воздействия этого произведения, которое даже в «одинокое» состоянии и в настоящее время задает высокую планку ценности петровской коллекции.

Рассматривая значение статуи в условиях Летнего сада как монументально-декоративного произведения, уместно будет вспомнить суждения историка В. Я. Курбатова, который полагал, что «...скульптура, стоящая на открытом воздухе, и особенно среди зелени, должна быть непременно живою, то есть линии ея должны так же свободно расти, как контуры зелени». Описанию нашей статуи В. Я. Курбатов уделяет особое внимание. Правда, его суждения отличаются противоречивостью и порой вызывают несогласие: «...Беллона с пылающим факелом и поверженною головою Медузы. Одежды на ней мало, поза очень балетная, во всей композиции есть некоторая слащавость, профиль слишком беспокоен, но эффектен...» [8, с. 9].

Относительно выражения «на открытом воздухе»: понятно, что не каждое произведение, создаваемое скульптором, предназначается для постановки в строго определенном месте, за исключением памятников, связанных с архитектурным пространством или же просто являющихся его неотъемлемой частью. Декоративная скульптура, таким образом, оказывается в особенно сложном положении. Она как бы выпускается в мир, имея не всегда известную в будущем судьбу. Мы не можем с уверенностью утверждать, что автор представлял, в каких условиях, в каком окружении будет пребывать его творение в России, и, скорее всего, был далек от подобных мыслей. С. О. Андросов высказывал **предположение** (выделено нами. — Г. Х.) что Беллона выполнена по заказу Рагузинского для Меншикова в 1717–1719 годах и затем предназначалась для Царского Села, но так туда и не была перевезена [1, с. 92]. Судьба распорядилась так, что в настоящее время мраморная статуя выставлена в зале № 135 Михайловского замка и занимает отдельное место у стены, по обеим сторонам которой располагаются окна с видом на внутренний двор. Она помещена на копияный мраморный постамент, изготовленный по образцу подлинника XVIII века в период реставрации Летнего сада и его скульптуры 2009–2012 годов.

Беллона опирается на дерево — подобие пня с отростками слева и справа. Ее драпировка окутывающе проходит через правое плечо сверху, спускается вниз к правому бедру и затем поднимается к согнутому локтю левой руки, далее ниспадает вниз на тот самый обрубок дерева. У основания видна голова Медузы Горгоны с полузакрытыми глазами, оскаленным ртом, вместо

волос — целый ворох шевелящихся змей. На голову Медузы прекрасным образом, спокойно и уверенно опирается левая нога богини. Свой факел, направленный по диагонали от правого плеча к локтю левой руки, она держит обеими руками изящно и крепко. Трудно не отдать должное смелости скульптора в его барочном истолковании образа: мастерски, смело разработана пластическая форма шлема, украшенного пышными страусовыми перьями; ниспадающие пряди великолепных волнистых волос на плечах. Средняя часть статуи оформлена акцентом бурно горящего факела огня. Передача огня в камне — непростая задача, с которой скульптор справился блестяще. Столь же впечатляюще решена нижняя часть скульптуры. Мощную голову поверженной Медузы автор представил в профиль, окруженной многочисленными змеями. Интересно, что размеры голов Беллоны и Медузы почти аналогичны по размеру.

Если всматриваться в голову Медузы, обнаруживается странное обстоятельство: вопреки изначальному мифу о женской сущности героини, ставшей Медузой Горгоной, видим обрамленное змеями лицо с крупными, грубоватыми чертами, кустистыми бровями, энергичной лепкой, то есть — определенно МУЖСКОЕ лицо, искаженное одновременно и угрожающим, и страдальческим выражением. Итак, на отрубленной мужской голове видим впалые глазницы, полузакрытые глаза; нет разящего и смерть приносящего взгляда. Оскален замерший в крике рот. Волосы — это, по сути дела, толстые вьющиеся жгуты, изображающие змей. А вот с задней стороны головы эти жгуты больше похожи на толстые пряди волос, и завершающие их змеиные головы почти неразличимы. Впрочем, следует признать, что «анатомия» змеиных голов в значительной мере съедена временем. Таким образом, условность изображения сочетается с натурализмом и некоторой долей реалистичности в деталях. В сюжетной характеристике Беллоны также имеет место таинственность и неожиданность — достаточно было бы одного факела. К тому же если Медуза — олицетворение зла, опасности, смерти, почему Беллона попирает ее, причем босой ногой? Если некоторые змеи шевелятся, почему они не опасны и не могут ее ужалить? В чем суть конфликта между богиней войны и Медузой, приносящей гибель? И что значит опущенный факел — он будет брошен, чтобы возгорелось пламя битвы, или опущен, потому что война прекращается? В этой неясности, подвижности, сложности момента, вероятно, и заключается особенность изменчивости барокко — напряжения и незаконченности процесса и движения.

Остается также не очень понятным, почему богиня войны Беллона в данном случае представлена «в компании» с Медузой. Согласно древнегреческому мифу, суть которого определял Я. Э. Толосовец как метод построения мира чудесного, герой Персей подступает к Медузе в шлеме-невидимке Аида, поворачивая шлем на голове, чтобы не превратиться в камень [4, с. 21]. Персей отрубил голову чудовищу Горгоне по поручению Афины, которой и отдал эту голову для помещения на ее щит. Таким образом, если следовать логике мифа, голова Медузы Горгоны является постоянным атрибутом верховной воинственной богини Афины (греч., римск. — Минерва). Кстати, рельеф работы Андреаса Шлютера над входом в Летний дворец Петра представляет

Афины-Минерву, у ног которой в качестве ее атрибута изображена голова, точнее, лик Медузы Горгоны. В данном случае можно вспомнить мнение Н. Д. Кареевой, указывавшей на некоторую размытость восприятия образа Минервы с точки зрения слияния его с ролью Беллоны; так, что в русском искусстве петровского времени эти образы зачастую практически совпадали [5, с. 328]. Анализируя аллегорические изображения петровского времени, Н. Д. Кареева подчеркивает их текучесть и многозначность; отмечая, что и образ Минервы — богини мудрости и справедливой войны, один из наиболее распространенных в аллегориях той эпохи, также был **ВАРИАТИВНЫМ** (выделено нами. — Г. Х.).

Действительно, в произведениях скульптуры, живописи и графики действует вполне вооруженная и воинственная Афина Паллада — Минерва, кстати, обычно имеющая на щите лик Медузы Горгоны. В некоторых случаях Афина тесно соприкасается и едва ли не сливается с Беллоной, хотя в чистом виде образ Беллоны нельзя считать особенно популярным для истории искусства; к тому же изображали ее не очень часто. Таким образом, мифология достаточно пластична в объяснении ее функций: Беллону то **именуют спутницей бога войны Марса, управляющей его колесницей, то его супругой или даже дочерью** [4, с. 21].

В нашем случае, возможно, желая подчеркнуть более узкую, по сравнению с положительной ролью Афины, «специализацию» богини войны, скульптор решил усилить ее бесстрашным отношением к ужасной Медузе? Таковы сложные, переплетающиеся нюансы характеристики поименованных богинь. При этом, как ни странно, в подробном издании Н. А. Куна «Мифы и легенды древней Греции» среди характеристики главных богов Олимпа имя Беллоны вообще отсутствует, несмотря на присутствие бога войны Ареса (Марса). О колеснице также речи нет. А в качестве спутников указаны два его сына, поименованных как *«Деймос и Фобос — ужас и страх, а рядом с ними богиня раздора Эрида и сеющая убийства богиня Энью»* [7, с. 50].

Из приведенных примеров видно, что существует некоторая путаница относительно назначения персонажей, сопровождающих бога войны. Тем более важным и самодостаточным представляется образ скульптурной Беллоны из Летнего сада, поскольку она сама имеет дополнительный атрибут — мрачный и красноречивый; это как раз голова Медузы Горгоны. Небезынтересно еще одно наблюдение. Статуя Беллона Тальяпьетры имеет поразительное композиционное сходство... с известным живописным произведением венецианского художника Джорджоне (Джорджо де Кастельфранко) «Юдифь», написанным предположительно в 1504–1506 гг., хранящемся в Эрмитаже. Героическая девушка Юдифь, которая, во имя спасения своего народа, проникла к вражескому предводителю Олоферну и отрубила ему голову, представлена в той же позе и в том же повороте; в правой руке держит меч (у Беллоны — факел); левой ногой, тем же движением, попирает отрубленную голову. В связи с такой явной аналогией можно с уверенностью предположить, что скульптор, работавший в начале XVIII века, прекрасно знал знаменитую картину начала XVI века и, скорее всего, сознательно на нее ориентировался.

Все без исключения исследователи, писавшие о скульптуре Летнего сада, помимо раскрытия сюжета, отмечали высокие художественные достоинства статуи. Ж. А. Мацулевич настолько глубоко охарактеризовала ее как произведение стиля рококо, что в нашей работе невозможно не привести такую оценку самым подробным образом: *«По мифологическим представлениям, Беллона была страшная, кровожадная богиня, поджигательница войны, свирепая супруга бога Марса, которая бросала горящий факел среди спорящих, и тогда неминуемо возгоралась война. Она носилась по полю битвы, вооруженная с головы до ног, с развевающимися из-под шлема волосами, взмахивая окровавленным мечом. Теперь посмотрим, — продолжает свой анализ непревзойденный исследователь скульптуры сада Жанетта Мацулевич, — во что превратился этот страшный образ в искусстве рококо. Нагая, стройная женщина, с пикантным профилем тонкого лица, кокетливо скрытого в полутени глубоко надвинутого шлема, с нависающими страусовыми перьями, с рассыпающимися по спине волнами пышных волос, стоит в изящной позе, поставив ногу на голову грозного чудовища — Медузы... держит в руках пылающий факел, как бы собираясь бросить его куда-то вниз. Любопытно наблюдать, как, сохраняя атрибуты и тем самым внешний вид изображения, новый стиль, новая идеология совершенно изменяют его сущность. Из олицетворения страшного явления создается нарядный, театрализованный, совершенно уводящий от действительности образ, при этом блестяще отвечающий своему назначению — украшению дворцового люстгартена. Статуя эта... дает легкую, полную внутреннего движения, прорезную композицию, причем движение... заключается не только в позе и жестах фигуры, но и в различной обработке поверхности мрамора. На шарфе, разработанном типично барочными ложкообразными складками, сверкают движущие светотени, в перьях шлема большие круглые следы сверла создают глубокие тени, оживляющие поверхность; наконец, даже пламя факела состоит из извивающихся глубоко просверленных прядей. Кроме того, самая композиция динамична изнутри тем, что она намеренно нарушает кубичность пространства, ограниченного квадратом постамента: все движение фигуры направлено в одну сторону; а голова Медузы наполовину выступает за пределы подножья. Все эти художественные приемы очень типичны для скульптуры рококо»* [9, с. 98–99].

Пространное мнение Мацулевич оказало заметное влияние на последующих авторов, писавших о скульптуре Летнего сада. Впрочем, в некоторых изданиях, например, в книге коллектива авторов О. Н. Кузнецовой, А. К. Сементовской, Ш. И. Штейман «Летний сад, Летний дворец и Домик Петра I» 1954 года лишь походя упоминалось о статуе и подчеркивалась, в первую очередь, сюжетная составляющая: *«Статуя начала XVIII века, работы скульптора А. Тальяньетры. По древнеримской мифологии, Беллона — богиня войны; пылающий факел у нее в руке и голова Медузы у ног — атрибуты, символизирующие войну»* [6, с. 28]. На плане Летнего сада, приведенном в этом издании, Беллона указана стоящей на пересечении Невской и Школьной аллеи — на углу, напротив Минервы. Обе статуи расположены напротив

Невской ограды. Таким образом подчеркнута значимость их образного воздействия на посетителей, входящих в сад со стороны Невы.

Многие исследователи полагали, что среди скульптурных изображений персонажей древних мифов особенно выделяются художественным совершенством моделировки форм, тонкостью и изысканностью рисунка и композиции, одухотворенностью образов — такие статуи Летнего сада, как Минерва, Церера, Беллона. Г. Р. Болотова, не ограничиваясь описанием скульптуры и вполне разделяя точку зрения Мацулевич, обращается к стилистическому анализу произведения. В частности, она пишет: *«Автор статуи „Беллона“ Альвизе Тальяпьетра наследует традиции венецианской школы декоративной пластики. В этой статуе динамичность образа достигается постановкой фигуры, прорезной композицией, а также контрастами, создаваемыми разными приемами в обработке мрамора. Так, широким складкам ниспадающего шарфа противопоставляются извивающиеся языки пламени, вырывающиеся из факела, большие круглые завитки перьев на шлеме и локоны волос, разбросанные по плечам. Художественный почерк стиля рококо по существу уничтожил истинный смысл жестокой богини войны, сделав статую лишь декоративным садовым украшением»* [3, с. 52].

О статуе и ее создателе подробно сообщает в своих работах С. О. Андросов. Читаем: «Беллона (римск.) — согласно представлениям древних итальянцев, свирепая богиня войны, супруга бога Марса. Она бросала факел среди спорящих, разжигая распрю. Скульптор изобразил ее в шлеме с факелом в руках, попирающей голову Медузы. Творчество Альвизе Тальяпьетры (1670–1747), чьим именем подписана статуя, обычно относят к рокайльному направлению в венецианской скульптуре начала XVIII в. „Грациозная богиня, изваянная им, мало напоминает мифологическую Беллону. По изяществу силуэта и тонкости проработки деталей статую можно отнести к числу лучших в Летнем саду“» [2, с. 45]

Стремление найти какие-либо конкретные данные о подробностях пребывания статуи в условиях Летнего сада на протяжении XVIII–XIX веков пока не имело ощутимых результатов. Поэтому мы вынуждены довольствоваться общими, известными на нынешнее время сведениями. В области архивных документов — это описи скульптуры, связанные с периодическими передачами коллекции от одного ответственного лица другому; бумаги, фиксирующие реставрационные мероприятия в отношении скульптур; служебная переписка с исполнителями работ, договора и предложения; данные об оплате реставраций. В какой-то мере такие документы могут содержать косвенные сведения об интересующей нас статуе. Среди известных бумаг по ведению хозяйства сада можно отметить Опись 1737 года, составленную Якобом Штелиным [13, с. 218].

В девятнадцатом веке реставрацией скульптур Летнего сада обычно занимались скульпторы, служившие в Эрмитаже. Василий Иванович Демут-Малиновский возглавлял скульптурную мастерскую Гофинтендантской канторы с 1826 года и до 1856 года осуществлял надзор за скульптурами Летнего сада. В апреле 1821 года он просит Гофинтендантскую кантору *«выслать к нему*

для чистки фигур и бюстов в Летнем саду путиловцев 4 человека, которые бы безотлучно находились в оном саду для исправления работ». В перечне материалов, необходимых для «чистки скульптур», фигурирует, помимо мыла, «губка грецкая, 2 фунта, мыла казанского 10 фунтов, воску белого — 2 фунта, наждаку — 20 фунтов, свинцу — 10 фунтов, проволоки железной, 3 фунта, ведер елевых — 4 штуки, угля — 1 куль, мрамору 2^{ого} сорта белого итальянского вдобавок для вставок»¹. В 1830 году Демут-Малиновским составляется фиксационная опись скульптуры Летнего сада, которая включала в себя 42 статуи (и группы) и 42 скульптурных бюста. Среди статуй находим: «№ 35: ***Bellona*** с примечанием — постамент гранитный, и стояла она — „по средней аллее“».²

В 1856 году должность помощника начальника Второго отделения по скульптурной части занял академик скульптуры А. Н. Беляев (1816–1863), сменивший Демут-Малиновского. Занимаясь Летним садом, Беляев в 1859 году составил Опись скульптуры Летнего сада. Этот важный для истории сада документ был подробно изучен нами и введен в научный оборот в 2011 году [11, с. 369–374]. В его содержании замечен аналитический подход к состоянию сохранности мраморов; повсеместно встречаются пометки напротив наименования скульптур — «художественно реставрирована». В тексте, среди перечисляемых произведений скульптуры петровской коллекции на территории сада, находим несколько строк и о Беллоне. Она числится под номером 1305: «Фигура женская в рост с надписью: ***Bellona*** — в шлеме, в руках держит факел, а левою ногою опирает на голову Медузы; художественно реставрирована вышиною 42½ вершков» (АГЭ. Оп. VII. Лит. В / № 3. Написанные бланки (листы) статуй и бюстов по Летнему саду. С. 2). Увы, отмечено обстоятельство «худой» реставрации Беллоны. Написаны эти слова человеком, который хорошо разбирается в таких вопросах, ему можно верить. Можно предположить, что в подробном обзоре коллекции присутствовал и будущий реставрационный «умысел» [11, с. 369–374].

Не исключено, что Беллона присутствовала в списке скульптур, которые реставрировались в 1863 году И. В. Кузнецовым. 24 июля 1863 года в Придворную Его Величества контору последовал Рапорт начальника 2-го отделения Эрмитажа Ф. А. Бруни следующего содержания: «Вследствие предписания Придворной Конторы от 18-го сего июля за № 6831, имею честь донести, что исправление и чищение статуев и бюстов, находящихся в Летнем саду, согласен принять на себя состоящий при Отделении художник Кузнецов на тех условиях, какие назначены будут Придворною конторою»³. Естественно, что, находясь в экспозиции Летнего сада, статуя Беллона и во второй половине XIX века разделяла все разнообразные перипетии, связанные с вандализмом и реставрациями мраморов. Это хорошо просматривается в докладе министру Императорского Двора от 22 августа

¹ РГИА. Ф. 470. Оп. 1. 86/520. 1846. Д. 112. Л. 4.

² РГИА. Ф. 470. Оп. 100/534. 1830. Д. 54. Л. 15–16.

³ А. Г. Э. Ф. 1. Оп. II. № 14. 1863. Л. 79.

1887 года, содержавшем опись, составленную поручиком Драбатукиным и скульптором-реставратором Эрмитажа М. А. Чижовым. После тщательного осмотра скульптур сада авторы пришли к заключению, что *«20 статуй и 48 бюстов могли бы быть оставлены в саду по их реставрации, которая обойдется полагая по 200 рублей за статую и до 100 рублей за бюст... а 27 статуй и 5 бюстов, пришедших в совершенную негодность, следовало бы из сада убрать»* [12, с. 41].

Как оказывается, в списке «негодных» находилась и Беллона! Сам по себе этот факт впечатляет: в каком же виде и состоянии сохранности была Беллона, если оказалась «приговоренной» к исключению из собрания скульптуры? Правда, радикальные предложения сократить состав коллекции не были приняты начальственными лицами, и все скульптуры сада, на тот момент в количестве 101 произведения, благополучно остались на аллеях. Но к концу века их состояние становилось все хуже и хуже. Наиболее выразительная характеристика печального «самочувствия» скульптур относится к 1899 году: *«...изваяния подверглись порче вследствие выветривания мрамора и повреждений. Это придает статуям запущенный, полуразрушенный вид, вызывающий вместо художественного наслаждения чувство стыда и отвращения, в то время как реставрирование вернет им прежнюю художественную ценность и снова сделает их истинным украшением лучшего из петербургских садов»*¹.

Начало XX века было сложным временем для Летнего сада и его скульптуры. До 1930-х годов в силу объективных причин Летний сад и его памятники находились в плачевном положении. Многие скульптуры были повреждены и убраны; на аллеях оставалось 67 скульптур, но Беллона, несмотря на неудовлетворительное состояние, продолжала стоять на своем месте. Становление музейного комплекса «Летний сад и Дворец-музей Петра I» и открытие историко-художественной экспозиции в Летнем дворце приходится на 1934 год. Это событие положительно сказалось на скульптуре Летнего сада; ею стали больше заниматься, и к 1939 году сад уже насчитывал вместо прежних 67 — 76 скульптур. Правда, их состояние было тяжелым, о чем можно судить по смете на реставрацию, составленной скульпторами Д. Н. Малашкиным и Г. А. Симонсоном. Согласно **«Описи дефектов и повреждений мраморной скульптуры Летнего сада и необходимых работ по реставрации с указанием стоимости по отдельным объектам»**, у некоторых скульптур отсутствовали носы, многие нуждались в восстановлении бесчисленных пальцев на руках и ногах, а также мелких деталей и утраченных фрагментов атрибутов. Кое-где предполагалось заменить в мраморе железные связи на медные. Все без исключения памятники нуждались в очистке и шпаклевке мелких повреждений. Таким образом, в состав реставрационных работ входили: очистка и шпаклевка мелких повреждений; лепка недостающих частей; формовка в гипсе; вырубка в мраморе; установка на место. Ввиду того, что некоторые скульптуры отклонились от вертикального положения, исправлялась «подбутка» под пьедесталами статуй. Завершающей операцией стала промывка скульптур чистой водой

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 45. 1890. Д. 116. Л. 9.

из спринцовки с применением мягких кистей и щеток с раствором туалетного мыла¹.

Летом 1941 года мирные реставрационные заботы сменились резким поворотом в существовании статуи: вместе с остальными скульптурами сада она была уложена в ставший ящиком деревянный футляр и спрятана в земле Летнего сада, как известно, до весны победного 1945 года. После окончания войны, наряду с остальными скульптурами, была извлечена из земли, установлена на постамент, после чего последовала срочная реставрация. Далее реставрационные мероприятия проводились в среднем через каждые десять лет. Одновременно постоянно осуществлялся уход за мраморной поверхностью памятников, главным образом, мытье всех скульптур. Регулярное мытье скульптурных бюстов, групп и статуй производилось в том числе под наблюдением и контролем Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда (ГИОП). Имеются документы послевоенного периода, свидетельствующие о пристальном внимании этой организации к содержанию скульптур сада. Статуя Беллона подвергалась соответствующим манипуляциям, которые были зафиксированы документально: *«Промывка скульптуры производится в присутствии ст. научного сотрудника Сементовской А. К. работниками сада. 2. Применяется нейтральное («детское») мыло и мягкие щетки и кисти. 3. После промывки скульптура окатывается водой из шланга... На основании установленного предлагается 1. Промывку скульптуры считать выполненной правильно в соответствии с предъявляемыми требованиями...»*²

В Акте от 5 августа 1960 года указано: «...1. Произведена реставрация пяти статуй: „Слава“ П. Баратта, „Беллона“ Альвизе Тальяпьетры, „Искренность“ М. Гроппелли, „Милосердие“ П. Баратта и „Аполлона Бельведерского“. При реставрации произведена очистка скульптуры от пыли и паутины, после чего мрамор промыт с применением порошка „Новость“ (с добавлением нашатыря). Трудноудаляемые пятна размягчены и сняты скальпелем. 2. После расчистки швов, трещин, мест с утратами деталей произведена мастиковка их (мастика на полибутилметакрилате в растворе ксилола)... У „Беллоны“ выполнена мастиковка мелких утрат. Удалены черные пятна... На основании установленного предлагается: 1. Реставрацию скульптуры принять. 2. Произвести фотофиксацию...».

Весна 1970 года в Летнем саду была ознаменована началом многолетних реставрационных работ по всей коллекции скульптуры. Они начались 29 мая силами сотрудников Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) и продолжались несколько лет, не только в летнее время, но и зимой, для чего статуи приходилось перемещать в мастерскую, оборудованную на территории сада в павильоне «Чайный домик». В 1977 году дошла очередь до Беллоны. **Акт от 31 января 1977 года гласит: «При осмотре**

¹ Архив КГИОП, 1923–1940, д. 165–1. Л. 10.

² Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда. Акт № 7 от 1956 года мая 4-го. Осмотр скульптуры Летнего сада в связи с работами по промывке ее. Архив музея. Реставрация мраморной скульптуры Летнего сада. Акты ГИОП 1947–1965 гг. Л. 28.

обнаружено: ...Для реставрации демонтированы и перевезены в мастерскую Чайного Домика две группы „Похищение сабинянки“ и скульптура **Беллона**. Скульптуры загрязнены, старые мастиковки частично выкрошились... Плинт статуи **Беллона** имеет трещины по старым склейкам с выкрошившимися мастиковками... На основании установленного предлагается: приступить к реставрации и групп „Похищение сабинянки“, и статуи **Беллона**». В Акте от 21 февраля 1977 года снова видим данные о реставрации Беллоны: «Мраморная статуя Беллона закончена реставрацией. Произведена промывка, склейка плинта, расколото по швам старых повреждений, выполнена расчистка пожелтевших мастиковок и домастиковка мастикой ПБМА мелких выбоин и трещин на плинте. Скульптура обработана воском. На основании изложенного предлагается: 1. Принять работы по реставрации скульптуры **Беллона**...»

Особой страницей истории скульптурной коллекции Летнего сада являются акты вандализма. Суровая богиня, увы, также не избежала этих неприятностей. Так, 7 августа 2007 года специальным актом на статуе **Беллона** были зафиксированы «следы фломастера на нижней части драпировки с задней стороны». Устранять повреждение пришлось реставраторам музея. Пристальное визуальное изучение статуи помогает раскрыть многие подробности ее личной истории, что, безусловно, проявилось в значительной мере во время последней серьезной реставрации 2009–2010 годов, которая предшествовала окончательному изменению ее судьбы — копированию и переезду в Михайловский замок на закрытое — хранение.

В 2009 году произошли судьбоносные события для скульптурной коллекции сада — все скульптурные бюсты и статуи были вывезены с его территории, началась масштабная реставрация. В числе других покинула Летний сад и **Беллона**, стоявшая на главной аллее, недалеко от входа со стороны Невы. Статую перевезли в помещение реставрационной мастерской Михайловского замка, где с августа по декабрь 2009 года состоялись реставрационные работы. Они выполнялись опытными сотрудниками- реставраторами под руководством Беллы Петровны Топорковой, начальника отдела реставрации каменной и гипсовой скульптуры. Вначале был проведен тщательный анализ состояния сохранности мрамора, составлена схема- картограмма с указанием дефектов поверхности: утрат, сколов, трещин, обозначены прежние восполнения утрат в мраморе и цементе, а также восполнения из реставрационных доделочных масс. Общее заключение о состоянии сохранности памятника было грустно-впечатляющим: поверхность покрыта слоем воска, сажепылевыми и особенно обильно-биогенными загрязнениями, что неудивительно, учитывая пребывание статуи на воздухе, в условиях открытого хранения. Многие подробности «рассказывали» о сложной, а, в общем, типичной судьбе скульптуры. Как оказалось, ее нос не был подлинным, старые реставрационные восполнения носа, навершие факела, указательный палец левой руки — все это не соответствовало общему пластическому решению скульптуры и привело к утрате декоративных качеств. К тому же когда-то плинт был расколот и скреплен железными скобами, которые заржавели и стали подвижными. Эпоксидная

смола, применявшаяся в ходе прежних реставраций для склейки деталей, потеряла адгезивные свойства, а реставрационные восполнения из доделочной массы потемнели и растрескались.

В соответствии с дефектной ведомостью и на основании имеющейся «Методики реставрации мраморной скульптуры и пьедесталов» (но пьедестал Беллоны был гранитным) была вновь составлена Программа проведения работ, которая предусматривала устранение обнаруженных особенностей сохранности. После расчистки поверхности от легкоудаляемых загрязнений осуществлен демонтаж крепежной арматуры в основании плинта. Далее с помощью компрессов с органическими растворителями, с применением парогенератора, а также реставрационного лазера производилась более глубокая расчистка поверхности от стойких загрязнений. Демонтаж подвижных фрагментов и удаление старых реставрационных материалов позволили перейти к общей консервации камня. Она сопровождалась структурным укреплением поверхности и инъектированием трещин укрепляющим составом. Особым этапом работ стало восполнение утраченных фрагментов из искусственного мрамора. У Беллоны их оказалось немало; пришлось заново изготовить из реставрационной доделочной массы нос, навершие факела, указательный палец левой руки, фрагмент складки драпировки с лицевой стороны. По решению Реставрационного Совета музея 24 декабря 2009 года, реставрация мраморного памятника (так официально и уважительно звучало определение статуи Беллона в заключении) была принята. Далее начались работы по изготовлению копии скульптуры, предназначенной заменить подлинник в Летнем саду.

Копирование составило отдельную страницу истории статуи, которая теперь претерпевала целый цикл работ, в результате которых должна была явиться полноценная копия — двойник мраморной Беллоны. Творческий коллектив исполнителей насчитывал группу из девяти специалистов ООО «Петербургская скульптура» под общим руководством директора «АртСтудии» Л. Н. Мукиной, научным руководством директора ООО А. Я. Швайко и начальника участка М. С. Галимова. (Список исполнителей: Л. М. Куповицкий, Н. М. Гринева, Д. С. Иванников, Е. С. Масник, И. Н. Таскаев, Р. Я. Галимов, Р. М. Королев, А. А. Серов, К. В. Руссков.)

Работа, начавшаяся в январе 2010 года, состояла из целого ряда процессов, которые следовали один за другим. Прежде всего оригинальную мраморную статую очистили от загрязнений моющим средством «Полидез» и обработали ее поверхность парогенератором. Затем наносили разделительный слой для защиты пор и трещин от проникновения формовочных материалов. Также производилось разделение поверхности статуи на необходимое количество фрагментов для последующего изготовления так называемых гипсовых усенок и фиксирующих замков. Следует отметить, что вышеуказанные мероприятия обычно имеют индивидуальный характер в зависимости от внешнего вида и пластического решения любой скульптуры. Так было и со статуей Беллона. Следующий этап работ в принципе одинаков для копируемых скульптур: смазка лаком и разделительным слоем;

подготовка к нанесению резины и установка основной «усенки». Главное действие процесса копирования — нанесение одного за другим слоев силиконовой композиции с промежуточным армированием марлей. Особую трудность после многослойного покрытия скульптуры представляло изготовление (по каждому месту) закладных гипсовых кусков в поднутрениях сложной пластической формы. Все эти мероприятия направлены в конечном счете на изготовление пластикового кожуха — формы для отливки статуи. **Протокол реставрационной комиссии от 16.08.2010** зафиксировал готовность формы. Отмечалось, что это была одна из сложнейших форм, снятие которой происходило длительное время. Так, например, особенную сложность представляло решение оптимальной схемы разделения кусковой формы на шлеме статуи. Для получения будущей качественной копии эта самая схема менялась трижды. Непосредственная работа по изготовлению копии статуи проходила с 05.09.2010 до 29.09.2010. «Методика копирования мраморной скульптуры и пьедесталов из полимербетона (полиэфирная смола с наполнителем из натуральной мраморной крошки)» была утверждена КГИ-ОП 6 апреля 2010 года. Ответственный ритуал описан в специальном документе с указанием всех операций: *«1. Подготовка форм к отливке: промывка ацетоном, проверка прилегания силиконовой формы к кожуху, смазка (технический вазелин, воск). 2. На поверхность подготовленной формы тонким слоем нанесено гелевое покрытие Norpol гелеcoat. 3. Приготовление рабочего раствора полимербетона. 3. В подготовленную емкость введено отмеренное количество полиэфирной смолы «стандартный полиэфир mPolylite», пигмент и мраморная крошка, в соотношении наполнитель — 80%, смола — 20%. Компоненты тщательно перемешаны, рабочий состав готовится небольшими порциями по 5–6 кг 3/2. В полученную смесь введено 2% инициатора полимеризации Пероксил (отвердитель). Смесь тщательно перемешана, после чего масса немедленно используется. 3/3. Состав нанесен тонким слоем на поверхность формы кистями, выдержан до отверждения (порядка 20 минут). 3/4. Сборка деталей формы, крепление болтами, установка собранной формы отверстием вверх для заливки полимербетона. 3/5. По окончании процесса полимеризации (примерно через 30–40 минут) собранная форма заполнена рабочим составом, порциями по 10–15 кг. Каждая новая порция заливается по завершении процесса гелеобразования в предшествующей части смеси. 4. Через 24 часа произведен разъем формы, извлечение отливки. 5. Копия скульптуры обработана в местах примыкания кусковой формы механически, зачищены швы, замастикованы (состав основной отливки) и заработаны каверны, дефекты; поверхность готового изделия покрыта декоративно-защитным составом (воск TENAX), который нанесен тонким слоем кистью и располитрован мягкой тканью. Работы проведены с соблюдением норм техники безопасности: помещение оборудовано системой вытяжки; при изготовлении рабочего раствора и последующей отливки копий использованы средства защиты: резиновые перчатки, респираторы с кислотным фильтром, защитные очки; хранение реактивов и приготовление растворов проводится*

в специально отведенном помещении; запрещено курение и использование открытого огня в производственном помещении»¹.

Окончательная приемка копийной статуи «Беллона» состоялась 29 сентября 2010 года. После завершения реставрации Летнего сада недавно «родившееся» сообщество копийных скульптур — скульптурные группы, бюсты и статуи заняли места «своих» подлинников на аллеях. Среди них, в начале главной аллеи, слева от входа, по-прежнему выделяется своей удивительной пластикой и потаенным психологическим содержанием факсимильная копия статуи — богиня Беллона.

Список литературы

1. Андросов С. О. *Петр Великий и скульптура Италии*. — СПб.: Издательство АРС, 2004. — 419 с.
2. Андросов С. О. *Античные мифы в камне и бронзе*. Петербургская городская скульптура. Справочник-путеводитель. — СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2003. — 152 с.
3. Болотова Г. Р. *Летний сад*. 2-е издание, исправленное и дополненное. — Л.: «Художник РСФСР», 1988. — 151 с.
4. Голосовец Я. Э. *Логика мифа*. Исследования по фольклору и мифологии востока. Академия наук СССР Ордена Трудового Красного Знамени Институт востоковедения. — М.: Издательство «Наука», 1987. — 218 с.
5. Кареева Н. Д. *К вопросу об иконографии фигуры Минервы на рельефе Летнего дворца Петра I* // Русский музей. Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции Русский музей, Санкт-Петербург, 2017. — Санкт-Петербург, 2018. — С. 357–364.
6. Кузнецова О. Н. Сементовская А. К., Штейман Ш. И. *Летний сад, Летний дворец и Домик Петра I*. Управление культуры исполкома Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся. Газетно-журнальное и книжное издательство, 1954. — 49 с.
7. Кун Н. А. *Легенды и мифы Древней Греции*. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. — 463 с.
8. Курбатов В. Я. *Садовая скульптура* // Старые годы. Февраль. 1913. — С. 8–23.
9. Мацулевич Ж. А. *Летний сад и его скульптура*. ОГИЗ — ИЗОГИЗ — Ленинградское отделение, 1936. — 172 с.
10. *Мифы в искусстве* (по Рене Менару). — М.: «Современник», 1995. — 271 с.
11. Хвостова Г. А. *Особенности документального описания скульптурной коллекции Летнего сада в середине XIX века*. К истории реставрации //

¹ См.: Художественно-реставрационная группа «АртСтудия». Объект: Статуя «Беллона». Научно-реставрационный отчет. Копирование. Том ЛС-11. Часть 2. С. 31.

- Труды Государственного Эрмитажа LVIII. Петровское время в лицах — 2011. К 30-летию Отдела Государственного Эрмитажа «Дворец Меншикова» (1981–2011). Материалы научной конференции. — СПб., 2011. — С. 369–374.
12. **Хвостова Г. А.** *За кулисами петровского парадиза, или История скульптуры Летнего сада в XVIII — начале XXI века.* — СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. — 208 с.
13. *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России.* Скульптура Летнего сада. Т. II / сост. Малиновский К. В. — М.: Искусство, 1990. — Т. II. — 245 с.

Хвостова Г. А.
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
hvastovagalina@yandex.ru

Антонио Фолетти. Штрихи к биографии малоизвестного скульптора

Цель данной работы — прикоснуться к личности малоизвестного скульптора, швейцарского подданного, Антонио Фолетти, который учился в Императорской Академии художеств у знаменитого русского скульптора Ивана Петровича Витали. Своеобразие профессиональной судьбы Фолетти проявилось в том, что доподлинно известно лишь о пяти его произведениях, одним из которых является скульптурный портрет строителя Исаакиевского собора архитектора Огюста Рикара Монферрана. Скульптурный бюст, который экспонируется в Музее-памятнике «Исаакиевский собор», отличается редкой техникой исполнения — он создан из различных сортов камней и мраморов, применявшихся при отделке интерьера собора. Проведенное исследование основано на изучении архивных материалов по истории Петербургской Академии художеств и немногих литературных источников.

Ключевые слова: Антонио Фолетти, скульптор, Исаакиевский собор, Монферран, скульптурный бюст, мрамор, портрет, архитектор, модель, Императорская Академия художеств.

Khvostova G. A.
State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

Antonio Foletti. Strokes to the biography of a little-known sculptor

The purpose of this work is to touch upon the personality of a little-known sculptor, a Swiss citizen, Antonio Foletti, who studied at the Imperial Academy of Arts under the famous Russian sculptor Ivan Petrovich Vitali. The peculiarity of Foletti's professional fate manifested itself in the fact that only five of his works are known for certain, one of which is a sculptural portrait of the architect Auguste Ricard Montferrand, the builder of St. Isaac's Cathedral. The sculptural bust, which is on display at the St. Isaac's, is notable for its rare technique, as it is crafted from various types of stones and marbles used in the interior decoration of the cathedral. This research is based on a study of materials related to the history of the St. Petersburg Academy of Arts and a limited number of literary sources.

Keywords: Antonio Foletti, sculptor, St. Isaac's Cathedral, Montferrand, sculptural bust, marble, portrait, architect, model, Imperial Academy of Arts.

*23 января 2026 года исполняется
240 лет со дня рождения
Огюста Монферрана*

История сооружения Исаакиевского собора, охватившая 40 лет XIX столетия — с 1818 по 1858 год, помимо различных аспектов возведения здания и художественного оформления уникального памятника, изобилует множеством имен участников строительства, его создателей. Не приходится сомневаться в том, что первой фигурой является Огюст Монферран, главный архитектор, посвятивший большую часть своей жизни именно Исаакиевскому собору. Это обстоятельство удивительным образом запечатлено сегодня в экспозиции музея-памятника присутствием под сводами собора скульптурного бюста, исполненного из различных сортов цветных мраморов, применявшихся при отделке интерьера.

Издавна общепринятый факт, что автором произведения является Антон (Антонио) Фолетти, подтвержден в Госкаталоге:

Фолетти Антон Егорович

Бюст архитектора О. Монферрана.

Период создания: Середина XIX в.

Материал, техника: мраморы, камни поделочные цветные, резьба по камню
Размер: 97,0 × 67,0 × 35,0

Место создания: Санкт-Петербург

Номер в Госкаталоге: 4179582. Номер по КП (ГИК): ГМПИС КП-80

Инвентарный номер: ОФ-92.

Местонахождение: Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей „Исаакиевский собор“».

{<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4109359>}

Скульптурный портрет погрудное изображение представляет 64-летнего Монферрана в зените славы — с наградами, исполненными из разноцветных камней: императорскими орденами Святого равноапостольного князя Владимира и Святой Анны, французским орденом Почетного легиона и прусским орденом Красного орла. Портрет выполнен в технике резьбы по камню, методом мозаичного соединения, с использованием различных пород камней. Итальянские мастера Возрождения знали подобную технику. Позднее практиковалось, хотя и достаточно редко, создание таких ПОЛИЛИТНЫХ скульптур. Обычно это были бюсты, собранные из отдельных цветных каменных пород, из которых моделировались детали и затем точно монтировались, плотно пригоняясь друг к другу. (Так, например, в коллекции мраморной скульптуры Летнего сада, собранной Петром Великим, имеются два полилитных скульптурных бюста начала XVIII века, выполненных из белого и цветных мраморов.) В скульптурном бюсте Монферрана видим набор камней, применявшихся при

отделке интерьера здания Исаакиевского собора. Лицо зодчего вытесано из белого каррарского мрамора, волосы выполнены из серого мрамора бардиллио, мундир — из серого гранита, а воротник мундира — из черного аспидного сланца. Через левое плечо перекинут плащ из шокшинского малинового порфира (кварцита), орденская лента — из зеленого генуэзского мрамора, а орден — из желтого сиенского мрамора и малинового кварцита. Постаментом бюста послужил розовый тивдийский мрамор. На плинте затейливо вырезана надпись: «Монферран зодчий».

Во всех изданиях по Исаакиевскому собору, и научного, и популярного характера, встречается упоминание об авторе мраморного портрета Монферрана с изображением фото самого скульптурного бюста. Так, в путеводителе Т. В. Якириной и И. Д. Карпович по Исаакиевскому собору 1972 года одна из страниц отведена фотографии скульптурного бюста О. Монферрана с указанием «Скульптор А. Фолетти». Более ни одного слова ни о самом бюсте, ни о его авторе нет. Следует отметить, что в этой небольшой книге иллюстраций немного, но главный архитектор представлен именно через произведение Фолетти [22, с. 47]. Также и монография, посвященная творчеству скульптора Ивана Петровича Витали, Т. В. Якириной и Н. В. Одноралова начинается с большого фото на фронтисписе с изображением погрудного бюста Витали и обозначением автора «Фолетти». А говоря о Витали как о профессоре Академии и учителе, авторы, при перечислении всех его учеников, называют имя Фолетти [23, с. 102].

Симптоматично и «жизнеутверждающе» воспринимается следующее событие: летом 2025 года вышел из печати феноменальный и беспрецедентный по научной ценности труд «NON OMNIS MORIAR: Записная книжка архитектора Огюста Монферрана. 1810–1830-е». Вступительная статья директора Исаакиевского собора Ю. В. Мудрова, авторы: И. В. Семенова, В. О. Яковлев, Н. В. Никифорова, Е. Б. Яковлева, В. З. Федоренко; редколлегия: Ю. В. Мудров, А. В. Голованова, Ю. С. Ушкова, М. Е. Хайретдинова, В. В. Хорина. Великолепная по качеству книга насчитывает 327 страниц и завершается на ПОСЛЕДНЕЙ странице текста (№ 323) фотоизображением с надписью: «Антонио Фолетти. Мраморный бюст архитектора Огюста Монферрана. Середина XIX в. Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». Фотограф Е. И. Морев. 2011» [10, с. 323].

При ближайшем рассмотрении оказывается, что Фолетти, хотя, как выясняется, не последний ученик известного скульптора И. П. Витали, едва ли не самая таинственная личность в истории собора, поскольку на самом деле о нем известно только имя. Итак, кто такой Фолетти, какова его роль в пространстве собора и что можно выяснить о жизни и деятельности скульптора?

Среди документов по истории сооружения Исаакиевского собора нам не удалось встретить упоминаний о Фолетти и его отношениях с архитектором Монферраном. Обращение к другим архивным материалам приносит немногие отрывочные сведения об этом человеке — **швейцарском подданном**, прибывшем в Россию в 1838 году и ставшем учеником Академии художеств по классу скульптора Витали. Впрочем, имеется описание внешности

Фолетти в возрасте 33-х лет: *«Приметы...католик, (вероисповедание указано в первую очередь, ранее внешних примет! — Г. Х.) рост средний, волосы брови русые, глаза серо-голубые, нос рот умеренные, подбородок круглый, лицо овальное, особые приметы — нет»*. Все эти подробности находим в документе под названием **«Вид на жительство на 1 января 1860 года»**. Вероятно, существовали правила и особый порядок оформления пребывания иностранцев в Санкт-Петербурге, что и фиксирует приведенный перечень примет¹. Как понятно из вышеизложенного, обращение к литературным источникам не было особенно результативным. Однако совершенно неожиданно в воспоминаниях скульптора Н. А. Рамазанова, описывавшего свои впечатления от посещения выставки в Академии художеств после возвращения из пенсионерского пребывания в Италии, нашлась фраза о скульптурном бюсте Монферрана, причем в интересном контексте и без упоминания имени автора. В разделе книги Рамазанова под названием «Петербургские художественные новости от возвратившегося в Москву» есть подробности посещения выставки 1851 года: *«Ах, сколько нового увижу я после трех лет, подумал я...»* и, после подробного описания увиденного, эмоционально продолжает, кажется, что, едва не вскрикивая: *«Подойдя к бюсту Монферрана из разноцветных мраморов, я отшатнулся от изумления»* [14, с. 41]. (Достаточно сильная фраза при всей ее краткости. — Г. Х.)

Позволим предположение, что скульптор Рамазанов был потрясен высоким качеством исполнения бюста в столь сложной и редкой даже для Италии технике. На самом деле скульптурные работы, состоящие из разносортных мраморов, встречаются нечасто. Не исключено, что появление бюста Монферрана и сама идея создания скульптурного портрета главного архитектора могла иметь связь с изображением фигуры Монферрана с моделью собора в левом углу композиции западного фронтона собора «Св. Исаакий благословляет императора Феодосия» работы скульптора Ивана Петровича Витали. Фолетти вполне уверенно (и находчиво!) использовал, вероятно, имевшиеся на строительной площадке фрагменты облицовочных мраморов для интерьера и изготовил такое произведение, к тому же весьма комплиментарное для создателя Исаакиевского собора. Из этого следует, что он каким-то образом был связан со строительством храма. А главный архитектор, несомненно, был доволен, к тому же, учитывая его склонность и благожелательное отношение к мастерам иностранного происхождения. Это обстоятельство неоднократно отмечалось нами в других работах по истории оформления интерьера собора [18, с. 78–93; 19, с. 265–282]. Поиск сведений о скульпторе Фолетти показал, что ни в одном из имеющихся справочников нет указания на годы жизни. Как правило, повторяются одинаковые скупые данные. Юбилейный справочник С. Н. Кондакова указывает только год рождения — 1826, добавляя: *«Швейцарский подданный»*. Последовательно перечислены полученные за время обучения в Императорской Академии художеств медали: **в 1849 году: две**

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 59. Дело канцелярии Императорской Академии художеств Фолетти Антона. Л. 4.

серебряных за **бюст архитектора Монферрана**; в 1851 году — две серебряных; в 1852 году — одна серебряная; в 1853 — одна серебряная и две золотых за программу «**Актеон**» (*в других источниках: архиве и материалах Академии художеств — «Адонис отдыхающий»*. — Г. Х.) в 1859 году дано звание классного художника-скульптора [4, с. 176].

Краткое изложение имеющихся в других словарях сведений содержится в Биобиблиографическом словаре 2021 года. Однако год рождения 1826-й обозначен *с вопросительным знаком*. Сообщается, что Фолетти Антонио (Антон Егорович) — так его переименовали на русский лад (появление отчества не всегда объяснимо. — Г. Х.) учился у И. П. Витали в Академии художеств, которую окончил в 1859 году, Перечислены четыре работы скульптора: «Портрет архитектора О. Монферрана» (бюст — мрамор, 1850 (С. Н. Кондаков указал 1849 год, а Рамазанов видел его на выставке 1845 года. — Г. Х.); «Портрет И. П. Витали (мрамор, 1850-е гг.); «Портрет С. С. Толстой, урожденной Строгановой» (мрамор, 1852 г.); «**Актеон** отдыхающий» (1853 г.) [20, с. 241].

Отмечая нестыковки и повторяющиеся ошибки и неточности в различных словарях, мы сочли правильным направить поиски в сторону анализа материалов Императорской Академии художеств. Вопреки надеждам, подробностей о личности скульптора и его деятельности не обнаружилось, но косвенные упоминания, связанные с обучением Антонио Фолетти, смогли пригодиться в пунктирной реконструкции его жизни, учебы, работы. Если верить указанной дате рождения — 1826 год, получается, что скульптор окончил Академию в возрасте 33-х лет. Здесь уместно вспомнить замечание В. К. Шуйского и XXII главу в его монографии «Огюст Монферран», которая называется «Итальянские швейцарцы — помощники Монферрана». В указанном тексте не нашлось имени Фолетти. Однако автор труда утверждает, что при строительстве Исаакиевского собора, возведении Александровской колонны и других произведений Монферран в качестве своих помощников преимущественно предпочитал швейцарцев, выходцев из кантона Тичино [21, с. 361]. Возможно, двенадцатилетний Антонио Фолетти в 1838 году оказался в России не случайно, а по рекомендации или же в компании со своими родственниками или земляками? Это пока неизвестно.

Определяющим направлением исследования стало обращение к имени его учителя — скульптора Ивана Петровича Витали, который в 1841 году переехал из Москвы в Петербург, чтобы принять участие в работах по Исаакиевскому собору. В монографии О. А. Кривдиной указана дата начала деятельности И. П. Витали в Академии: 20 февраля 1842 года «*в уважение приобретения им всеобщей известности многими скульптурными работами возведен в звание профессора 2-й степени*» (РГИА. Ф. 769. Оп. 2. 1855 г. Д. 76. Л. 5) и определен в Академию художеств профессором для обучения скульптуре. По архивным документам О. А. Кривдиной удалось выяснить, что Витали в 1845 году обучал трех учеников, в 1846 году — двух, но имена их не указаны [5, с. 20].

О тесных отношениях ученика и профессора, несомненно, свидетельствует работа Фолетти — скульптурный бюст И. П. Витали, хранящаяся в фондах

Русского музея. Это «Инв. № 1370. Портрет скульптора Ивана Петровича Витали (1794–1855). Бюст. Гипс. (В словаре С. Н. Кондакова указан мрамор. — Г. Х.) 54×40×29,5. Поступил в 1925 году из Академии художеств. Ск. 1712». [2, с. 156]. Согласно данным Каталога, в Русском музее хранится еще одна работа Фолетти 1852 года: «Инв. № 1369. Портрет Софьи Сергеевны Толстой, урожденной Строгановой (1824–1852). 1852. Бюст. Гипс (В словаре С. Н. Кондакова указан мрамор. — Г. Х.) 55×41×24. На тыльной стороне: Г-нъ Фолетти 1852-го года марта 20 дня пост. в 1930 г. из Строгановского дворца-музея, Ленинград. Ск-902.) [2, с. 156]. Бюст С. С. Толстой в настоящее время находится в экспозиции филиала Русского музея — Строгановского дворца в Малом кабинете С. Г. Строганова [7, с. 25].

Дальнейший поиск сведений о Фолетти проводился через изучение содержания Отчетов Императорской Академии художеств, где ежегодно подробно освещался процесс обучения и перечислялось все выполненное в ее стенах. Отчет Императорской Академии художеств «за истекший 1845– 1846 Академический года, читанный конференц-Секретарем ея, В. И. Григоровичем, въ общем собрании Академии 25-го сентября 1846 года», «молчит» о Фолетти. Но вот с 1848 года сведения о нашем герое начинают появляться регулярно. Так, 30 сентября 1849 года на общем собрании «при звуке труб, розданы были по удостоению Академического Совета, золотые медали перваго и втораго достоинства...». «Втораго достоинства: Ученикам Академии... Егору Фолетти за скульптуру...» (Почему «Егор» — необъяснимо, может быть, имя перепутали, поскольку он пока мало знаком, вероятно, недавно начал учение. К тому же нет подробностей, чем именно был занят. Потом появится неясно откуда возникшее отчество «Егорович» — и это тоже загадка. — Г. Х.) [11, с. 3].

Соответствующие данные находим в издании 1915 года С. К. Исакова «Императорская Академия художеств. Русская скульптура. Весьма скупо сообщается: «Фолетти Егоръ. Ученик академии художеств. В 1849 году за бюст Монферрана награжден 2-ой сер. медалью. 974... Бюст разноцветных мраморов. Б. н. в.». [3, с. 136]. В Отчете за 1848–1849 годы сообщается, что «из числа посещавших художественные классы по скульптуре профессоров: Барона П. К. Клодта — 2 ученика и И. П. Витали — 5 учеников». Таким образом, Фолетти совершенно точно входит в эту группу пяти [10, с. 19]. Через год имеем более развернутую картину. Золотая медаль «втораго достоинства... Ученикам Академии... Антону Фолетти, за лепку с натуры», что говорит о движении вперед и определенных успехах в достижении профессионального мастерства [11, с. 3]. К сожалению, в Отчете не указано, кого именно лепил с натуры скульптор. Был ли натурщик, в соответствии с академической программой, или другое лицо, или частный заказчик? Но именно к этому времени относится замечательное для нас вышеприведенное упоминание о бюсте Монферрана, оставленное вездесущим Николаем Рамазановым.

Между тем обучение продолжается. Этапы профессионального продвижения А. Фолетти отчасти можно проследить по записям в академическом журнале, которые отражают подробности учебного процесса. Запись 9 марта 1852 года в журнале гласит: «Записать в журнал сей, что Академическим

Советом назначены художникам и ученикам Академии программы для получения золотых медалей первого и второго достоинства по сочиненным Советом эскизам, именно: на получение медалей... по скульптуре ученикам: Виктору Бродзскому и Антону Фолетти, вылепить статую «отдыхающего Адониса». При сем Советом положено... назначить меру фигур для скульптуры в полный рост». Это — следующее задание, призванное демонстрировать достигнутое пластическое умение учащихся [15, с. 195].

24 сентября того же, 1852 года, то есть через полгода, которые ушли на лепку фигур, в журнале появляется запись: *«Рассматривая программы, исполненные для получения золотых медалей первого и второго достоинства... в скульптуре Виктора Бродзского и Антона Фолетти вылепленные ими статуи «отдыхающего Адониса». И позже: «... определить: записать в журнал сей, что 16 декабря Его Императорское Величество удостоил посещения выставку художественных произведений Императорской Академии художеств и при осмотрении выставки... 7. хвалил фигуру, вырубленную из мрамора «спящего купидона в раковине» ученика Г. профессора Витали Бродзского. Его императорскому Величеству угодно было приобрести это произведение. 8. При сих работах учеников Г. профессора Витали: «отдыхающий Адонис», Государь заметил у последнего сухость в лепке собаки» [15, с. 210].*

Об этом посещении выставки художественных произведений в Академии художеств Николаем I подробно сообщается в архивном деле; причём документ содержит 34 пункта, которые освещают различные направления осмотра произведений императором с акцентами на отдельных именах. Здесь находим и данные о его особом внимании к работам учеников Витали Бродзского и Фолетти¹.

О замечаниях во время осмотра выставки относительно *«сухости в лепке собаки»*, которые, надо полагать, впечатлили и преподавателей, и исполнителей, упоминается в монографии О. А. Кривдиной в главе 3 «Летопись жизни и творчества Ивана Петровича Витали» [5, с. 61].

Таким образом, не все было гладко и благополучно в занятиях Антона Фолетти, и мы в данном случае можем лишь догадываться о его переживаниях, поскольку мнение императора всегда много значило и для академического начальства. К счастью, отмеченная *«сухость в лепке собаки»* не помешала награждению Фолетти золотой медалью 2-го достоинства. В Отчете Императорской Академии художеств за 1852–1853 годы, где зафиксированы достижения следующего года обучения скульптора, читаем: *«Золотая медаль Второго достоинства... по скульптуре: Виктору Бродзскому и Антону (он прочно стал Антоном!) Фолетти за вылепленные ими по программам, круглые статуи отдыхающего Адониса; последнему выдана также серебряная медаль первого достоинства, назначенная ему за УСПЕХИ В СКУЛЬПТУРЕ» [13, с. 2].*

¹ РГИА. Оп. 2. Д. 121. Академия художеств. Дело по Академической выставке и о посещении оной Государем императором. Л. 17.

Успехи настолько несомненны, что можно говорить о сложившейся художественной манере скульптора; ведь именно к 1852 году относится исполнение упомянутого подписного скульптурного портрета в фонде ГРМ Софьи Сергеевны Толстой, урожденной Строгановой (см. выше). В это время его учитель Витали утвержден профессором 1-й степени. У него уже вместе с Фолетти шесть учеников: А. Н. Беляев, В. П. Бродский, Ц. Бианки, Р. К. Залеман, А. П. Лаверецкий. (Запомним эти имена, они будут иметь отношение к оформлению Исаакиевского собора!) О. А. Кривдина отмечает важную роль мастера в воспитании учеников и приводит высказывание скульптора Ф. П. Толстого о том, что «Витали принес особенную пользу образованием в Академии молодых людей» [5, с. 25].

Невозможно гадать о его отношениях с учениками — отдавал ли Витали кому-либо из них предпочтение. Но, безусловно, красноречив следующий факт: именно Фолетти исполнил в 1849 году скульптурный портретный бюст своего наставника. Впоследствии бюст оказался на могиле Витали, который был погребен на Волковском лютеранском кладбище, а в 1936 году прах и памятник с мраморным бюстом работы Фолетти перенесены в некрополь Александро-Невской лавры [5, с. 26].

Об учебе в Академии и наградах Фолетти вспомнит в своем **Прошении № 1375 от 1 сентября 1859 года в Совет Императорской Академии художеств бывшего ученика Академии Антона Фолетти**: *«Обучаясь в Академии скульптурному художеству удостоен от оной наград двумя серебряными медалями 1 и 2 достоинства в 1853 году золотую 2 достоинства за круглую статую отдыхающего Адониса, после того будучи занят разными значительными работами не мог более посещать академические классы, и лишь на правах означенных медалей... желаю получить от Академии звание художника, которого и прошу покорнейше меня удостоить. Антонио Фолетти»*¹. Для нас указанный документ имеет особенное значение, так как написан собственноручно Фолетти, во-первых; во вторых, выясняется, что он вынужден был отвлечься от учебы, поскольку, по его выражению, был «занят разными значительными работами». Что это были за работы, остается предполагать, опираясь на известные по литературе намеки об участии скульптора в скульптурном оформлении Исаакиевского собора, а вполне возможно, и на других памятниках, где отметились ученики И. П. Витали. В ответ на Прошение «родился» также найденный нами документ под названием «Аттестат», который доподлинно гласил: *«Из императорской Академии Художеств бывшему ученику ея Швейцарскому подданному Антону Фолетти в том, что он во внимание к отличным познаниям в скульптурном художестве, за которые награжден от Академии двумя серебряными медалями первого и второго достоинства, Академическим Советом 28 сентября 1859 года удостоен звания художника 14 класса в котором и утвержден Торжественным годичным собранием Академии 14 сентября 1860 года бывшим*

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 59. Дело канцелярии Императорской Академии художеств Фолетти Антона. Л. 3.

Всемилоостивейше дарованной Академии Привилегии. В уверение чего и дан ему Фолетти сей Аттестат с приложением Академической печати. С. Петербург ноября 19 дня 1860 года.

Вице-президент

Конференц-секретарь» (подписи неразборчивы. — Г. Х.)

Но затем: «Подлани аттестат получил 30 ноября... А. Фолетти»¹.

Стремление отыскать дальнейшие следы деятельности скульптора Антонио Фолетти привело к событиям, описанным Е. Н. Масловой в книге об открытии в 1862 году памятника «Тысячелетию России» М. О. Микешина и И. Н. Шредера. Оказалось, что среди многих скульпторов — участников масштабного и сложного процесса создания памятника, был ученик Витали Роберт Карлович Залеман, ставший автором трехфигурной группы «Избрание на царство»: Царь Михаил Федорович, Минин и Пожарский. Также Р. К. Залеман исполнял группу, рассказывавшую о введении на Руси христианства — это князь Владимир Святославич, молодая мать и старик. Залеман окончил изготовление восьми порученных ему фигур в 1861 году. *«В лепке ему помог Е. (Снова всплывает ЕГОР... — Г. Х.) Фолетти, оканчивавший в то время Академию и уже имевший золотую медаль».* [9, с. 46].

Что касается Р. К. Залемана, стоит вспомнить, что его имя фигурирует в истории скульптурного оформления Исаакиевского собора, поскольку он помогал Пименову и Витали. Огромное количество скульптурных работ в мастерской, отведенной Витали прямо на строительной площадке собора, требовало непомерных усилий и на самом деле подорвало его здоровье. Скульптор, желая скрыть плохое самочувствие, вынужден был привлекать на помощь своих учеников. Авторы трудов о творчестве Монферрана обращали внимание на это обстоятельство. Так, В. К. Шуйский, опираясь на архивные документы, сообщает, что 21 февраля 1851 года главный архитектор обратился в Комиссию по строительству Исаакиевского собора с просьбой *«обратить внимание на скульптурные работы, порученные господину Витали...»*. Оказывается, что он *«лично более не работает, а поручает исполнение своих работ молодым скульпторам, не имеющим достаточной опытности»*. Как и многие другие виды работ, изготовление скульптур продвигалось со многими трудностями. Витали отдал им около пятнадцати лет жизни и скончался 5 июля 1855 года, не дожив до окончания строительства. Монферран, по выражению В. К. Шуйского, как бы оправдываясь перед покойным, писал в Комиссию: *«Замедления в сдаче моделей профессором Витали объясняются расстроенным здоровьем его в последнее время жизни»* [21, с. 149].

Н. Ю. Толмачева в своей книге об истории строительства Исаакиевского собора замечает: *«Почти вся крупная пластика была выполнена Витали с помощью скульпторов А. Н. Беляева, Р. К. Залемана, Л. Бульи, П. К. Клодта, Н. С. Пименова. Всего в интерьере помещено более трехсот*

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 59. Дело канцелярии Императорской Академии художеств Фолетти Антона. Л. 8.

скульптурных изображений. Основные пластические изображения исполнены из золоченого металла» [16, с. 156].

Столь отчетливые связи между учениками И. П. Витали позволяют предположить, что А. Фолетти, несмотря на то, что это не отражено в документах, вполне мог принимать участие в качестве помощника Витали в изготовлении скульптурного убранства Исаакиевского собора. Подтверждение нашей версии мы увидели в книге О. А. Кривдиной и Б. Б. Тычинина «Очерки о скульптуре, посвященной 260-летию Академии художеств, выраженное в таких словах: *«Президент ИАХ герцог Лейхтенбергский способствовал активному развитию гальванопластического производства в России, открыв завод по изготовлению гальванопластики. Скульптурные произведения, выполненные по моделям Витали гальванопластическим методом, были размещены на Исаакиевском соборе. Витали возглавлял руководство всеми скульптурными работами для Исаакиевского собора, в выполнении которых ему помогали ученики А. Е. Фолетти и А. Н. Беляев»* [6, с. 26].

Представленный материал является рассказом о наших попытках собрать мелкие упоминания об этом человеке и обозначить примерный его путь в условиях петербургской скульптурной школы. К сожалению, удалось не все. Каким образом он зарабатывал на жизнь после окончания учебы? Только ли помогал своему учителю и товарищам по Академии? А может быть, при его умении работать с мрамором выполнял частные заказы на изготовление портретов? Не исключено, что где-то находятся его произведения с приговором «неизвестный скульптор» и существует даже автопортрет?

Между прочим, о скульптурном бюсте работы Фолетти упоминает в своей статье о художественном собрании усадьбы А. А. Соколова в «сельце Жуково Пошехонского района Ярославской губернии» Р. М. Лазарчук, которая подчеркивает, что поводом для выступления на конференции стала архивная находка «Дело о взыскании с имения умершего коллежского секретаря Николая Соколова жене его Августине Соколовой по трем заемным письмам денег» [8, с. 166]. Дело, хранящееся в Государственном архиве Ярославской области в городе Рыбинске, слегка приоткрывает некоторые моменты частной жизни скульптора. Автор считает несомненным факт знакомства скульптора Антона Фолетти с владельцем усадьбы губернским секретарем Николаем Аркадьевичем Соколовым, который с середины 1840-х и до выхода в отставку в 1852 году состоял «на службе при конторе Академии художеств», а затем переехал в родовое имение Жуково. Это расширяет представления о круге общения нашего героя, если учесть, что и Н. А. Соколов имел обширные знакомства среди академических деятелей искусства. Так, Р. М. Лазарчук, например, напоминает, что граф Ф. П. Толстой был «поручителем по женихе» при «повенчании брака Н. А. Соколова и А. И. Миллер» [8, с. 166].

Если же обратиться к конкретной локальной истории скульптурного бюста архитектора Монферрана, оказывается, что до его воплощения в различных сортах камня был создан портрет из гипса, который ныне хранится в музее Академии художеств. Он и послужил первичным образцом для дальнейшей работы в камне. Разумеется, по законам скульптурного мастерства до этого

могли существовать и рисунки с натуры, после чего происходила лепка сюжета из глины. То есть до появления замечательного по своим художественным достоинствам и декоративному качеству произведения, неожиданного и технически удивительного, развивался процесс его рождения. Он мог сопровождаться в том числе личным общением швейцарца Фолетти с главным архитектором, но нам сегодня не дано узнать подробностей этих встреч. Можно лишь предполагать, что «каменные» работы происходили в мастерской И. П. Витали, находившейся на территории строительной площадки, поскольку Фолетти наряду с другими учениками там же помогал своему учителю в изготовлении скульптурного оформления. Неизвестно, было ли уплачено исполнителю за эту работу. Готовый портретный бюст в камне, как понятно из дошедших до нас данных, оказался на выставке 1850 года и, вероятно, восхитил не только Н. Рамазанова. К тому же вспомним, за эту работу Фолетти были получены медали...

Остается не ясным, где затем хранился скульптурный бюст; но, скорее всего, он мог находиться в собственности архитектора, который уже имел собственный дом и коллекцию произведений искусства. Поскольку Монферран преимущественно собирал предметы декоративно-прикладного искусства, мы предположили, что, принимая участие в «Художественной выставке редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденной в залах императорской Академии художеств в 1851 году», он мог показать и свой бюст [1, с. 41–44].

Просмотренные опубликованные материалы о выставке показали, что Монферран, наряду со многими создателями крупных коллекций и знаменитыми собирателями, принимал в ней участие, предоставив несколько произведений декоративно-прикладного характера и античных скульптур. Но среди предметов из коллекции Монферрана на этой выставке бюст не указан [17].

После кончины Монферрана в 1858 году, поскольку он был бездетным, его наследницей, как сообщает В. К. Шуйский, стала племянница второй жены, известная под именем маркизы де Кюсси [20, с. 379]. А вот в вышеупомянутом издании С. К. Исакова 1915 года о бюсте Монферрана из мраморов сказано то, что чрезвычайно важно для нас: *«Помещается в одном из нижних зал, где выставлены модели Исаакиевского собора»* [3, с. 136].

Доподлинно остается неизвестным, каким путем скульптурный бюст Монферрана попал в интерьер Исаакиевского собора. Вероятнее всего, это произошло в сложных перипетиях музейного дела тридцатых годов двадцатого столетия, когда Исаакиевский собор стал Государственным антирелигиозным музеем. Наряду с новыми идеологическими задачами, могло быть уместно подчеркнуть роль личности создателя памятника, в том числе и обратив особое внимание на оригинальное и ценное скульптурное изображение архитектора Монферрана. Очевидно одно: много лет портретный скульптурный бюст имеет соответствующий статус хранения и является интереснейшим неотъемлемым экспонатом Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор».

Сведений после 1862 года о Фолетти встретить не удалось, и дальнейшая его судьба осталась неизвестной. Но, возможно, обозначенные здесь штрихи

в определенной степени помогут в будущем продолжить изучение деятельности скульптора Антонио Фолетти.

Список литературы

1. **Балаш А. Н.** *Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств в 1851 году* / А. Н. Балаш // 240 лет Академии художеств: Научно-исследовательская конференция, 11–12 марта 1998 года. Краткое содержание докладов. — СПб., 1998. — С. 41–44.
2. *Государственный Русский музей. Скульптура XVIII — начала XX века: Каталог* / Государственный Русский музей. — Л.: Искусство, 1988. — 320 с.
3. *Императорская Академия художеств. Русская скульптура* / Императорская Академия художеств; Сост. С. К. Исаков. — СПб., 1915. — 157 с.
4. **Кондаков С. Н.** *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764–1914* / С. Н. Кондаков. — СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. — Т. 2. — 353 с.
5. **Кривдина О. А.** *Иван Петрович Витали: Летопись жизни и творчества скульптора* / О. А. Кривдина. — СПб.: Сударыня, 2006. — 173 с.
6. **Кривдина О. А. Б. Б. Тычинин: Очерки о скульптуре. Избранное / О. А. Кривдина. — СПб.: Северная звезда, 2017. — 377 с.**
7. **Кузнецов С. О.** *Строгановский дворец: Государственный Русский музей* / С. О. Кузнецов. — СПб.: Торговый дом «Медный всадник», 2023. — 31 с.
8. **Лазарчук Р. М.** *Собрание скульптуры и живописи из усадьбы А. А., Н. А. Соколовых и В. Н. Соколовой (урожденной Батюшковой) в сельце Жукове Пошехонского уезда Ярославской губернии* / Р. М. Лазарчук // Новые открытия портретного искусства Северо-Запада XVII — начала XX вв.: Сборник научных докладов по материалам конференции. — Вологда, 25 марта — 1 апреля 2007 г. — Вологда, 2008. — С. 163–171.
9. **Маслова Е. Н.** *Памятник «Тысячелетию России»* / Е. Н. Маслова. — Л.: Лениздат, 1977. — 102 с.
10. **Мудров Ю. В.** *NON OMNIS MORIAR: записная книжка архитектора Огюста Монферрана, 1810–1830-е* / Ю. В. Мудров // К 240-летию со дня рождения Огюста Монферрана: Серия Monferrandiana. — СПб.: Petropolis, 2025. — 328 с.
11. *Отчет Императорской Академии художеств за 1848–1849 годы* / Императорская Академия художеств. — СПб., 1850. — 60 с.
12. *Отчет Императорской Академии художеств за 1850–1851 годы* / Императорская Академия художеств. — СПб., 1852. — 56 с.
13. *Отчет Императорской Академии художеств за 1852–1853 годы* / Императорская Академия художеств. — СПб. 1854. — 61 с.

14. **Рамазанов Н. А.** *Материалы для истории художеств в России: Статьи и воспоминания* / Н. А. Рамазанов. — СПб.: БАН, 2014. — 781 с.
15. *Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования* / Сост. П. Н. Петров. — СПб.: Типография В. Спиридонова, 1866. — Ч. 3. — 450 с.
16. **Толмачева Н. Ю.** *Исаакиевский собор: История строительства* / Н. Ю. Толмачева. — СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2018. — 318 с.
17. *Указатель художественной выставки редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденной с высочайшего соизволения в залах Императорской Академии художеств в пользу Кассы Общества посещения бедных* / Императорская Академия художеств. — СПб.: Типография И. Глазунова и компании, 1851. — 74 с.
18. **Хвостова Г. А.** *Огюст Монферран и Эжен Плюшар: к истории создания росписей Исаакиевского собора* / Г. А. Хвостова // Сборник научных статей. 225 лет Огюсту Монферрану. — СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2011. — С. 78–93.
19. **Хвостова Г. А.** *К вопросу об участии итальянских художников в создании живописи Исаакиевского собора: Козрое Дузи* / Г. А. Хвостова // Сборник научных статей. Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». Имена. — СПб., 2013. — С. 265–282.
20. *Художники народов России XX–XXI века: Биобиблиографический словарь* / [Ред. коллегия]. — М., 2021. — Т. Ф. — 296 с.
21. **Шуйский В. К.** *Огюст Монферран: История жизни и творчества* / В. К. Шуйский. — М.; СПб.: Центрполиграф; МиМ – Дельта, 2005. — 413 с.
22. **Якирина Т. В., Карпович И. Д.** *Исаакиевский собор* / Т. В. Якирина, И. Д. Карпович. — Л.: Лениздат, 1972. — 97 с.
23. **Якирина Т. В., Одноралов Н. В.** *Витали 1794–1855* / Т. В. Якирина, Н. В. Одноралов. — Л.; М.: Государственное издательство «Искусство», 1960. — 122 с.

*Выражаю признательность за интерес к теме
исследования и ценные советы скульптору П. П. Игнатьеву,
О. А. Кривдиной, А. В. Головановой, Н. Ю. Толмачевой.*

Кириллова Е. П.
Санкт-Петербургская академия
художеств им. Ильи Репина
Санкт-Петербург, Россия
cat.mironova2017@yandex.ru

Избранные произведения Е. Д. Никифоровой-Кирпичниковой

Сейчас творчество неординарного скульптора Серебряного века, к сожалению, знакомо узкому кругу исследователей. В первую очередь образ Е. Никифоровой-Кирпичниковой (1879–1955) знаком зрителям по работе Анны Голубкиной «Сирень», 1909 год, Государственный Русский музей. Творчеству калужского мастера посвящено несправедливо мало статей, биографические сведения скупы, но их достаточно, чтобы осознать подвиг женщины-скульптора ради искусства: Екатерина Никифорова-Кирпичникова нашла силы и вдохновение творить до конца жизни в 1955 году в послевоенном Санчурске, преодолев тяготы ссылки и военного времени. В статье приведен формально-стилистический анализ наиболее выразительных скульптурных произведений Е. Никифоровой-Кирпичниковой, созданных в разные периоды ее жизни. До революции в гипсе были отлиты «Кавказ» и «Маска-Цирцея», вдали от родины, уже в 1920-е годы, скульптор обратилась к дереву, ее художественный язык тех лет созвучен коненковскому. Рельеф «Мать и ребенок» Екатерина Никифорова-Кирпичникова создала за год до смерти, несмотря на то, что последнее десятилетие жизни была вынуждена обратиться к живописи и графике. Ее творчество не должно оставаться безызвестным, даже в небольшой коллекции дошедших до нас произведений чувствуется авторский стиль скульптора. Произведения Екатерины Дмитриевны Никифоровой-Кирпичниковой, безусловно, входят в золотой фонд русской скульптуры XX века, и без того лишившейся стольких ярких мастеров.

Ключевые слова: Е. Д. Никифорова-Кирпичникова, А. С. Голубкина, Калуга, Кавказ, скульптура XX века, деревянная скульптура, рельеф, символизм, модерн.

Kirillova E. P.
St. Petersburg Academy arts
named after Ilya Repin
Saint Petersburg, Russia

Selected works by E. D. Nikiforova-Kirpichnikova

Abstract. Now the creativity of extraordinary sculptor of the Silver Age, unfortunately, is currently known only to a small circle of researchers. First of all, the image of E. Nikiforova-Kirpichnikova (1879–1955) is familiar to viewers from Anna Golubkina's work "Lilac," 1909, The State Russian Museum. There are unfairly few articles dedicated to the work of the Kaluga sculptor, the biographical information is scarce, but it is enough to understand the feat of a female sculptor for the sake of art: Ekaterina Nikiforova worked until the end of her life in 1955, in post-war Sanchursk, overcoming the hardships of exile and war-time. The article provides a formal and stylistic analysis of the most expressive sculptural works by E. Nikiforova-Kirpichnikova, created in different periods of her life. Before the revolution, the sculptures "The Caucasus" and "The Mask of Circe" were cast in plaster, and in the 1920s, when the sculptor was away from her homeland, she turned to wood, and her artistic language was similar to Konenkov's. Ekaterina Nikiforova-Kirpichnikova created the relief "Mother and Child" a year before her death, despite the fact that she was forced to turn to painting and graphics during the last decade of her life. Her work should not remain unknown, and even in the small collection of her surviving works, one can sense the sculptor's unique style. Ekaterina Dmitrievna Nikiforova-Kirpichnikova's works are undoubtedly part of the golden treasury of Russian sculpture in the 20th century, which has already lost many talented artists.

Keywords: E. D. Nikiforova-Kirpichnikova, A. S. Golubkina, Kaluga, Caucasus, 20th-century sculpture, wooden sculpture, relief, symbolism, Art Nouveau.

Век назад скульптор и художник Екатерина Дмитриевна Никифорова-Кирпичникова преподнесла семь своих скульптурных произведений в дар музею изобразительных искусств своего родного города Калуги [6]. После ссылки, не имея возможности оставаться скульптором, будучи уже немолодой, обратилась к графике и живописи. Рисунки были переданы наследницей мужа Е. Кирпичниковой уже в наши дни в качества дара КМИИ. Данные произведения даже менее известны скульптурных работ Е. Никифоровой (в замужестве Никифоровой-Кирпичниковой).

Не только знакомство Е. Никифоровой-Кирпичниковой с А. Голубкиной, запечатлевшей ее в мраморе (бюст «Сирень», 1909 год, ГРМ), позволяет проводить сравнительный анализ. Творчество Анны Голубкиной все еще нельзя назвать исследованным: существует проблема экспрессионизма в русской скульптуре, не изучены до конца менее известные, чем портреты, рельефы А. Голубкиной и «гербарий» — крымские акварели, привезенные из Мисхора, хранящиеся в Музее- мастерской скульптора.

В фонде Третьяковской галереи также хранится альбом Екатерины Никифоровой, заполняемый автором на протяжении 40 лет, с 1912 года. Несмотря на тяжелые обстоятельства и лишения, альбом пережил с художницей казахстанскую ссылку. Произведения того времени малочисленны, фотографий военного периода в альбоме нет [2, с. 193]. Жизнь и творчество разделились на взлет и трагедию — именно так была названа выставка, прошедшая на родине скульптора в 2021 году. И вместе с тем в работах, исполненных в последнее десятилетие жизни Е. Никифоровой-Кирпичниковой, отсутствуют горечь и боль.

Возникает впечатление, что скульптор застыла между небом и землей, как и ее образы, словно пришедшие из иного мира: в последнее двадцатилетие своей жизни Е. Никифорова-Кирпичникова не смогла реализоваться как скульптор, наследие ее работ невелико, в отличие от коллекций П. Трубецкого, С. Коненкова, А. Голубкиной, чье творчество ей было наиболее стилистически близко. Скульптор, наряду со знаменитыми современниками, принимала участие в российских и зарубежных выставках 1910–1930-х годов, однако трагические обстоятельства оборвали карьеру. Даже даты жизни долгое время были неточными: в некоторых источниках указывалось, что художница родилась в декабре. Лишь недавно было установлено, что Екатерина Дмитриевна Никифорова родилась 4 (16) ноября 1879 года в семье коллежского секретаря Дмитрия Федоровича Никифорова и его жены Елисаветы Ивановны [2, с. 188]. Путь будущего скульптора кажется характерным для той эпохи, и, вместе с тем, нет.

К сожалению, еще меньше известно о Любви Губиной, хотя скульптор считается любимой ученицей А. Голубкиной, большая вероятность, что именно Л. Губина (1870–1949), будучи студенткой училища, дала Е. Никифоровой первые уроки еще в Калуге. Выучившись на домашнюю учительницу, подобно Анне Голубкиной, Е. Никифорова отправилась в 20 лет в Москву начать творческую карьеру.

В 1901 году юная калужанка была зачислена вольнослушательницей в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. При упоминании об учителях, чьи уроки спасли художницу после ссылки, встречаются расхождения. Исследователи сходятся в том, что скульптуре Е. Никифорова обучалась у Паоло Трубецкого, а живописи у Валентина Серова. Однако исследователь ее творчества, старший научный сотрудник, заслуженный работник культуры РФ Василий Григорьевич Пуцко и кандидат культурологии, искусствовед Любовь Борисовна Горюнова упоминают Сергея Волнухина и Константина Коровина, в то время как архитектор и искусствовед, член АИС Валентина Шайхитдиновна Хаирова и хранитель фондов Музея-мастерской Анны Голубкиной Государственной Третьяковской галереи Алексей Александрович Анциферов указывают, что живописи Е. Никифорова училась у Леонида Пастернака [14].

В материалах Третьяковской галереи приведены воспоминания Екатерины Никифоровой о П. Трубецком: « <...> он никому ничего не преподавал. <...> Мы учились на тех произведениях, которые стояли в мастерской. <...> Я считаю, что из всех скульпторов, которых я видела, самым талантливым

и самым замечательным был скульптор Трубецкой по ощущению его формы. Мы форму чувствуем глазами, чувствуем мозгом и, конечно, осязаем, но он пальцами одновременно ощущал три измерения. Он не лепил, а выдавливал из глины портрет. <...> Это не натурализм. Он через форму физическую передавал внутреннее содержание изображаемого субъекта» [14].

В 1897 году Паоло Трубецкой принял приглашение от директора Московского училища живописи, ваяния и зодчества князя А. Е. Львова преподавать в скульптурном классе. Мастер говорил в беседе Р. Кюфферле: «Я сам не допускал к себе никаких учителей и мечтать не могу о том, чтобы учить кого-то. Однако по здравом размышлении я согласился на это предложение. Собственно говоря, занимая этот пост сам, я не давал возможности другому преподавателю оказывать на учеников влияние, которое нанесло бы ущерб их природному дарованию» [11, с. 325]. Придя в училище, П. Трубецкой приказал вынести из скульптурного класса античные образцы — весь «этот мусор и ненужный хлам» и заменить живыми моделями.

Сохранилась фотография женского портрета, вырезанного Е. Никифоровой в дереве в годы обучения в МУЖВЗ, местонахождение работы неизвестно. В. Г. Пуцко отмечает, что в скульптуре нет слепого подражания манере П. Трубецкого, которой молодой скульптор так легко могла поддаться [6].

Глядя на поздние рисунки и этюды Е. Никифоровой, невольно вспоминаются акварели П. Трубецкого; в личном деле сохранилось прошение начинающего скульптора с просьбой бывать в классе живописи. Уже в Санчурске немолодая Е. Никифорова вспомнит слова своего учителя: «Пастернак меня все тянул на живопись, когда я была в Уч. Ж. В. и Зодчества, и уверял меня, что я больше живописец, чем скульптор. Не знаю, был ли он прав. Жизнь же заставила меня стать живописцем» [14].

Вольнослушательница училища очень точно охарактеризовала талант своего кумира и, возможно, учителя Валентина Серова: скульптора поражал гармоничный синтез двух сплавленных воедино личностных характеристик модели, например, в портрете О. Орловой. Подобно В. Серову, влекомому формой, заряженной ритмом в поздний период творчества, Е. Никифорова-Кирпичникова, с одной стороны, «заигрывает» с острыми силуэтами, доводя их до экспрессионистического звучания, и, вместе с тем, «сглаживает углы», используя при этом не самые выразительные материалы (гипс, цемент). Как отметила Ирина Федоровна Красникова, ведущий научный сотрудник Третьяковской галереи, к своим скульптурным произведениям В. Серов не мог относиться серьезно из-за большого количества заказных портретов, но даже небольшая коллекция его вылепленных произведений связана несколькими векторами с творчеством Е. Никифоровой [8]. Для нее живопись стала утешением в Санчурске, в то время как для Валентина Серова скульптура заполняла паузу между сложными живописными задачами, лепка нередко помогала их решать.

В творчестве В. Серова известно гоголевское по духу декоративно-прикладное произведение, условно его можно отнести к вазе, «Черт, вылезающий из корчаги», 1890-е годы, ГТГ. Дань писателю отдала

и Е. Никифорова-Кирпичникова, но, к сожалению, в отличие от работы В. Серова, барельеф с профилем Н. В. Гоголя, созданный художницей для родной Калуги, исчез. Произведение, отлитое в цементе в 1925 году и вмонтированное в обелиск в парке имени К. Э. Циолковского в 1936 году, пережив войну и своего автора, было похищено уже в 2000-е годы [6].

Валентин Серов оказал сильное влияние и на второго преподавателя Е. Никифоровой, Леонида Пастернака. Самые известные произведения «Вести с родины», 1889 год, х., м.; «Поздравление», 1914 год, х., м.; «Заседание совета художников-преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества», 1902 год, бумага, пастель; портреты Льва Шестова, 1921 года, и сына Бориса Пастернака, 1923 года, выполненные углем, находятся в собрании Третьяковской галереи. Для работ Л. Пастернака типичны яркие портретные характеристики, фрагментарность композиции, создающая камерную атмосферу, динамичные штрихи и мазки угля, пастели, импрессионистический метод [12]. В своем позднем творчестве Е. Никифорова трактует приемы учителя экспрессионистически, работая если не над схожей гаммой, то над общим цветовым и световоздушным впечатлением.

На становление Екатерины Никифоровой, безусловно, повлияли как преподаватели училища, так и его знаменитые выпускники. Невозможно осветить в одной статье творчество А. Голубкиной и С. Коненкова, тем не менее, скульпторов объединяют поиски и методы в символизме и модерне, участие в общих выставках и объединениях. В 1920-е годы произведения Е. Никифоровой-Кирпичниковой созвучны «лесной» сюите С. Коненкова и деревянной скульптуре А. Матвеева, а в 1910-е годы ей наиболее был близок авторский метод А. Голубкиной — модель для «Сирени» была выбрана неслучайно. В произведении запечатлена не только красота и вдумчивость Е. Никифоровой, но и духовная близость с автором.

После окончания МУЖВЗ Е. Никифорова не забывала о родном городе. Художница сделала большой вклад в культурную среду Калуги: являлась организатором и идейным лидером Калужского художественного кружка, существовавшего с 1909 по 1917 год, преподавала рисование в Калужской женской учительской семинарии. В Калужский кружок входили следующие отделы: изобразительные искусства (живопись, ваяние и зодчество), литература, музыка, вокальное и драматическое искусство. В уставе отмечено, что целью кружка является покровительство талантам Калужской губернии и приобщение местного общества к искусству, обогащение его новыми знаниями. Важную роль в кружке играл живописец и график Н. В. Маторин, организовавший частную художественную студию. В Калужский художественный кружок входили художники П. И. Деев, Г. Ф. Пшик, А. В. Фадеев, Ф. М. Шахмаюнова. В 1911–1912 годах участники кружка организовывали выставки современных русских художников, членов «Московского салона» и «Мира искусства» [13, с. 82]. На передвижной выставке современных русских художников в Калуге в 1912 году Екатерина Никифорова представила группу «Восток», созданную в том же году, вскоре работа получила другое название — «Кавказ» [14]. После 1912 года выставки не устраивались из-за нехватки средств.

В. Ш. Хаирова отметила экспрессию «Кавказа», пластически напоминающего демониаду М. Врубеля. Скульптура выполнена из гипса, тонирована, размер 60 × 109 × 54. Манера Михаила Врубеля стала ключевой в формировании стиля Екатерины Никифоровой: произведения «Лев и львица» и «Кавказ» можно назватьommaжем великому символисту. Интересно, что юную художницу больше вдохновляло именно скульптурное наследие М. Врубеля, ведь цвет вновь становится одним из главных средств выразительности в пластике. Так, Е. Никифорова разделяла взгляды А. Голубкиной, считающей М. Врубеля кометой, пролетающей раз в сто лет, ценящей В. Серова и как художника, и как человека.

Нередко Е. Никифорова выбирала погрудное изображение и вариант высокого рельефа, ограничивающего восприятие «Кавказа», внимание сосредоточено на лицах пары. Безусловно, возникают ассоциации с лермонтовским «Демоном», скульптор словно запечатлел врубелевские образы Тамары и Демона из его знаменитого графического цикла 1890–1891 годов. Кроме того, пара напоминает о врубелевских майоликах. При беглом взгляде возникает впечатление, что героиня испуганно смотрит в сторону, инстинктивно дотрагиваясь до своего хмурого спутника, подбородком он опирается на правую кисть женщины, левой она подпирает голову, герои изображены практически в профиль.

При анализе портрета героини можно заметить, что подбородком она меланхолично прижимается к плечу, а глаза ее смотрят на самом деле не на что-то пугающее или же удивляющее, а вниз, лицо ее скорбно, словно героиня раздумывает над тяжелым решением, не в силах ни обратиться к своему спутнику, ни попрощаться с ним. Он же терпеливо ждет ее ответа, с нежностью едва касаясь своей возлюбленной.

Фотографии, к сожалению, искажают сложную игру светотени, продуманную скульптором в каждой мазке, произведение заслуженно можно назвать талантливым, учитывая сложность при работе с гипсом, в котором, по словам Анны Голубкиной, скульптура умирает. К несчастью, ранним сохранившимся произведениям не суждено было «воскреснуть» в дорогостоящем мраморе или же быть отлитыми в бронзе, за век тонирование могло потускнеть, но «Кавказу» такие изменения только добавляют самобытности, можно лишь догадываться, насколько ярко и темпераментно работа выглядела в глине. У неизвестной, вероятно, от времени, посветлели скулы, нос и руки, приобрели оттенок слоновой кости. Благодаря необычному окрасу статуи, еще сильнее выделяется характерный нос, пухлые губы, высокие скулы и глубокий взгляд, брови взлет — у героини гордое, хоть и печальное лицо. Лоб украшен фероньеркой, на правом предплечье массивный браслет с шипами, имитирующий старинное украшение из черни, распространенное на Кавказе, модное и в XX веке как элемент экзотики. Смуглый спутник воплощает мужскую версию ее красоты, еще резче его скулы, усы и борода подчеркивают линии лица, массивное плечо от времени посветлело. Необычна трактовка волос: если современники скульптора покрывали мраморные и гипсовые головы условной волной, не выделяя их в монохромной скульптуре, то Екатерина Никифорова, подобно Михаилу Врубелю, выкристаллизовывала каннелированные прически, так

у героев сохранились темные, резко очерченные пряди, одинаково трактованные у обоих, словно львиные гривы, за их спинами можно заметить декоративный фрагмент горного пейзажа, он дан условно, практически повторяет силуэт пары, служит, скорее, завершением композиции, работа рассчитана на фронтальное восприятие как барельеф.

Кандидат искусствоведения Зарема Ахмедовна Абдулаева, рассуждая о восприятии Кавказа русскими и западными художниками в XIX веке, отметила, что зарождение русского романтизма именно на Кавказе связано как с трагическими историческими событиями, так и с культурой и красотой пейзажей края. А. А. Бестужев-Марлинский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой выбирали именно Кавказ местом действия известных произведений, однако каждый творец, работающий в тех местах, создавал индивидуальный образ края. Автор упомянула слова О. Шпенглера, считающего стиль метафорическим чувством формы, которое определяется атмосферой духовности эпохи [1, с. 122].

В. Г. Пуцко упоминает интерес символистов к истории и культуре разных эпох. Известно, что А. Голубкина посещала лекции по искусству Древнего мира Александра Владимировича Назаревского, а также лекции египтолога Бориса Александровича Тураева. В 1904 году скульптор предприняла поездку в Лондон, за пять дней осмотрела его, безошибочно выстраивала для себя маршрут и позже давала рекомендации: «Глядите, Губина, в 300 глаз» [3, с. 134].

Екатерина Никифорова, вслед за М. Врубелем, использует метод модерна, осмысляя код отечественного искусства через призму мифологии и философии. Подобно «Царевне Лебеди», «Кавказ» — синтетическое произведение, скульптор одновременно обратилась к лермонтовским героям, графике и скульптуре Врубеля, создав, вместе с тем, индивидуальный, персонифицированный образ Кавказа. Нет сведений, что Е. Никифорова посещала те места, но ее героев можно соотнести с живописным «Демоном»: зритель не может полностью созерцать их, заглядывая в лица, группа расположена горизонтально и на самом деле со всех сторон ограничена, скульптор «кадрирует» изображение исполинов, ее персонажи ирреальны, словно порожденные врубелевской «Сиренью». Как и пейзажи его известных полотен, «Кавказ» хоть и намекает на горный хребет, но пара находится между земным, историческим и мифическим, ирреальным пространством.

Скульптор изобразила, скорее, духов загадочного места, нежели влюбленных. Прекрасная дама с первого взгляда может напомнить Тамару, и все же она не обобщенная жертва, Екатерина Никифорова изобразила свою героиню роковой, по-видимому, решающей судьбу ее спутника. В восприятии «Демониады» М. Врубеля порой ускользает одна графическая работа, в которой мастер подобрал скитающемуся герою пару: один из его многочисленных рисунков изображает рядом с главным героем и женский демонический образ.

Восточную пару нельзя назвать равной образам Михаила Врубеля, и все же скульптору удалось передать экзотику и колорит Кавказа. Помимо параллелей с живописью и графикой Врубеля, необходимо упомянуть о его

скульптурных произведениях, работе в декоративно-прикладной сфере. Подвиг скульптора и реставратора Русского музея Игоря Всеволодовича Крестовского поражает спустя век: скульптурные варианты демона утрачены, гипсовая голова — единственный чудом спасенный экземпляр, собранный реставратором из сотни мелких фрагментов.

До замужества Екатерина Никифорова создала еще одно произведение, близкое образам модерна, подтверждающее триумф маски. «Цирцея» была отлита в гипсе и тонирована в золотой цвет, $52 \times 50 \times 32$, хранится в КМИИ.

Как художник начала XX века Екатерина Никифорова могла прочесть о Цирcee статью Николая Петровича Обнорского в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: дочь Гелиоса и Океаниды Персы, представительница чародейства Цирцея, или Кирка, жила на острове Эе, Одиссею богиня предложила остаться с нею на острове и разделить ее любовь. Анализ и интерпретации мифа о Цирcee встречаются в «Метаморфозах» Овидия, книга 14, и у Плутарха «Грилл, или О том, что животные обладают разумом». Скульптор дает произведению латинизированное название.

Спустя несколько лет после создания маски Цирцеи Е. Никифоровой Иван Бунин в 1916 году написал одноименное стихотворение, но если в его представлении богиня нежная и соблазнительная, то скульптор изобразила Цирцею, подобно трагической маске, устрашающей, но, несмотря на гиперболизированные черты, героиня узнаваема: «Бледно-рыжее золото кос, зелень глаз и аттический нос» — действительно, все отразилось в «медном зеркале» маски [5].

Как отрицательная героиня богиня неоднократно привлекала внимание художников и скульпторов, музыкантов и режиссеров, ведь нередко древнегреческие мифы обыгрывались уже в произведениях постмодерна. В маске «Цирцея» нет характерного для нее эротизма, отсутствуют атрибуты колдовства. Скульптор создала маску-предостережение.

В этот же период Сергей Коненков работает над образом Кору. Мраморная голова хранится в Русском музее, $30,5 \times 24 \times 35$. В 1912 году скульптор посетил Грецию и Египет, им были созданы «Эос» и две Кору из пентеликонского мрамора. О. А. Кривдина, профессор кафедры русского искусства Академии художеств им. И. Е. Репина, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, отмечает контраст необработанной и гладкой поверхностей камня, а также акцент — зеленые кварцевые глаза Кору [9, с. 136].

Улыбающаяся Кора находится на другом полюсе, нежели Цирцея, однако оба мастера в один период обратились к неоклассицизму.

Помимо переосмысления античных сюжетов, скульпторов привлекает музыка и гении-композиторы — важные герои пластики XX века.

Местонахождение работы Е. Никифоровой «Траурный марш Грига» 1913 года, к сожалению, неизвестно, но скульптору была созвучна тема музыки и танца, волновали пластика и ритм. В 1922 году вырезан «Аккорд», уже в 1933 году на выставке «15 лет РККА» Е. Никифорова-Кирпичникова экспонировала композиции малых форм под названием «Танцовщица» и «Сильвия Чен» [14].

Очень многое сближает Екатерину Никифорову-Кирпичникову с Анной Голубкиной, не только художественный язык. В 1920-е годы калужский скульптор обращается к деревянной скульптуре.

Поездка во Францию становится еще одной схожей страницей биографии Е. Никифоровой-Кирпичниковой. Известно, что Анна Голубкина не была ученицей О. Родена, а брала у него мастер-классы, Екатерина Никифорова в свою очередь не обучалась скульптуре у Голубкиной, их общими знакомыми были скульпторы Любовь Губина и Зинаида Клобукова. Как учениц МУЖВЗ, скульпторов сближали общие выставки 1910–1920-х годов, восхищение перед В. Серовым и М. Врубелем, обращение к живописи и графике, любовь к двойным названиям скульптурных произведений.

Обе художницы занимались преподавательской деятельностью, к сожалению, остались бездетными. Анна Голубкина не создала семьи, так как, по воспоминаниям Е. А. Глаголевой, полагала, что творить семейному человеку со «связанными руками» невозможно. Екатерина Никифорова в 1915 году вышла замуж за прапорщика 192-го запасного пехотного батальона Алексея Васильевича Кирпичникова и в 1916 году покинула Россию, оставшись малоизвестной, в отличие от ее коллег [2, с. 190].

О заграничной жизни Кирпичниковых известно немного, по воспоминаниям П. А. Кирпичникова, Алексей Кирпичников в 1915 году был зачислен в школу прапорщиков, а затем в экспедиционный корпус, расположенный в Салониках. После революции чета была направлена в советское полпредство в Англию, а затем во Францию, где скульптор совершенствовала свой талант, участвовала в зарубежных выставках [2, с. 190].

Екатерина Никифорова-Кирпичникова вела переписку с британским историком искусства и писателем Уильямом Кинетоном Парксом (1865–1938). В 1921 году У. Паркс опубликовал книгу “Sculpture of To-Day”, посвятив русской скульптуре 10 страниц. Искусствовед перечислил выдающихся мастеров отечественной пластики от Ф. Шубина и К. Б. Растрелли до С. Коненкова и А. Голубкиной. Паркс выделил также скульптурное наследие Михаила Врубеля, манеру С. Судьбина и Д. Стеллецкого сравнил с флорентийцами XV века. Большая часть статьи посвящена критике кубизма в творчестве Александра Архипенко и Осипа Цадкина [16, с. 254].

Следующий труд Паркса, к сожалению, так и не был опубликован: писатель скончался в 1938 году, завещал свой архив Музею Виктории и Альберта. В 2016 году была опубликована статья о «забытом архиве» Паркса. Оцифровано было только две трети из 315 анкет, разосланных Парксом скульпторам. Опрос включал раздел, посвященный биографии и наилучшим работам, по мнению самих скульпторов, с указанием дат их создания, экспонирования, описаниями сюжетов и материалов. На основе анкетирования Паркс планировал написать узконаправленный труд, посвященный проблемам современной скульптуры, высеченной из камня или вырезанной из дерева. В 1990 году наследие Паркса было передано музеем в Архив искусства и дизайна [15]. Часть посланий Паркса была адресована Екатерине Никифоровой-Кирпичниковой.

За этот период за рубежом скульптор создала как минимум три известных сейчас произведения. Л. Б. Горюнова видит в «Аккорде» (1922 год) автопортрет скульптора, произведение было также переведено в гипс для выставки 1925 года. Работы 1920-х годов, безусловно, близки поискам зарубежных мастеров, однако сложно согласиться, что в произведениях нет следа национального искусства. «Аккорд» (красное дерево, 58 × 52 × 9) полон тоски и лиризма, и даже если работа автопортретна, Екатерина Никифорова-Кирпичникова выбрала тему музыкальности, характерную еще для Серебряного века.

Горельеф, буквально персонифицирующий минорный аккорд или изображающий мифологического, надо полагать, все же славянского героя, наподобие нестеровского Леля, представляет сложную символистскую работу. Екатерина Никифорова-Кирпичникова, подобно ее герою, играет со зрителем: скульптор создает почти настоящий музыкальный инструмент, наметив 10 струн. Тонкие пальцы лишь приготовились взять аккорд, еще не заиграли, струны ровно натянуты. Скульптор сопоставляет внезапно объемную правую кисть, берущую аккорд, и обозначает за струнами плоскую левую ладонь, придерживающую инструмент, от этого образ кажется еще более хрупким. Тоскливый взгляд почти ангельских глаз музицирующего направлен на струны, голова наклонена и прижата к гуслиам. Е. Никифорова-Кирпичникова намеренно дробит силуэт, не смягчая его, сохраняя драматизм. Подобно музыканту, высвобождает «Аккорд».

Горельеф, вероятно, задумывался для декора интерьера, судя по петле с тыльной отшлифованной стороны, на ней заметно несколько небольших трещин. Неземной лик напоминает о «Мистических образах войны» Натальи Гончаровой, но, в отличие от грозных архангелов, «Аккорд» смиренный и тихий. Вероятно, произведение отражает переживания скульптора вдали от родины, окончившей Гражданскую войну. Именно «Аккорд» как самое пронзительное произведение Екатерины Никифоровой-Кирпичниковой был выбран для обложки каталога выставки в Калужском музее изобразительных искусств в 2021 году.

Красное дерево обладает высокой твердостью, относится к экзотичным породам, в XX веке активно используемым западными мастерами [10, с. 168]. Саму технику резьбы исследователи нередко анализируют на примере творчества В. А. Ватагина, работавшего в твердых породах дерева, требующих от художника преодоления больших трудностей при моделировании. Скульптор, подобно С. Коненкову, «высвобождал образ», — именно так о нем пишут. В отличие от В. Ватагина, Екатерина Никифорова-Кирпичникова, выбрав непростой материал, пользовалась все же склеенными блоками, естественная форма, характерный «узор» древесины лишь подчеркивали ее замысел. Скульптор, безусловно, испытала влияние иностранных мастеров, вместе с тем со студенчества в МУЖВЗ ей были знакомы произведения ее коллег, участников тех же выставок. В XX веке как раз происходит возрождение и расцвет отечественной деревянной скульптуры, к тому же Екатерина Никифорова

обращается если не к былинному, то к символистскому языку, образы которого созрели на русской почве.

В 1925 и 1926 годах скульптор участвовала в выставках творческого объединения «Жар-цвет». В 1925 году Екатерина Никифорова-Кирпичникова представила следующие работы: «Печаль» (дерево), «К бесконечности» (дерево), «Сорок веков» (деревянное панно), «Бегут, бегут испуганные тучи...» («Мука», красное дерево), «По ту сторону» (красное дерево) и переведенный в гипс «Аккорд». В выставке также участвовали В. Н. Домогацкий, Г. И. Кепинов, Н. В. Крандиевская и И. А. Менделевич [13, с. 82].

В 1937 году после ареста и расстрела супруга, обвиненного в контрреволюционной деятельности, Е. Д. Никифорова-Кирпичникова была выслана из Москвы под Семипалатинск [4].

После освобождения скульптор вернулась в Москву, но, как предполагают исследователи, возникли проблемы с местом жительства в столице. В 1949 году Екатерина Дмитриевна приехала в город Санчурск, в семью покойного супруга. В 1951 году художница написала скульптору Зинаиде Дмитриевне Клобуковой, подруге А. Голубкиной. Общение было сложным в связи с внутренним состоянием З. Клобуковой, пребывавшей в 1937–1939 годах в Сибирском исправительно-трудовом лагере города Мариинска. Скульптор лишилась здоровья и своей мастерской, многих работ не стало. Как отметила, Л. Б. Горюнова, Е. Никифорова-Кирпичникова не могла знать, как именно сложилась судьба вятской красавицы, но у З. Клобуковой рядом была семья, росла внучка, однако сил вновь работать она так и не нашла. Не менее ужасна была жизнь Е. Никифоровой-Кирпичниковой в Санчурске, и все же нам известны ее послевоенные работы, созданные вопреки всему.

Рельеф «Мать и ребенок», 1954 год (ГТГ), был создан скульптором незадолго до смерти. Работа вырезана из липы, позолочена, размер 37,8×16,5×2,1, была подарена Третьяковской галерее в 2005 году А. П. Кирпичниковым [7].

О последних годах жизни скульптора известно немного, но воспоминания сохранились и в письме А. Н. Златовратскому. Екатерина Никифорова сообщала: «Жизнь заставила меня стать живописцем. В октябре у нас здесь будет выставка художественная, и я ставлю на нее две работы по скульптуре. Оба барельефы. Вот Вам моя художественная жизнь. Личной жизни у меня нет. Я совершенно человек одинокий на свете. Сейчас работаю в клубном помещении. Там, где я живу, нет места для работы». Сейчас, к сожалению, известных работ осталось мало, существует предположение, что скульптор дарила свои деревянные произведения санчурцам, однако большая часть их не сохранилась [4].

Скульптором был выбран излюбленный материал резчиков по дереву — липа. В этом «неблагородной» древесине, не обладающей внутренними декоративными качествами, благодаря однородности строения и мягкости есть возможность моделировать плавные переходы одной скульптурной формы в другую, а также воспроизводить мелкие и тонкие скульптурные детали. Липа отличается мягкостью и легкостью; мало коробится и сравнительно мало трескается, но значительно усыхает. Как отметил Н. В. Одноралов, автор учебного

пособия «Скульптура и скульптурные материалы», данный материал требует нанесения фактуры в виде штрихов — следов инструмента. Ценность произведения приобретает, в частности, путем внесения художником фактурного богатства порезок, усиливающих светотеневую игру на поверхности скульптуры.

Мастер использовала порезки-лунки, чтобы обозначить волосы женщины, передать фактуру ее платья, контурной порезкой дан ее профиль и фигура ребенка, в работе отсутствуют лишние детали, лицо матери практически скрыто, мы едва можем представить ее черты, мягкий абрис и игра светотени создают едва заметный ореол вокруг женской фигуры. Зритель также не может увидеть ее рук, обнимающих ребенка: их фигуры соединены струящейся тканью детского одеяния. Малыш доверчиво смотрит на маму, прикрывая ручкой, вероятно, смеющиеся губы. Е. Никифорова-Кирпичникова лишь обозначила фигуру матери, в том числе в юнгиановском смысле, удачно использовав узкий формат доски, ее небольшие утраты, художница лунками вырезала талию, дальше платье сливается с фоном. Судя по всему, мать изображена сидящей, небольшая диагональ в нижней части произведения вносит импрессионистическую легкость в извечный сюжет. Ножки ребенка буквально врезаны в материнскую фигуру. Сцена, столь напоминающая религиозную, вероятно, была увидена скульптором в ее последнем доме, в семье Кирпичниковых.

Иначе был решен мраморный барельеф «Материнство» Анны Голубкиной. Неизвестно, была ли знакома Екатерине Никифоровой работа 1925 года. Барельеф также хранится в Третьяковской галерее, был передан в 1986 году из Музея-мастерской Анны Голубкиной, размер 53 × 32 × 3. И вновь можно провести параллель: в творчестве скульптора это также одно из последних произведений на личную тему, барельеф даже более трагичен, нежели работа Е. Никифоровой-Кирпичниковой. В нем с трудом угадывается детская фигура, внимание сфокусировано на прекрасном лице матери, нередко произведение сравнивают с «Петроградской мадонной» (1920 год, ГРМ) К. Петрова-Водкина. Казалось бы, простое лицо под резцом Голубкиной становится по-боттичеллиевски прекрасным.

Рука же, держащая младенца, кажется, совсем не ее, будто она была вырезана после работы над портретом. Крупные пальцы держат хрупкого ребенка, пытающегося тоненькими ручками обнять материнскую шею. Кажется, героиня вот-вот прижмет его к груди.

Неизвестно, как именно себя чувствовала 76-летняя Екатерина Никифорова-Кирпичникова, какие проблемы ее сопровождали, помимо тех, что она указала в письмах, однако, даже ночуя на сундуке и работая в клубе, мастер сумела продолжить свой творческий путь, длившийся почти полвека, что порой не под силу многим мастерам. Нам неизвестны автопортреты художницы, чувствовавшей одиночество на протяжении почти 20 лет, однако на ее, судя по всему, последнем фото, скульптор, как и тогда в молодости, в Калуге, в ателье С. Адамовича, светло улыбается, возможно, это единственный портрет, снятый после всех трагических событий в ее жизни и ставший мемориальным на ее могиле. Помимо него известно только фото на фоне дома Кирпичниковых в Санчурске, в кругу их семьи.

Екатерина Дмитриевна Никифорова-Кирпичникова скончалась в 1955 году в Санчурске, реабилитирована посмертно. Вновь ее имя будет упомянуто лишь в 1977 году в справочнике художников Калужского края [6].

Список литературы

1. **Абдулаева З. А.** *Отображение социокультурной реальности Кавказа в творчестве русских и западных художников XIX века* // Научная мысль Кавказа. — 2010. — № 3. — С. 121–126. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otobrazhenie-sotsiokulturnoy-realnosti-kavkaza> (дата обращения: 10.12.2025).
2. **Анциферов А. А.** *Екатерина Никифорова-Кирпичникова: в тени голубкинской «Сирени»* // Третьяковские чтения. 2021: материалы отчетной научной конференции. — 2022. — С. 186–200.
3. **Бунин И. А.** *Цирцея*. 1916. — URL: <https://ilibrary.ru/text/3734/p.1/index.html?ysclid=mf0j8hr7se803767606> (дата обращения: 10.12.2025).
4. **Голубкина А. С.** *Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников*. — М.: Советский художник, 1983. — 423 с.
5. **Горюнова Л.** *Скульптор Е. Д. Никифорова-Кирпичникова*. Из серии «Забытые имена» // Герценка: Вятские записки. — 2015. — № 27. — URL: <https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number27&ELEMENT=gerzenka2741&ysclid=m26eуc3i13445871704> (дата обращения: 10.09.2025).
6. *Екатерина Никифорова-Кирпичникова: взлет и трагедия*. Каталог выставки / Автор ст., сост. В. Г. Пуцко. — Калуга: КМИИ, 2021. — 20 с.
7. **Е. Никифорова-Кирпичникова.** *Мать и ребенок*. 1954. Липа, тонировка, позолота. 37,8 × 16,5 × 2,1. Москва. ГТГ. — URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21490> (дата обращения: 10.09.2025).
8. **Красникова И. Ф.** *Скульптурные опыты Валентина Серова* // Третьяковская галерея. — 2015. — № 3 (48). — URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/our-authors/i-krasnikova?ysclid=mfkkaха34662> (дата обращения: 10.12.2025).
9. **Кривдина О. А.** *О некоторых ранних работах С. Т. Коненкова* // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. — СПб., 2014. — № 31. — 260 с. — С. 133–140.
10. **Одноралов Н. В.** *Скульптура и скульптурные материалы*. — М.: Советский художник, 1965. — 187 с.
11. **Паоло Трубецкой.** *Воспоминания о скульпторе*. Сост. Королева Ю. А. — М.: Гелиос АРВ, 2023. — 349 с.
12. **Пастернак Е.** *Письма о любви, дружбе, творчестве*. К 150-летию Леонида Осиповича Пастернака // Третьяковская галерея. — 2012. — № 3 (36). — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/pisma-o-lyubvi-druzhbe-tvorchestve-k-150-letiyu-leonida-pasternaka?ysclid=mj8wvnzju5864080999> (дата обращения: 10.12.2025).

13. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932)*. — СПб.: Чернышев, 1992 (1993). — 400 с.
14. Хаирова В. Ш. *Скульптор Екатерина Дмитриевна Никифорова-Кирпичникова (1879–1955)* // Третьяковская галерея. — 2023. — № 3–4 (80–1). — С. 136–149. — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-4-2023-80-81/iskusstvo-vremya-i-sudby-skulptor-ekaterina-dmitrievna-nikiforova-kirpichnik> (дата обращения: 10.12.2025).
15. Corbett C. *The forgotten Kineton Parkes questionnaires: a resource for 20th century sculpture*. — URL: https://www.academia.edu/43794198/The_forgotten_Kineton_Parkes_questionnaires_a_resource_for_20th_century_sculpture (дата обращения: 10.12.2025).
16. Parkes K. *Sculpture of To-Day*. New York: C. Scribner's Sons, 1921. V. II. 328 p. — URL: <https://archive.org/details/sculptureoftoday002267mbp> (дата обращения: 10.12.2025).

Шатилов Д. А.
Санкт-Петербургская
академия художеств
имени И. Е. Репина
Санкт-Петербург, Россия
shatilov59@list.ru
ORCID: 0009-0003-2057-6947

Иерархия и проектные критерии достоверности исторических свидетельств в исследовании Римско-католического храма Св. Николая в Луге

Противоречивость принципов реставрации заставляет переосмыслить проектные критерии достоверности исторических свидетельств. В статье раскрывается алгоритм выявления их приоритетности при графическом воссоздании интерьера храма Святого Николая в Луге. Критика отдельных положений Венецианской хартии позволяет определить условия их применимости в работе с культовыми объектами. В частности, требование использования «современных» форм, материалов и технологий, а также недопустимость стилизации радикально унифицирует образный строй памятников, обедняет их смысловое и художественно-пластическое содержание. Неопределенность модернистского понимания «современности» в условиях, когда в архитектуре допустимы любые стили и их сочетания, когда памятниками становятся в том числе и сооружения конца XX века, зачастую отрицающие принципы модернизма, сковывает процесс их реставрации и функционирования. Нарушение целостности объектов вызывается обеднением модуляций пространства, ритма, тектоники, пластического, фактурного и цветового строя, тесно связанных с их идейной программой. Внимание к эстетической составляющей восприятия демонстрирует проект воссоздания интерьера Римско-католического храма Святого Николая в Луге, выполненный студией А. А. Гликина в 2022 году. В этой работе Гликин демонстрирует подход в архитектуре, базирующийся на традиционном понимании связи времен и не исключающий острое переживание современности. По сути, он предлагает последовательное выявление иерархии и проектных критериев достоверности исторических свидетельств, в соответствии с модуляцией линейных интервалов — от большего к меньшему.

Ключевые слова: памятник архитектуры; принципы реставрации; критерии достоверности; воссоздание интерьера; экспонирование памятника архитектуры; архитектура храма.

Shatilov D. A.
St. Petersburg I. E. Repin Academy
of Fine Arts
Saint Petersburg, Russia

Hierarchy and design criteria for the reliability of historical evidence in the study of the Roman Catholic Church of St. Nicholas in Luga

The contradictory principles of restoration compel us to rethink the design criteria for the reliability of historical evidence. This article explores an algorithm for prioritizing these criteria in the graphic reconstruction of the interior of the Church of St. Nicholas in Luga. A critique of individual provisions of the Venice Charter helps us determine the conditions for their applicability to religious sites. In particular, the requirement to use “modern” forms, materials, and technologies, as well as the inadmissibility of stylization, radically standardizes the figurative structure of monuments, impoverishing their semantic and artistic content. The ambiguity of the modernist understanding of “modernity” in a context where any style and combination thereof are permissible in architecture, and where late 20th-century structures, often rejecting the principles of modernism, are becoming monuments, hinders the process of their restoration and functioning. The disruption of the integrity of the structures is caused by the impoverishment of spatial modulations, rhythm, tectonics, and the plastic, textural, and color systems closely linked to their ideological program. Attention to the aesthetic component of perception is demonstrated by the project for recreating the interior of the Roman Catholic Church of St. Nicholas in Luga, completed by A. A. Glikin’s studio in 2022. In this work, Glikin demonstrates an approach to architecture based on a traditional understanding of the connection between times without excluding a keen sense of modernity. Essentially, he proposes a consistent identification of the hierarchy and design criteria for the reliability of historical evidence, in accordance with the modulation of linear intervals — from greater to lesser.

Keywords: architectural monument; principles of restoration; criteria of authenticity; recreation of the interior; exhibition of the architectural monument; temple architecture.

Поиск аутентичности тектонического, пластического и функционального строя реставрируемого памятника архитектуры заставляет задуматься о соотношении научной и художественной достоверности [4]. В этом отношении показателен проект воссоздания интерьера Римско-католического храма Святого Николая в Луге, выполненный студией Антона Аркадьевича Гликина

в 2022 году по заказу настоятеля храма отца Ежи Глински. Последовательное приближение автора к оптимальному решению подводит к формулировке новых принципов и алгоритма проектирования на основе оценки достоверности исторических свидетельств.

Храм был построен по проекту архитектора Иосифа Ивановича Дитриха в 1904 году. [ЦГИА СПб. Фонд 861. Описание 1. Дело 1999. Цит. по 6, с. 1, 4, 5]. Красный кирпич фасадов подчеркивает его принадлежность к традиции североευропейской готики. В советское время храм был закрыт, в 1945-м в нем разместился Дом культуры, а в 1970-е годы — устроен спортзал ДСО «Спартак». Последствия возвращения храму первоначального назначения оказались противоречивы. Как отмечает А. А. Гликин, «интерьер храма был одновременно и восстановлен, и испорчен росписями алтарной стены крайне низкого качества...» [1, с. 3].

Понимание аутентичности среды интерьера при его воссоздании переплетено с современными представлениями о литургическом действии. Стояла задача создать новые предметы убранства в гармонии с историческим интерьером. При отсутствии документальных свидетельств мебель и оборудование стали предметом проектирования по аналогии. В 2022 году по проекту Гликина уже была воссоздана историческая алтарная преграда (балюстрада) пресбитерия. Изучение канонов построения литургического пространства дало также основание спроектировать слева от алтаря резной деревянный готический амвон (Ил. 1), справа — место предстоятеля. В соответствии с новым чином мессы предполагается устройство обходного алтаря, чтобы священник мог служить лицом к прихожанам. Символическим напоминанием утраченного алтаря станет выступающее из стены монументальное основание для дарохранительницы (Ил. 2).

Лепной декор на западной и боковых стенах частично сохранился и будет воссоздан по произведенным обмерам. Росписи 1990-х годов, недостойные в художественном отношении, предполагается удалить с алтарной стены ради ее воссоздания по чертежу архитектора Дитриха и исторической фотографии (Ил. 3).

Дитрих опирался не только на традиции эклектики второй половины XIX века, но и на давнюю традицию смешения готики с другими стилями. Гликин отмечает, что уже в архитектуре XVII–XIX веков готика стала смешиваться с элементами барокко, классицизма и ренессанса (в упомянутой последовательности) [1, с. 5]. Программная эклектичность позволила автору лужского храма прибегнуть к приему сценарного проектирования — создания эффекта неожиданности ренессансного интерьера. Дитрих избежал применения традиционных для северогерманской готики как сводчатого, так и двускатного стропильного потолка, предпочтя им характерный для архитектуры ренессанса кессонированный потолок.

Последовательность «мизансцен» сообщила восприятию храма достоверность, естественность формообразования, свойственную постройкам с богатой строительной историей. Сценарный прием проектирования отразил новейшие тенденции в эстетике рубежа XIX–XX веков, восстанавливающей целостность

человека и окружающего мира погружением в диалог времен. Требовалось уйти от рассудочного понимания стиля к его персонифицированному восприятию, погруженному в поток исторических и библейских ассоциаций.

Архивный чертеж разреза, а также фото интерьера показывают кессоны потолка. Имеется, однако, письменное свидетельство, вступающее в кажущееся на первый взгляд противоречие с этими документами. Это любезно представленный настоятелем храма «Акт проверки и оценки имущества храма», составленный в 1924 году. Согласно описи в акте, «внутри стены и плоский потолок оштукатурены и художественно окрашены с оттенком романского и готического стиля...» [ЦГА СПб. Фонд Р-7398. Опись 19. Дело 10. 1924 г. Опись движимого и недвижимого имущества Римско-католического приходского костела. Цит. по 6, с. 6]. Неграмотность текста показывает, насколько составитель далек от архитектуры и культуры в целом. Документ не выдерживает внутренней критики, однако сам факт его составления, расплывчатость цели и задач, поставленных перед составителем, не вызывают сомнения.

Гликин предполагает, что смысл текста мог быть впоследствии воспринят не критически, но буквально, без учета уровня компетентности его составителя. Понятия «плоский» и «кессонированный» не являются взаимоисключающими, а в данном случае взаимно дополняют друг друга. Первое определение означает общую форму перекрытия, в то время как второе — декоративную обработку потолка. Таким образом словосочетание «плоский потолок» сообщает нам лишь о том, что потолок не был двускатным или сводчатым [5, с. 5].

Путаница в понятиях и специальных терминах, содержащихся в документе, в частности словосочетание «художественно окрашены» [5, с. 6], допускает широкое толкование. Однако свидетель подтверждает существование оштукатуренных стен и указывает на полихромиию интерьера. В целом документ малоинформативен и бесполезен в проектировании.

Восстановление может опираться лишь на три доступных источника, подлинность которых не подвергалась сомнению. Отсутствие противоречий между ними усиливает их достоверность, которую можно оценить по 10-балльной шкале:

1. Поперечный разрез в составе проекта 1898 года (ЦГИА СПб. Фонд 256. Опись 21. Дело 51) [6, ил. 20], выполненный архитектором И. И. Дитрихом, — 9 баллов (проект достоверно отражает лишь намерения);

2. Архивное фото интерьера — 10 баллов;

3. Обмеры 2022 года сохранившихся элементов интерьера — 10 баллов.

Историко-генетически декор часто восходит к реально существовавшей конструкции и соответствующему архетипу, что дает основание для воссоздания. Декоративные кессоны лужского храма воспроизводят своими формами реальные кессоны, образующиеся в результате пересечения продольных и поперечных балок (Ил. 4). Пилястры, обозначая своим обликом колонны как несущую конструкцию, не могут выпадать из иллюзорно сформированного ордера, выражающего стоечно-балочную систему. Античная ордерная система символизирует удержание дистанции между землей и небесами,

олицетворенное в ордере атлантов. В христианских храмах опоры ассоциируются со столпами церкви — апостолами, епископами, подвижниками и мучениками.

На поперечном разрезе лужского храма видна четкая композиционная привязка продольных балок к пилястрам торцевой стены, находящимися под балками. Но пилястры имеются и на боковых стенах. При отсутствии аналогичной соосности балок и пилястр боковых стен потерялась бы композиционная логика и восприятие тектоники как художественного выражения конструктивной прочности, надежности и устойчивости. Таким образом, изучение ритма пилястр на стенах позволяет воспроизвести композиционную логику (Ил. 5).

Выявление иерархии и проектных критериев достоверности исторических свидетельств происходит последовательно, в соответствии с модуляцией линейных интервалов — от большего к меньшему. Следующий уровень воссоздания интерьера — детализация показанных Дитрихом на разрезе декоративных кессонов, профилировка которых заметна также на архивном фото. Архитектурно-археологические исследования могли бы выявить гнезда под крепления кессонов, примыкания к пилястрам и стенам, а также следы покрасок, обнаружить остатки гипсовых, либо выполненных из дерева, либо из папье-маше элементов в подполье, в межбалочном пространстве, в пазах сводов и даже на чердаке.

Требования достоверности восприятия элементов, расположенных значительно выше линии горизонта посетителя, специфические: важна скорее сама зернистость, пластическая разработанность элементов, которые воспринимаются издали как фактурность. Проект Гликина воссоздает пластическую разработку не сохранившихся на месте кессонов и порезок (молдингов). По визуальным архивным свидетельствам найдены общие пропорции кессонов, по аналогии пластически разработаны молдинги. Такому решению может быть противопоставлено положение статьи 9 Венецианской хартии: «Реставрация прекращается там, где начинается гипотеза». Имеется в виду, конечно, «воссоздание», а не «реставрация»; кроме того, без постоянной выработки гипотез, в том числе при работе над воссозданием утраченного, научная реставрация (как и наука в целом) не существует. Статья 9 Хартии демонстрирует дискретность понимания исследования в реставрации и подавление эстетической составляющей освоения историко-культурных ценностей.

Если ориентироваться на Статью 9, то воссоздание кессонов допускается, но без молдингов; либо допускается огрубленное воссоздание молдингов на основании общих габаритов профилей кессонов, показанных на чертеже Дитриха. Однако такое воссоздание вступает в противоречие с другой частью Статьи 9, определяющей цель реставрации — «сохранение и выявление эстетических и исторических ценностей памятника».

Наличие профилировки кессонов соответствует художественной манере автора сооружения, который, как и его современники, не мыслил профили кессонов в виде обрубовки. Получается, его «ценности» противоречат статье 12 Хартии: «элементы, предназначенные для замены недостающих частей,

должны гармонично вписываться в целое и вместе с тем так отличаться от подлинных фрагментов, чтобы реставрация не фальсифицировала историческую и художественную документальность».

Венецианская хартия — это продукт модернистского понимания безукоризненных, так называемых современных смыслов и ценностей, не подразумевающих их существенную трансформацию либо альтернативу [2, с. 157, 168–171, 175–176]. Созданная более 60 лет назад, Хартия стала памятником своей эпохи и может лишь отчасти рассматриваться как руководство к действию.

В своей статье Гликин [6] вскрыл противоречия Венецианской хартии и указал их причины: «модернизм воспринимался в современную Хартии эпоху как экзистенциальная константа — архитектура конца истории. Согласно этой логике, за модернизмом мог последовать лишь модернизм». В современной же ситуации стилистической многовекторности все стили, включая модернистские, одновременно и являются частью истории, и эту историю «фальсифицируют» [6, с. 251].

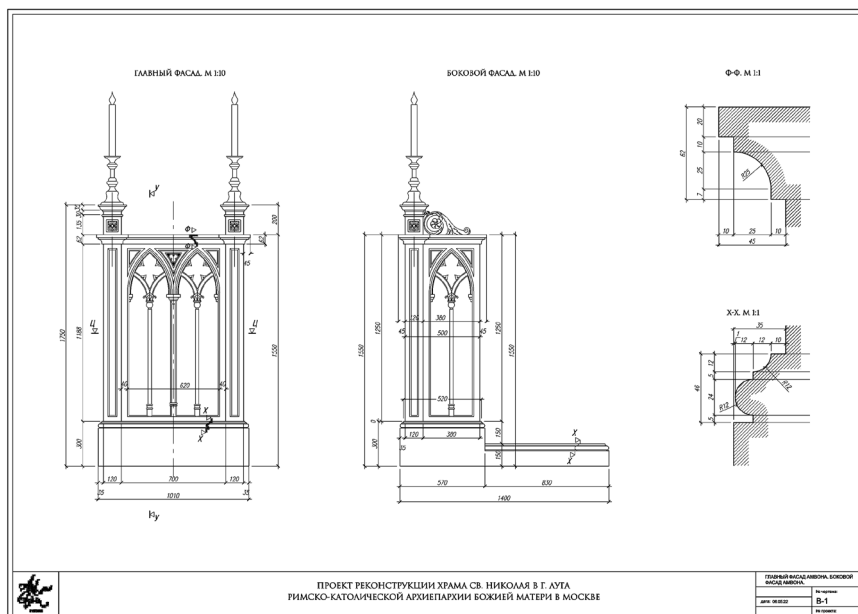
Храм в Луге представляет смешение готики с ренессансом, характерное для европейской архитектуры, где и формировались эти стили. Обращенность к живой европейской традиции раскрывает в отдельном архитектурном произведении течение исторического времени. Выявленные проектом Гликина архитектурные особенности храма, заложенные Дитрихом, подобны росткам в пространстве культуры; они способны объединить как верующих, так и просто любителей искусства и архитектуры. В храме уже проводятся концерты вокала, органной, хоровой и инструментальной музыки. Их значимость существенно возрастет благодаря оформленности архитектурной среды и восстановлению акустических свойств зала устройством кессонов (ил. 4). Реализация замысла послужит привлекательности интерьера храма не только для слушателей, но и для исполнителей, а также массмедиа.

Художественная достоверность воссоздаваемого интерьера базируется на истинности передачи сакральных смыслов, истории и стилистических особенностей его архитектуры. Подчеркивая неизбежность и взаимозависимость всех этих условий, проект дает основание уверенного подъема религиозной и общественной значимости храма, воссозданного близко к художественному стилю Дитриха, на основе высоких традиций литургической эстетики.

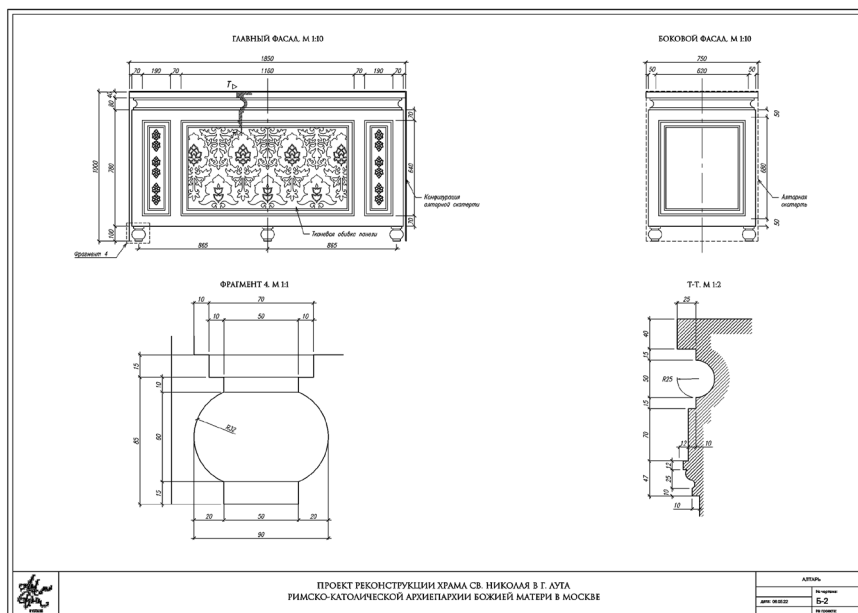
Столкновение множества требований литургии и принципиальных положений реставрации подводит к выработке алгоритма исследования и проектирования, основанного на непрерывности аксиологической и эстетической функций. Сохранение и вовлечение в культурный оборот исторического наследия во всем его богатстве заставляет пересмотреть некоторые привычные положения Венецианской хартии, дать адекватное современным задачам и стратегическому видению [3] соотношение художественной и научной достоверности.

Список литературы

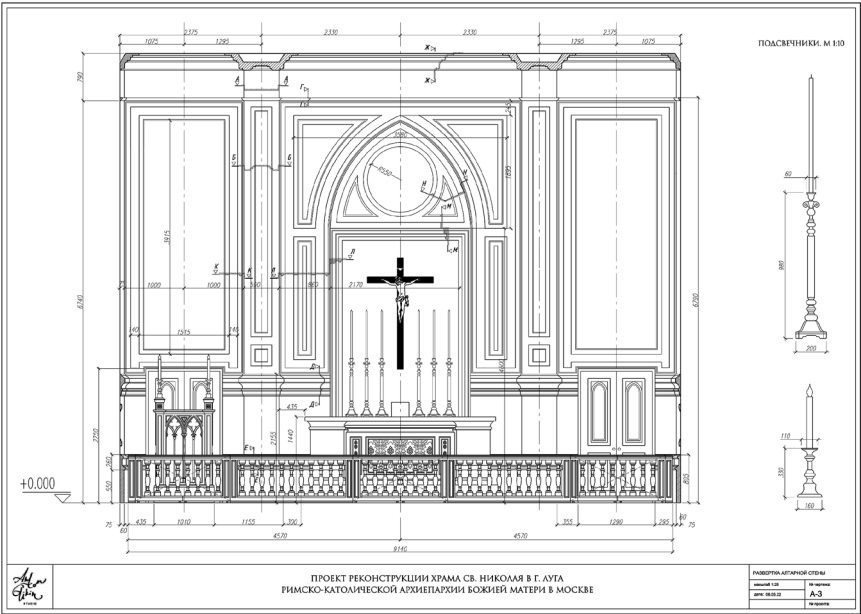
1. **Гликин А. А.** *Вводная статья к альбому «Антон Гликин. Проект реставрации и воссоздания внутреннего облика Римско-католического храма Святого Николая в Луге»* / А. А. Гликин. — 2022. — С. 2–13.
2. **Гликин А. А.** *Классический Петербург и творчество Карло Росси в контексте современного традиционализма: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 17.00.09* / А. А. Гликин; Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб., 2010. — 209 с.
3. **Шатилов Д. А.** *Аксиологический подход в оптимизации экспонирования памятника архитектуры* / Д. А. Шатилов // Научные труды. — Вопросы теории культуры. — 2012. — Вып. 23. — С. 174–182.
4. **Шатилов Д. А.** *Проектные критерии достоверности экспонирования памятников архитектуры* / Д. А. Шатилов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Проблемы развития зарубежного искусства. — 2022. — № 61. — С. 236–251.
5. **Явид А. Д.** *Историческая справка. Традиции. Долговечность. Обновление* / А. Д. Явид, Е. А. Степанова. — 2025. — 40 с.
6. **Glikin A.** *The Venice Charter and the Current Development of St. Petersburg* / A. Glikin // *The Venice Charter Revisited: Modernism, Conservation and Tradition in the 21st Century*. — 2009. — P. 547–560.



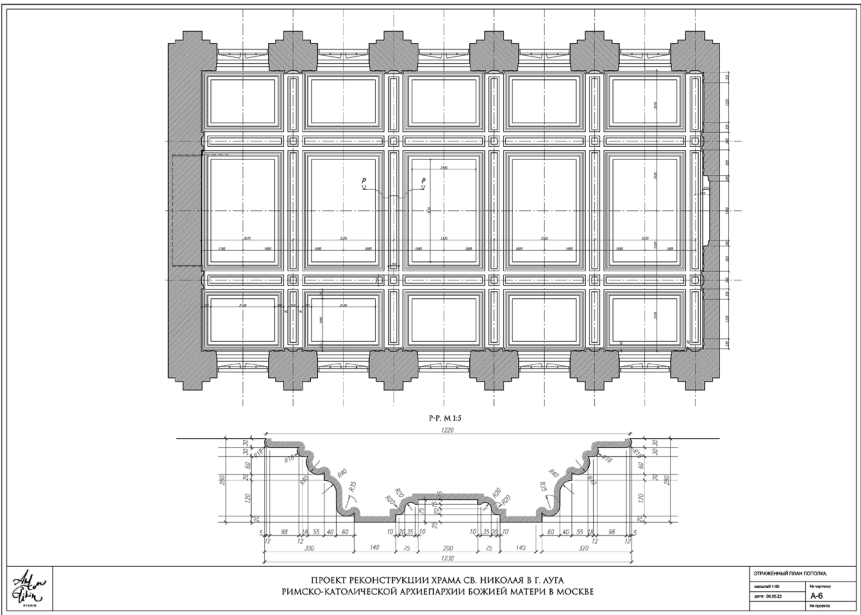
Ил. 1. Амвон, фасады. Проект А. А. Гликина, 2022 год



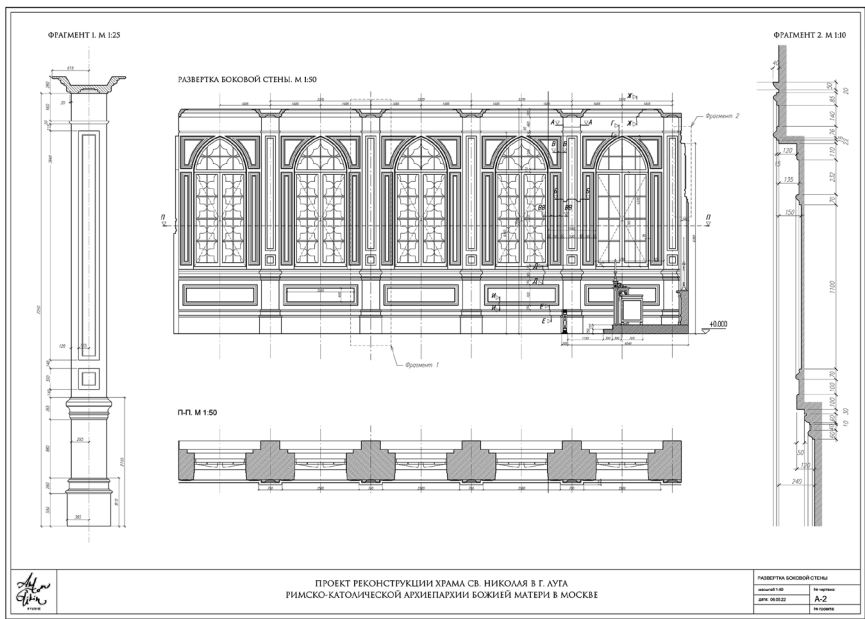
Ил. 2. Новый обходной алтарь, фасады. Проект А. А. Гликина, 2022 год



Ил. 3. Фасад алтарной стены (ретротабулум). Проект А. А. Гликина, 2022 год



Ил. 4. План потолка и сечение балки. Проект А. А. Гликина, 2022 год



Ил. 5. Развертка боковой стены. Проект А. А. Гликина, 2022 год

Сафарова Я. Р.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
yana641964@mail.ru

К истории базилики святой Екатерины Александрийской в Санкт-Петербурге

Статья посвящена истории базилики св. Екатерины Александрийской в Санкт-Петербурге, одного из старейших католических храмов в России. В статье рассказывается о строительстве храма, его архитекторах Ж.-Б. Валлен-Деламоте, Антонио Ринальди, о католиках, живших в XVIII–XIX веках в России. В статье проанализированы особенности формирования римско-католических общин Петербурга в XVIII–XX веков, на примерах творчества известных архитекторов и художников прослежен вклад католиков в развитие градостроительства и культуры Санкт-Петербурга. Актуальность темы обусловлена необходимостью проанализировать уникальную историю Санкт-Петербурга, который со времен Петра Великого населяли представители разных народов и конфессий, внесшие большой вклад в строительство и развитие города. В статье мы рассказываем о судьбе храма после революции 1917 года, рассматриваем историю возрождения и восстановления храма св. Екатерины в конце XX — первой четверти XXI века, реконструкцию здания после пожара 1984 года, уничтожившего интерьеры храма. В данной статье также рассматривается история Образа Божьего Милосердия, расположенного в западном алтаре базилики. Первое живописное изображение Иисуса Милосердного было создано под руководством монахини св. Фаустины Ковальской. Рассказывается о проблемах реставрации храма в наши дни. Цель статьи продемонстрировать связь и преемственность традиций в культурной и духовной жизни Санкт-Петербурга на рубеже XX–XXI веков.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, базилика св. Екатерины Александрийской, Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ринальди, Римско-католическая церковь, Фаустина Ковальская, живопись, реставрация.

Safarova Y. R.
independent researcher
St.-Petersburg, Russia

On the history of the Basilica of St. Catherine of Alexandria in St. Petersburg

The article is devoted to the history of the Basilica of St. Catherine of Alexandria in St. Petersburg, one of the oldest Catholic churches in

Russia. It describes the church's construction, the architects Jean-Baptiste Vallin de la Mothe and Antonio Rinaldi, who designed the church, and the Catholics who lived in Russia in the 18th and 19th centuries. It analyzes the formation of Roman Catholic communities in St. Petersburg from the 18th to the 20th centuries, tracing the contribution of Catholics to the development of urban development and culture in St. Petersburg using examples from the work of famous architects and artists. The relevance of this topic stems from the need to analyze the unique history of St. Petersburg, which since the time of Peter the Great has been inhabited by representatives of various peoples and faiths, all of whom made significant contributions to the city's construction and development. In this article, we discuss the fate of the church after the 1917 Revolution and examine the history of the revival and restoration of St. Catherine's Church in the late 20th and first quarter of the 21st centuries. The reconstruction of the building after the 1984 fire that destroyed the interiors of this temple. This article also examines the history of the Divine Mercy Image, located in the basilica's western altar. The first painted depiction of Jesus of Mercy was created with the participation of the nun St. Faustina Kowalska. The article also discusses the challenges of church restoration today. The article aims to demonstrate the connection and continuity of traditions in the cultural and spiritual life of St. Petersburg at the turn of the 20th and 21st centuries.

Keywords: St. Petersburg, St. Catherine of Alexandria Basilica, J.-B. Vallin de la Mothe, A. Rinaldi, Roman Catholic Church, Faustina Kowalska, painting, restoration.

История базилики святой Екатерины Александрийской, расположенной на Невском проспекте Санкт-Петербурга, весьма интересна — это не только один из старейших римско-католических храмов России, но также один из самых красивых и величественных архитектурных памятников эпохи. Храм строился достаточно долго, еще в 1738 году императрица Анна Иоанновна своим указом повелела выделить католической общине место под строительство церкви, которое началось лишь в начале 1760-х годов и проходило в несколько этапов под руководством разных архитекторов, выдающихся зодчих своего времени. Первоначальный проект принадлежал Пьетро Антонио Трезини (1692 — после 1760 года), но не был реализован, в 1763 году храм начал строиться по проекту, который создал Жан-Батист Валлен-Деламот (1729–1800), после очередного перерыва строительство возобновилось в 1779 году под руководством А. Ринальди (1709–1794), внесшего в проект изменения, а завершено архитектором И. Минчаки. Только в 1783 году храм был освящен в том виде, в котором мы его знаем, — здание в стиле классицизм, имеющее в плане крестообразную форму, с большим куполом и арочным порталом, соединенное с соседними домами высокими арками. В разные годы священники, служившие в храме, представляли известные монашеские ордена — сначала францисканцы, затем иезуиты, наконец, доминиканцы, которые и сегодня служат в базилике [3].

Храм св. Екатерины сразу стал одним из самых почитаемых, несмотря на то, что в Петербурге было множество католических приходов. Удачное расположение и необычайная красота храма сделали его главной римско-католической церковью города [2]. Прихожанами храма в основном были иностранцы, приезжавшие в Петербург или служившие в столице, а также переехавшие в Россию в силу разных обстоятельств католические семьи. Так, например, тысячи французов эмигрировали в годы Великой французской революции, спасаясь от преследований, об этом рассказывалось в докладе «Франция в судьбе А. Н. Бенуа. История рода Бенуа между двумя революциями — 1789 и 1917 гг.» для научно-практической конференции «Эпоха Александра Николаевича Бенуа и художественное наследие XXI века». Конференцию организовали «Санкт-Петербургская Ассоциация Искусствоведов» и «Санкт-Петербургский Союз художников» в ноябре 2025 года. Бывали среди прихожан храма св. Екатерины и католики русского происхождения, о них мы рассказывали в статьях, посвященных портрету С. П. Соймоновой [5] и переводу трактата Фомы Кемпийского, сделанному А. П. Хрущовым [4]. Среди посещавших храм было немало знаменитых людей — А. Мицкевич, О. Монферран, О. де Бальзак, А. Дюма, Ф. Лист, З. А. Волконская, М. С. Лунин, А. Н. Бенуа, Ф. О. Шехтель и другие. По распоряжению императора Александра I в храме Св. Екатерины был погребен генерал Жан Виктор Моро (1763–1813), чья судьба весьма интересна — он считался соперником Наполеона, жил в изгнании в США, сражаясь на стороне союзных монархов против Бонапарта, погиб в одной из битв. Нашел упокоение в храме и последний король Речи Посполитой Станислав Август Понятовский (1732–1798), сегодня в крипте базилики на месте королевского склепа расположена памятная доска.

Примечательно, что история долгого строительства храма повторилась в истории отделки его интерьера, который оформлялся постепенно на протяжении всего XIX века. К сожалению, из-за отсутствия общего проекта, систематизированных документов, подробных чертежей и рисунков мы не имеем полной картины того, как выглядело внутреннее пространство храма в разные десятилетия, какие росписи украшали его стены и своды. В большой монографии, посвященной храму св. Екатерины, исследователь и реставратор Ромуальда Ханковска с сожалением подчеркивает этот момент, отмечая отсутствие архивных материалов, что не позволяет определить время перестроек, реставраций, появления новых архитектурных и живописных элементов [7]. На старых фотографиях и литографиях середины XIX века можно видеть, что интерьер храма, несмотря на стилистическую сдержанность, присущую многим европейским церквям, был насыщен сложным декором. Скульптуры, росписи, витражи, резные амвоны, картины, бронзовые детали создавали красивую игру живописных фактур. Храм продолжал совершенствоваться и украшаться вплоть до начала XX века, что можно объяснить зависимостью архитекторов и строителей от материальной поддержки со стороны меценатов, которая не могла быть регулярной. Так в храме постепенно менялись многие вещи — вместо деревянных полов были сделаны плиточные, в интерьер добавлялись росписи и скульптуры, в конце XIX века появилась новая часовня.

После революции 1917 года храм св. Екатерины Александрийской разделил печальную участь сотен других церквей, хотя и оставался какое-то время открытым. В те годы многие католические священники подверглись гонениям, некоторые погибли, в 1938 году храм был полностью закрыт, а церковное имущество разграблено и уничтожено. Лишь одно большое распятие чудом было спасено — молодая прихожанка тайно вынесла его и укрывала дома. Потом распятие хранилось в приходе Матери Божьей Лурдской, расположенном в Ковенском переулке, вернувшись в храм св. Екатерины только в 1990-х годах. После закрытия храма в его помещениях долгие годы размещались склады, позже хранилища и кабинеты различных организаций, музеев. Храм, как и большинство подобных памятников, постепенно разрушался, но выстоял даже в военное время и после пожара, случившегося в конце 1940-х годов. К несчастью, в 1984 году, когда здание уже готовили к реставрации, пожар повторился, уничтожив все внутреннее убранство, еще сохранявшееся, несмотря на разрушения — росписи, витражи, мраморные алтари, уникальный орган были безвозвратно утрачены. В нишах стен храма располагалось множество скульптур, которые также были разрушены, но на карнизах стен восточного и западного трансептов, над боковыми престолом и сегодня мы можем видеть прекрасные скульптурные фигуры четырех ангелов, которые удалось отреставрировать.

В 1992 году храм св. Екатерины был возвращен Католической церкви, после чего началось его возрождение, сложный путь организации и проведения реставрационных работ. В 2013 году храму был дарован статус малой базилики, единственной базилики, существующей в России. К этому моменту основная часть здания была отреставрирована, хотя большинство того, что мы можем видеть на старых рисунках, фотографиях, сделанных до революции и в советское время, восстановить крайне сложно, а многое невозможно. Часовня Божией Матери Фатимской (ранее капелла Благовещения) сегодня отреставрирована, в ней можно любоваться скульптурами, красивым лепным рисунком в отделке апсиды, изящными колоннами. Вторая из часовен, Лурдской Божьей Матери, пока находится в разрушенном состоянии. Так же выглядят алтари — западный уже отреставрирован, восточный полностью уничтожен пожаром, сохранились лишь фрагменты обгоревшего мрамора и кирпичная кладка, на фоне которой располагается спасенное в 1938 году великолепное деревянное распятие.

Ранее в главном алтаре находилась картина «Мистическое обручение святой Екатерины Александрийской», подаренная храму Екатериной II. Эта алтарная картина, написанная И.-Я. Меттенлейтером (1750–1825), не дошла до наших дней. Сегодня вместо утерянного полотна там размещена большая репродукция картины Пьера Миньяра (1612–1695) «Обручение св. Екатерины» 1669 года, подлинник находится в коллекции Государственного Эрмитажа. Особенно интересен отреставрированный западный алтарь из бело-серого мрамора. До революции в нем, как свидетельствуют источники, находилось изображение распятия. Однако после реставрации 2016 года там помещена репродукция образа Божьего Милосердия — это изображение Христа создал

в 1943–44 годах польский художник Адольф Казимеж Хыла (1897–1965). Сама история появления образа Иисуса Милосердного заслуживает отдельного рассказа, ей посвящено множество книг, научных трудов, статей [6]. Упомянем лишь кратко, что первоначально картина была написана по просьбе молодой монахини Фаустины Ковальской (1905–1938), которой в 1931 году во время молитвы явилось видение Христа, облаченного в белое одеяние, с сияющими красным и светлым лучами, исходящими из его сердца. Он повелел монахине написать увиденный образ и сделать надпись «Иисусе, уповаю на Тебя», о чем сестра Фаустина поведала в своем дневнике [1]. Евгениуш Казимировский (1873–1939), первый художник, к которому обратилась Фаустина Ковальская в 1934 году, писал картину под ее руководством, хотя, по словам монахини, не смог передать всю красоту Христа. Образ, который создал А. Хыла, написан уже после смерти сестры Фаустины и Е. Казимировского, но именно он стал необычайно любим во всем мире и почитаем во многих странах. Фаустина Ковальская была канонизирована в 2000 году, а 2016 год провозглашен папой Франциском годом Милосердия Божия. Тогда в отреставрированном алтаре базилики и появился этот удивительный образ Христа — из глубины темного полотна выступает светлая фигура в сиянии лучей. Картина по праву считается одним из самых интересных и сильных живописных произведений первой половины XX века.

В наше время постепенно продолжается реставрация разных частей храма, в котором находится множество залов и комнат, включая просторные сводчатые подземные помещения, крипту. Памятная доска польскому королю С.-А. Понятовскому открыта в базилике в 2018 году, в октябре 2023 года в крипте храма освящена памятная доска и место упокоения французского полководца Ж.-В. Моро. Нужно отметить, что в помещениях храма периодически проходят литературные встречи, научные лекции. Там же организуются выставки, так в мае 2025 года в крипте базилики можно было увидеть прекрасную экспозицию «Одеяния веры», на которой были представлены литургические облачения из собрания храма, сшитые из парчи, шелка, украшенные символическими орнаментами и вышивками. Выставку подготовили в рамках студенческого проекта участники молодежной группы “Schola”. В храме постоянно проводятся музыкальные вечера и концерты, где звучат произведения классической и духовной музыки, многие в сопровождении органа. На старых фотографиях можно увидеть, насколько великолепен был возвышавшийся над хорами огромный резной орган, погибший в пожаре. К сожалению, восстановить сегодня в храме аутентичный орган невозможно, но современные цифровые инструменты имеют хорошее звучание. На мессах, праздниках и концертах в храме долгое время звучал именно такой инструмент, а в самом начале 2026 года был освящен новый электронный орган “Johannus Ecclesia”, который усилиями настоятеля и священников удалось приобрести для базилики. В конце 2025 года, в дни Рождества, после реставрации открылись главные двери храма, украшенные изысканной резьбой и великолепными бронзовыми деталями. Планируется также реставрация часовни в притворе возле главного входа и многое другое.

В заключение хочется подчеркнуть, что базилика св. Екатерины Александрийской не только продолжает оставаться одним из самых известных храмов Санкт-Петербурга и Католической церкви, но и является уникальным памятником архитектуры. Храм постоянно развивается, возрождаясь после исторических потрясений. С самого основания базилики история ее строительства связана с рядом непростых моментов — проекты претерпевали изменения, архитекторы сменяли друг друга, столь же изменчивой была история создания церковных интерьеров. Нам не всегда известно, кто был автором скульптур, какие картины и росписи украшали стены, когда появлялись те или иные детали. Это представляет немалую сложность для работы историков, искусствоведов, реставраторов. Проблема реставрации является на сегодняшний день одной из самых сложных задач, поскольку история храма хранит в себе множество загадок, но нельзя исключить, что исследователям удастся обнаружить утерянные архивные документы, найти часть пропавших произведений искусства, хранившихся в храме до революции. Тем не менее успехи в реставрации базилики св. Екатерины Александрийской дают нам возможность увидеть не только бережное отношение к традициям, сохранению наследия, но и стремление к новому, органично формирующему современный облик храма в XXI веке.

Список литературы

1. **Ковальская Ф.** *Дневник. Милосердие Божие в моей душе* / Ф. Ковальская; пер. И. Баранова. — Варшава: Wydawnictwo Promic. Księży Marianów, 2009. — 540 с.
2. **Козлов-Струтинский С. Г.** *Католическая церковь в Санкт-Петербурге и Ленинградской области: краткие исторические очерки* / С. Г. Козлов-Струтинский. — СПб.: Римско-католический приход Посещения Пресв. Девой Марией св. Елисаветы в Санкт-Петербурге, 2009. — 35 с.
3. *Краткая история храма св. Екатерины: в сотую годовщину прибытия отцов Доминиканцев в Петроград* / Типография Ст. Пентковского. — Пг.: Типография Ст. Пентковского, 1916. — Репринт. изд. Базилика св. Екатерины Александрийской. — СПб., 2023. — 25 с.
4. **Сафарова Я. Р.** *Конфидененты*. Переводчик Андрей Федорович Хрущов / Я. Р. Сафарова // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2022. — № 69. — С. 100–111.
5. **Сафарова Я. Р.** *Портрет Софьи Соймоновой. Скрытые символы* / Я. Р. Сафарова // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2022. — № 70. — С. 133–138.
6. **Фолиева Т. А.** *Образ Божьего Милосердия: визуальное богословие в современном католичестве* / Т. А. Фолиева // Визуальная теология. — 2021. — № 1 (4). — С. 105–118.
7. **Ханковска Р.** *Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге* / Р. Ханковска; пер. Р. Ханковска, С. Карпенюк. — СПб.: Чистый лист, 2001. — 237 с.

III

ИСКУССТВО СТРАН МИРА. ШТРИХИ И ХАРАКТЕР



Александров-Соболев-

Кабалевский В. И.

Русско-японский культурно-
просветительный межрегиональный

общественный фонд «Ямато»

Санкт-Петербург, Россия

dobro-pitera@mail.ru

Особенности трактовки образа меча в традиционной японской гравюре середины XIX века

В традиционной японской культуре мечу принадлежит исключительно важное место. На протяжении многих столетий он являлся символом самурайской доблести, однако в изобразительном искусстве долгое время не находил последовательного воплощения. Первые примеры последовательного воплощения этого предмета в изобразительном искусстве мы встретим только в работах мастеров традиционной японской гравюры укие-э середины XIX в. Несмотря на то значительное место, которое принадлежало мечу в японской истории и культуре, первые примеры последовательного воплощения этого предмета мы встретим только в образцах жанра муся-э, связанных с изображениями воинов. На примере сравнительного анализа работ Утагавы Куниеси, Утагавы Еситори и Утагавы Тоекуни III, посвященных героям легенды о 47 ронинах, отмечаются черты сходства и различия в трактовке образа меча в традиционной японской гравюре эпохи Эдо. Рассмотрение пластического решения конкретных работ позволило показать, что в каждом отдельном листе может акцентироваться как символическая, так и чисто функциональная трактовка образа меча, что позволило уточнить характер использования этого оружия в средневековой Японии в целом.

Ключевые слова: японское искусство, оружие, меч, гравюра укие-э, Куниеси, Кунисада, Утагава.

Aleksandrov-Sobolev-Kabalevsky V. I.

Russian-Japanese Cultural and Educational
Interregional Public Foundation “Yamato”

Saint Petersburg, Russia

Characteristics of the Interpretation of the Sword in Traditional Japanese Prints of the Mid–19th Century

The sword holds a unique place in traditional Japanese culture. For centuries, it was a symbol of samurai valor, yet it was not consistently depicted in the visual arts for a long time. The first examples of a consistent depiction of this subject in the visual arts are found only in the works of ukiyo-e masters of the mid–19th century. Despite the sword's significant place in Japanese history and culture, the first examples of a consistent depiction of this subject are found only in musha-e prints depicting warriors. A comparative analysis of works by Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Yoshitori, and Toyokuni III, dedicated to the heroes of the legend of the 47 ronin, highlights similarities and differences in the treatment of the sword in traditional Japanese prints of the Edo period. An examination of the plastic design of specific works revealed that each individual sheet can emphasize both the symbolic and purely functional interpretation of the sword, allowing us to clarify the nature of this weapon's use in medieval Japan as a whole.

Keywords: Japanese art, weapons, sword, ukiyo-e prints, Kuniyoshi, Kunisada, Utagawa.

Одним из наиболее значимых и узнаваемых символов самурайской доблести до сих пор остается меч, который для его обладателя был не просто оружием, знаком отличия, символом мужества и верности долгу, но и объектом поклонения. Как отмечал в своем завещании сегун Токугава Иэясу, живший в начале XVII в., меч расценивался как средоточие души самурая, а утрата этого оружия могла стать для его владельца самой страшной бедой. Этот момент подчеркивает также один из зарубежных специалистов по истории японского оружия: «Японский меч — это не только одно из наипрекраснейших творений человеческих рук, он также — живая история и традиция самураев, наиболее честолобивых, преданных и надменных рыцарей за всю историю человечества» [10, с. 5].

На протяжении многих столетий в Японии меч выступал для представителей аристократического и самурайского сословия свидетельством богатства и высокого эстетического вкуса его владельца, а детали оправ меча, как отмечают современные специалисты, могут рассматриваться как яркие образцы декоративно-прикладного искусства. С другой стороны, важно сразу отметить, **что** именно понимается в Японии под термином «меч»: «В Японии издавна под словом „меч“ принято понимать любое клинковое оружие. Таким образом, в категорию меча попадают все виды ножей и кинжалов, копы и нагинаты, тем более, что все они (даже наконечники стрел) изготавливались и продолжают изготавливаться по традиционной технологии с очень небольшими не-принципиальными вариациями» [9, с. 31].

Важно подчеркнуть, что в Стране Восходящего Солнца роль меча не сводилась только к военной или церемониальной. Как отмечает один из ведущих специалистов в сфере японского оружия, в традиционной японской религии *синто* оружию приписывалась также функция отпугивания злых духов. Оно могло служить в качестве *торимоно* — временного вместилища божества *ками* (в японской традиции существовало представление о том, что во время совершения обрядов боги спускались с небес на меч, поднятый острием вверх). Также на протяжении многих столетий в Стране Восходящего Солнца оружие жертвовалось храмам, которые становились крупными его хранилищами. Основным боевым оружием самурая были мечи *дайто* и *катана*. Меч *вакидзаси* хорошо подходил для нанесения ударов в тесной обстановке. Также самураи использовали кинжал *кусунгобу*, который применялся для совершения ритуала ухода из жизни с сохранением чести и нередко являлся семейной ценностью.

В гравюрах Утагавы Куниеси, Утагавы Кунисады (Тоекуни III) и Есито-ры Утагавы получила отражение знаменитая история о 47 ронинах, в январе 1703 г. отомстивших Кире Есинаке — церемониймейстеру при дворе сегуна за смерть своего господина дайме Асано Такуми-но-Ками. Вплоть до реформ Тэмпо (начало 1840-х гг.) в силу идеологических или цензурных ограничений японские художники не могли изображать и тем самым популяризировать эту историю. Более того, длительное время даже произносить имена сорока семи верных вассалов было невозможно или, по крайней, мере, небезопасно, поскольку ронины, отомстившие за гибель своего сегуна, фактически рассматривались как мятежники. Этот «заговор молчания» в 1840–1860-е гг. удалось нарушить художникам Утагаве Куниеси и Утагаве Кунисаде (Тоекуни III). Во многом именно с этого момента легенда о 47 ронинах начинает получать воплощение не только в изобразительном искусстве, но и в театре, а в двадцатом столетии она неоднократно привлекала внимание писателей и кинематографистов.

Наиболее последовательное свое воплощение легенда о 47 ронинах получила в листах *укие-э*, где мы можем встретить различные разновидности японских мечей и внимательно проследить характер их пластической трактовки. С конца XVII в. гравюры *укие-э* окончательно обретают самостоятельный характер и используются в качестве афиш к постановкам театра Кабуки или свитков с изречениями *какэмоно*, помещаемыми в нишах *токонома* (своеобразных домашних святилищ). «Термин *укие-э* достаточно сложен и многозначен. В древности слово „укие“ обозначало одну из буддийских категорий и переводилось как „бренный мир“ или „юдоль скорби“. Одновременно оно могло пониматься и как быстротекущий мир наслаждений. В конце XVII в. *укие* стало обозначать современный мир, мир земных радостей, единственно реальный мир земной любви и наслаждений, а позднее просто современный и даже модный» [4, с. 7]. Вместе с тем появление термина *укие-э* (*картины плывущего мира*) приходит из буддизма, где этим понятием обозначали изменчивость и мимолетность мира повседневной действительности, в котором живет человек, и поначалу применяли это понятие в отношении живописи,

раскрывающей сцены этой повседневности. Однако впоследствии термин *укие-э* закрепился только за гравюрой.

Ярким примером воплощения образа меча как подлинного идола, которому поклонялись представители самурайского сословия, являются гравюры Утагавы Куниеси, Утагавы Кунисады (Тоекуни III) и Еситори Утагавы. С их именами принято связывать расцвет жанра *муся-э* (изображение воинов или героическая гравюра) в гравюре *укие-э* — центральном явлении городской культуры Японии эпохи Эдо (1603–1868). Здесь важно подчеркнуть, что расцвет жанра *муся-э*, во многом связанный с официальной поддержкой со стороны сегуната и связанный с так называемыми реформами Тэмпо, приходится на завершающий этап эпохи Эдо (1840–1860-е гг.).

Для того чтобы лучше осознать ту роль, которая принадлежала образу меча в гравюре этого времени, необходимо провести сравнительный анализ работ этих трех известных мастеров гравюры *укие-э*. Для начала остановимся на серии «Сэйтюгисидэн», созданной Куниеси в 1840-е гг., и на выполненных Тоекуни III в 1860-е гг. листах с изображением актеров театра кабуки. Работы этих художников выступают ярким примером воплощения образа меча как подлинного идола, которому поклонялись представители самурайского сословия, и в то же время оружия, которое следовало постоянно держать наготове и использовать так, чтобы наилучшим образом выйти из самой непростой и противоречивой ситуации, которая могла возникнуть в процессе осуществления мести.

В листах Куниеси и Тоекуни III нашли отражение различные способы применения меча, обозначившие ключевые моменты в истории подвига ронинов. Как полагает М. В. Успенский, изображение оружия в листах Куниеси, посвященных истории «Сэйтюгисидэн», в полной мере отвечает символическому характеру образа, где «жанр „портретов-биографий“ призван был закрепить в сознании горожан нормы социального поведения, нормы социальной морали» [8, с. 23]. У Куниеси, равно как и у двух других рассматриваемых мастеров, образ меча мог получить и чисто сюжетное, и выраженное символическое значение, выступая знаком (эмблемой) или символом самурайской доблести. Включая в большинство листов своей серии изображение оружия, Куниеси убедительно демонстрирует, какую функцию мог исполнять меч не только в рамках конкретной истории, имевшей место в начале XVIII в., но и в системе самурайской боевой практики в целом. Действительно, акцентируя ту функцию, которую меч получает в руках каждого из героев, Куниеси показывает, **что** именно помогло ронинам совершить легендарный подвиг.

Для начала обратимся к интерпретации образа меча в образцах жанра *муся-э*, связанном с изображением боевых сцен, на примере сравнения листов Утагавы Куниеси и Тоекуни III. Примером работы, где оружие выступает одновременно символом самурайской доблести и важным условием развития сюжета, являются гравюры этих художников, посвященные Синроку Мицукадзэ. У Тоекуни III наличие противника обозначено острием копья, направленным в сторону ронина. Фрагментированное изображение оружия можно видеть и в других гравюрах Тоекуни III (например, в листе, посвященном

актеру Араси Кангоро I в роли ронина Каида Ядзаэмон Томонобу). Данный прием помогает усилить ощущение напряженной схватки за счет резкого столкновения прямой линии копья и слегка искривленной линии меча, который держит воин. Здесь следует сразу обратить внимание на важную конструктивную особенность японского меча, которая отразилась на характере его пластической трактовки в гравюрах укие-э: «в отличие от центральноазиатских и европейских мечей, японский меч легко разбирается на части, для чего достаточно извлечь из рукояти поперечную деревянную шпильку — *мэкуги*, проходящую через отверстие в хвостовике меча. Оплетенная шелковым шнуром деревянная рукоять и металлические детали ее оправы легко снимаются с хвостовика меча» [6, с. 13].

В целом такая пластическая трактовка изображения меча созвучна его функциональному назначению в японской культуре. Несмотря на то, что, согласно преданию о 47 ронинах, Синроку Мицукадзэ сражался с помощью лука, в гравюре Тоекуни III он изображен с длинным японским мечом — *катаной*. По форме клинка он напоминает шашку, однако рукоять у нее прямая и длинная, что позволяет использовать двуручный хват. Навершие у этого меча отсутствует, а небольшой изгиб клинка и острый конец позволяют наносить также и колющие удары.

Здесь следует подчеркнуть, что в гравюре Тоекуни III представлен не сам ронин, а актер, играющий его роль (такое изображение актера театра кабуки в виде ронина позволяло обойти провозглашенный реформами Тэмпо запрет на жанр *якуся-э*, ранее являвшийся одним из самых популярных у покупателей гравюр укие-э). Использование насыщенной цветовой палитры и тщательная проработка деталей костюма позволили Тоекуни III усилить момент мускульного усилия в момент удара мечом.

В листе Утагавы Куниеси, посвященном Синроку Мицукадзэ, также акцентирован жест двух рук, сжимающих меч. В то же время, в отличие от гравюры Тоекуни III, меч имеет у него не жанрово-повествовательную, а эмблематическую роль, символизируя, прежде всего, доблесть самурая. Символическая трактовка образа оружия в листе Куниеси подчеркивается изображением флажка с обозначенным на нем посмертным именем (*кайме*) героя. На флажке, который держит Синроку Мицукадзэ, начертаны слова: *сякусю тэйсинси* («чистый и преданный муж, почитающий Будду»). Именно этому флажку отведена роль композиционного и смыслового центра, на который зритель сразу обращает внимание. По отношению к нему руки, сжимающие меч, выступают еще одним заметным акцентом, но уже не ведущей образной величиной, как у Тоекуни III.

Отмеченные ранее черты — фрагментированное изображение, где изображение меча и копья часто срезано краем листа, яркий колорит и декоративность, — являются типичными для многих листов Тоекуни III. Использование черной обводки помогает здесь усилить как чисто функциональную, так и эмблематическую функцию меча, поскольку здесь внимание зрителя полностью концентрируется на лице, а также на движении руки, сжимающей оружие. В изображении костюма Тоекуни III стремится приблизиться к исторической

основе, поскольку при нападении на дворец Киры ронины были одеты именно в *хикеши бантен* черного цвета с клыкообразными вставками белого цвета. В данном случае воины выдавали себя за пожарных, так как специальная двусторонняя куртка пожарного хорошо скрывала вооружение, а после совершения мести позволяла легче затеряться в толпе. Также светлый клинок катаны в гравюрах этого мастера, как правило, хорошо выделяется на темно-синем фоне, обозначающем ночное время суток, когда было совершено возмездие. Так образ меча у Тоекуни III закономерно обретает почти театральную зрелищность.

Ярким примером различия эмблематической и сюжетно-содержательной трактовки функции меча выступают гравюры Куниеси и Тоекуни III с изображением Садаэмона Юкитаки. В листе под номером 20 Куниеси показывает два меча-катаны, закрепленных на поясе ронина, скорее, в качестве атрибута его воинской доблести. Здесь мы видим не индивидуализированный, а собирательный образ самурая, готового до конца исполнять свой долг. В то же время Тоекуни III в изображении Накаямы Гэндзюро I в роли Садаэмона Юкитаки вновь заостряет функцию катаны как рубящего оружия, где эта функция выступает и как символическое обозначение той миссии, которую взял на себя ронин. Юкитаки вооружен мечом, который он сжимает в правой руке, а левой, скорее всего, придерживает дверцу ворот. Движению героя, представленного в момент нанесения удара, придана акцентированная динамика. Диагонали, выявленные в положении рук и всего тела и усиленные протяженной линией катаны, подчеркивают драматизм сражения.

Однако в трактовке образа других ронинов Куниеси и Тоекуни III могут приходиться к близким решениям, акцентируя как символическую-эмблематическую, так и чисто функциональную роль меча. Убедительным примером его символической трактовки может служить изображение ронина Йогоро Нариясу. У Тоекуни III обе руки самурая отведены за голову, что позволяет предельно выразительно передать ощущение резкого замаха меча для последующего удара. Лицо Нариясу буквально искажено яростью, что прослеживается в опущенных уголках губ и сведенных к переносице бровях. Это же усердие можно проследить и в динамичной позе героя. В целом Тоекуни III, вновь акцентируя движение руки, сжимающей катану, делает это оружие своего рода символом той роли, которую самурай принимал на себя и выполнял до последней минуты своей жизни. Подобное восприятие образа меча успело сформироваться у зрителей, которые в середине XIX в. приобретали листы *укие-э* и посещали театр *кабуки*, что позволяет многим специалистам называть листы *укие-э* образцами подлинно народного искусства [2, с. 156]. Интересно, что в гравюре Куниеси, посвященной Йогоро Нариясу, в отличие от гравюры Тоекуни III, мечи изображены в ножнах и в данном случае не используются в качестве боевого оружия. Тем не менее дайсе — пара мечей самурая в ножнах и копье *ари* вместе создают запоминающийся пластический рисунок, который подчеркивает динамику бегущей фигуры.

Рассмотренной гравюре Тоекуни III ближе другая работа Куниеси — лист под номером 36, где изображен ронин Ята Гороэмон Сукэтакэ. Особая

экспрессия, которой здесь наделено изображение меча, объясняется текстом легенды, согласно которому Сукэтакэ сражался с особенно сильным соперником — личным секретарем Моронао, обладавшим большой физической силой. Куниеси запечатлел Сукэтакэ в тот момент, когда он наносит мощный удар катаной, буквально рассекающей соперника, вновь подчеркивая чисто функциональный характер этого оружия. Движению меча вторят взметнувшиеся полы одеяния Сукэтакэ, напоминающие крылья огромной птицы. Здесь важна ситуация передачи динамики сражения и мускульного усилия для нанесения смертельного удара, а «заострение функции меча как орудия справедливого возмездия и небесной кары позволяет наполнить пространство напряженной динамикой» [1, с. 68].

Такой же подход к трактовке воина мы видим и в листе Тоекуни III, где актер Такасуке II представлен в роли ронина Фува Кадзуэмона (Масатанэ). Этот ронин прославился как «мастер фехтования», блестяще владевший катаной (благодаря историческим справкам известно великолепное умение Фува Кадзуэмона обращаться с этой традиционной разновидностью меча). На гравюре Тоекуни III Кадзуэмон изображен в момент сражения, где задействованы сразу две катаны. При этом меч, зажатый в правой руке, занесен над головой, тогда как меч слева направлен лезвием вниз. Это сообщает фигуре ронина, буквально переполненной энергией сопротивления и борьбы, невероятную экспрессию. Движению меча вторят взметнувшиеся полы одеяния, напоминающие крылья огромной птицы. Здесь возникает ситуация выявления мускульного усилия для нанесения смертельного удара, где ритмичное повторение диагоналей поддерживает момент драматизма, определяющий содержание гравюры.

С другой стороны, в серии Куниеси меч может выполнять и другую сюжетную и образную функцию. В листе под номером 19 ронин Урамацу Таканао представлен сбитым с ног тяжестью укрытой снегом ветки, которую он срубил мечом ради разминки. Подобная трактовка изображения оружия привносит в изображение момент житейской случайности, нарушающей четкий и жесткий кодекс самурайской этики. Удар меча звучит подобно эху в композиции, построенной на противоположно направленных, как бы сталкивающихся движениях. Они и придают изображению динамику, характерную для самой ситуации падения человека под грузом снега. Фигура Урамацу Таканао словно пытается найти опору в резко выброшенном вперед мече.

С точки зрения сюжета и характера композиционного решения эту работу можно сравнить с другими листами Куниеси, посвященными Юкугаве Мунэнори, отбивающему мечом светильник, который был направлен в него рукой противника, и Накамуре Тадатоки, изображенному во время боя и разрубающему летящую в него связку хвороста. Однако момент непреднамеренности, случайности, обусловленной сюжетом каждой из этих двух гравюр, не снимает главной функции, возложенной на меч — служить верным слугой своего хозяина, позволяя ему достойно выходить из любой ситуации. А в листе 9 опущенный меч Онодэра Дзюнай Хидэтомо воспринимается как символ стремления самурая держать оружие наготове в любой ситуации.

С точки зрения трактовки изображения меча интересно сравнить гравюру Тоекуни III, где запечатлен актер Итикава Яодзо VI в роли Масэ Магокуро Масатоки. Иероглифика в правом верхнем углу повествует об истории, которая описывает Масатоки как верного и честного воина, борющегося за справедливость, а изображение меча в данном случае как бы поддерживает такое представление. В целом заострение функции меча как орудия справедливого возмездия небесной кары позволяет наполнить пространство гравюры напряженной динамикой схватки. Акцентируя жест руки ронина, сжимающей меч и наносящей удар в гравюре, посвященной Масатоки, Тоекуни III отказывается от деталей, отвлекающих внимание от этого энергичного мощного движения. Образ ронина и его оружия можно назвать по-настоящему монументальным. Это, в свою очередь, приближает портретную гравюру к типу театральной афиши, призванной сразу привлечь к себе внимание зрителя за счет показа лица героя крупным планом.

Наряду с мечом в серии Куниеси мы встретим изображения других видов оружия, которые использовали самураи. К примеру, в листе под номером 10 ронин Масахису изображен с алебардой *нагината* — оружием, которым он сразил множество врагов во время осады дворца Киры. Во многом благодаря использованию алебарды этот лист можно считать одним из самых экспрессивных и острых в серии Куниеси с точки зрения композиционного решения. Алебарда кажется выкинутой вперед и вверх, выступая своего рода продолжением фигуры самурая.

То, что в образе одного и того же ронина разными мастерами укие-э функция оружия (в данном случае меча) могла акцентироваться либо нивелироваться, подтверждает сравнительный анализ работ Куниеси и его последователя Еситора Утагавы. Эти листы посвящены ронинам Яхэю Канамару и Емосити Нориканэ. У Куниеси здесь изображение меча сколько-нибудь существенной роли не играет. В образе старого самурая Яхэя Канамару (на момент штурма дворца Киры ему исполнилось 78 лет) главное — уже не мастерское владение оружием, которое воинственный старец сжимает в руке, а клич, страстный призыв, обращенный к другим ронинам. Напротив, Утагава Еситора вводит в лист изображение меча как признака того сословия, к которому принадлежал Яхэй Канамару. Благодаря наличию этого атрибута ронин воспринимается как хранитель традиции воинской доблести, дающий напутствие молодым воинам. Возможно, по этой причине композиционная трактовка образа Канамару столь близка гравюрам с изображением другого ронина Емосити Нориканэ, поднявшего сжатый в руке меч над головой. Однако динамика сражения, которая так отчетливо выражена в листах Куниеси и, в еще большей степени, у Тоекуни III, здесь отсутствует. Еситору интересуют, скорее, чисто эмблематическая функция образа ронина.

Отметим еще одну важную особенность гравюр Тоекуни III. В отличие от Куниеси и Еситора он постоянно ориентируется не на первоисточник истории 47 ронинов, а на театральную постановку «Канадэхон Тюсингура», в которой были задействованы герои художника. К примеру, согласно легенде, Хазама Мицукадзэ сражался в момент ночной атаки на дворец Киры при помощи лука,

однако на гравюре он изображен с мечом в самый разгар боя. Благодаря этому меч у Тоекуни III более явно, чем у Куниеси, выявляет знаковую функцию самурайского оружия и в то же время помогает усилить в его изображении зрелищное начало, отвечающее природе театральной гравюры.

В целом как у Тоекуни III, так и у Куниеси и Еситоры при всех стилистических различиях меч выступает как концентрированный образ самурайской доблести, позволяющий с честью выходить из самых непростых ситуаций, требующих не только отваги, но и ловкости, смекалки, умения использовать меч и другое оружие, исходя из «требования момента». Сюжетная сторона этих ярких моментов штурма дворца Киры, как мы могли убедиться, ярче всего раскрылась в гравюрах серии «Сэйтюгисидэн» Куниеси и в работах его последователя Еситоры. В то же время Тоекуни III, не акцентируя в гравюре фабулу, сюжетное начало, позволяет зрителю ощутить энергию действия актера, исполняющего роль ронина, поступаясь правдой литературного первоисточника, но находя при этом нечто более важное — правду художественного образа. Самурайский меч в работах Тоекуни III позволяет передать выразительность актерского действия и, вместе с тем, раскрыть личность изображаемого персонажа через характерное движение руки, сжимающей меч или наносящей смертельный удар.

Как справедливо отмечает один из современных исследователей японской культуры, меч и после наступления эпохи Мэйдзи (1868), и в двадцатом веке оставался одним из наиболее известных и востребованных символов японской культуры [3, с. 202]. Расцвет жанра муся-э в японской гравюре 1840–1860-х гг. позволил раскрыть и подчеркнуть функцию меча как неотъемлемую часть образа самурая, «исходя как из конкретной ситуации, связанной с определенным эпизодом подвига ронинов, так и из общих представлений о самурайской доблести» [7, с. 21]. Как показал анализ произведений трех авторов, на исходе эпохи Эдо, обозначившей последний яркий взлет жанра *муся-э*, образ меча становится важнейшей частью художественного произведения, представляющего данный жанр. В этом случае, несмотря на все различия стилистической манеры Утагавы Куниеси, Утагавы Тоекуни III и Утагавы Еситоры, в их произведениях успешно обыгрываются и прямая функция меча, и заключенное в нем символическое, знаковое начало, помогающее связать современную этим мастерам гравюры укие-э эпоху со славными страницами далекого и недавнего прошлого Японии.

Список литературы

1. **Ефимов Ю. Г.** *Восточное оружие в частных собраниях* / Ю. Г. Ефимов, Е. Б. Скраливецкий, В. Н. Образцов. — СПб.: Восточная коллекция, 2014. — 368 с.
2. **Иэнага С.** *История японской культуры* / С. Иэнага. — М.: Прогресс, 1972. — 230 с.
3. **Конлейн Т. Д.** *Оружие и техника самурайских воинов* / Т. Д. Конлейн. — М.: АСТ, Астрель, 2010. — 223 с.

4. **Солодовникова О. Н.** *Хокусай* / О. Н. Солодовникова. — Москва: Издательство АСТ, 2022. — 160 с.
5. **Соха Г.** *Японские мечи Нихонто* / Г. Соха. — М.: АСТ, 2006. — 192 с.
6. *Старинное оружие из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки, 23 мая — 15 октября 2014 года, выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»* / авт. ст.: Ю. Г. Ефимов, В. Н. Образцов. — СПб.: Славия, 2014. — 147 с.
7. **Успенский М. В.** *Самураи Восточной столицы или сорок семь преданных вассалов в гравюрах Итиюся Куниеси и биографиях Иппицуана* / М. В. Успенский. — Калининград: Янтарный сказ, 2005. — 128 с.
8. **Успенский М. В.** *Из истории японского искусства: сборник статей* / М. В. Успенский. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2004. — 200 с.
9. **Хорев В.** *Японское оружие крупным планом* / В. Хорев. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. — 256 с.
10. **Цокур А. В.** *Холодное оружие как часть японской культуры накануне и в начале эпохи Мэйдзи* / А. В. Цокур // Культурная жизнь Юга России. — 2015. — № 4 (59). — С. 23–27.

IV

ИСКУССТВО В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТОВКАХ



Лескова И. А.
Санкт-Петербургский
гуманитарный университет
профсоюзов
Санкт-Петербург, Россия
innaleskova@yandex.ru

Неразличенность времени. О формах бытия традиции

Традиция — один из духовных ресурсов развития общества, современное общество испытывает в нем возрастающую потребность, что обусловлено трансформацией ценностно-смысловых оснований культуры. Традиция — феномен многомерный, потому имеет множество форм и способов проявления. В статье феномен традиции рассматривается в ракурсе его порождающей основы, что является новым и определяет новизну исследования. Цель статьи рассмотреть обусловленность художественных форм и способов проявления традиции ее порождающей основой. Выделено два типа образности: тип *вневербальной* образности как носитель свойств порождающей основы традиции и противоположный ему тип *вербальной* образности, а также сопряженная с *вневербальной* образностью индивидуальная форма бытия традиции. Их особенности анализируются на материале современной живописи.

Ключевые слова: традиция, вербальная и вневербальная образность, сюжетность, бессюжетность, хронотоп, художественная коммуникация, мифосхема, порождающая основа.

Leskova I. A.
Saint-Petersburg Humanitarian
University of Trade Unions
Saint-Petersburg, Russia

The indistinguishability of time. On the forms of being of tradition

Tradition is one of the spiritual resources for the development of society, and modern society is experiencing an increasing need for it, due to the transformation of the value and semantic foundations of culture. Tradition is a multidimensional phenomenon, therefore it has many forms and ways of manifestation. The article examines the phenomenon of tradition from the perspective of its generative basis, which is new and determines the novelty of the research. The purpose of the article is to consider the conditionality of artistic forms and ways of manifestation of tradition as its generative basis. Two types of imagery are distin-

guished: extraverbal imagery as a carrier of the properties of the generative basis of tradition and the opposite type of verbal imagery, as well as the individual form of being of tradition associated with extraverbal imagery. Their features are analyzed on the basis of modern painting.

Keywords: tradition, verbal and extraverbal imagery, plot, plotlessness, chronotope, artistic communication, mythoscheme, generative basis.

Введение

Колесо движется, потому что ось неподвижна, говорят даосы, неподвижность оси есть возможность движения. Отношение ось-колесо метафорически раскрывает логику отношения время-традиция: подобно колесу движется культурно-историческое время, традиция есть ось, упорядочивающая поток его изменений. Духовная преемственность поколений и эпох, возникающая традицией, созидает во времени ценностно-смысловое и психологическое единство общества, обеспечивая социокультурное воспроизводство, жизненную цельность и развитие.

В жизни современного общества традиция находится в положении культурного реликта. «„Традиционное“ может быть „правильным“ и „надежным“, но почти всегда является „банальным“ и „скучным“; в нем нет живой жизни, будущего, а часто присутствует и „темное“, отталкивающее начало. „Традиция“ сегодня пахнет пылью провинциального музея и уводит наши мысли в темные области народных культур и архаики» [11, с. 92]. Вне связи с жизнью и будущим традиция превратилась в культурный реликт и потому уже не ось в потоке времени.

Когда ломается ось, рассыпаются составные элементы колеса, вне традиции распадается *жизненная цельность человеческого бытия* — утрачивается самобытность и полнота национального миропонимания и миростроительства. Это один из глубинных факторов культурной, духовно-нравственной деградации современного общества, что поставило под угрозу сам процесс социокультурного воспроизводства. Например, ценности современного общества имеют *внеценностное* (политическое, идеологическое, экономическое и т. п.) обоснование, нормой стала разумная или рациональная нравственность (нравственно то, что полезно), развитие общества имеет экономическую детерминанту, возник феномен культурной деменции или покидания истории (Д. Эндресс), люди превращаются в «миметических карликов», неспособных думать самостоятельно (Э. Тодд [10]), и т. п.

Перед современным обществом стоит проблема восстановления связи с традицией как основанием жизненной цельности человеческого бытия. В европейских странах она осмысливается на уровне социально-философской мысли, в России констатируется уже на уровне нормативно-правовых актов. В статье названная проблема рассматривается с позиции художественной культуры. Восстановление связи с традицией не означает, хотя и не исключает, воспроизводства уже существующих художественных форм ее бытия.

В современном искусстве идет процесс поиска новых форм существования традиции, что определяет необходимость их искусствоведческого исследования и **актуальность** темы статьи.

Речь идет не о художественных традициях, они имеют локальное значение, и связь с ними в отечественном искусстве никогда не прерывалась, хотя и ослабла, особенно в постсоветский период, вместе с интеграцией в международное художественное пространство. В статье феномен традиции рассматривается в ракурсе его порождающей основы, что является новым, определяет **новизну** данного исследования и необходимость обращения к междисциплинарному подходу — рассмотрению художественных форм в единстве с их философскими и социально-психологическими основаниями. **Цель** статьи рассмотреть обусловленность художественных форм и способов проявления традиции ее порождающей основой. Статья двухчастна, первая часть посвящена ответу на вопрос о традиции и ее порождающей основе, влияние которой на художественное содержание и форму во второй части рассматривается через два типа образности.

І. Что такое традиция?

Понятие традиция универсально, ибо применимо ко всем сферам жизни общества. Есть семейные традиции, есть научные, художественные, культурные, конфессиональные традиции, есть традиции в образовании, а также традиции цивилизационного типа (например, античная, восточная традиция) и пр. Объединяет это многообразие форм бытия традиции функция трансляции значимых элементов опыта прошлого. Однако, сущностно характеризуя традицию, эта функция не объясняет, что она такое.

Традиция есть «присутствие в человеческом опыте реальности, которая передается из поколения в поколение, извечно возобновляется в человеческом бытии... она есть то, что дается человеку *прежде* всего, но опознается им *после* всего пережитого и понятого» [4, с. 9].

Из определения следует, традиция есть возобновляемая реальность и способ ее бытия во времени. С этой точки зрения, элементы социального и культурного наследия — «общественные установления, нормы поведения, ценности, идеи, обычаи, обряды и т. д.», которыми принято определять традицию, есть чувственно-смысловые формы исходной реальности. Их переживанием и пониманием она возобновляется в человеческом опыте разных поколений, тем самым во времени поддерживается их ценностно-смысловое и психологическое единство, и в потоке культурно-исторических изменений выстраивается духовная ось, определяющая жизненную цельность человеческого бытия.

В основу вышеприведенного определения традиции положен духовный опыт китайской культуры. Однако сходным образом, но в русле духовного опыта русской культуры традицию трактовал И. Ф. Стравинский: «Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжается. Она, как фамильная драгоценность, наследство, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [9,

с. 37]. Аналогично определял традицию и советский исследователь народной культуры В. Е. Гусев: традиция «не стереотипна, не шаблонизирована, а канонична и продуктивна, способна к саморазвитию» [3, с. 9], т. е. это *реальность, которая развивается, сохраняя свою идентичность*.

Таким образом, *традиция* есть способ и форма трансляции некой исходной реальности. Например: каноническая традиция в христианстве и христианском искусстве различными средствами (от регулирования поведения верующих до живописного и архитектурного канона) возобновляет в человеческом опыте разных поколений христиан исходную, присущую христианству реальность.

Традиции больших человеческих групп (этноса, народа, нации, конфессии, цивилизации) общеадресованы, имеют основополагающее значение, традиции малых человеческих групп являются производными от них, они локально значимы, ибо адресованы локальным группам, например, политическая, научная, художественная и т. п. традиции, в статье речь идет только о традициях больших человеческих групп.

Однако ответ на вопрос, что такое традиция, не раскрывает порождающую основу этого феномена.

Порождающая основа традиции

Поиск ответа на вопрос о порождающей основе традиции ведет к истокам этого феномена — первобытной культуре.

Культура как человеческий способ бытия своим истоком имеет способность человека наделять вещи смыслом. Действия животных тоже осмыслены, но только человек дает вещам *надбиологический* (культурный) смысл. В полной мере эта способность проявила себя созданием культуры в первобытную эпоху. Возник первый человеческий мир, все существующее в нем имело культурный (надбиологический) смысл. Одновременно возникла реальность человеческого мира и необходимость ее трансляции, ибо смыслы передаваемы только от человека к человеку, потому и смысловесущая реальность человеческого мира существует во времени только путем ее передачи от человека к человеку, от поколения к поколению, что осуществляет *традиция как форма и способ существования во времени человеческой реальности*. Обряды, установления, предметы искусства и т. п. — это ее чувственно-смысловые формы, переживанием которых присутствие исходной смысловесущей реальности возобновляется в человеческом опыте сменяющихся поколений.

Быть смысловесущей — чисто человеческое качество реальности, оно предзадано ее порождающей основой, которой являются *метасмыслы*, или *большие смыслы*. Большие, потому что выявляют пределы всего известного и понятного, они сверхличны и всеобщы, над временем и всевременны. Например, в первобытности образ тотема являл собой единство космического и человеческого миропорядка (тотем есть и космос, и природа, и племя), т. е. носитель метасмысла. Основой целостности смысловесущей реальности выступает *связность* больших смыслов, *конфигурация* отношений между ними

является источником различия традиций больших человеческих общностей; *надвременной и надличностный характер* метасмыслов создает возможность внутренней преемственности разнородных явлений, потому любые изменения жизненного мира общества (социальные, экономические, исторические и пр.) находят в этой смыслонесущей реальности свое место и смысл.

Первобытное сознание было довербально, метасмыслы существовали в формате образов в силу способности человека «внутренне репрезентировать когнитивную информацию в формате перцептивных образов» [6, с. 98]. Смысл был переживанием, в содержании которого в нераздельном единстве существовало ощущение человеком себя, ощущение предмета восприятия и его надбиологическое (культурное) значение. Такое переживание, репрезентируемое в формате образа, есть миф, это первичный миф, еще донарративный, без повествовательных функций. Он схватывает явление целостно, без детализации и в живом существовании, нераздельном с существованием человека, выражая реальность человеческого мира как целое.

Таким образом, *порождающей основой традиции* является реальность человеческого мира, репрезентируемая *как целое* в формате мифообразов. Соответственно все формы бытия традиции обладают свойствами первичных мифообразов (донарративный миф).

II. Типы образности

«Образы являются самым древним языком психики» [2, с. 9], это язык первичный и естественный, он дан человеку природой и существовал до возникновения речи, т. е. изначально человек понимал мир, себя и других людей, взаимодействовал с ними на языке довербальной, допонятийной образности (эмпатическая коммуникация). Реальность первого человеческого мира также была *вневербальной*. Она существовала как живое целое, еще понятийно-логически не расчлененное и не фрагментированное именованием, первобытная культура возникла ее познанием.

Вневербальная реальность — источник целостного нерасчлененного опыта, его образно-чувственная форма на языке психологических терминов определяется как *вневербальная форма смыслового обобщения*. Выступая механизмом смысло- и формообразования, она порождает *вневербальную образность*. Следует уточнить различие терминов: *довербальность* подразумевает стадию отсутствия речи у истоков первобытной культуры, *вневербальность* существует в условиях речи как главного средства коммуникации.

Вневербальная образность впервые проявила себя донарративным мифом, что и определило ее специфику. Образность этого типа подразумевает: а) наличие в художественном содержании бессознательно-мифологического элемента и б) его упорядоченность по *принципу мифосхемы* — «моделирующий и формообразующий принцип, придающий универсальность ситуации произведения и доводящий образность до предельного обобщения» [5, с. 152].

С развитием речи усложнилась реальность человеческого мира и возникла вербализованная реальность как понятийно освоенная область *вневербальной*

реальности, которая не исчезла и не может исчезнуть, ибо естественная данность. Всю историю своего существования свои открытия и достижения человек черпает из *вневербальной* реальности, либо подобно Адаму давая имена познанному, либо различными средствами, создавая возможность ее переживания, что активно используется в художественном творчестве.

Вербализованная, значит, сегментированная именами реальность, своей основой имеет уже не чувственно-образный, а языковой опыт, он задает пределы реальности уже имеющим имя, и человек воспринимает, осознает, мыслит тем, что названо словом. Слово кодирует опыт (переживание, смысл, событие) в дискретных категориях, логически его расчленяет, следовательно, опыт имеет понятийно-логическую форму, которая может быть определена как *вербальная форма смыслового обобщения*. Она порождает тип вербальной образности, что подразумевает а) наличие в художественном содержании понятийно-логического элемента и б) его упорядоченность по *принципу сюжетности*.

Таблица I. Типы образности

Источник, основа	Форма смыслового обобщения	Тип образности
<i>вневербальная реальность, чувственно-образный опыт</i>	<i>вневербальная (образно-чувственная)</i>	<i>вневербальная образность (содержит бессознательно-мифологический элемент, принцип мифосхемы)</i>
<i>вербализованная реальность, языковой опыт</i>	<i>вербальная (понятийно-логическая)</i>	<i>вербальная образность (содержит понятийно-логический элемент, принцип сюжетности)</i>

Для полноты понимания двух типов образности важен еще один аспект. *Вневербальная образность* как первичный и естественный язык психики есть язык коллективного субъекта, коллективного сознания, поскольку индивидуальное сознание изначально не было выделено из коллективного. *Вербальная образность*, будучи обусловлена речевой деятельностью, является языком индивидуального сознания, потому что понятийно-логическое расчленение опыта индивид осуществляет с опорой на собственный опыт, степень сходства которого с коллективным индивидуальна. Традиция говорит языком *вневербальной образности*, это «запись» коллективного опыта, его *автор* — коллективная личность, т. е. «Мы», «Мы» транслирует опыт себе, но изменившемуся во времени, потому *вневербальная образность* подразумевает *коммуникацию «Мы-Мы»*. Тогда как *вербальная образность*, являясь языком индивидуального сознания, подразумевает *коммуникацию «Я-Ты»* как взаимодействие индивидуальных миров.

Соотношение вербальной и *вневербальной образности* в историко-художественном процессе менялось в процессе становления индивидуального начала, выделения индивидуального сознания из коллективного. Этот процесс был медленным. В философии его начало определяется понятием осевого времени (между 800 и 200 гг. до н. э.), завершается процесс в эпоху Просвещения

(XVIII век), когда фактом стало противопоставление индивидуального и коллективного, утвердилась идея самоценности индивидуального начала («человек — свободный атом»), начался процесс индивидуализации жизни, как следствие, состоялся разрыв с традицией и доминирующей стала вербальная образность и коммуникация «Я-Ты», а возможности реализации языка коллективного сознания — *вневербальной образности* и коммуникации «Мы-Мы» кардинально уменьшились. К концу XIX века это привело к сложению массовой культуры, атомизации общества, а к исходу XX века возник глубокий духовный кризис цивилизационного масштаба, поставивший современное общество перед проблемой сохранения идентичности человеческого рода и необходимостью экзистенциального выбора между человечеством и постчеловечеством. Масштаб кризиса свидетельствует, что индивидуальное сознание человека или малых человеческих групп (так называемое разумное меньшинство) не имеет силы и мощи коллективного сознания общества, которое через механизм традиции обладает полнотой и глубиной понимания смысловых оснований человеческого бытия. Для индивидуального сознания (единичного или малой группы) такая полнота и глубина недостижима.

Процесс восстановления связи с традицией латентно развивался весь XX век. Достаточно полно, в ракурсе возрождения мифологического сознания и его влияния на художественную культуру XX века, он рассматривается в коллективной монографии «Миф и художественное сознание XX века» [7]. И. А. Герасимова процесс эволюции *вневербальности* рассматривает от первобытности до современности на примере искусства танца [1]. Мы касаемся этого процесса с ракурса традиции и двух типов образности, общее описание которых было дано выше. Далее выявляются особенности определяемого ими художественного содержания и формы на примере двух произведений современной живописи: *вневербальная образность* рассматривается на примере картины А. П. Рыбкина «Июнь 41. Пора сенокосная» (2025, х., м., 200 × 120), а ее противоположность, тип вербальной образности, — на примере картины В. А. Леднева «Проводили отца на войну» (2010, х., м., 180 × 120). Оба произведения посвящены теме войны, экспонировались на выставке «День Победы», посвященной 80-летию Победы в Великой Отечественной войне (Санкт-Петербургский Союз художников, 2025).

Отношение противоположности подразумевает, что при наличии взаимосвязи есть разнонаправленность и взаимоисключение. Названные произведения связывает общность тематики — это образ начала войны, их разнонаправленность обусловлена самобытностью его авторского видения, взаимоисключаемы использованные художниками внутрихудожественные механизмы формообразования и смыслопорождения. В картине А. П. Рыбкина «Июнь 41. Пора сенокосная» в этом качестве выступает *вневербальная форма смыслового обобщения*, а в картине В. А. Леднева «Проводили отца на войну» — *вербальная форма смыслового обобщения*.

Вербальная образность

- **Сюжетное описание смысла**

Сюжет возникает развитием смысла, его движением от начала к концу (принцип финальности) в предзаданной художником композиционной последовательности восприятия и переживания зрителем элементов художественной ткани. Художественное время является *мерой* этого движения, а сюжет есть смысловая развертка образа во времени.

Наглядный тому пример — образ начала войны в картине В. А. Леднева «Проводили отца на войну». Сюжетное начало последовательно развивается от центрального образа через второстепенные. Центральный образ — женщина-мать с младенцем на руках и маленьким мальчиком, который держится за подол ее платья двумя ручками. Она и мальчик босыми ногами стоят на земле. Мать-земля — земля предков дает силу выстоять против врага, защитить свою землю, свой род-народ. Художник использует низкий горизонт, потому фигура женщины с детьми монументальна, но в то же время трагична, о чем последовательно повествуют элементы фона: на дальнем плане слева зритель видит железную дорогу — символ расставания, женщина проводила мужа и отца ее детей на войну, этим путем множество других мужей, отцов, братьев, сыновей ушли на войну. Но железная дорога одновременно есть символ надежды на встречу с ними. Поодаль справа от центрального образа — белый храм с колокольной, ее набат сзывает, объединяет народ для защиты и отпора вражеской силе, на горизонте видны огненные всполохи и клубы черного дыма, заполнившие собой почти все пространство неба, создавая ощущение беды. Беда пришла — начало войны.

Из описания картины с очевидностью следует сюжетно-событийная организация художественной ткани произведения (от расставания в настоящем к возможности встречи в будущем, т. е. к финалу события). Внутрихудожественным механизмом организации содержания выступает вербальная форма смыслового обобщения, организующая процесс смыслопорождения и формообразования по принципу сюжетности: замысел (тема, идея) произведения логически расчленен на ряд событий, связность и развитие которых формирует сюжет и *понятийно-логический уровень* в структуре произведения. Этим уровнем предзаданы параметры художественного пространства-времени, которыми, в свою очередь, определены особенности художественной рецепции и коммуникации.

- **Хронотоп и художественная коммуникация**

Сюжет (смысл) развивается во времени, время есть мера его развития или мера движения смысла. Различают время объективное и внутреннее время человека. Внутреннее время не дробится на промежутки, это ощущение длительности существования, оно целостно. Объективное время есть мерность равных промежутков, это общее для всех время, внешнее по отношению к человеку. *Вербальная образность существует в мерности объективного времени.* Оно индивидуально переживается зрителем, который воспринимает и переживает

элементы художественной ткани в композиционной последовательности, предзаданной художником. Иерархическая организация смысловых элементов (главные и второстепенные) программирует длительность, смысловую насыщенность и интенсивность их восприятия.

В рассматриваемой картине В. А. Леднева в фокусе внимания зрителя — образ матери с детьми, смысловая насыщенность которого выше, чем, например, колокольни на дальнем плане. На руках женщина держит младенца, он завернут в одеяло желто-золотистого цвета, оно завязано красным бантом, также золотится светло-желтый цвет шапочки малыша. Желто-золотистый, белый, красный цвет одеяний младенца — самое яркое пятно в художественном пространстве картины, с ним гармонирует светло-русый цвет волос его матери и брата, золотисто-желтой является трава, освещенная солнцем. На фоне черных клубов дыма и зарева огня на горизонте младенец в праздничной яркости его деяний ассоциативно воспринимается как предвестие будущей победы. Женщина и ее старший сын стоят на затененном участке травы, его окаймляет золотисто-желтая трава, что ассоциативно поддерживает мотив предвестия будущей победы: в настоящем — тьма войны, но в будущем — свет победы. Таким образом, смысловая насыщенность центрального образа художник программирует длительность его восприятия и проживания зрителем. Отметим, что прошлое-настоящее-будущее есть мерность объективного времени.

Художественное пространство картины тоже обладает объективными характеристиками — верх-низ, даль-близь, это оптическое пространство, мир в пределах очевидности, потому в художественном мире картины доминантным является оптический код. *Художественный мир картины* — это объективный мир, художественно отраженный через сознание автора, транслирующий его миропонимание и ценностные установки. Этим предзадан диалогический характер отношений со зрителем. Он ставится в позицию внешнего наблюдателя, познающего созданный авторской волей художественный мир, тем самым *художественная коммуникация осуществляется в формате «Я-Ты»*, как взаимодействие двух индивидуальных миров — автора и зрителя, от их духовной и культурной равновеликости зависит глубина и масштаб взаимодействия.

Таким образом, вербальная образность содействует реализации духовного, культурного и творческого потенциала личности как автора, созидającego своей волей художественный мир, так и зрителя в процессе художественной коммуникации.

Отметим, что современный человек не только в искусстве имеет возможность быть автором мира, созданного по его воле. В системе современной общественной жизни активно практикуется инженерное отношение к человеку и реальности, в которой он живет. Концептуальный и технологический инструментарий реализации этого отношения наделяет возможностью авторского созидания малые человеческие группы: по своей индивидуальной воле преобразовывать природу человека (трансгуманизм) и реальность, в которой он живет (технологии управления подлинностью: технологии постправды, постреальности, консциентальное оружие, когда подлинно, истинно то, что

названо таковым, а не является им). Глубинным механизмом осуществления воли автора как в искусстве, так и в общественной жизни является вербальная форма смыслового обобщения.

Природе человека свойственно два начала — индивидуальное и коллективное. Возможности вербальной образности позволяют выразить уникальность, неповторимость индивидуального начала, но для выражения универсальности всеобщего нужны иные возможности. Л. С. Выготский писал: «Прямой переход от мысли к слову невозможен, поскольку то, что в мысли содержится симультанно, в речи развертывается сукцессивно» [цит. по: 2, с. 236], т. е. последовательно. Сюжетное описание смысла, присущее вербальной образности, есть сукцессивная развертка мысли, которая сегментирует универсальные смыслы и, конфигурируя сегменты, задает последовательность изложения сегментов смысла и их восприятия. Вышеописанная картина В. А. Леднева наглядный тому пример.

Целостно, без развертывания мысль (смысл) может быть передана только в бессюжетной форме, а значит, *вневербальной* образностью, ее возможностями может существовать традиция как возобновление в человеческом опыте исходной реальности.

Вневербальная образность и традиция

Картина А. П. Рыбкина «Июнь 41. Пора сенокосная» являет собой редкий в современном искусстве пример *вневербальной* образности, когда внутрихудожественным механизмом смыслопорождения и формообразования является *вневербальная* (образно-чувственная) форма смыслового обобщения.

Картина «бессюжетна», художник нивелирует сюжетность уже в названии — июнь не 1941-го, а 41. В тысячелетней истории России, в многотысячелетней истории человечества июней 41 было множество, равно как и сенокосов, и июньских начал военных действий. Зрителю по умолчанию очевидно, речь идет об июне 1941 года, но хронологическая неопределенность (июнь 41) не ограничивает восприятие конкретным моментом истории, а направляет в смысловое пространство за пределами исторического времени, расширяя поле понимания, располагая к восприятию *внеисторичности* образа начала войны.

• Бессюжетное описание смысла

Художественный мир картины внеисторичен. Две женские фигуры, их белые платки и одеяния лишены примет времени, равно как и орудия крестьянского труда — грабли, косы, вилы, такими из века в век пользовались крестьяне. Внеисторична природа: цветущая земля означена пятном (сенокос), оно нераздельно связано с женскими фигурами, контуром повторяя их общий силуэт, сходный по очертаниям с горкой в иконописном пейзаже. Очертаниям горки вторит и голубая пустота небес (реки?), объемлющая цветущую землю, и сиренево-белые облака, занимающие верхнюю половину пространства картины.

Человек, природные объекты, орудия крестьянского труда не связаны действием, нет причинно-следственной связи, потому нет развития смысла, его движения от начала к концу, значит, нет времени как меры движения, оно исключено из восприятия зрителя. Вместо элементов повествования художественный мир картины содержит бессознательно-мифологический элемент — архетипную ткань смысла, которую несут человеческие фигуры, природные объекты, орудия крестьянского труда.

Фигуры двух крестьянских женщин художник пишет в максимальном обобщении, он не индивидуализирует их, различая только возрастом — молодость и старость как архетипическое проявление универсальных законов бытия: за молодостью следует старость, за началом — конец, за миром — война, за войной — мир. В целостности жизни они нераздельны, потому две женские фигуры даны в неразрывной связности. В каждой из них ощущается скорбность погружения в себя, скорбная отъединенность как знак начала войны. Но эмотивная интонация не порождает сюжетности, потому что включена не в движение смысла, а в архетипический контекст.

Орудия крестьянского труда — вилы, грабли, косы расположены вертикально зубьями и лезвием вверх, как и положено при хранении в крестьянских хозяйствах, на одном из них — венок из цветов. Ощущение самостоянья орудий усиливает их символично-архетипическое значение. Венок из цветов — культурный символ России, в дохристианской Руси был символом жизненной силы, процветания, плодородия и имел магическое значение защиты от злых духов, в христианской традиции стал символом вечной жизни и преображения. Грабли с острыми зубьями по народным поверьям необходимы для изгнания нечистой силы, коса имела значение жатвы как смерти (конец — начало жизни в ином мире) и жатвы как завершения цикла (сев, созревание, сбор урожая).

Таким образом, орудия крестьянского труда несут архетипические мотивы универсальных законов человеческого бытия, для зрителя их понимание проходит безрефлексивно, переживанием. В ощущение самостоянья орудий также вплетена эмоциональная окрашенность. Она возникает ощущением отсутствия. Инструменты есть, но мужчин нет, их руки должны были в сенокос работать вилами, косами, граблями, но мужчин нет, работать в поле некому. Скорбность ощущения их отсутствия есть знак начала войны, но она не порождает сюжетности, ибо включена в архетипический контекст.

Цветущая земля — зеленая трава и мелкие полевые цветы живут в гармонии и радостном единстве. Из века в век, из тысячелетия в тысячелетие земля-матушка цветет, благословляя своей красотой. Но и в гармонии цветущей земли есть интонация скорбной отъединенности. Земля дана не в безбрежьи пространства до горизонта, горизонта нет, пространство картины двумерно плоскостно. Цветущая земля сжата до пятна, которое чуть больше группы женских фигур и очертания которого подобны иконописной горке. Небо-река чистотой голубого цвета порождает ощущение покоя, но пределы неба-реки четко выражены, сжимая его до пятна, внося в ощущение покоя интонацию отъединенности. Облака занимают половину композиционного пространства, мелкие кучевые облака, что обычны летним днем, но они сиренево-белые,

сиреневый вносит интонацию тревожности, а четко очерченные пределы подчеркивают ограниченность их пространства. В целом есть ощущение, что природа гармонична и прекрасна, но сжимается, откликнувшись на пришедшую к людям беду — начало войны.

Таким образом, в художественном мире картины нет ранжирования на главные и второстепенные образы. Центральный образ невидим, он живет в каждом смысловом элементе, формы которых, вариативно выражая центральный образ, *семантически дублируют* друг друга в силу общности архетипической ткани смысла и эмотивной интонации.

• *Хронотоп и художественная коммуникация*

Архетипная ткань смысла, семантическое дублирование исключают время из восприятия зрителя, в художественном мире картины время — не мерность, а *длительность*. Без временной ступенчатости элементы композиции воспринимаются не последовательно, а синхронизированно, т. е. сразу, без развертки во времени, чему способствует синхронная упорядоченность пространственных форм, которую дает повторяющийся ритм плавных очертаний горки (ритмическая база восприятия).

Пространство картины не «говорит» на языке пространственных смыслов (верх-низ, даль-близь, фигура-фон, статика-динамика), оно двухмерно плоскостно. Женские фигуры, орудия крестьянского труда, природные объекты не наполняют, а *конституируют* пространство, задавая его пределы и наделяя антропоморфной структурой, потому пространство «говорит» на языке *непространственных* смыслов, в универсальности которых есть эмотивная интонация.

Пространство вещно, потому не наблюдается, а переживается зрителем. Фактуру изображенных объектов художник передает обобщенно, но тактильно ощущаемо, потому формы, конституирующие пространство, переживаются тактильно, и в художественном мире картины доминирует тактильное начало, оно подчиняет себе оптический код, трансформируя трехмерность пространства в двухмерность. Образ получает *межчувственную достоверность* в силу иерархического единства тактильного и оптического начала.

Время-длительность есть внутреннее время как ощущение длительности существования, но на мифоуровне это ощущение длительности не только индивидуального, но и коллективного бытия той человеческой общности, с которой человек себя идентифицирует. Это мир человеческого бытия, длящегося в неразличенности прошлого-настоящего-будущего, коллективного и индивидуального вне их разрывности. Тем самым *художественная коммуникация осуществляется в формате «Мы-Мы»*, ибо «Я» не индивидуализировано.

Вещность и синестетичность переживания пространства дают зрителю ощущение своего единства с миром длящегося человеческого бытия, этим возобновляется в человеческом опыте реальность, передаваемая из поколения в поколение, т. е. традиция.

Таким образом, *вневербальная образность* в картине А. П. Рыбкина «Июнь 41. Пора сенокосная» выступает *индивидуальной формой бытия*

традиции, которая, в отличие от форм традиции больших человеческих общностей, не канонична.

Канон есть выражение коллективного опыта, он подразумевает наличие общезначимых и прошедших испытание временем приемов, которые фиксируют сущностные черты явления, состояний, основополагающих в человеческом бытии, и выражают единство общего и единичного. Индивидуальная форма бытия традиции также выражает коллективный опыт, но вне канона, а используя мифосхему. В параметрах мифосхемы художественный мир создается не волей автора, а действительностью жизни, *художественный мир* предстает как объективный мир, художественно отраженный через сознание человеческой общности и транслирующий ее миропонимание и ценностные установки.

Появление индивидуальной формы бытия традиции свидетельствует глубокий процесс восстановления связи с ней, возобновления в человеческом опыте исходной реальности, определяющей духовную связность поколений во времени.

Заключение

Эволюция человека возможна только объединением с другими людьми, а для того нужен общий язык. Всю историю существования человека таким языком был *вневербальный* (чувственно-образный) язык — естественный, первичный язык коллективного субъекта и коллективного сознания. Забвение естественного языка коллективного сознания привело к фрагментарности культуры, она стала эклектична, мозаична, образы реальности кратковременны, системы ценностей неустойчивы; к фрагментации жизненного пространства человека, социальной атомизации и атомизации смысловой реальности. *Вневербальный* (чувственно-образный) язык должен выйти из забвения восстановлением Традиции как духовной оси эволюции человека и общества, как основы понимания духовной зрелости и яркости коллективного начала в равновеликой значимости с ним индивидуального начала. Необходим баланс коллективного и индивидуального, а не растворение личности в анонимном коллективе.

Ключевую роль в этом процессе может и должно играть искусство, художественное творчество. Используя возможности вербальной и *вневербальной* образности (Таблица II), оно способно содействовать становлению как индивидуального, так и коллективного начала, а также достижению их гармоничного баланса.

Возможности такого баланса поэтическим языком выразил Арсений Тарковский, в его стихотворении «Жизнь, жизнь» (1965) есть такие строки:

Живите в доме — и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.

А. Тарковский предельно расширил понятие дом. Человеческий дом как человеческое время, культурно-историческое время есть подлинный дом

человека, в котором жил, живет и будет жить каждый рожденный человеком. Войти в любое из столетий и дом построить в нем возможно, если ты там не чужой и тебе там не чужие, если человек живет в Традиции.

Таким образом, А. Тарковский поэтическим языком пишет о традиции как ценностно-смысловом и психологическом единстве общества в потоке культурно-исторических изменений. Колесо движется, пока ось неподвижна.

Таблица II. Сравнение вербальной и невербальной образности

Вербальная образность	Невербальная образность
Вербальная (понятийно-логическая) форма смыслового обобщения как внутрихудожественный механизм смысло- и формообразования	Невербальная (образно-чувственная) форма смыслового обобщения как внутрихудожественный механизм смысло- и формообразования
Сюжетное описание смысла	Бессюжетное описание смысла
Историчность	Внеисторичность
Повествовательный элемент	Бессознательно-мифологический элемент
Иерархия образов: главный, второстепенный	Семантическое дублирование
Темпоральное восприятие	Вневременное восприятие
Художественное пространство картины обладает объективными характеристиками, оптическое пространство, «говорящее» на языке пространственных смыслов	Художественное пространство вещно, конституируется объектами, «говорит» на языке непространственных смыслов
Мерность объективного времени, временная ступенчатость	Время-длительность
Информационная достоверность	Межчувственная достоверность
Художественный мир картины как объективный мир, художественно отраженный через сознание автора и транслирующий его миропонимание и ценностные установки	Художественный мир картины как объективный мир, художественно отраженный через сознание человеческой общности и транслирующий ее миропонимание и ценностные установки
Художественная коммуникация в формате «Я-Ты»	Художественная коммуникация в формате «Мы-Мы»

Список литературы

1. Герасимова И. А. *Танец: эволюция кинестезического мышления* / И. А. Герасимова // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И. П. Меркулова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 84–112.
2. Гостев А. А. *Психология вторичного образа: монография* / А. А. Гостев. — Москва: Институт психологии РАН, 2007. — 512 с.

3. Гусев В. Е. *Русская народная художественная культура*: (Теорет. очерки) / В. Е. Гусев; Санкт-Петербург. ин-т театра, музыки и кинематографии. — СПб.: СПбГИТМИК, 1993. — 111 с.
4. *Книга прозрений*: Сб. исслед., посвящ. кит. культуре, и пер. кит. лит. памятников / Составитель В. В. Малявин. — М.: Наталис, 1997. — 445 с. — (Восточные арабески).
5. Кобахидзе Т. Д. *Миф и европейское поэтическое мышление 1920–1940-х гг.* (к уяснению методологической позиции) / Т. Д. Кобахидзе // Литература двух Америк. — — 2022. — № 13. — С. 148–176.
6. Меркулов И. П. *Феномен сознания: когнитивные истоки культуры* / И. П. Меркулов // Философия науки и техники. — 2000. — № 6. — С. 84–109.
7. *Миф и художественное сознание XX века* / Рос. акад. наук; отв. ред. Н. А. Хренов. — М.: Канон+: Реабилитация, 2011. — 686 с. — (Искусство в исторической динамике культуры: сер. основана в 2003 г.).
8. Рогинский Я. Я. *Изучение палеолитического искусства и антропология* / Я. Я. Рогинский // Вопросы антропологии. — 1965. — Вып. 21. — С. 151–157.
9. Стравинский И. Ф. *Статьи и материалы* / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — Москва: Сов. композитор, 1973. — 525 с.
10. Тодд Э. *Поражение Запада*: / Эмманюэль Тодд; перевод с французского Н. Жиро. — М.: АСТ, 2024. — 318 с. — (Мировой порядок).
11. Щипков В. А. *Традиция и современность: преодоление современности как преодоление конца времен* / В. А. Щипков // Панаринские чтения (14; 2016; Москва). Традиционализм в эпоху революций: Культурная политика и цивилизационный выбор: коллективная монография по материалам XIV Международных Панаринских чтений / Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (Институт Наследия), Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Философский факультет; / ред.: Е. П. Чельшев, В. Н. Расторгуев и др. — Москва: Институт Наследия, 2017. — С. 90–99.

Кожев К. А.
Российский институт истории
искусств
Санкт-Петербург, Россия
kozhev.k@mail.ru

Абсурдный человек в философских трудах С. Кьеркегора и А. Камю

Статья посвящена понятию абсурдного человека, возникшего из теории экзистенциализма, как попытке объяснить человеческое существование с точки зрения его чувств и ежедневного выбора. Понятие абсурда подчеркивает нелогичность жизни, ее стихийность и неопределенность, неспособность уложить в рамки, определенные разумом. Разрешить эту проблему призвано абсурдное сознание, когда человек ощущает себя отдельной личностью в этом сложном мире, сам ищет смысл своего существования и создает свою модель собственного бытия. И если говорить об искусстве, особенно о театре, то здесь абсурд также связан со взглядом человека на мир. Человек пытается бороться с действительностью, но в итоге проигрывает. Данный контекст часто встречается и в театральных постановках, в частности в спектакле «Мы» Руслана Кудашова в Санкт-Петербургском Большом театре кукол. В финале выбор, который должен был сделать главный герой, оказался для него действительно пограничным и непосильным. Наиболее полно понятие абсурда и место абсурдного человека в философии экзистенциализма раскрываются в трудах С. Кьеркегора («Или-или», «Страх и трепет») и А. Камю («Миф о Сизифе»).

Ключевые слова: Кьеркегор, Камю, Кудашов, абсурдный человек, экзистенциализм, Большой театр кукол, «Мы», Бог.

Kozhev K. A.
Russian Institute for Art History
St. Petersburg, Russia

The Absurd Man in the Philosophical Works of Søren Kierkegaard and Albert Camus

The article is devoted to the concept of the absurd man, which emerged from existentialist theory as an attempt to explain human existence through the lens of personal feelings and everyday choice. The notion of the absurd emphasizes the illogical nature of life — its spontaneity and uncertainty — and the impossibility of fitting it into frameworks defined by reason. This problem is addressed by the development of an absurd consciousness, in which a person perceives themselves as an in-

dividual within a complex world, seeks the meaning of their own existence, and constructs a personal model of being. When speaking about art, particularly theatre, the absurd is also linked to a person's view of the world. A human being attempts to struggle against reality, but ultimately loses. This context frequently appears in theatrical productions, including Ruslan Kudashov's "We" at the St. Petersburg Bolshoi Puppet Theatre. In the finale, the choice the protagonist is forced to make becomes truly existential and unbearable for him. The concept of the absurd and the place of the absurd man within existentialist philosophy are most fully revealed in the works of Søren Kierkegaard ("Either/Or", "Fear and Trembling") and Albert Camus ("The Myth of Sisyphus").

Keywords: Kierkegaard, Camus, Kudashov, absurd man, existentialism, Bolshoi Puppet Theatre, "We", God.

Экзистенциализм как философское течение возник в начале XX века в результате так называемого мыслительного эксперимента, в ходе которого ученые пытались объяснить человеческое существование с точки зрения его повседневной жизни, чувств и эмоций, ежедневного выбора и ответственного отношения к своим поступкам. «Как и философия жизни, экзистенциализм хочет понять бытие как нечто непосредственное и преодолеть интеллектуализм как традиционной рационалистической философии, так и науки»¹. Разумное объяснение жизненных процессов уступает здесь место вере, переживанию, осмыслению себя и своего места и его выбору.

Философия экзистенциализма не теряет своей актуальности по сей день. Поиск ответов на извечные вопросы, связанные со смыслом человеческого существования, требуют новых решений от каждого поколения. Двадцатый век стал переломным во всех сферах жизни. Однако, в отличие от ожидаемого улучшения качества жизни на фоне быстрорастущего технического прогресса и новых достижений науки, человек получил полное разочарование от того, что происходит в окружающем его мире. Особенно это было связано с событиями Первой мировой войны, когда состояние ужаса и абсурдности происходящего затмило разум человека. Мир вслед за смертью Бога утратил смысл и обратился абсурдом. Место человека разумного занял человек абсурдный [14, с. 56–58].

О. В. Вдовиченко в своей работе «Онтологические основания абсурда в контексте экзистенциальной философии» подтверждает эти временные рамки: «Абсурд — это продукт философии экзистенциализма начала XX века» [4, с. 70–74]. Кьеркегор считал, что действовать абсурдно — значит, действовать на основе веры [12]. Эту мысль он наиболее полно раскрывает в трактате «Страх и трепет». В этом контексте стоит сказать о таком понятии, как метафизический абсурд, когда речь идет о потере смысла человеческого бытия,

¹ Большая российская энциклопедия // Электронное издание. URL: <https://bigenc.ru/c/ekzistentsializm-4e7279> (дата посещения: 15.03.2025).

когда человек не только отделяет себя от общества и его истории, но и от самого себя, от веры в общепринятые идеалы. Камю утверждал: «Абсурд, будучи метафизическим состоянием сознательного человека, не ведет к Богу. Быть может, понятие абсурда станет яснее, если я решусь на такую чрезмерность: абсурд — это грех без Бога» [7, с. 45].

По мнению Камю, «абсурд есть предельное напряжение между его неразрешимостью и стремлением его разрешить» [8, с. 40]. Понятие абсурда подчеркивает нелогичность жизни, ее стихийность и неопределенность, неспособность уложить в рамки, определенные разумом. Таким образом, Камю утверждает, что как раз бессмысленность человеческого существования и порождает чувство абсурда. Человек пытается жить в согласии с миром, но тот либо не принимает его, либо остается равнодушным к его попыткам стать частью мироустройства. Такое состояние вызывает у человека чувство одиночества и страха. Разрешить эту проблему призвано абсурдное сознание, когда человек ощущает себя отдельной личностью в этом сложном мире, сам ищет смысл своего существования и создает свою модель собственного бытия, мировоззрения.

Если говорить об искусстве, особенно о театре, то здесь абсурд также связан со взглядом человека на мир. Человек пытается бороться с действительностью, но в итоге проигрывает. В этом контексте стоит обратить внимание на постановку Руслана Кудашова в Санкт-Петербургском театре кукол «Мы». Режиссерский сюжет Кудашова в жанре экзистенциальной драмы выстроен в единую последовательную цепь событий, на протяжении которой главный герой поставлен в пограничную ситуацию: принять ли правила Единого государства и смириться с участью быть «миллионной долей тонны» или же стать полноценным и полновесным «граммом», то есть — стать отдельной и самостоятельной личностью.

Сценический образ в спектакле формируется игрой кукол-гапитов и актеров-кукловодов. Кукла-гапит в постановке Кудашова представляет собой тростевую куклу, у которой актер-кукловод может управлять движениями головы и тела, а также движениями рук, ведь у тростевой куклы руки сгибаются во всех сочленениях и могут повторить практически все человеческие движения. Такая кукла идеально подходит для воплощения образа обезличенного человека, потому что все куклы-гапиты в спектакле «Мы» совершенно одинаковы, а головы этих кукол лишены каких-либо черт; перед нами маска человека без черт буквально.

Ближе к финалу все граждане Единого государства должны добровольно явиться на Великую операцию по избавлению от способности к фантазии, то есть по достижению полной и окончательной обезличенности граждан. D-503 воспринимает распоряжение Единого государства с восторгом и энтузиазмом и спешит поделиться новостью с I-330, но та вновь загоняет его в пограничную ситуацию. Он должен сделать однозначный выбор: стать либо идеальным гражданином Единого государства, либо выступить вместе с ней против механизма обезличивания. Выбор, который должен был сделать D-503, оказался для него действительно пограничным и непосильным. У спектакля — открытый финал.

Стоит отметить, что в спектаклях Руслана Кудашова прослеживаются тенденции нескольких философских течений.

Кудашов в своем творчестве чаще всего обращается к жанру **философской притчи**. Этим языком режиссер говорит со зрителем о вечных ценностях, общечеловеческих категориях, затрагивает фундаментальные вопросы бытия. Его спектакли на вечные темы — о поисках любви, обретении внутренней свободы, умении остаться человеком — получаются современными и преодолевают не только возрастные различия, но и предрассудки, условности.

В жанре притчи можно выделить один из новых спектаклей под названием «Потерянный солдат» (2022). Главные герои — Старуха-Смерть, Суламита, Потерянный солдат — действуют в едином пространстве сцены-преисподней. Влюбленные ищут друг друга, но их разделяет Смерть. Бесконечные поиски не приводят к встрече. Смерть торжествует. В этом спектакле прослеживается наследие такого философского направления, как **экзистенциализм**. Осознание себя, своей системы ценностей, понимания мира происходит только в тяжелые периоды времени, когда человек находится в пограничном состоянии (боль, страдание, смерть). По мнению Н. Бердяева, «в состоянии невозможности избежать войны каждый сталкивается с осознанием собственной свободы воли и выбора — смириться и отказаться от нее или пойти по пути христианина и принять эту свободу, соотнеся ее с волей Бога. Только выбирая второй путь, можно сохранить свою цельность в ситуации тотального и бессмысленного насилия и вновь обрести Бога». Кудашов подтверждает мысль ученого, объясняя актуальность постановки: «Мы хотим попытаться сохранить подлинную любовь и веру в период фундаментальных, катастрофических, насильственных изменений жизненных обстоятельств. У нас нет другого выхода, кроме сострадательного отношения к человеку вопреки насилию, которое ведет к разрушению и потере всякого смысла».

Притча «Шпиль» (2016) соединяет в себе два философских течения — **дуализм** и **средневековую схоластику**. Р. Декарт считал, что мир дуален, в нем духовные переживания переплетаются с чувственными. Эта линия прослеживается в желании настоятеля собора Джослина построить шпиль, внутри же он переживает сильную страсть к девушке Гуди. Невероятная гордыня (шпиль как способ дотянуться до Бога) и чувственные фантазии находят отражение в учениях философа-схоласта Ф. Аквинского, который называл гордыню «матерью всех грехов», ведущей к «разврату похоти». Финал притчи печален — Джослин теряет разум и любимую женщину и умирает, так и не достроив шпиль. «Ничто не совершается без греха. Лишь Богу ведомо, где Бог». Кудашов подтверждает предсмертные слова настоятеля, считая свою постановку терапевтической, когда каждый зритель найдет для себя, над чем задуматься.

В трилогии «Русские поэты XX века» Кудашов также поднимает философские вопросы о смысле жизни и природе творчества через свою интерпретацию жизни и смерти русских поэтов Иосифа Бродского, Владимира Высоцкого и Александра Башлачева. Н. Бердяев, следуя идеям **экзистенциалистов**, считал, что, «только обретая свою судьбу (призвание), человек обретает свободу».

Смысл его жизни, как и жизни вообще, связан непосредственно с анализом внутреннего мира». Кудашов в жанре спектакля-концерта постарался показать современному зрителю внутренний мир поэтов, их мысли и чувства, попытки донести до простого человека возможность заглянуть чуть дальше привычного ему мира и задуматься о вечных ценностях, быстротечности жизни, несправедливости, истинной природе любви. Философская подоплека трилогии также заключается в трудах философов-персоналистов. Представитель течения Л. Шестов считал, что «только при обращении к собственному глубинному духовному опыту человеку способны раскрыться загадки мира, потому как одна-единственная тайна жизни заключается в понимании деятельности исходя из собственных наблюдений». Это определение подтверждается в каждом из спектаклей трилогии. Кудашов явственно дает понять, что Башлачев, Высоцкий и Бродский отражали свое понимание мира, где каждый из зрителей найдет что-то свое.

Появление ветхозаветной трилогии связано с книгой известного американского философа-религиоведа Питера Крифта «Три толкования жизни. Суета. Страдание. Любовь». Автор интерпретирует каждую из философий, описанных в Ветхом Завете. Кудашов же, после прослушивания аудиокниги, решил дать свою интерпретацию библейских книг. В трилогию входят три спектакля: «Екклесиаст», «Песнь песней» и «Книга Иова».

В «Екклесиасте» (2012) поднимается тема суетности, пустого существования, когда в гонке за материальными благами человек забывает о самой жизни. Кудашов, следуя заповедям Ветхого Завета, в точности передает главную мысль: «Всему свое время (Еккл. 3:1), время рождаться и время умирать (Еккл. 3:2), все идет в одно место: все произошло из праха и все возвратится в прах (Еккл. 3:20). Здесь же просматривается и философская концепция представителя течения **всеединства** Е. Н. Трубецкого: «Суета мучительна для нас именно по сравнению со смыслом, которого мы жаждем, — иначе бы мы ее не распознавали. Бесцельность и вечные повторения жизни вызывают в нас тоску именно потому, что вся наша жизнь есть стремление к цели, к смыслу. <...> Душа жаждет подъема, стремится к горнему полету, и вот почему ей так отвратительно это всеобщее движение — в одной плоскости».

В «Песне песней» (2013) ближе всего к библейскому пониманию любви лежат философские измышления Э. Фромма, представителя **радикального гуманизма** и основателя **неофрейдизма**. В книге «Искусство любить» он называет любовь чувством, способным разрушить любые преграды, и силой, способной объединять людей. Основатель **трансцендентального идеализма** И. Кант ставил любовь на первое место и считал, что «любовь свободно включает волю другого в свои максимы, дополняет несовершенство человеческой природы и принуждает к тому, что разум предписывает в качестве закона». В постановке Кудашова эти философские мысли находят воплощение в самой идее спектакля. Режиссер не просто показывает любовь между Мужчиной и Женщиной, а исследует ее сущность, ведя зрителя по пути зарождения этого чувства, через одиночество и искушения, к высшему проявлению любви, когда Он и Она соединены Богом.

В «Книге Иова» (2014) поднимается тема зла и сомнений, когда человек вступает в конфликт между верой в Бога и своим опытом. И лишь тот будет вознагражден, кто не потеряет веру, несмотря ни на что. В постановке Кудашова прослеживаются идеи **идеализма**. Древнегреческий философ Платон описывал природу зла как выбор человеком неверного направления — не истинного, а мнимого мира вещей. Иов теряет все, что было ему дорого. В какой-то момент он ощущает зло в своем сердце и уже готов отказаться от Бога. Двойственность человеческой натуры подтверждает представитель **деизма** Э. Шефстбери, который считал, что в человеке могут одновременно уживаться добро и зло. В итоге Иову спасает именно вера в Бога и покаяние.

Таким образом, в спектаклях Кудашова могут затрагиваться различные философские проблемы. И Кудашов в своем творчестве сам становится философом, объединяя и интерпретируя аспекты различных философских учений.

В данном исследовании будет рассмотрено понятие абсурда и место абсурдного человека в философии экзистенциализма и трудах С. Кьеркегора («Или-или», «Страх и трепет») и А. Камю («Миф о Сизифе»).

Датский мыслитель Серен Обье Кьеркегор за свою недолгую жизнь создал несколько десятков философских трудов. Его принято считать родоначальником экзистенциализма. Он первым заговорил об эмоциональности жизни в ее крайних проявлениях, о мучительности выбора как основы, формирующей личность человека.

Свое произведение «Или-или» философ опубликовал в 1843 году под псевдонимом Виктор Еремита. Книга включает в себя самостоятельные тексты, связанные между собой их «авторами» (Виктор Еремита, А и Б): дневниковые записи, наблюдения, эссе, критические статьи по литературе, театру и музыке. Название «Или-Или» имеет двоякое значение. С одной стороны, это возможность посмотреть на жизнь с точки зрения, отличной от популярной в то время гегелевской философии, которая, по мнению Кьеркегора, придает вере совсем другое, противоречивое, значение. С другой стороны, «или-или» — это выбор между эстетическим и этическим способом существования. Кьеркегор также выделял религиозный этап как самый высший, которого человек достигает в момент просветления. Таким образом, Кьеркегор сделал выбор «или-или» между эстетическим и этическим, с одной стороны, и религиозным — с другой [17].

В Предисловии автор рассказывает историю возникновения публикуемых им измышлений двух авторов, которые были якобы найдены им в виде хаотичных записок в потайном отделении секретера. Обозначив авторов именами А и Б, Кьеркегор разделил их послания на две части, которые и вошли в книгу. В первой части содержатся бумаги А («Диапсалмата»; «Непосредственные стадии эротического, или музыкально-эротическое несущественное введение»; «Отражение античного трагического мотива в современном трагическом»; «Теневые силуэты»; «Несчастнейший; Первая любовь»; «Плодопеременное хозяйство»; «Дневник соблазнителя»), которые отражают эстетическую стадию. Вторая часть состоит из бумаг Б и писем к А («Эстетическая значимость брака»; «Равновесие между эстетическим и этическим в развитии личности»;

«Ультиматум»). Если два первых произведения отражают этическую стадию развития личности, то в «Ультиматуме» речь идет о высшем религиозном этапе.

Расположив записи А в хронологическом, на взгляд Кьеркегора, порядке, он дал им название «Диапсалматы» [12]¹. В них автор публикует афоризмы, в основе которых лежат жизненные наблюдения о смысле рождения («Первый вопрос к ребенку, согласно самым ранним и подробным наставлениям, звучит, как всем известно, так: что ребенку нужно? Ответом становится плач „уа-уа“. С таких-то размышлений и начинается жизнь, а кто-то еще пытается отрицать первородный грех. Но кому же обязан ребенок первым лепетом, кому, если не родителям?» [12]), о несовершенстве человеческой природы («Объект наших желаний достижим только через свою противоположность. Вечное блаженство раскрывается только через грех» [12]). Автор чувствует бессмысленность жизни: «Жизнь эта перевернута вверх ногами; она путающая, она невыносима»; «Жизнь так пуста и бессмысленна!» [12]. Он задается вопросом: «В чем вообще смысл жизни?» и рассуждает, что любое событие, действие (зарабатывание на жизнь, наслаждение) и даже смерть не способны придать смысл человеческому существованию, ибо все рождает противоречие [12]. В этом и есть абсурдность человеческой жизни.

Несмотря на трагичность некоторых афоризмов, в них присутствует и ирония, которая, по мнению Кьеркегора, «должна выполнять эстетическую функцию: она есть средство превращения внутреннего противоречия и раскола индивида с самим собой в гармоническую целостность и завершенность произведения; она переплавляет собственную боль художника в чужую радость» [5, с. 76].

Размышляя о судьбе поэта (а здесь угадывается аналогия с судьбой самого Кьеркегора), мыслитель задается вопросом: «Что такое поэт? Несчастный человек, таящий в сердце тоску; уста его устроены так, что исходящие из них крики и стоны превращаются в дивную музыку» [12]. Разве это не ироническое превращение? Это подтверждается очень красноречивым примером: «В одном театре начался пожар за кулисами. Вышел клоун, чтобы объявить об этом публике. Все подумали, что это шутка, и стали аплодировать; он твердит свое — все еще больше веселятся. Думаю, что мир будет гибнуть при всеобщем веселье умников...» [12]. Кьеркегор считал, что гибель мира представляет собой клоунаду, шутку, а иронический поэт, оповещающий об этом человечество, — всего лишь клоун. В этом заключается вся трагичность иронии Кьеркегора. Это судьба: поэт кричит, и его крик оборачивается «прекрасной музыкой», под которую мир, как загипнотизированный, идет в Тартарары... [5, с. 77].

Невозможно быть равнодушным к афоризмам Кьеркегора, которые обладают глубиной точно подмеченных наблюдений. Кроме того, их интерпретация ярко выражена, эстетически грамотно оформлена, в них присутствует некая

¹ Кьеркегор сам образовал множественное число от греческого термина, который в переводе псалмов соответствовал древнееврейскому «Selah». «Selah», как считается, обозначал паузу в музыкальном сопровождении литургической службы.

музыкальность, которую можно сравнить с фугами Баха «по полифонии основных тем и мотивов. Если человек — это стиль, а стиль — это человек, то о Кьеркегоре можно с полным основанием сказать, что его личность находит адекватное выражение в творчестве, а его творения достаточно адекватно выражают его личность, жизнь и мышление» [6, с. 21].

В чем же заключается абсурдность жизненного существования поэта-эстетика? Герой понимает бессмысленность жизни, но вместо того, чтобы искать, он уходит в клоунаду, иронию, музыку, искусство, то есть во все то, что не позволяет ему размышлять о своей жизни, он словно бежит от реальности. «Моя жизнь совершенно бессмысленна. Когда я перебираю в памяти различные ее этапы, она кажется мне похожей на слово “Schnur” в словаре, где оно обозначает, во-первых, шнурок, а во-вторых, сноху. Не хватало только, чтобы оно обозначало, в-третьих, верблюда, а в-четвертых, швабру» [12]. Этот афоризм очень хорошо отражает ироническую позицию эстетического человека, который избегает глубоких размышлений и серьезных решений.

Эту же мысль Кьеркегор развивает в философских эссе «Непосредственные эротические этапы или музыкально-эротическое» и «Темные силуэты». Содержание обоих текстов пересекается по смыслу.

В первом эссе Кьеркегор говорит о музыке Моцарта, которая, по его утверждению, «наполнила душу изумлением и восхищением». Он отводит музыке особое место — только она, по его мнению, является отражением чувственности, того, что невозможно объяснить словами: «наиболее абстрактная из мыслимых идей — это чувственная гениальность. Какими же средствами она выразима? Только музыкой» [12]. Здесь можно провести аналогию с абсурдом, ведь он тоже отражает то, что нельзя объяснить с точки зрения разума: «Потому чувственная гениальность — это абсолютный предмет музыки. В самой своей сущности чувственность абсолютно лирична, и в музыке она прорывается во всем своем лирическом нетерпении; она поистине определена духовно и потому есть сила, жизнь, движение, постоянное беспокойство, постоянная длительность; однако это беспокойство, эта длительность не обогащают ее» [12].

Основную роль в своем эссе Кьеркегор отдает анализу оперы Моцарта «Дон Жуан», считая, что «благодаря своему „Дон Жуану“ Моцарт встает в ряды бессмертных» [12]. Главным персонажем эссе является непосредственно сам Дон Жуан, но, скорее, как прообраз героя, подверженного эмоциям и страстям и абсолютно лишённого какого-либо постоянства и глубины чувств: «Любовь Дон Жуана — чувственна, не душевна. Она не знает верности, потому что по своей природе влюблена не в одного, а во всех» [12]. По сюжету Дон Жуан в поисках любовных приключений проникает в дом донны Анны, убивает ее отца и сбегает со своим слугой Лепорелло. Затем Дон Жуан предпринимает новую попытку — на этот раз под его чары попадает Церлина, невеста крестьянина Мазетто. Оскорбленные девушки и их женихи требуют возмездия, но Дону Жуану удается сбежать. Он отправляет на кладбище и насмехается над статуей убитого Командора, приглашает его в гости. Статуя «принимает приглашение», приходит на ужин и требует от грешника раскаяния, а после отказа Дона Жуана увлекает его в ад.

Дон Жуан у Кьеркегора — абсурдный герой. Он живет, не задумываясь ни о каком высшем смысле человеческого бытия. Ему нравится, что называется, находиться на острие эмоций, постоянный экстрим возбуждает его. «Что же это тогда за сила — та, с помощью которой Дон Жуан соблазняет? Это желание, энергия чувственного желания. Потому у него вообще нет постоянного места пребывания, он спешит вперед внутри своего вечного исчезновения, — совсем как музыка, относительно которой поистине справедливо сказано, что она кончается, как только перестает звучать, и вновь возникает, как только снова полнится звуками» [12].

А. В. Михайлов считал, что «весь „Дон Жуан“ пошел на создание дон Жуана, то есть такого человеческого образа, который вполне типически представляет собою определенную человеческую установку к жизни, воплощает ее в себе и ее собою знаменует. Создав образ Дон Жуана, моцартовская музыка без следа ушла внутрь его. Но, конечно, при этом не пропала — она вся собралась в него, и не только музыка моцартовского „Дон Жуана“, но и вся музыка Моцарта, которая совершенно пропала бы, безо всякой надобности для Кьеркегора, если бы не этот образ» [15, с. 91–106]. По сути в «Музыкально-эротическом» эссе Кьеркегор показал философскую драму: подверженный сильным страстям герой вынужден делать выбор между легкой, ничего не значащей эстетикой и этическими нормами и ценностями. Если говорить с точки зрения абсурда, то Дон Жуан просто живет, не задумываясь о смысле и не считаясь ни с какими нормами и ценностями. «Сущность Дон Жуана — это музыка. Кто-то назвал эту арию „арией шампанского“. Сама его жизнь такова, что пенится, как шампанское. И подобно тому, как пузырьки все поднимаются и поднимаются в этом вине, — так и страсть к наслаждению отзывается эхом в том стихийном кипении, каким является его жизнь» [4].

В статье «Темные силуэты» Кьеркегор вновь затрагивает образ Дон Жуана. Через его отношение к Эльвире, а также сравнение с Фаустом и соблазненной им Маргаритой автор также поднимает важные философские вопросы, исследуя абсурдность человеческого существования и бессмысленность жизненных поисков.

Кьеркегор раскрывает Дон Жуана как представителя эстетической жизни, цель которой — стремление к удовольствию без каких-либо обязательств или ответственности: «он-то уж знает, как выманить страсть наружу, — дикую, необузданную, ненасытную страсть, которая может найти удовлетворение только в его любви» [12]. Его отношения с Эльвирой становятся символом такой жизни, где соблазнение и отказ от обязательств приводят к внутренней пустоте.

Эльвира является противоположностью Дон Жуана. Если он живет без осознания последствий, то она — его жертва, осознающая трагизм происходящего, но при этом она не желает принимать того, что Дон Жуан оказался обманщиком. И в этом заключается абсурдность происходящего. Кьеркегор прямо заявляет: «Если бы я представил себе человека, который во время кораблекрушения, не заботясь о собственной жизни, все же оставался бы на борту тонущего корабля, поскольку он не в силах был бы решить, что именно спасать, — я получил бы образ Эльвиры» [12].

Образ Фауста в «Темных силуэтах» также играет важную роль в философской структуре произведения. Фауст, стремящийся к знаниям и истине, кажется на первый взгляд более серьезным и глубоким, чем Дон Жуан. Однако, как и тот, Фауст оказывается в ловушке абсурда: несмотря на его усилия, он не может достичь конечного удовлетворения. Кьеркегор сравнивает Фауста и Дона Жуана. Если второй ищет простого чувственного, эротического удовольствия, то первому этого мало. Автор так характеризует Фауста: «Фауст демоничен так же, как и Дон Жуан, хотя он и выше своего предшественника. Он ищет в чувственном не столько удовольствия, сколько умственного развлечения. Его усомнившаяся душа не находит ничего, в чем она могла бы успокоиться, — и вот теперь он цепляется за любовь, отнюдь не потому, что он верит в любовь, но просто потому, что в ней есть некий момент настоящего времени, в котором он на мгновение может обрести покой». Эта фраза, по сути своей, подчеркивает, что оба персонажа, несмотря на различие в мотивах, сталкиваются с бессмысленностью своих стремлений. И в поисках удовольствий, и в поисках знаний их действия оказываются пустыми.

То же самое касается и отношений с противоположным полом. Маргарита «принадлежит ему (Фаусту. — Прим. авт.) не в том смысле, в каком Эльвира принадлежит Дон Жуану, ибо та все же сохраняет некое самостоятельное существование по отношению к своему партнеру, Маргарита же полностью исчезает в нем». Судьба девушки оказалась трагичной — не в силах справиться с потерей любимого, она сходит с ума и умирает.

От этих двух статей несколько отличается третья, посвященная рассмотрению проблемы трагического: «Различие между античной и современной трагедией». Кьеркегор в своей работе противопоставляет античные трагедии, в которых человек сталкивается с судьбой или божественным законом. Он заявляет, что «особенностью античной трагедии является то, что действие не вытекает исключительно из характера и не находит себе достаточного объяснения в субъективной рефлексии и решимости, но само обладает относительной примесью мучительных страстей» [12]. Также автор подчеркивает: «Если действие в греческой трагедии является чем-то средним между собственно действием и страданием, то такова же там и вина, — в этом-то и состоит главная трагическая коллизия» [12].

Кьеркегор уделяет большое внимание Антигоне, героине одноименной греческой трагедии: «Греческая Антигона через свое детское благочестие участвовала в вине отца, — это внешний, необходимый факт, который не может изменить даже ее печаль» [12]. Смысл жизни Антигоны заключается в том, чтобы «усидеть на двух стульях»: сохранить отцовскую тайну и скрыть объект своей тайной любви. Героиня страдает от своих тайн, но ничего не делает, чтобы изменить ситуацию. Такая позиция Антигоны отражает абсурдность ее существования. «В то самое мгновение, когда тайну вырывают из раны, ей придется умереть» [12].

Совсем другая ситуация в современной трагедии, которая, по мнению Кьеркегора, представляет собой столкновение не с судьбой или высшими

законами, а с беспокойством и сомнением самого человека. Он утверждает, что «у современной трагедии нет переднего плана эпоса, нет в ней и эпического наследия. Герой держится или падает исключительно в силу собственных своих действий» [12]. Таким образом, персонажи современных трагедий часто переживают экзистенциальный кризис, так как не могут найти ответы на жизненные вопросы. Это делает трагедию современную более абсурдной: герои тщетно ищут смысл своей жизни, при этом не имея никаких точных ориентиров.

Особое место в книге занимает «Дневник соблазнителя», в котором автор рассуждает о чувственной, эротической составляющей любви, о женщине, называя невинность «содержанием ее сущности» [12], но «когда девушка отдала все, она слабеет, она все потеряла» [12]. Герой уходит от нее, потому что «она утратила свой аромат» [12]. «Дневник» выстроен в формате писем от Корделии к Йоханесу и от Йоханеса к Корделии, а также комментариев к ним. При этом дневники корректируют письма, но сами уже ничем не корректируются. Корректив дневников выносится Кьеркегором за пределы романа. В качестве такого корректива выступает уже другая рукопись, написанная судебным заседателем [5, с. 79]. Речь идет о второй части трактата, в которой содержатся бумаги Б и письма к А.

Йоханнес в «Дневнике соблазнителя» — это не просто эстетический герой, он воплощает образ человека, пытающегося найти смысл в непрерывной игре, в расчете и удовольствии. Его жизнь построена на отказе от подлинных чувств и глубоких связей. Кьеркегор так характеризует своего героя: «Отдельные индивиды служили для него лишь побудительными стимулами; затем он стряхивал их прочь, как деревья сбрасывают листья, — дерево обновляется, листва же сохнет» [12].

Кьеркегор показывает весь чувственный процесс между героями — от зарождения любви до ее трагического финала. К. М. Долгов считает, что автор «намеренно оттеняет одну сторону — активность мужчины по отношению к женщине: влюбленный, как скульптор, лепит, ваяет из любимой свой идеал. Процесс этого „творчества“ доставляет „обольстителю“ высшее эстетическое наслаждение, и он же, получивший все, чего желал, вдруг порывает отношения с любимой девушкой» [6, с. 23].

Йоханнес разрушает любовь Корделии, потому что она перестает быть инструментом для его эстетической игры. Получив желаемое от Корделии, молодой человек заявляет: «Однако теперь все уже позади, и я не желаю ее никогда больше видеть. Теперь никакое сопротивление невозможно, а ведь лишь пока есть сопротивление, любовь прекрасна; как только оно прекращается, остается лишь слабость и привычка» [12].

Это признание Йоханнеса о том, что его «любовь» имеет исключительно потребительский характер, позволяет увидеть в нем абсурдного героя, который не способен найти истинное удовлетворение, несмотря на осознание бессмысленности своей игры. Йоханнес не может освободиться от своей пустой свободы, его любовь — это не более чем игра, а его ирония — способ уклониться от абсурда, не приняв его.

Во второй части трактата «Или-или» Кьеркегор рассуждает об этическом этапе развития личности. На этической стадии человек анализирует себя и других людей с точки зрения способности к самоопределению и ответственности за свои поступки. «При этом индивид не опознается еще как „кто“ в своей личной „единственности“, и отношение, которое связывает этика с другими, — это отношение долга, характеризующегося всеобщностью»¹. Кьеркегор считал, что исходная точка человеческого существования заключается в осознанном выборе, в том самом «или-или», так как «выбор высоко подымает душу человека, сообщает ей тихое внутреннее довольство, сознание собственного достоинства, которые также никогда не покинут ее всецело» [6, с. 30].

Письма Б к А — это по сути обращение судебного заседателя к Йоханесу, его наставления герою в поисках самого себя и своей жизненной позиции. В этой связи автор считает, что главными ориентирами этической стадии развития личности являются брак, моральные обязательства и участие в общественной жизни. И все же такая форма существования является уязвимой, ведь жизнь конечна, и это осознание навеивает страх и ужас. Именно эти «вторжения» бытия Кьеркегор называет отчаянием конечного — внутренним кризисом, который невозможно преодолеть только силой воли или добродетелью [18]. И в этом есть абсурдность человеческого существования.

В статье «Эстетическая значимость брака» Кьеркегор рассуждает об основе брака, причинах и целях. По его мнению, «брак по расчету следует рассматривать как своего рода капитуляцию, к которой вынуждают сложные переплетения жизни» [12]. Он считает, что желание воспитать характер, обзавестись домом и потомством придают абсурдность брачному союзу, тогда как подобные цели в конечном итоге вызывают привычку у супругов и лишают их жизнь чувственности, романтики. Основой брака, по Кьеркегору, является любовь. Кьеркегор пишет: «Романтическая любовь всегда остается абстрактной в себе самой. Супружеская любовь начинается с обладания и в нем обретает свою внутреннюю историю» [12]. Автор называет согласие и понимание жизненным принципом супружества.

Проблему жизненного выбора Кьеркегор рассматривает в статье «Равновесие между эстетическим и этическим в развитии личности». Проведя сравнительный анализ, автор говорит о том, что «выбор — это настоящее и точное выражение для этического», тогда как «эстетический выбор — это по сути своей выбор бесконечный» [12]. По его утверждению, «абсолютный выбор самого себя и есть свобода». Только выбор придает смысл жизни и наделяет человека способностью выбирать дорогу добра или зла.

Выход за пределы этического уровня жизни Кьеркегор обозначает в заключительной части трактата — в статье под названием «Ультиматум», в которой речь идет о высшей религиозной стадии развития личности. Здесь появляется мотив вины, но не как морального осуждения, а как глубинного, религиозного переживания. Эта вина не подавляет, а указывает путь: только

¹ См.: Большая советская энциклопедия // Электронное издание. URL: <https://bigenc.ru/c/ili-ili-1df118> (дата посещения: 13.03.2025).

осознав ее, человек может приблизиться к подлинному духовному существованию, выйти за рамки этической самодостаточности: «Пред Богом мы всегда не правы — эта мысль успокаивает сомнение и утишает заботу, так что человек обретает мужество и воодушевление для действия» [12].

Таким образом, в трактате «Или-или» главная трагедия эстетической жизненной позиции заключается в том, что она не обладает прочной основой, способной сохранить внутренний потенциал личности — будь то дар, чувство, красота или способность к любви. Все это неизбежно уходит с течением времени или рушится под влиянием внешних обстоятельств, неподвластных человеческой воле. Эстет понимает бессмысленность своего существования, но ничего не предпринимает для поисков пути решения.

На этической ступени человек отказывается от роли стороннего наблюдателя. Он больше не противопоставляет себя миру, потому что в стремлении стать собой он начинает принимать мир как арену ответственности. Здесь появляется свобода выбора как высшей стадии этического этапа.

Идеалом этической стадии для Кьеркегора становится жизнь, наполненная гражданским и личным долгом — особенно в таких формах, как брак, семья, забота об обществе. Но и на этой высоте человек не обретает окончательного покоя. Но и здесь человек не может обрести покой, осознавая конечность своего существования. И в этом проявляется абсурдность его жизни.

И только вера в Бога дает спасение и возвышает, ибо абсолютное доверие к Богу, по мнению Кьеркегора, — это любовь и свобода.

Эссе «Страх и трепет» (1843) С. Кьеркегора вряд ли можно отнести к классическим произведениям немецкой философской мысли. В нем автор глубоко раскрывает идею абсурда. Хотя сам термин прямо не фигурирует в тексте как центральное понятие, вся композиция книги построена вокруг именно этой категории — предельного парадокса бытия, через который человек обретает подлинную веру.

«Если у человека не существует никакого вечного сознания, если на дне всего скрывается дико действующая сила, которая, клубясь в зарослях страсти, породила все то, что было великого, и то, что не имело никакого значения, если под всем скрывается бездонная и никогда не насыщаемая пустота, чем же иным становится жизнь, если не отчаянием?» [13] — такими словами начинается «Похвальная речь Аврааму». В этом высказывании Кьеркегора отражена вся сущность человеческой жизни, ее реальных обстоятельств, которое подходит под любой век и даже тысячелетие, ибо ничего не меняется.

Философское эссе имеет достаточно нестандартную композицию, которая отличается от классической структуры своей многоуровневой формой: книга включает два предисловия, одно из которых названо «Вступлением от чистого сердца», отдельно вынесенную часть под названием «Общий смысл», а также риторическое «Похвальное слово Аврааму». Далее следуют три тематические главы, сфокусированные на этических проблемах, и эпилог.

Автором текста является вымышленный персонаж по имени Иоаханнес де Силенцио. Кьеркегор позиционирует его как стороннего наблюдателя, который имеет возможность мыслить без жестких теоретических рамок. И хотя

Силенцио называет себя дилетантом, при этом хорошо чувствуется его образованность в различных сферах. Текст обращен к читателю, несмотря на заявление автора о том, что он пишет «для себя». Это заявление создает двойственную ситуацию: с одной стороны, автор пытается скрыться от публичности, а с другой — хочет быть услышанным.

Центральным элементом книги является глава «Общий смысл». Здесь история Авраама интерпретируется с разных точек зрения. Автор предлагает четыре возможных сценария развития событий, каждый из которых представляет собой самостоятельный способ осмысления понятия веры. По мнению М. М. Бахтина, такой способ повествования делает его более современным [3, с. 450]. В итоге рассказ превращается в рассуждения, в ходе которых рождается истина, а Авраам становится человеком, способным колебаться, страдать, выбирать.

История Авраама, который должен был принести в жертву Богу своего сына Исаака, уже сама по себе наполнена внутренними противоречиями. Для Кьеркегора она становится моделью абсурдной веры, то есть такой веры, которая требует от человека преодолеть мораль, разум и чувство, чтобы остаться в верности высшему Началу. Кьеркегор считает, что «вера начинается как раз там, где прекращается мышление» [13]. По его мнению, Авраам «верил силой абсурда; ибо, по всем человеческим расчетам, речь не могла идти о том — в этом-то и состоял абсурд, — чтобы Бог, потребовав от него этого (принести в жертву Исаака. — Прим. авт.), в следующее мгновение вдруг отказался от своего требования» [13].

Здесь вера представляет собой не итог размышлений и не исход религиозного воспитания, а осознанный выбор человека, несмотря на нелогичность, противоречивость ситуации: «Бог требует нарушить заповедь, которую сам установил, — „не убей“. Это создает ситуацию, в которой любое решение Авраама будет одновременно верным и неверным, потому что выход за рамки морали влечет за собой столкновение с абсурдом» [1].

Кьеркегор не пытается осмыслить это противоречие. Наоборот, это внутреннее принятие и порождает веру, делает ее подлинной. «Посредством веры Авраам не отказался от Исаака, он обрел Исаака посредством веры» [13]. Авраам, готовый пожертвовать сыном по велению Бога, кажется безумцем. Однако именно здесь Кьеркегор находит сущность веры — в способности отказаться от понятного ради недоступного, от рассудка ради доверия, от этики ради абсолютного. Авраам действует не потому, что он понимает, а потому что он верит — несмотря на абсурдность самой ситуации. Для Кьеркегора это не безумие, а единственный путь к настоящему просветлению, ибо вера должна рождаться в смятении, бессилии и противоречиях. Именно это делает веру проявлением высшей свободы, когда человек обретает истину, не задумываясь о правильности или неправильности своего поступка. В этом смысле философия Кьеркегора пересекается с идеями абсурдизма: если человек оказывается перед неразрешимой проблемой, то слепая искренняя вера становится единственным выходом из ситуации.

При этом важно понимать, что мыслитель не рассматривает историю Авраама с точки зрения абсолютного религиозного послушания. Скорее, здесь

отражена драма человека, чья душа разрывается между чувством, разумом и высшей волей. Авраам, заноса нож над сыном, уже мысленно с ним простился. Это жертва не тела, а внутреннего — отцовской любви, надежды, будущего. Но Бог возвращает Исаака — как будто показывает: вера, доведенная до конца, не уничтожает, а возвращает в новом виде.

И в то же время Кьеркегор считает религию противостоянием между человеком и Богом, начавшимся с грехопадения. Грех, с точки зрения Кьеркегора, — это не просто моральное преступление, а осознанное отдаление от Бога, проявление гордыни и отказа признать собственную ограниченность. В этом смысле человек абсурден, и только благодаря вере, которая также абсурдна, он может стать свободным. Кьеркегор пишет: «Если кто-нибудь возразит, сказав, что эта форма (греха. — Прим. авт.) повторяется таким образом, что она не является грехом, значит, суд над Авраамом совершен. Но каким же образом существует тогда Авраам? Он верит» [13].

Противоположностью греха, по мнению Кьеркегора, является не добродетель, а вера, которая спасает человека от испорченности, извращения и падения. Сократ трактует грех как незнание. Философ считает это неверным, так как, по его мнению, если грех есть незнание, то он не существует, поскольку грех есть сознание. «Нашему миру, взбудораженному слишком большим количеством знания, необходим новый Сократ. Нам, может быть, как никогда раньше, недостает ироническо-этической коррекции действительности, этической интерпретации повседневной жизни» [6, с. 38].

Исследуя феномен веры, Кьеркегор пишет: «Вера как раз и есть тот парадокс, что единичный индивид стоит выше всеобщего, хотя при этом стоит заметить, что движение повторяется, и, побывав во всеобщем, единичный индивид теперь пребывает отдельно и стоит выше всеобщего» [13]. В эпилоге же автор делает заключение: «Вера — это высшая страсть в человеке» [13]. И, независимо от того, верит человек или нет, он должен двигаться дальше.

Таким образом, «Страх и трепет» — не просто размышление о библейской истории, а глубокое философское погружение в природу существования человека, оказавшегося на грани смысла и бессмысленности. Кьеркегор показывает, что абсурд — это врата, через которые личность входит в подлинную религиозность, отказываясь от внешних опор и полагаясь исключительно на внутренний выбор и духовную решимость.

Альбер Камю (1913–1960) в своих произведениях раскрывает внутреннюю драму человеческого существования, где человек оказывается лицом к лицу с миром, лишенным очевидного смысла. Почти все его тексты отражают переживания отдельного человека, который, осознавая собственную смертность, чувствует бессмысленность своей жизни. Этот диссонанс между ожиданиями и реальностью Камю называет абсурдом.

Свои рассуждения об абсурде Камю изложил в своем философском эссе «Миф о Сизифе» (1942). С первых строк своего труда мыслитель говорит о том, что речь пойдет о чувстве абсурда. Это заявление, по сути, определяет те основные проблемы, которые рассматривает автор в своей работе: вопросы

самоубийства и свободы, мироустройства и человеческого существования в нем, чувство абсурда и его влияние на отношение к жизни [16, с. 484].

В эссе Камю рассматривает две реакции на абсурд, которые он считает неверными — это непосредственно само физическое самоубийство и «философское самоубийство». В первом случае человек насильно прекращает свою жизнь и таким образом уходит от абсурда. Камю пишет: «Собственно говоря, чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями. Все когда-либо помышлявшие о самоубийстве люди сразу признают наличие прямой связи между этим чувством и тягой к небытию. Разве абсурдность жизни требует того, чтобы от нее бежали — к надежде или к самоубийству?» [9].

Исследуя тему самоубийства, Камю говорит о том, что причин для лишения себя жизни может быть много. Он выделяет главный, на его взгляд, повод для самоубийства — это признание, то есть «покончить с собой значит признаться, что жизнь кончена, что она сделалась непонятной» [9]. Он считает, что лишиться себя жизни — это не выход. Сохранить ясность в абсурдном существовании помогут упорство и пронизательность.

Сама по себе жизнь уже абсурдна, ибо она конечна. Камю абсолютно прав, когда утверждает, что «у нас нет опыта смерти. Испытанным, в полном смысле слова, является лишь то, что пережито, осознано. У нас есть опыт смерти других, но это всего лишь суррогат, он поверхностен и не слишком нас убеждает» [9]. Чувство абсурда возникает тогда, когда «рушатся декорации» и возникает скука от монотонности жизни, одних и тех же ежедневных действий. В этой связи Камю приводит в пример Кьеркегора, говоря о том, что «авантюра духа, ведущая Кьеркегора к милым его сердцу скандалам, также начинается в хаосе лишнего декораций опыта, передаваемого им во всей его первозданной бессвязности» [9]. В его трудах, по мнению Камю, нет ничего утешительного и успокоительного, а скорее, это так называемый душевный стриптиз, отражающий терзания, боль и переживания. В этом проявляется дух абсурда.

Большое внимание Камю уделяет философскому самоубийству. Он сравнивает чувство абсурда с понятием абсурда, называет их разными вещами: «Есть абсурдные браки, вызовы судьбе, злопамятства, молчания, абсурдные войны и абсурдные перемирия. В каждом случае абсурдность порождается сравнением. Поэтому у меня есть все основания сказать, что чувство абсурдности рождается не из простого исследования факта или впечатления. По существу, абсурд есть раскол. Его нет ни в одном из сравниваемых элементов. Он рождается в их столкновении» [9].

Для абсурдного человека, утверждает Камю, задача состоит в том, чтобы познать себя и удержаться на гребне этого головокружительного прыжка [6, с. 356]. Если другие философы-экзистенциалисты (Камю приводит в пример Кьеркегора, Шестова и Ясперса) предлагают бегство от абсурдности жизни: «Их аргументы довольно своеобразны; обнаружив абсурд среди руин разума, находясь в замкнутой, ограниченной вселенной человека, они обожествляют то, что их сокрушает, находя основание для надежд в том, что лишает всякой

надежды. Эта принудительная надежда имеет для них религиозный смысл» [9]. Такой подход Камю считает философским самоубийством.

«Мир не имеет смысла, но это делает его абсурдным лишь для нас, ищущих смысл, — писал Камю. — Поэтому абсурд — это „пункт отправления“, а вовсе не „пункт прибытия“. Для того, кто сумеет принять этот мир с его молчанием и безразличием, в его простой и чистой реальности, он перестанет быть абсурдным. Но не потому, что в нем отыщется какой-то смысл, а потому что отсутствие в нем смысла перестанет ощущаться как нехватка» [11, с. 20].

Абсурдный человек, по мнению Камю, — это тот, кто не ищет смысл и не стремится жить ради чего-то вечного. Несмотря на внутреннюю тоску и ностальгию, он выбирает мужество и разум как свои главные ориентиры. Мужество позволяет ему принять реальность такой, как она есть, а разум — трезво оценивать собственные границы и возможности.

Понятие абсурда применимо и к проблеме свободы, которая состоит вовсе не в сопротивлении и не в упрямстве. Основанием для своей свободы Камю считает разрушение иллюзий. Он утверждает, что «переживать свою жизнь, свой бунт, свою свободу как можно полнее — значит жить, и в полную меру» [9]. Ведь бунт — это противостояние между человеком и его внутренней ограниченностью. Бунт ставит само существование мира под вопрос [16, с. 485]. Поэтому Камю приходит к выводу, что самая большая радость — чувствовать себя живущим на этой грешной, но прекрасной земле [10, с. 10] здесь и сейчас, не думая о будущем.

На примере Дон Жуана в главе «Абсурдный человек» Камю показывает, что абсурдный человек игнорирует печаль: «Нет, это невозможно себе представить. Вряд ли стоит вспоминать хронику. Смех и победоносная дерзость, прыжки из окон и любовь к театру — все это ясно и радостно. Всякое здоровое существо стремится к приумножению. Таков и Дон Жуан» [9]. Он становится печальным только тогда, когда он начинает на что-то надеяться. Дон Жуан исповедует этику количества, в противоположность святому, устремленному к качеству. Абсурдному человеку свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай жарких и восхитительных образов, а потом его сжигает. Время — его спутник, абсурдный человек не отделяет себя от времени. Дон Жуан вовсе не «коллекционер» женщин. Он лишь исчерпывает их число, а вместе с тем — свои жизненные возможности. Коллекционировать — значит уметь жить прошлым. Но он не жалеет о прошлом. Сожаление есть род надежды, а он не умеет вглядываться в портреты прошлого [9].

В качестве другого примера абсурдного человека Камю называет актера: «Абсурдный человек появляется, когда с надеждами покончено, когда ум уже не восхищается игрой, а вступает в нее. Проникнуть во все жизни, пережить их во всем их многообразии — вот что значит играть. Я не хочу тем самым сказать, будто все актеры следуют этому зову, что все они люди абсурда. Но их судьба — это абсурдная судьба, она полна соблазна, она влечет к себе сердце ясно видящего человека. Эта оговорка необходима, чтобы не было недоразумений по поводу того, о чем пойдет речь» [9]. Но кто же будет сомневаться в том, что в этом постоянном исчезновении и гибели не сохраняется нечто

вневременное, внеисторическое, вечное, к чему абсурдный человек просто равнодушен? [6, с. 359–360].

По мнению К. М. Долгова, «в „Мифе о Сизифе“ Камю рассматривает проблему абсурдного творчества. Человек, занимающийся своим духовным самовоспитанием, восстающий против уготованной ему судьбы, должен быть творческим человеком. Именно благодаря творчеству мысль может одолеть смерть духа» [6, с. 360].

Еще один важный смысл, который несет в себе миф о Сизифе, по мнению Камю, — это то, как связаны между собой древнегреческий миф о каждодневном рутинном труде и современная жизнь: «Этот миф трагичен, поскольку его герой наделен сознанием. Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела» [9]. Жизнь Сизифа организована, поэтому он «не просто абсурдный герой, но и счастливый человек, поскольку у него есть уникальная возможность максимального изживания абсурда, он пребывает в наслаждении своим трудом, который бесконечен» [2, с. 36].

Если в начале Сизиф страдал от того, чем ему приходилось заниматься, то со временем он принял свою судьбу полностью, проявив тем самым бунтарский дух. Это его абсолютно сознательный выбор. «Точно так же абсурдный человек, глядя на свои муки, заставляет умолкнуть идиологов. Такова изнанка и такова цена победы. Абсурдный человек говорит „да“ — и его усилиям более нет конца» [9].

Современное общество все чаще сталкивается с глубоким чувством одиночества, утраты смыслов и отчужденности. Именно поэтому размышления Камю в «Мифе о Сизифе» остаются чрезвычайно актуальными. Мыслитель показывает, что человеку не хватает не утешений, а внутренней верности самому себе и стойкости, которые олицетворяет Сизиф.

Интерпретация Камю — не просто философский анализ древнего мифа, но мощный вызов каждому из нас: жить осмысленно в бессмысленном мире. Его трактовка отличается глубиной, внутренней честностью и универсальностью. В ней заключен вызов, который никогда не утратит своей силы, потому что он обращен к самому существованию человека.

Экзистенциализм возник как реакция на активное изменение мироустройства в начале XX века. Перед человеком становится тема выбора — бороться с изменениями или попытаться примириться с действительностью и искать свой путь в существующих реалиях. Абсурд стал способом выживания человека в мире, который не хочет изменяться по велению отдельного человека. Новое философское течение коснулось всех сфер жизни.

Анализ работ Серена Кьеркегора и Альбера Камю показал схожесть и различия во взглядах на человеческое существование с точки зрения абсурда.

Несмотря на существенные различия в идеях и взглядах, Серен Кьеркегор и Альбер Камю через призму абсурдизма раскрывают две глубоко различающиеся позиции, возникшие на основе схожего экзистенциального опыта — от отчаяния к абсурду, от абсурда к вере в Бога и человека (Кьеркегор) до абсурдного мира, абсурдного мышления и творчества к трагическому героизму бунтующего человека (Камю).

И Кьеркегор, и Камю сходятся в одном — человеческое существование пронизано тревогой, парадоксами и внутренним конфликтом. Каждый из них в своих трудах начинает с рассуждений о невозможности постичь смысл жизни в этом холодном и отстраненном мире, о конфликте между внутренним желанием и внешним содержанием. У Кьеркегора этот конфликт выражается в тревоге и отчаянии, порожденных невозможностью достичь абсолютной истины рациональным путем. У Камю — в ощущении абсурдности, возникающем при попытке найти логику или порядок в безразличной Вселенной. Несмотря на то, что у обоих мыслителей абсурдность существования выражается в экзистенциальном напряжении, их взгляды и способы объяснить понятие абсурда расходятся.

Для Кьеркегора свобода человека раскрывается через этический и религиозный выбор, основанный на внутреннем существовании. Однако эта свобода требует отказа от себя и полной отдачи себя Богу. В «Или-или» Кьеркегор рассматривает проблему выбора между эстетическим восприятием жизни и этическими нормами бытия, отдавая предпочтение последнему. В «Страхе и трепете» он приводит пример Авраама, чья готовность принести в жертву сына символизирует так называемый прыжок веры, то есть акт абсурдной веры, абсолютного доверия Богу. Кьеркегор трансформирует абсурд в религиозное переживание и предлагает иррациональный выход — веру вопреки разуму. «Он верил силой абсурда» — так Кьеркегор описывает веру Авраама, веру, не поддающуюся рациональному объяснению.

Камю, напротив, отвергает религиозную веру как форму «философского самоубийства». Он не приемлет переход к Богу как оправдание абсурда. Для Камю свобода — это возможность сопротивляться абсурду и самому придавать значение жизни, несмотря на ее объективную бессмысленность. В «Мифе о Сизифе» он предлагает принять абсурд без утешения, не ища выхода вовне. Герой философского эссе — Сизиф, человек, который знает, что его труд бессмыслен, но продолжает катить камень — осознанно, свободно, без надежды. Камю считает, что Сизиф абсолютно счастливый человек.

Камю оставляет человека в центре, делая его судьей и творцом собственной реальности. Кьеркегор — наоборот, выводит человека к Богу, считая, что только вера может дать подлинную основу существованию.

В контексте театрального искусства очень показательна постановка «Мы» Санкт-Петербургского театра кукол. С точки зрения философии абсурда, в спектакле отражаются взгляды как Кьеркегора, так и Камю, когда вера сначала становится для главного героя способом существования, а затем бессмысленная борьба с «режимом» насильно заставляет его принять существующий строй и снова стать куклой в обезличенном мире.

Таким образом, оба философа предлагают радикальные, но противоположные пути существования в абсурдном мире. Кьеркегор — путь веры. Камю — путь стойкости без надежды. И в этом различии — суть их философского наследия.

Список литературы

1. **Александрова О. С.** *Абсурд в религиозно-философской концепции Кьеркегора* / О. С. Александрова, А. А. Глухарева. — Текст: электронный // NovaInfo, 2014. — № 29. — URL: <https://novainfo.ru/article/2821> (дата обращения: 14.03.2025).
2. **Артеменко А. А.** *Экзистенциальное прочтение «Мифа о Сизифе» А. Камю: актуальные смыслы* / А. А. Артеменко. — Текст: непосредственный // Исследования молодых ученых : материалы XLIII Междунар. науч. конф. (г. Казань, июль 2022 г.). — Казань: Молодой ученый, 2022. — С. 36–39.
3. **Бахтин М. М.** *Эпос и роман* // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
4. **Вдовиченко О. В.** *Онтологические основания абсурда в контексте экзистенциальной философии.* // ВЕСТНИК ОГУ № 7 (89). — июль 2008 г. — С. 70–74.
5. **Гайденок П. П.** *Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Кьеркегора* / П. П. Гайденок. — М.: Искусство, 1970. — 249 с.
6. **Долгов К. М.** *От Кьеркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века.* — М.: Искусство, 1990. — 402 с.
7. **Камю А.** *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство* / А. Камю; пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. — 415 с.
8. **Камю А.** *Избранное* / А. Камю. — М., 1988. — 464 с.
9. **Камю А.** *Миф о Сизифе.* // Электронное издание. URL: https://librebook.me/le_mythe_de_sisyphes/vol1/4 (дата посещения: 15.03.2025).
10. **Камю А.** *Творчество и свобода.* Сборник. Пер. с фр. / Составление и предисловие К. Долгова. Комментарии С. Зенкина. — М.: Радуга, 1990. — 608 с.
11. **Конт-Спонвиль Андре.** *Философский словарь* / Пер. с фр. Е. В. Головиной. — М.: Этерна, 2012. — 752 с.
12. **Кьеркегор С.** *Или-или* // Электронное издание URL: <https://predanie.ru/book/219811-ili-ili/#/toc2> (дата посещения: 10.03.2025).
13. **Кьеркегор С.** *Страх и трепет.* // Электронное издание. URL: https://librebook.me/frygt_og_b_ven/vol1/1 (дата посещения: 14.03.2025).
14. **Лень Ю. А.** *Мотив абсурда в экзистенциализме и его реминисценции в искусстве постмодернизма* // Первый шаг в науку — 2009: Сборник материалов Международного форума студенческой и учащейся молодежи. Т. 1. — Минск, 2009. — С. 56–58.
15. **Михайлов А. В.** *Из прелюдий к Моцарту и Кьеркегору* / А. В. Михайлов // Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. — М.: Ad Maginem, 1994. — С. 91–106.

16. Река Е. В. *Абсурдность мира и человеческого существования в концепции Альбера Камю* / Е. В. Река. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2013. — № 9 (56). — С. 484–487.
17. Сторм Д. Энтони. Комментарий Д. Энтони Сторма к Кьеркегору. URL: https://www.sorenkierkegaard.org/either-or.html?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 10.03.2025).
18. Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия» «Или-Или» // Электронное издание. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ea7e4b3b0fe93bf681b0> (дата посещения: 13.03.2025).

Томсон О. И.
Санкт-Петербургская академия
художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Россия
thomson_o@mail.ru
ORCID: 0009-0005-6505-3730

Критерии достоверности

Автор статьи предлагает несколько взглядов на эволюцию искусства. Один из них — это предположение, что развитие искусства соответствует ритмам политической истории. Другой — прогресс искусства связан с принципами, заложенными эпохой Просвещения, поскольку вся культура в Европе была переосмыслена в рамках этой эпохи. Также и образование мирового рынка знаменовало век триумфа мира вещей и осмысление развития искусства в контексте истории экономики. Исключение подобных алгоритмов, дает возможность при анализе процессов развития современного искусства более свободно осмысливать мировые культурные процессы, повсеместно обнаруживая массу схожих проблем и тенденций в культуре разных стран.

Ключевые слова: музейная культура, культурные процессы, вещество существования, исторические коллизии, спектакль изобилия, мир вещей, коммерция, история экономики, политическая история, зрелищная коммуникация.

Thomson O. I.
Saint Petersburg Academy of Arts
named after Ilya Repin
Saint Petersburg, Russia

Reliability criteria

Abstract. The author of the article offers several views on the evolution of art. One of them is the assumption that the development of art follows the rhythms of political history. The other is that the progress of art is associated with the principles laid down by the Enlightenment, since all culture in Europe was rethought within the framework of this era. Also, the formation of the world market marked the century of the triumph of the world of things and the understanding of the development of art in the context of economic history.

The exclusion of such algorithms that have specific connections makes it possible, analyzing the processes of development of contemporary art, to comprehend freely the world cultural processes, everywhere revealing a lot of similar problems and trends in the culture of different countries.

Key words: museum culture, cultural processes, substance of existence, historical collisions, spectacle of abundance, world of things, commerce, economic history, political history, spectacular communication.

Иллюзия, что искусство соответствует ритмам истории политической, заставляет отечественных исследователей делить эволюционные процессы на периоды «оттепели», «застоя», «перестройки» и т. д. Эти события являются судьбоносными лишь в контексте России, а для других стран они незначительны. Исключение подобного алгоритма, сфокусированного на политической составляющей, дает относительную свободу для анализа процессов развития современного искусства и возможность иначе проследить мировые культурные процессы [13, с. 17–103].

Идея британского философа и культуролога Питера Осборна, что «...послевоенное определение „современного“ до недавних пор исключало из исторического времени „реально существующие социалистические“ государства» [15, с. 39], предлагает отечественному искусству роль за пределами развития мировой культуры. В то же время философ и искусствовед Ханс Р. Рокмакер [11] отмечает не только целые периоды развития мировой культуры, но и описывает взаимосвязи процессов в культурах разных стран, в том числе и в искусстве России, выявляя массу схожих проблем и тенденций, находя аналогии даже таким историческим коллизиям, что спровоцировали в Европе великую культурную революцию «ревущих 60-х гг. XX в.» [12], изменившую сам дух эпохи [1, с. 437–444].

Ги Дебор, французский философ, историк и режиссер, автор книги «Общество спектакля», считает, что «спектакль укоренился на территории стран с экономикой, провозглашающей изобилие» [4, с. 62]. Его критика касалась общества, сложившегося в период с конца XIX века до начала Первой мировой войны, становление которого связано с окончанием формирования мирового рынка, когда еще сравнительно недавно автономные и самодостаточные территории были вовлечены в денежные отношения и товарообмен. Собственно, именно образование мирового рынка и знаменовало век Изобилия и триумф мира вещей, сокрушив все доселе существующие константы культуры [8, с. 98].

Почти одновременно новые экономические предпочтения нашли отклик в искусстве. В разных странах ключевые художники XX века своим творчеством словно подвели итоги принципам, заложенным эпохой Просвещения, поскольку, в течение всего XVIII века философия, политика, наука и общественные отношения в Европе были пересмотрены в рамках новых идей эпохи [6]. Под сомнение были поставлены традиционные ценности, а главным стал процесс рационального переустройства общества. Преобразования в духе глобальных перемен наполнили мир новыми произведениями, изобретениями и научными открытиями, подхватив мировоззренческие тенденции рационализма и свободы мышления.

Много позднее, уже в XX веке, один из лидеров абстрактного экспрессионизма Виллем де Кунинг (1904–1997) констатировал рождение новых тенденций в мировом послевоенном искусстве. Его оглушительное высказывание: «Художнику слишком часто приходится разрушать живопись... Сезанн,

Пикассо, Поллок... выкинули к чертям все наши представления о живописи. Теперь можно создавать новые картины» [11, с. 137] повлияло на развитие новых стратегий искусства за пределами традиционной живописи.

Английский художник Ф. Бэкон (1909–1992) продолжил: «...все искусства стали — игрой, которой человек отвлекает себя... художнику становится все труднее, потому что он должен придать этой игре глубину, чтобы она на что-то сгодилась и могла бы сделать жизнь интересней» [10, с. 10].

Одной из самых актуальных тем, благодаря которой он оказался самым влиятельным в Британии художником, стало изображение в живописи крика. Он признавался, что для него «образ кричащего рта явился катализатором творчества» [10, с. 15]. В одном из интервью на вопрос: «Почему люди пытаются повторить то, что сделали великие художники, снова и снова?» — Бэкон ответил: «Да просто потому, что инстинкты меняются от поколения к поколению, и... снова и снова встает вопрос: как я могу повторить то же самое более ясно, более точно, более остро?» [14, с. 64].

Теодор Рошак, доктор исторических наук, отмечает, что влияние Америки на мировые послевоенные процессы оказалось связано с ее могуществом, а «...измученные войной европейские жители, с завистью и обидой глядя на Америку, жившую в такой роскоши после того, как она освободила от фашизма Европу, называли американцев не иначе как „свиньи в раю“» [12]. Европейцев возмущал американский размах, коммерция и прибыль, изменившие смыслы мировой культуры.

По воле случая в послевоенном мире произведения искусства стали обладать новыми качествами и превратились в совершенный товар, которому назначалась роль двигателя в развитии мировой экономики. Художественное произведение по своей экономической значимости обрело невероятный статус, заменив собой ведущую роль автомобиля в первой половине XX века, когда активно развивалась машиностроительная промышленность, или приоритеты строительства железных дорог в конце XIX века благодаря изобретению паровоза.

Очевидности в выставочной политике различных музеев классического образца, практикующих в одном выставочном пространстве представлять и перемешивать в коммерческих целях шедевры (например, Ренессанса) с произведениями современного искусства, убедительно повествуют и о роли СМИ, активно влияющих на процессы в искусстве, способных наращивать стоимость современных видов искусства, и о современных музейных стратегиях в обществе потребления. Но подобные практики для искусства могут оказаться и крайне плодотворными в том случае, если преемственность и переосмысление идей в живописи предыдущих эпох оказываются критериями для новых форм искусства.

Следует отметить и тот факт, что сегодня при невероятной широте суждений, плюрализме мнений и вольности происходящего странным образом табуируются понятия гармонии, эстетики и красоты. Например, легенда современного искусства Джефф Кунс (1955 г.), известный своим пристрастием к китчу, чья банальность, по словам арт-критика А. Тарханова, «сродни

бронзовым спасательным кругам», во время одной из своих выставок в Центре Помпиду (Франция) сказал (Джеф Кунс): «Интеллектуальные и просвещенные изыскания обречены, ведь они слишком элитарны, а значит „несправедливы“, „недемократичны“» [7, с. 59].

Российский живописец В. И. Иванов (1924 г. р.), подводя итоги изысканиям своего поколения, названного «суровым», или «шестидесятниками», считает, что «...нужно спокойно относиться к нашему искусству 1960-х... Со временем оно приобретает абсолютную неповторимость и становится совершенной ценностью...»¹.

То есть для искусства и творчества важна не экономическая привлекательность произведения искусства, а опыт прожитого и пережитого времени, та мудрость, что позволяет сформулировать и дать историческую оценку художественному событию, обозначить его ценность во времени и сделать субъектом истории. Поэтому, как считает мастер, отметивший в 2025

году свой 101 год рождения, только человек созидающий, создающий и обладающий собственным миром, личной историей, может отразить в своем творчестве образы времени². И в этом особую роль играет историческое мышление, историзм сознания в контексте «архаического времени», о котором во многих своих работах говорит американский художник Билл Виола [16, с. 33].

И если система капитализма, стремясь научно определить эволюцию искусства, выбирает точку обоснования в истории экономики, то в таком случае история искусства будет связана с экономикой, являться частью развития экономической истории. В то же время и отечественные исследователи видят развитие искусства в контексте политической истории страны и осмысливают в этих координатах отечественное искусство. Но как считает аргентинский писатель Хорхе Луи Борхес, «такие события связаны не столько с историей, сколько с журналистикой... подлинная история скромнее, а ее важнейшие даты долгое время хранятся в тайне» [2, с. 108].

Ги Дебор, книга которого повлияла на европейские события 1968 года, считает, что основные стратегии в обществе связаны с наличествующей властью, поэтому если «Структура — дочь наличествующей власти. Структурализм есть мышление, обеспеченное государством, которое мыслит настоящие условия „зрелищной коммуникации“ в качестве абсолюта... не структурализм служит подтверждению надысторической действительности общества спектакля, а наоборот, общество спектакля, навязывается как массовая действительность...» [4, с. 59].

Спектакль же, объявленный великими художниками, своим существованием обязан той сформировавшейся особенности современного человека, который оказался больше чем зрителем. Он оказался «сверхзрителем». Это свойство, определившее разницу поколений, и является отличительной чертой

¹ Интервью, взятое автором статьи у художника В. И. Иванова. Деревня Исады, Рязанская область, 2018 г.

² Там же.

современности. Оно настолько очевидно, что «многие события, которые событиями никогда не являлись... предварительно сфабрикованные медиа... вытекают из того, что люди в массовой реальности современной общественной жизни в реальности события не проживают» [4, с. 67]. В современном обществе потребления сама история становится неким конструктором из тщательно отобранных отдельных событий, чтобы «сохранить шаткое равновесие современного застывшего времени» [4, с. 67].

Возможно, именно Культура оказалась единственным оплотом целостности и становится местом поиска утраченного единства. Это подтверждают разного рода мировые события, которые проводятся регулярно, собирая массы желающих прикоснуться к современным формам искусства — биеннале, триеннале, фестивали и другие международные художественные события.

Поскольку борьба между традицией и обновлением всегда считалась главным принципом внутреннего развития культуры всех сообществ, а ее алгоритм организован как идея «поиска предпоследней истины», то битва за истину должна продолжаться и полниться чередой постоянных побед обновления консервативного, закостенелого и отжившего.

Очевидно и то, что инновации в культуре также связаны с историческим развитием человечества и осознанием подлинной всеобщности, притом что Культура в своем развитии постоянно стремится превзойти собственные культурные предпосылки, упраздняя всякие формы разделения.

Ханс Р. Рокмакер [11] справедливо отмечает, что вторгшееся в искусство историческое время, начиная с эпохи барокко, выражается в самой сфере искусства, где театр и праздник являются главными темами барочной культуры. Эффекты театрального и праздничного как форма художественной выразительности барокко идеально выявлены и обретают смысл в вымышленных пространствах, наполненных декорациями. Они (пространства) становятся центрами, объединяют смыслы, визуализируя и проявляя хрупкое равновесие мгновения устойчивости, стремясь в любой момент оборваться в динамический беспорядок. Барочный ансамбль как форма частной архитектуры, востребованная новой элитой, наиболее часто воспроизводится из арсенала художественного прошлого. Нынешний капитализм являет собой ту новую классовую власть, лишенную всякого онтологического качества, а безграничные возможности, владение экономическими ресурсами запускают процессы исчезновения той высокой культуры — культуры Духа, которая была частью внутренней коммуникации элиты, обладающей полунезависимой социальной базой последних аристократий.

Историческому познанию и признанию всего искусства прошлого, ретроспективно воссоздаваемого в виде мирового искусства, уже давно отказывают в роли абсолютного значения, эталона, мерил, в попытке оставаться конкретной точкой отсчета или точкой зрения на процесс эволюции.

В глобальном беспорядке, на следующем уровне обобщения, смешиваются все эволюционные периоды, демократизируя все предыдущие ограничения в эпоху тотальных медиакоммуникаций. И в первый раз искусства всех цивилизаций и эпох теперь могут быть восприняты как грандиозное «собрание

воспоминаний» истории искусства. В современном мире музейной культуры, когда в едином пространстве музея все боги стали братьями и никакие предыдущие формы коммуникаций (художественная или религиозная) не особенно важны, все старые критерии искусства переосмысливаются и принимаются на равных правах, поскольку никто не пострадает от утраты традиций и норм, отработанных веками, при современных тотальных информационных связях [12, с. 65–66].

И все-таки по-прежнему живет как последняя надежда и существует мнение, что «произведение искусства имеет гораздо более сложное строение, чем то, которое можно рассматривать в рамках категорий эстетики и морали: великое произведение искусства представляет собой сложнейшую единую структуру, обнаруживающую множество самых разнообразных элементов» [5]. За пределами экономических, политических, релятивистских представлений искусство продолжает быть абсолютной ценностью, и творческие демургические порывы великих мастеров должны рассматриваться именно с этих позиций. «...Когда религия, наука и мораль... поколеблены и когда внешние опоры угрожают обрушиться, человек переводит свой взор с внешнего на более глубокую сущность внутри себя», — пишет В. Кандинский в своей замечательной книге «О духовном в искусстве» [5]. Эта сущность и является искусством, поскольку это единственная реальность, когда духовная сфера человека принимает форму реальности. «Но, с другой стороны, — говорит Кандинский, — они отворачиваются от бездушной жизни настоящего, чтобы приблизиться к тем субстанциям и формам, которые свободно устремляются в нематериальных поисках и выживают даже в самой темной душе» [5].

Настоящее искусство проявляет «субстанции», о которых говорит В. Кандинский, тревожит, заставляет «проснуться» и ощутить то «вещество существования» [9, с. 308–397], что позволяет прочувствовать полноту жизни даже в самые запредельные времена.

И тревога русского художника В. И. Иванова за культуру и формы искусства в недалеком будущем становится итогом его грандиозного жизненного и творческого опыта. Он говорит: «...селу, где я живу, — 800 лет. Оно всегда существовало как крестьянское село и сегодня оно умерло как крестьянское село. Значит матрица, то основание, на котором существовала культура, тоже исчезает. Что дальше будет? Что мы сохраним? Что потеряем? Сегодня настал переломный момент, и для художника он тревожен»¹.

Действительно, сегодня ведущие принципы Просвещения исчерпаны, а новые, способные их заменить, сформулировать глобальному обществу, обьёму бумом медиакоммуникаций, пока не удастся, поскольку главный барометр культуры — искусство, демонстрирует свою несостоятельность, выбрав для себя благополучную жизнь вместо вечности.

¹ Интервью, взятое автором статьи у художника В. И. Иванова. Деревня Исады, Рязанская область, 2018 г.

Список литературы

1. **Аббасов Р.Г.** *Первая субкультурная революция* / Аббасов Р. Г., Римский В. П. // Человек. Культура. Общество. — 2018. — Т. 43, № 3. — С. 437–444.
2. **Борхес Х.Л.** *Письмена бога [Электронный ресурс]* / Борхес Х. Л. — [Интернет-библиотека Максима Мошкова]. — URL: <https://lib.ru/BORHES/letters.txt> (дата обращения: 12.03.2024).
3. **Бэкон Ф.** *Брутальность факта* / Бэкон Ф. // Интервью Дэвиду Сильвестру. — М.: Ad Marginem & Masters, 2024. — 224 с.
4. **Дебор Г.** *Общество спектакля* / Дебор Г. — М.: Логос, 2000. — [Электронная библиотека РИДЛИ]. — URL: <https://readli.net/obshhestvo-spektaklya/> (дата обращения: 08.11.2023).
5. **Кандинский В.** *О духовном в искусстве [Электронный ресурс]* / Кандинский В. — URL: <https://www.wassilykandinsky.ru/book-116.php> (дата обращения: 04.10.2023).
6. **Кант И.** *Ответ на вопрос: Что такое просвещение? [Электронный ресурс]* / Кант И. — URL: http://budclub.ru/w/worotnikow_m_g/kant_aufklaerung.shtml (дата обращения: 11.04.2024).
7. **Керрос О.** *Современное искусство и геополитика* / Керрос О. — М.: Издательство Кучково поле, 2022. — 352 с.
8. **Мерифилд Э.** *Ги Дебор. Критические биографии* / Мерифилд Э. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 170 с.
9. **Платонов А.** *Собрание сочинений в 5-ти томах* / Платонов А. — Т. 2: Котлован. — М.: IM WERDEN VERLAG, 2003. — 874 с.
10. **Пеппиатт М.** *Фрэнсис Бэкон: анатомия загадки* / Пеппиатт М. — Лондон: Вайденфельд и Николсон, 1996. — 217 с.
11. **Рокмакер Х.Р.** *Современное искусство и смерть культуры* / Рокмакер Х. Р. — СПб.: Издательство «Мирт», 2004. — 219 с.
12. **Рошак Т.** *Истоки контркультуры. Новая философия [Электронный ресурс]* / Рошак Т. — Издательство АСТ, 2014. — URL: <https://onlinelit.net/book/istoki-kontrkultury> (дата обращения: 27.07.2024).
13. **Хренов Н. А.** *Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи* / Хренов Н. А. // Сборник статей. От искусства оттепели к искусству распада империи. — М.: ГИИ КАНОН+, 2013. — С. 554.
14. **Bacon F.** *Quoted from J. Russell* / F. Bacon — P. 1. — London: Methuen, 1965. — 192 с.
15. **Osborne P.** *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art* / Osborne P. — Verso books, 2023. — 284 с.
16. **Viola B.** *Bodies of light* / Viola B. — James: Cohan Gallery, NY, 2009. — 79 с.

Сезонтенко Н. С.
Санкт-Петербургский
государственный
институт культуры
Санкт-Петербург, Россия
nataliaf27@mail.ru

Искусство как репрезентация экзистенциального через призму постоянной экспозиции музея «Эрарта»

Современное искусство транслирует различные коды, актуальные времени. Экзистенциальность как одна из важных составляющих искусства XXI века активно демонстрируется мастерами в работах. На примере постоянной экспозиции Санкт-Петербургского музея современного искусства «Эрарта» представлен анализ произведений, позволяющий сравнить методы преподнесения художниками экзистенциального вопроса — поиска человеком собственного бытия. Каждый автор выстраивает диалог со зрителем согласно собственному мировоззрению, стремясь подобрать «ключик», позволяющий достучаться до струн души смотрящего. Конечно, универсального средства нет и быть не может в силу особенностей восприятия информации каждым индивидуумом. Тем не менее экзистенциальные темы, такие как поиск человеком собственного бытия, любви, одиночества, смерти, самоидентификации, страха, свободы, ценностей, убеждений... являются основополагающими, важность озвучивания которых только растет в условиях сегодняшнего мультиполярного, постиндустриального мира, теряющего свои основы.

Ключевые слова: современное искусство, экзистенциализм в искусстве, экзистенциализм, «Эрарта», постоянная экспозиция музея «Эрарта», вопросы бытия человека, бытие, вопросы современного искусства, современное искусство в музее, экзистенции в искусстве.

Seasontenko N. S.
St. Petersburg State
institute of Culture
St. Petersburg, Russia

Art as a representation of the existential through the lens of the “Erarta” Museum’s permanent exhibition

Contemporary art transmits various codes that are relevant to the time. Existentiality, as one of the important components of 21st-century art,

is actively demonstrated by artists in their works. The analysis of the works presented in the permanent exhibition of the “Erarta” Museum of Contemporary Art in St. Petersburg allows us to compare the methods used by artists to present the existential question of human existence. Each artist engages in a dialogue with the viewer based on their own worldview, seeking to find the “key” that resonates with the viewer’s soul. Of course, there is no such thing as a universal remedy, and there never will be, due to the individuality of each person’s perception of information. Nevertheless, existential themes such as the search for one’s own existence, love, loneliness, death, self-identification, fear, freedom, values, and beliefs are fundamental, and their importance is only growing in today’s multipolar, post-industrial world.

Keywords: contemporary art, existentialism in art, existentialism, “Erarta”, permanent exhibition of the “Erarta” Museum, questions of human existence, existence, questions of contemporary art, contemporary art in the museum, existences in art.

Музей современного искусства «Эрарта» располагает обширной постоянной экспозицией, размещенной на пяти этажах левого крыла здания. Учитывая основополагающий принцип формирования постоянной коллекции — от каждой временной выставки по одному произведению, у зрителя существует уникальная возможность познакомиться с разноплановыми произведениями. В экспозиции представлены такие виды искусства, как живопись, коллаж, скульптура, инсталляции, видеоарт, science art. Работы музея затрагивают актуальные философские, экзистенциальные темы: кто мы, зачем мы, что дает нам счастье и страдание, наши страхи, ценности, какой мир нас окружает. Это отсылает к центральному вопросу философии, выдвинутому еще Сократом — «Что есть человек?» [2], который не теряет своей актуальности до сегодняшнего дня, трансформируясь в экзистенциальную тематику творчества современных мастеров. Художник, преподнося, то есть репрезентуя экзистенциальные вопросы, отсылает человека к мыслям о самоидентификации, личном смысле бытия, реализации собственной уникальной жизни, индивидуально формируемых ценностях и убеждениях, любви, страхах, свободе, одиночестве, смерти, вере, страданиях...

Репрезентация экзистенций предполагает художника как человека особо чувствующего, являющегося, возможно зачастую неосознанно, проводником и воплощающим в произведении искусства различные послания, смыслы, особенно обострившиеся начиная с XX века, когда мастера начинают проявлять повышенное внимание к экзистенциальным вопросам. Так об этом говорит Н. А. Бердяев: «Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы... Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия...» [1]. «Нельзя сказать, что экзистенциальные вопросы никогда не ставились в искусстве прошлого. Но именно в XX веке острота экзистенциальной проблематики достигла своего

пика. Темы отчужденности, заброшенности, одиночества, душевной боли, сумасшествия, страха и ужаса, бегства от реалий, злости и агрессии раскрывались различными авторами по всему миру» [4].

Главная философская формула экзистенциализма — «Существование предшествует сущности», выдвинутая Жан-Полем Сартром [10]. «Такой исходный посыл чрезвычайно важен для экзистенциализма, поскольку позволяет утверждать, что любой человек изначально свободен, что он — проект, сам осуществляет выбор и сам делает себя», — указывает в статье «Экзистенциализм и искусство» О. А. Кривцун. И продолжает: «Искусство как субъективная интроспекция, искусство как исповедальность, как самообнажение — такие установки последнего столетия говорят об углублении сложных рефлексий в сознании художника и соответствуют поискам экзистенциализма. Ощущая мотивы одиночества, заброшенности, утраты общественной гармонии, невозможность жить в унисон с безличными культурными нормами, художники Новейшего времени являют в своих произведениях острую боль, кульминацию человеческого предела, вот-вот готового обернуться нечеловеческими состояниями» [6].

И именно помочь человеку, раскрыться, понять и принять себя и мир является одной из важнейших задач искусства. А мастер — это проводник, настроенный особым образом, с целью через творчество передавать послания в мир, обогащая его, направляя, задавая вопросы о постижении себя и мира. Как отмечается в работе О. А. Кривцуна «Мера человеческого в искусстве», «к двадцатым годам XXI века экзистенциально ориентированное искусство в контексте принципиально новой культурной парадигмы продолжает сохранять актуальность и потенцированность» [7].

Рассмотрим экзистенциал поиска человеком собственного бытия на примере работ постоянной экспозиции музея «Эрарта» [9]. В качестве центральной примем работу Петра Татарникова «В руках судьбы». Для разносторонней иллюстрации темы сравним «озвучивание» этого же вопроса языком двух других мастеров: Константина Грачева «Автопортрет», Михаила Звягина «Мыслитель». Рассмотрение в качестве основной работы картины Петра Татарникова позволит, соотнеся с произведениями коллег, увидеть разные грани репрезентации экзистенциала поиска человеком себя, собственного бытия.

Картина Петра Татарникова «В руках судьбы» (размер 150 × 80 см) вытканная, массивная. Даже при беглом взгляде она завораживает, окуная в другое измерение, где человек, как песчинка-пьеро, подчиняется чьей-то неведомой силе. Автор использует классический прием «кулис», достигая этим композиционной замкнутости произведения. Окружает героев нежной светло-серой вуалью, которая тонко неравномерно очерчена по краям оттенками черного цвета. Тем самым перед зрителем как бы приоткрывают завесу, преподносят некое сакральное знание через театрализованное представление. На переднем плане бедный Пьеро в характерной одежде — белый балахон и колпак. Черты лица его лишь угадываются. Зритель может предполагать его настроение, смотря на сгорбленную позу героя, грустные глаза, скорбные брови домиком — он марионетка, безропотно выполняющая действия высшей силы.

Живопись Татарникова во многом графична, однако применением приема «размытости» контуров, которой окутываются обе фигуры как воздушной дымкой, автор добивается духовной выразительности образов, их наполненности и неуловимости. Высокая темная фигура, олицетворяющая судьбу, написана практически монохромно, и только едва уловимые полутона подталкивают зрителя к сложным ассоциациям, обращаясь к потаенным струнам восприятия. Действительность осмысливается с философско-метафорической точки зрения: в руках кукловода марионетка и, возможно, и сам кукловод являются чьей-то марионеткой, каких-то высших, невидимых рук.

В силу удачного расположения полотна на стене музея, Пьеро оказывается практически на уровне глаз посетителя, позволяя ему лучше вникнуть в работу, ощутить себя внутри этого пространства, создавая в определенном смысле «эффект присутствия» Пьеро как молчаливого собеседника.

В картине «В руках судьбы» Петра Татарникова метафорически-театрально, можно сказать, «ласково», автор подводит зрителя к сложному экзистенциальному вопросу. Он просто предлагает, глядя на «сцену», задуматься о собственном бытии.

Другой автор — Константин Грачев также обращается в своей работе «Автопортрет» к теме поиска бытия, однако его прочтение построено иначе. На картине представлено нехарактерное для автопортрета изображение. Грачев пишет себя не смотрящим на зрителя, не презентующим свой облик как визитную карточку, а частично спрятанным. Мы видим только половину лица, вторую он закрыл рукой. И через преподносимую позу, жест сквозит неимоверная усталость как физическая, так и моральная, какой-то надрыв. Лицо главного героя картины напряжено, глаза закрыты. Художник на портрете не смотрит на зрителя, его взгляд направлен глубоко внутрь себя. Волосы, падающие на лоб жесткими, четкими линиями как бы выписывают кардиограмму, усугубляя проявление напряженности внутренних поисков.

Колористический строй полотна достаточно экспрессивен. Перед нами практически квадратное полотно, имеющее яркое зарево в красно-бордовых тонах с завихрениями в правом верхнем углу. Это цветовое пятно очерчивает голову и плечо героя и симметрично вторит его руке, на которую он опирается. Картина рассечена по диагонали справа налево и разделена по цвету. Первоначально взгляд зрителя падает на яркую бордовую часть сверху справа, далее наталкивается на контрастную черную зону и только потом открывает для себя лицо и снова оказывается во тьме. Художник импровизирует с пространством и, будто «опрокидывая» его на нас, вовлекает в круговорот переживаний, работая крупными пастозными мазками. Контрастное преподнесение окружения лица художника передает напряженность и тяжеловесность. Нахождение изображения на переднем плане создает ощущение значительности и осмысленности. Однако открытый диалог со зрителем отсутствует.

Сравнивая «Автопортрет» Грачева с работой Татарникова «В руках судьбы», выделяются совершенно разные подходы к одному вопросу. Татарников говорит аллегориями, использует метафорические персонажи Пьеро и Судьбы, да и само повествование строится как театральное действие. Его нарратив

состоит из истории Пьеро, истории Судьбы и, вполне возможно, продолжения нанизывания этих историй друг на друга; так, начиная с вопроса бытия человека, автор постепенно переходит к вопросу мироздания.

Петр Грачев преподносит нам себя — вполне конкретного человека, живущего здесь и сейчас. На картине передано его сложное психологическое состояние. Однако в отличие от Татарникова в произведении нет аллегорий, а все достаточно конкретно и приземленно. Грачев яркими цветовыми пятнами показывает нам напряжение героя, его разлом как полотна по диагонали, при котором обнажается его суть через прикрытое рукой лицо. Все динамично, напряжено, подчинено ситуации. У Татарникова же нежно приоткрываются «кулисы» и ведется спокойное повествование. Мы видим у мастеров совершенно разные подходы к раскрытию экзистенциальной проблемы бытия человека.

По-своему преподносит данную составляющую Михаил Звягин — художник, скульптор.

Масштабное полотно «Мыслитель» (размер 100 × 120 см) художника отсылает к экзистенциальному вопросу: «Кто Я?», который человек адресует себе. Ритмичный рисунок полотна с использованием трех цветовых акцентов: синего, бежевого и черного, с красноватыми бликами, создает динамику. Геометрические фигуры, хаотично расположенные вокруг героя, благодаря цветовому решению и компоновке окунают в ощущение апокалипсиса — мир рушится, сдавливает, наступает на фигуру, которая осознавая все, с ужасом и беспомощностью решает навалившиеся вопросы. Сам герой изображен напоминающим монстра, причем только внешне, агрессии ни в позе, ни в действиях абсолютно нет. Он просто находится в своем естестве, без прикрас.

Написанная в 1991 г., работа относится к периоду значительных перемен в жизни страны и Звягина в частности. Советский Союз распался, в стране начались изменения, люди, воспитанные прежней системой, растерялись, а Звягин решает в это время вопрос об эмиграции. Результатом этих событий стала картина «Мыслитель», написанная в направлении экспрессионизма с элементами сюрреализма и наполненная мрачным содержанием. Гротескный образ главного героя и его окружения перекликается с ситуацией в жизни художника. Возможно, ему, как герою инсталляции Ильи Кабакова, хочется улететь в космос от всех вопросов.

Однако своей симметричной, замкнутой композицией картина напомнила мне калейдоскоп, в котором жизнь, имеющая множество вариаций, в настоящий момент именно такая: сложная, неоднозначная, ставящая неординарные вопросы. Тем не менее всего один оборот, и появится другая картинка — начнется новый цикл.

Картина «Мыслитель» — это пример зрелого периода творчества Михаила Звягина, где он сочетает экспрессивную технику с философской глубиной. В своей работе мастер обращается к теме экзистенциального кризиса человеческой души на переломном моменте истории.

Рассматривая работу «Мыслитель», перед нами следующий вариант прочтения поиском человека собственного бытия. Как и у Татарникова, в работе присутствует театральность — некий персонаж предстает перед нами как

на сцене; он в центре, и его окружают прямоугольные конструкции. Однако, несмотря на статичность фигуры, в картине чувствуется динамика благодаря колористическому ритму, хаотично расположенным кубическим деталям, которые рушатся вокруг героя, а он, находясь в моменте принятия решения, ничего не видит. У Татарникова в картине «В руках судьбы» демонстрируется отличная ситуация, в ней все спокойно, размеренно, как будто каждое движение «кукловода» отточено временем.

В отличие от работы Петра Грачева, мы не знакомы с участником изображенных в картине «Мыслитель» событий, хотя знаем из интервью «Эрарте» [9], что это картина о конкретном человеке и его жизненной ситуации. Только главный герой представлен здесь как некий образ.

Беспомощность перед вселенной и бесконечностью бытия заставляет человека постоянно искать ответа на вопрос о своей сущности на протяжении всей жизни. Как отмечает Эмерих Корет, «...человек, в отличие от животного, которое принадлежит среде, его ограничивающей и вписывающей в определенные рамки поведения, свободен в своем вопрошании и даже обязан вопрошать — это является частью его существа» [5].

Рассмотрев три работы, мы видим совершенно разное преподнесение. Как еще можно живописными средствами обозначить вопрос поиска человеком бытия? Четкого ответа нет и не может быть. Каждый автор в силу своего личностного развития и используемых средств сделает это по-своему. Главное донести информацию до зрителя, ведь он индивидуален. Если «слог» одного будет непонятен, то, возможно, другой как раз попадет в точку. Ведь именно искусство является «рупором», выражает актуальные вопросы эпохи, реагирует на вызовы цивилизации. Искусство помогает человеку искать жизненные ориентиры, сообщает о «болезнях». «Экзистенциальное изобразительное искусство — это „энциклопедия симптоматики“ страха, надежды, заброшенности, тревоги, поиска смысла жизни и выхода из пограничных ситуаций» [4]. Искусство, ориентируясь на аффективную сферу человеческой жизни, зачастую доходчивее, чем кто-либо, объясняет ту или иную идею в силу восприятия экзистенциального искусства как послания от кого-то другого, через демонстрацию миров боли, страха, любви, утраты, поиска смысла жизни... Так, «В категориях философии Ж. Бодийяра [2] экзистенциальные полотна можно назвать симулякрами первого порядка. Они отражают фундаментальную реальность и, следовательно, играют роль зеркал. В этих зеркалах человек не только и не столько рассматривает рисованные фигуры, сколько собственное отражение» [4]. Произведения с данной тематикой подталкивают человека к осмыслению важных для него вопросов, а также к поиску примера в искусстве, где протекает аналогичное осмысление.

Несомненно, экзистенциальная составляющая присуща не только изобразительному искусству. Беря любое: литературу, музыку, кинематограф, изучая философию везде, можно легко обнаружить репрезентацию различных экзистенций, что вполне закономерно. По словам Н. Б. Маньковской, «... экзистенциальная проблематика пронизывает искусство XX — первых двух десятилетий XXI века во всем его видовом и жанровом разнообразии» [8].

Список литературы

1. **Бердяев Н. А.** *Кризис искусства* / Н. А. Бердяев. — Москва: Директ-Медиа, 2015. — 215 с.
2. **Бодрийяр Ж.** *Симулякры и симуляции* / Ж. Бодрийяр. — Москва: Технология свободы, 2017. — 240 с.
3. **Платон.** *Диалоги* / Платон; пер. В. Н. Карпова. — Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2023. — 444 с.
4. **Дыдров А. А.** *Планы выражения и содержания экзистенциальной живописи XX в.* / А. А. Дыдров // Вестник Томского государственного университета. — 2020. — № 38. — С. 32–43.
5. **Корет Э.** *Основы метафизики* / Э. Корет. — URL: <http://psylib.org.ua/books/koret01/index.htm> (дата обращения: 30.05.2025).
6. **Кривцун О. А.** *Экзистенциализм и искусство* / О. А. Кривцун // Основные понятия теории искусства. — 2018. — 448 с.
7. **Кривцун О. А.** *Мера человеческого в искусстве: исторические модификации* / О. А. Кривцун // Человек. — 2014. — № 3. — С. 47–65.
8. **Маньковская Н. Б.** *Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс* / Н. Б. Маньковская. — Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2009. — 495 с.
9. *Музей современного искусства «Эрарта»*: официальный сайт / Музей современного искусства «Эрарта». — Санкт-Петербург, 2010. — URL: <https://www.erarta.com> (дата обращения: 18.08.2025).
10. **Сартр Ж.-П.** *Экзистенциализм — это гуманизм* / Ж.-П. Сартр; пер. с фр. М. Грецкого. — М.: Издательство иностранной литературы, 1953. — 42 с.

Кожев К. А.
Российский институт
истории искусств
Санкт-Петербург, Россия
kozhev.k@mail.ru

**Кукольный спектакль Р. Кудашова «Мы»
(БТК, 2009): проблема формирования
личности в обезличенном мире**

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Р. Р. Кудашова «Мы» (2009), поставленного на сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол на основе одноименного романа-антиутопии Е. И. Замятина. Реконструкция и последующий анализ спектакля позволили определить все составляющие его сценической поэтики (жанр, режиссерский сюжет, сценографическое решение, структура сценического образа, принцип связи сцены и зрительного зала, способ существования актера, приемы актерской игры, драматургия спектакля). Научная новизна статьи заключается в изучении специфических черт режиссуры Кудашова, в определении основных характеристик его режиссерской методологии. В результате был доказан традиционалистский характер режиссуры Кудашова, что выразилось в обращении к опыту театральных исканий В. Э. Мейерхольда (разрушение сценической иллюзии и обнажение театральной механики; использование слуг просцениума; прием игры с вещью; аттракционы как способ управления ритмом спектакля; контрапункт режиссера; и др.) и Е. Б. Вахтангова (игровой способ существования актера; связь сцены и зрительного зала на игровой основе и др.).

Ключевые слова: Р. Р. Кудашов, «Мы», Е. И. Замятин, Большой театр кукол, экзистенциальная драма, куклы-гапиты, игровой театр, игра с вещью, контрапункт режиссера.

Kozhev K. A.
Russian Institute for Art History
Saint Petersburg, Russia

**Ruslan Kudashov's Puppet Production
We (BPT, 2009): The Problem of Forming
Individuality in a Dehumanized World**

The article is devoted to the study of the stage poetics of Ruslan Kudashov's production *We* (2009), staged at the St. Petersburg Bolshoi Puppet Theatre and based on Yevgeny Zamyatin's dystopian novel

of the same name. The reconstruction and subsequent analysis of the production made it possible to identify all the components of its stage poetics (genre, directorial narrative, scenographic solution, structure of the stage image, principles of interaction between the stage and the audience, the actor's mode of existence, acting techniques, and the dramaturgy of the performance). The scientific novelty of the article lies in examining the specific features of Kudashov's directing and identifying the main characteristics of his directorial methodology. As a result, the traditionalist nature of Kudashov's directing is demonstrated, expressed in his engagement with the theatrical experiments of V. E. Meyerhold (the destruction of stage illusion and the exposure of theatrical mechanics; the use of proscenium servants; object play; attractions as a means of controlling the rhythm of the performance; the director's counterpoint; etc.) and E. B. Vakhtangov (the actor's playful mode of existence; the play-based connection between stage and audience; etc.).

Keywords: Ruslan Kudashov, *We*, Yevgeny Zamyatin, Bolshoi Puppet Theatre, existential drama, hapit puppets, play-based theatre, object play, director's counterpoint.

Премьера спектакля Руслана Равилевича Кудашова (р. 1972) «Мы» (художник А. Запорожский) по мотивам одноименного романа-антиутопии Евгения Замятина состоялась 14 марта 2009 года в Санкт-Петербургском Большом театре кукол (БТК). Сама по себе постановка Кудашова нетипична для классического кукольного театра, и вот уже более чем полтора десятка лет каждое представление спектакля «Мы» неизменно собирает аншлаги.

Актуальность представленного исследования заключается в изучении феномена режиссерского метода Кудашова, тесно связавшего сценические технологии, структуру сценического образа и художественные смыслы театрального произведения — спектакля театра кукол.

Цель исследования — анализ сценической поэтики наиболее значимого в репертуаре БТК и в творчестве Кудашова спектакля «Мы», что позволит выявить специфические черты *режиссерского* подхода Кудашова к созданию кукольных постановок.

Основными источниками для анализа спектакля являются видеозаписи постановки; роман «Мы» как литературная основа сценического сюжета; рецензии на постановку, а также ряд интервью с режиссером Кудашовым.

Проблема формулирования режиссерского сюжета спектакля Кудашова «Мы» тесно связана с проблемой определения жанра этой постановки. Д. Ренанский, например, определяет жанр спектакля «Мы» как *лирическую антиутопию* [3]. С точки зрения А. Семенова, жанр кудашовской постановки — это *тоталитарная мелодрама* [5]. Ближе всех к установлению жанра спектакля, как представляется, оказался В. Ахрамков, который полагает, что «конфликт здесь не просто между личностью и обществом» [1].

Режиссерский сюжет Кудашова однолинеен и выстроен в единую последовательную цепь событий, на протяжении которой главный герой D-503 поставлен в пограничную ситуацию: принять ли правила Единого государства и смириться с участью быть «миллионной долей тонны» или же стать полноценным и полновесным «граммом», то есть — стать отдельной и самостоятельной личностью. Жанр спектакля «Мы», таким образом, — это экзистенциальная драма.

В спектакле «Мы» Кудашов руководствуется своей давней манерой выхода за рамки традиционной для кукольного театра сценической условности и разрушения сценической иллюзии. Тут Кудашов следует в русле традиционализма В. Э. Мейерхольда, чтобы обогатить собственный постановочный язык. В частности, режиссер спектакля «Мы» отказывается от традиционной для кукольного театра ширмы, полностью раскрывая пространство сцены, и вводит в свою постановку слуг просцениума, в качестве которых выступают Благодетель, два Хранителя, два Врача из Медицинского Бюро, а также Слепая (в отличие от замятинской Старухи-хранительницы Древнего дома). Режиссер отводит Слепой особое место в постановке, делает ее символическим связующим звеном между математически выверенным Единым государством и Старым миром, где есть Пушкин, альбом с семейными фотографиями, тепло и любовь¹.

Художник-постановщик спектакля «Мы» Андрей Запорожский создал единое многофункциональное сценическое пространство, выполненное монохромно, в черно-белых тонах. Коробка сцены целиком открыта. Сценическое пространство имеет четкую структуру и по горизонтали, и по вертикали. Вместо ширмы — натянута по горизонтали красная лента, которая выполняет функцию границы разделения сценического пространства на мир кукол — граждан Единого государства и на мир актеров — актеров-кукловодов или актеров живого плана.

На планшете сцены нанесен рисунок, состоящий из нескольких вложенных друг в друга прямоугольников. Они определяют границы работы актеров-кукловодов, этой разметкой устанавливается геометрия их мизансцен.

Внутри сценической коробки, с левой и с правой стороны, установлены легкие арочные конструкции, которые имеют форму, близкую к букве «П». От верхней грани «П»-образной конструкции вертикально вниз натянуты резинки, которые граждане Единого государства оттягивают и отпускают, создавая таким образом сценическую метафору коллективного труда. Также в верхней части коробки сцены подвешены прямоугольные деревянные рамки, которые предназначены для своего рода кадрирования тех немногих сцен жизни граждан в Едином государстве, где они представлены сами себе (утренний подъем и зарядка, сексуальный час и т. д.).

¹ См.: Вокруг спектакля «Мы». Zoom-интервью с Русланом Кудашовым // ВКонтакте. Социальная сеть. Группа «Современный театр». 21 августа 2024 г. URL: https://vk.com/protheatre?w=wall-50334704_411654 (дата обращения 20.10.2024).

В работе с актерами Кудашов также близок мейерхольдовской концепции, согласно которой средствами трансляции смыслов служат пластика и слово [4, с. 64].

Кудашов специально не закрепляет роли главных героев, D-503 и I-330, за конкретными актерами, по ходу развития событий действующие лица D-503 и I-330 сценически воплощаются пятью разными парами исполнителей. Режиссер тем самым подчеркивает, что любой из этих номеров мог бы оказаться в аналогичной же ситуации¹.

Такое постановочное решение во многом обусловлено режиссерскими подходами к проблемам структуры сценического образа, к принципам связи сцены и зрительного зала, а также к способам существования актера.

В спектакле Кудашова имеет место исключительно сложная структура сценического образа.

Во-первых, сценический образ может создаваться игрой актеров живого плана, что связано с воплощением действующих лиц, которые выступают в качестве слуг просцениума, в первую очередь — это роль Благодетеля.

Во-вторых, сценический образ может формироваться игрой кукол-гапитов и актеров-кукловодов. Кукла-гапит в спектакле Кудашова представляет собой тростевую куклу, у которой актер-кукловод может управлять движениями головы и тела, а также движениями рук, ведь у тростевой куклы руки сгибаются во всех сочленениях и могут повторить практически все человеческие движения. Такая кукла идеально подходит для воплощения образа *обезличенного человека*, будь то D-503, I-330, O-90 или кто-то еще, потому что все куклы-гапиты в спектакле «Мы» совершенно одинаковы, а головы этих кукол лишены каких-либо черт; перед нами *маска «человека без свойств»*², точнее — *человека без черт лица*, человека *обезличенного* буквально. Сценическое существование куклы-гапита в спектакле Кудашова происходит за счет работы актеров-кукловодов с помощью *движений* самой куклы и изменений *пластики куклы при движениях головы и рук* куклы, а также с помощью *речи* актеров-кукловодов.

В-третьих, сценический образ и D-503, и I-330 может воплощаться за счет трансформации структуры сценического образа — от игры образа гражданина Единого государства как маски, создаваемой куклой-гапитом и актером-кукловодом, к игре актера-кукловода, который становится актером живого плана (для этого актер-кукловод либо закреплял куклу на одной из прямоугольных рамок; либо — опускал руку с куклой вниз; либо — клал куклу на планшет сцены).

В спектакле «Мы» структура сценического образа была неотрывна от принципа связи сцены и зрительного зала и способа существования актера.

Связь сцены и зрительного зала в спектакле Кудашова — преимущественно связь игровая, опирающаяся на вахтанговский игровой театр как способ

¹ См.: Вокруг спектакля «Мы». Zoom-интервью с Русланом Кудашовым // ВКонтакте. Социальная сеть. Группа «Современный театр». 21 августа 2024 г. URL: https://vk.com/protheatre?w=wall-50334704_411654 (дата обращения 20.10.2024).

² Имеется в виду роман Роберта Музиля «Человек без свойств».

существования актера, который позволял исполнителю почти мгновенно переходить от игры одной роли к игре другой роли.

С наибольшей полнотой такая связь актера и роли выражена при исполнении роли Благодетеля — мизансцены в этом случае выстроены так, чтобы все реплики Благодетеля были направлены в зрительный зал. В подавляющем большинстве случаев мизансцены других слуг просцениума (Хранителей, Врачей из Медицинского Бюро и Слепой) также построены фронтально по отношению к публике, а сами роли — исполнены в технике игрового театра.

В качестве важнейшего приема *актерской* игры в спектакле Кудашова используется игра с вещью. С помощью игры с тростью Благодетель «отбивает» сценическое время или ударами металлическим молоточком по металлической пластине или по мини-барабану задает четко выверенный и динамичный ритм коллективным действиям кукол-гапитов. Манипуляции I-330 с зажженной сигаретой и бутылочкой с алкоголем во время свидания с D-503 символизируют ее отвагу и личную свободу.

Темпоритмические характеристики спектакля Кудашова определяются его драматургией. Это многоэпизодный спектакль, что вполне закономерно при переносе на сцену достаточно объемного прозаического произведения — романа-антиутопии Е. И. Замятина [2]. Эпизоды в кудашовской постановке являются законченными фрагментами действия, то есть имеют начало и конец (или, в иных терминах, — завязку, кульминацию и развязку). Спектакль дробится на сцены, которые могут быть всеобщими ритуальными действиями, — это и гимн Единому государству, и сеанс релаксации, и час любви, и строительство Интеграла [1]; а могут быть эпизодами, в которых зарождаются и развиваются отношения между D-503 и I-330 (в определенный момент, например, D-503 замечает, что встреча с I-330 изменила его; он давно записан на O-90, но вдруг с удивлением обнаруживает, что отныне не может более быть ее партнером по сексуальному часу, и подобное нарушение установленного в Едином государстве порядка отношений между нумерами D-503 воспринимает как неизвестную ему ранее и явно опасную болезнь).

Спектакль «Мы» имеет кольцевую композицию — он начинается с гимна Единому государству и завершается им же; эпизоды постановки Кудашова стыкуются друг с другом по принципу контраста.

Управление ритмом спектакля осуществляется Кудашовым с помощью аттракционов, а также за счет использования музыки.

Основным источником аттракционов служит игра Е. Ложкиной-Белевич в роли Благодетеля, это исполняемые Благодетелем репризы, танцевальные и вокальные номера; свой вклад в набор аттракционов спектакля вносят посредством танцевальных номеров и другие слуги просцениума — Хранители и Врачи из Медицинского Бюро, а также в качестве аттракциона выступает многократно повторяемая рефреном сцена выхода O-90 с репликой «Он записан на меня!».

Важную роль в спектакле Кудашова играет музыка; сценическая версия романа «Мы» — это спектакль с музыкой и частично — спектакль под музыку. Эпизоды с коллективным участием граждан Единого государства чаще всего

либо исполняются под музыку, либо — положены на отбиваемую молоточком Благодетеля ритмическую основу; лирические сцены с участием I-330 и D-503 сопровождаются классической музыкой П. И. Чайковского и И. С. Баха.

Песни рок-группы «АукцЫон» выступают и как самостоятельные вокальные номера, и как элементы сложной драматургической структуры, построенной, как правило, на основе контрапункта режиссера.

Ближе к финалу все граждане Единого государства должны добровольно явиться на Великую операцию по избавлению от способности к фантазии, то есть по достижению полной и окончательной обезличенности граждан. D-503 воспринимает распоряжение Единого государства с восторгом и энтузиазмом и спешит поделиться новостью с I-330, но та вновь загоняет его в пограничную ситуацию. Он должен сделать однозначный выбор: стать либо идеальным гражданином Единого государства, либо выступить вместе с ней против механизма обезличивания. Выбор, который должен был сделать D-503, оказался для него действительно пограничным и непосильным. У спектакля — открытый финал.

Анализ спектакля «Мы» — это первый шаг на пути изучения режиссерской методологии Р. Р. Кудашова. Дальнейшие исследования сценической поэтики других спектаклей главного режиссера БТК помогут наиболее полно осмыслить феномен режиссуры Кудашова в Театре кукол.

Список литературы

1. **Ахрамков В.** *Мы с тобой одной крови* / В. Ахрамков // Петербургский театральный журнал. — 2009. — № 3 (57). — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/57/prof-and-amateur-57/my-s-toboj-odnoj-krovi/> (дата обращения: 25.10.2024).
2. **Замятин Е. И.** *Мы* / Е. И. Замятин. — М.: АСТ, 2015. — 224 с.
3. **Ренанский Д.** *«Лирическая антиутопия»* // Коммерсант. — 2009. — 17 марта. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1139425> (дата обращения: 01.12.2024).
4. **Ряпосов А. Ю.** *Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства»* / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. — СПб.: Астерион, 2022. — 244 с.
5. **Семенов А.** *«Судороги любви»* / А. Семенов // Псковская губерния online. — 2016. — № 18 (790). 11 мая.

Гольдман И. Л.
Санкт-Петербургский гуманитарный
университет профсоюзов Санкт-Петербург,
Россия ira.goldman@inbox.ru

**Практики креативных индустрий
в формировании межпрофессионального
художественно-эстетического опыта
коммуникатора как арт-стратега**

В статье дается теоретико-методологическое обоснование практического применения искусствоведческо-культурологического подхода при формировании художественно-эстетического опыта межпрофессионального коммуникатора на этапе взаимодействия с цифровыми арт-проектами в институциях креативных индустрий. С учетом выбранной методологии исследования анализируется медиаобразовательный потенциал ресурсов креативных индустрий, раскрывается содержание понятия «креативность» в системе педагогики рекламного и PR-образования, направленной на подготовку коммуникатора к проектированию арт-стратегий для бизнеса и способности к решению креативных и творческих задач в межпрофессиональной среде, где наблюдается тесное взаимодействие рекламы, PR и цифрового искусства.

Ключевые слова: креативные индустрии, профессиональное медиаобразование, искусствоведческо-культурологический подход, коммуникатор, арт-стратег, художественно-эстетический опыт, цифровые арт-практики.

Gol'dman I. L.
St. Petersburg Humanitarian University of
Trade Unions Saint-Petersburg, Russia

**Creative industry practices
in shaping the interprofessional
artistic and aesthetic experience
of a communicator as an art strategist**

The article provides a theoretical and methodological justification for the practical application of the art criticism and cultural approach in the formation of artistic and aesthetic experience of an interprofessional communicator at the stage of interaction with digital art projects in institutions of creative industries. Taking into account the chosen research methodology, the media educational potential of creative indus-

tries' resources is analyzed, the content of the concept of "creativity" in the system of pedagogy of advertising and PR education is revealed, aimed at preparing a communicator for designing art strategies for business and the ability to solve creative and creative tasks in an inter-professional environment where there is a close interaction of advertising, PR and digital art.

Keywords: creative industries, professional media education, art and cultural approach, communicator, art strategist, artistic and aesthetic experience, digital art practices.

Российские креативные индустрии — особая среда, где формируется новое восприятие коммуникативных практик, выдвигаются новые требования к компетенциям медиапрофессионала. При этом креативность становится важным конкурентным преимуществом коммуникатора в межпрофессиональной среде в условиях интеграции рекламы, связей с общественностью с разными видами искусства. А современные культурные институции, креативные пространства, творческие кластеры не просто участвуют в формировании креативности коммуникатора, но и детерминируют ее содержание.

В свою очередь профессиональное медиаобразование должно реагировать на запросы рынка креативных индустрий и, как следствие, искать новые методологические подходы, выстраивать новые образовательные модели для подготовки бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью (PR), учитывая повышенный интерес бизнеса к культурному наследию, современному искусству [9].

Как отметила в сентябре 2025 года президент Ассоциации брендинговых компаний в России (АБКР) и управляющий партнер брендингового агентства «Depot» Анна Луканина в своем докладе на втором заседании Рабочей группы по совершенствованию кадрового обеспечения креативных индустрий, которая была создана и функционирует в рамках деятельности Экспертного совета по развитию креативной экономики при Комитете Государственной Думы, в настоящее время креативным индустриям нужны так называемые Т-люди, т. е. профессионалы, имеющие междисциплинарное мышление и кругозор при глубоких знаниях и опыте в определенной сфере практической деятельности.

По мнению эксперта, сегодня «востребован не только профессиональный набор компетенций, но и дополнительные навыки: умение выстраивать коммуникацию, способность работать в команде, понимание своей роли в общем процессе...» [10]. В связи с чем было предложено обратить внимание при подготовке обучающихся по креативным направлениям на «трековый принцип обучения», **«развитие института стажировок и преддипломных практик», «укрепление роли наставников»** [10].

Такая расстановка акцентов способствует использованию ресурсов креативных индустрий регионов в качестве ценного дидактического материала для творческой подготовки межпрофессионального коммуникатора в системе рекламного и PR-образования. Следует также отметить, что формирование креативности обучающихся как субъектов культуры, креативных индустрий

в системе профессионального медиаобразования сопряжено с получением коммуникаторами художественно-эстетического опыта как фактора развития креативной компетентности с опорой на искусствоведческо-культурологический подход.

В профессиональной медиаобразовательной деятельности коммуникаторы получают возможность знакомиться с художественно-эстетическим потенциалом рекламы и PR через интеграцию с искусством; наблюдать за использованием искусства как медиа, средства продвижения; за тем, как художественные практики, проекты, институции превращаются в «упаковку» для рекламных и PR-креативов в медиакультурном пространстве.

Согласно исследованию Института развития креативных индустрий факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ, посвященному анализу развития креативных индустрий в российских регионах, был сформирован рейтинг на основе ранжирования субъектов Российской Федерации [11].

Санкт-Петербург как регион с высоким уровнем развития креативных индустрий (2-е место в рейтингах Топ-20 «Кино и анимация», «Ивент-дизайн и событийная индустрия», «Музеи и галереи», «Народные художественные промыслы и ремесла»; 3-е место в рейтинге Топ-20 «Реклама», «Фотография») вошел в Группу А, при этом профильное образование рассматривалось как сопутствующая отрасль, драйвер развития креативных индустрий в регионе.

О масштабном выходе культуры на уровень медиакommunikации, развития рекламного потенциала культурных объектов свидетельствуют результаты первого исследования Ассоциации коммуникационных агентств России (АКАР) «Культура как медиа», которые презентовала Комиссия по культуре АКАР 13 ноября на Девятом Национальном рекламном форуме в Москве в киноцентре «КАРО 11 Октябрь».

В частности, сопредседатель комитета по культуре, CEO Everal Люси Виноград подчеркнула: «Культура как канал коммуникации дает брендам в первую очередь смыслы, а не только внимание и доверие <...> Территория современной культуры позволяет говорить с людьми не прямолинейно, а через язык ценностей, ощущений и ассоциаций. Это тонкий, но невероятно мощный инструмент, особенно когда бренд действительно готов быть не спонсором, а соавтором культурного высказывания» [7].

Для того чтобы оценить рекламный потенциал объектов культуры (кинотеатра, парков, визуальной культуры, гастрономии, театров, домов культуры и культурных центров, фестивалей, музыки и библиотек), в АКАР разработали уникальную методологию исследования. На основе предложенного экспертами интегрального показателя OP (Overall Potential) объекты культуры были разделены на «лидеров», «премиум-нишевые», «тактические» и «развивающиеся» [6].

Исследование указывает на готовность брендов к активному взаимодействию с культурным сектором. Так, лидерами стали кино и парки, а культурные центры (где наблюдается особая синергия бизнеса и искусства) оказались лишь в категории «тактические», как и музыка, фестивали, театры.

В частности, потенциал (ОР) кинематографа составил 0,81; у парков — 0,77. Для культурных центров и театров ОР оказался с одинаковым значением 0,53.

Анализ рекламных возможностей культурного сектора — важный импульс к модернизации содержания рекламного и PR-образования, указывающий на необходимость формирования и внедрения нового методологического подхода к отбору содержания и на изменения роли носителей последнего; целесообразность подготовки коммуникатора как арт-стратега и арт-модератора, готового в межпрофессиональной среде не только к осознанному креативному и творческому восприятию взаимодействия и интеграции рекламы, PR, искусства, но и активному использованию «культуры как медиа», искусства как средства продвижения.

Отсюда представляется вполне обоснованным изучение образовательного потенциала креативных (творческих) индустрий, демонстрирующих интеграцию коммуникативных и художественных практик для обновления содержания рекламного и PR-образования с опорой на искусствоведческо-культурологический подход, и, как следствие, создание условий для осмысления обучающимися рекламного потенциала культурного сектора и овладения креативными и творческими компетенциями с учетом запросов рынка.

В отличие от устоявшихся подходов (прежде всего психологического, социологического) к исследованию креативности, искусствоведческо-культурологический подход способствует межпрофессиональному восприятию и формированию данной компетентности в медиаобразовании с иных ракурсов:

1. Выстраивания стратегий продвижения брендов с опорой на культурное наследие и современные художественные практики;
2. Использования искусства как медиа, самостоятельного инструмента продвижения;
3. Творческой деятельности в межпрофессиональной среде в русле интеграции рекламы, PR и искусства;
4. Решения межпрофессиональных задач с помощью «упаковки» художественных смыслов в продукты рекламной и PR-коммуникации;
5. Управления рекламным продвижением и PR-сопровождением проектов посредством арт-стратегий;
6. Дифференциации двух процессов: искусства как объекта продвижения, искусства как средства рекламной и PR-коммуникации;
7. Создания рекламных и PR-продуктов на материале разных видов искусства;
8. Активного включения современных художественных практик в развитие рекламной и PR-коммуникации брендов;

9. Проектирования арт-стратегий и реализации арт-проектов с учетом коммуникативного потенциала субъектов креативных (творческих) индустрий.

Чтобы создать условия для формирования межпрофессиональной креативности, необходимо наполнить искусствоведческо-культурологическим содержанием программы коммуникационных дисциплин. Включение данного аспекта в перечень важных задач профессионального медиаобразования позволит проследить, как художественная культура, культурные институции

трансформируются в полноценные каналы продвижения, бизнес осваивает арт-стратегии, делая культурные проекты самостоятельным направлением бизнес-активности, встраивая арт-стратегии в свою бизнес-модель.

Неслучайно Л. М. Андрюхина фокусирует внимание педагогов, участвующих в подготовке профессионалов для креативных индустрий, на «интегративной модели креативности» [1, с. 9], а Р. М. Шамаева отмечает, «что применительно к сфере культуры, в том числе художественный термин „креативность“, почти не используется, но вместе с тем те акценты в понимании творчества, которые обозначены этим термином, могут быть важны» [13, с. 96].

По мнению В. А. Евстафьева, А. Л. Абаева, М. А. Тюкова, анализирующих понятие «креатив» применительно к рекламной деятельности, «нужно различать креативность как генерацию и творчество как процессную деятельность» [5, с. 12]; «креативностью обозначается технологический момент в творческом процессе» [5, с. 13].

Такая дифференциация ключевых для межпрофессиональной подготовки коммуникатора понятий предусматривает активное обращение к ресурсам креативных (творческих) индустрий, способствующим поиску новых методологических подходов, переосмыслению методики учебного процесса.

К сожалению, как справедливо констатирует И. А. Лескова, «содержание обучения в высшей школе предметом специального изучения являлось достаточно мало» [8, с. 4].

Вследствие чего теоретико-методологическое осмысление практического использования ресурсов креативных (творческих) индустрий при актуализации содержания рекламного и PR-образования, «креативности» межпрофессионального коммуникатора через интеграцию рекламы, PR и искусства в арт- и медиапространстве имеет особое значение для педагогики профессиональной медиаобразовательной деятельности.

Результаты такой интеграции — новый источник знаний о креативности, посредством которого обучающиеся получают художественно-эстетический опыт в медиакоммуникациях, становятся носителями «художественно-эстетической креативности» и могут функционировать как на коммуникационном, так и на художественном рынках; быть посредником в развитии и поддержке партнерства культуры и бизнеса.

В связи с чем важным представляется вывод А. Д. Бородая: «Новые подходы к формированию стандартов 4-го поколения требуют опираться на современные идеи восприятия развития экономики. В качестве примера можно обратиться к креативным индустриям. Креативные индустрии в России — сектор экономики, в основе которой лежат творческие технологии, которые имеют потенциал для создания добавленной стоимости и рабочих мест за счет использования интеллектуальной собственности и творческих способностей работников» [3, с. 10].

Именно от выбранного подхода к формированию содержания обучения будет зависеть уровень готовности межпрофессионального коммуникатора к тесному диалогу с искусством как средством коммуникации, трансляции национального культурного кода в рекламных и PR-продуктах,

к художественно-эстетической коммуникации в рекламе и PR, к медиатизации художественного пространства; к проектированию коммуникационных стратегий на материале искусства и преобразованию арт-стратегий в эффективный инструмент рекламной и PR-коммуникации, ориентируясь на национальный культурный (креативный) код.

Как показывают данные исследования креативным агентством «СберМаркетинг» национального культурного кода, представленного в День контента и креатива на 35-м Московском международном фестивале рекламы Red Apple (программном мероприятии Девятого Национального рекламного форума), бренды ищут благодаря культуре смыслы при создании образов (обращаясь к «старому», создают «новое»), стремятся к современной интерпретации культурного кода, превращая рекламный продукт в фильм (короткометражное кино, мультфильм), клип, игру и т. д. [4].

Кроме того, связь национального культурного (креативного) кода с арт-коллаборациями стала не просто трендом, а основой проектирования рекламных и PR-стратегий брендов для продолжительного диалога с целевой аудиторией, что невозможно не учитывать при творческой подготовке коммуникатора для межпрофессиональной деятельности в креативных индустриях в условиях цифровизации, активного включения в творческий и креативный процессы нейросетевых технологий.

Например, «Сбермаркетинг» в 2024 году для продвижения «СберКарты» среди молодой аудитории реализовал проект «Васнецов. Ожившее Искусство» в сотрудничестве с Государственной Третьяковской галереей. У молодежи появилась возможность через цифровые визуальные образы увидеть известные и значимые произведения. Наряду с маркетинговым эффектом, которого достиг проект, он получил бронзу на Московском международном фестивале рекламы Red Apple в минувшем году [2].

Специально для Государственной Третьяковской галереи «Сбер» представил AR-гид, созданный по выставке Бориса Кустодиева (проходила до 28 сентября 2025 года), с помощью GigaChat: экскурсоводом выступила «Купчиха», а нейросеть помогла составить описание картин художника. За музыкальное сопровождение отвечал SymFormer. Благодаря онлайн-фотоzone посетителя приглашали в «Страну Кустодию», а нейросеть Kandinsky подсказывала сюжет произведения, частью которого становился любой зритель/пользователь. Не менее интересным для продвижения выставки получился AI-ролик (тизер) «Тур в Кустодию», где Kandinsky «оживил» четыре картины Бориса Кустодиева, чтобы познакомить со «Страной Кустодией» [12].

Данные указанных выше исследований и анализа практических примеров сотрудничества бизнеса с культурой в цифровой среде заставляют профессиональное медиаобразование гибко реагировать и адаптироваться ко всем изменениям подходов к продвижению; смотреть по-новому на креативность как профессиональную категорию, характеристику, качество, компетентность коммуникатора; способствовать получению коммуникатором искусствоведческо-культурологического опыта, в том числе в цифровом арт-пространстве.

Как использование нейросетевых технологий, так и обращение в целом к цифровому искусству, — тренды продвижения, помогающие в решении коммуникативных (рекламных и PR) задач брендов. Поэтому будущий медиапрофессионал, которому предстоит быть посредником между бизнесом и культурой, должен хорошо ориентироваться в современном художественном процессе в условиях цифровизации, чтобы участвовать в проектировании арт-стратегий как нового вида коммуникативных стратегий продвижения бизнеса.

В частности, для формирования межпрофессионального художественно-эстетического опыта магистра рекламы и связей с общественностью как будущего исследователя — арт-стратега, арт-модератора, арт-эксперта целесообразно проводить выездные практические занятия (в форме арт-медиаций, культурных интенсивов) в традиционных учреждениях культуры и современных креативных институциях Санкт-Петербурга.

Методологической основой образовательного процесса может служить искусствоведческо-культурологический подход, помогающий не только разобратся в анализе цифровых арт-практик, но и обеспечить овладение коммуникаторами креативными и творческими компетенциями в условиях интеграции рекламы, PR и искусства.

Среди проектов 2025 года особую ценность и практическую значимость в качестве дидактического материала при подготовке межпрофессионального коммуникатора представляли выставки галереи цифрового искусства «Цифергауз» в Новой Голландии, где 8–9 октября 2025 проходили «Российские международные креативные сезоны» (RICS).

Экспозиция «Моей матерью был компьютер», построенная по хронологическому принципу (с учетом уровней воздействия искусственного интеллекта, нейросетей на человека), медленно и последовательно погружала магистров в серьезные размышления о потенциале новых технологий и практических возможностях последних, о перспективах и проблемах, которые уже сейчас очевидны.

Названием для нового проекта послужила достаточно смелая книга Кэтрин Хэйлс. Магистрам пришлось пройти настоящее эмоциональное испытание. Так, в первом зале они встретились с «неопределенностью», дабы ощутить «беспокойство» от «столкновения с неизвестным». Под неизвестным «скрывались» технологии искусственного интеллекта.

Во втором зале коммуникаторам предложили перейти к «оценке и восприятию» для сравнения новых ощущений с имеющимся опытом, осознания особенностей новых средств коммуникации.

Третий зал в поисках сущности заинтриговал и вызвал интерес, максимально вовлекая в игровое, интерактивное арт-пространство, архитектура которого создавалась всеми участниками проекта с помощью нейросетей, технологий искусственного интеллекта.

С одной стороны, выставка — исследование современными художниками трансформации мировосприятия человека под влиянием упомянутых технологий. С другой, — попытка «отыскать» новые смыслы в новых текстах как результатах «технологического творчества».

В то же время, благодаря «эмоциональному отклику» на продукты искусственного интеллекта, произошло «формирование отношений» и, наконец, возникли «доверие и сонастройка», когда все ощущения от присутствия в нашей жизни новых технологий, в полной мере соотносятся и осмысляются в соотношении с индивидуальным опытом бытия.

Бесспорно, иммерсивная выставка позволила магистрам сформировать свое отношение к искусственному интеллекту, нейросетям — к той системе коммуникаций, в которой человеку предстоит существовать и в дальнейшем.

Обучающиеся прошли все этапы коммуникации, дабы включиться в современный художественный процесс, проследить разные уровни взаимодействия с новыми технологиями и увидеть «художественный эффект» от необычных результатов технического сотрудничества; заметили, что технологии, призванные облегчить нашу жизнь, сделать ее комфортнее, все-таки создают напряжение в понимании сущности человека, его предназначении в цифровой реальности.

Быть футурологом и делать точные прогнозы сегодня, по мнению коммуникаторов, — неблагоприятное занятие! Однако такое расширение творческих возможностей, связанное с активным присутствием в нашей жизни технологий искусственного интеллекта, нейросетей, — повод для междисциплинарной и межпрофессиональной рефлексии.

В свою очередь выставка «Мертвые и живые: коллаборация» познакомила магистров с творчеством петербургского художника Павла Кира, виртуозно работающего с разными медиа в поисках новых смыслов.

Автор проекта, имеющий международное признание (известный как сценограф, создатель иммерсивных перфомансов), продемонстрировал диалог аналогового и цифрового. Для воплощения замысла художник подчинил живопись, графику, фотографию, текст и, конечно, искусство, созданное с помощью нейросетей.

Через синергию искусств Павел Кир вступил в диалог с известными современниками и 22 предшественниками, оставившими заметный след в истории мировой художественной культуры. Все они способствовали проектированию авторской художественной системы.

Со одной стороны, как отметили магистры, «культурные пересечения» закономерны (без прошлого нет настоящего), с другой, — художник показал эволюцию художественных поисков, дабы установить контакт со зрителем, который Павел Кир считает подлинным «искусством коллаборации».

Экспериментируя в живописи, графике, фотографии с новыми медиа, художник нового формата (автор иммерсивного спектакля *La Divina* о Марии Каллас активно выставляется за рубежом и участвует в арт-ярмарках) прекрасно существует в современном арт- и медиапространстве (в частности, в литературе, сценическом искусстве, кино), размышляя, как предшественники (Густав Климт, Рене Магритт, Казимир Малевич, Энди Уорхол и другие «классики») и современники, о времени и пространстве. Цитаты художника сопровождали будущих коммуникаторов-исследователей (арт-стратегов) по пяти залам экспозиции.

Не менее яркими оказались впечатления от фестиваля «Цифровые дожди», в рамках которого магистрам предстояло насладиться «Потоком несовершенства». Особенная выставка была посвящена «художественно-эстетическим ошибкам» искусственного интеллекта.

Что, может быть, красивого в таких ошибках? Наши коммуникаторы искали ответ на этот вопрос, изучая результаты смелых экспериментов «Березового промпта» — сообщества 12 нейрохудожников, исследующих влияние современных технологий. Последние стремительно меняют восприятие и оптику «художественного видения»: действия алгоритмов порой очевидны, их можно предугадать. Неслучайно ИИ-арт превращается в инструмент продвижения.

В каждой ошибке искусственного интеллекта «Поток несовершенства» воспринимался как символ всего живого, естественного, творческого, возвращающего нас к человеку, Автору. Разобраться в таком «несовершенстве», по мнению магистров, интереснее, чем бесконечно восхищаться заданными действиями нейросетей. В управлении этим «несовершенством» (в частности, цветом, пикселями) ощущается сила нейрохудожника, существующего и функционирующего в особой арт-среде.

Знакомство с цифровым арт-проектом началось у врат березовой нейророщи, которая погрузила обучающихся в иную реальность, привела в зону сбоя, а затем перезагрузки, где знакомые образы утрачивают четкие очертания. Все ошибки ИИ настраивали коммуникаторов на рождение новых смыслов и создание творческой атмосферы для освоения чего-то нового, ни с чем несравнимого художественно-эстетического опыта.

Вместе с арт-сообществом «Березовый промпт» (в окружении работ Валерии Титовой, Яра Кирсанова, Евгении Шабуниной, Миши Надымова, Андрея Максимова и других профессионалов ИИ-арта) коммуникаторы увидели, как мышление учится воспринимать и понимать искусство нейросетей, любая ошибка которых может привести к рождению из «Потока несовершенства» новых художественных образов: в них еще больше эстетики, чем в точных действиях алгоритмов; отдается пальма первенства нейросетевым ошибкам, призванным сохранить ощущение творческого процесса, сделать его «живым» и непредсказуемым.

В сравнении с предыдущими цифровыми арт-практиками фраза Т. М. Элиота «настоящее и прошедшее наступят в будущем» настроила магистров на восприятие другого актуального проекта галереи «Цифергауз» — «Синхронизация». Будущие исследователи коммуникативного потенциала арт-стратегий с интересом продолжили знакомство с цифровыми арт-практиками современных медиахудожников, которые решили продемонстрировать рефлекссию времени в аудиовизуальных инсталляциях. Результаты творческих активностей всех авторов (с установкой на анализ разных временных систем, созданных медиахудожниками по итогам третьего конкурса цифрового искусства, который организует и проводит «Цифергауз») стали частью масштабного цифрового перформанса, доказывающего: «время не отпускает».

Проект «Синхронизация» — художественное осмысление времени на языке цифрового искусства, где каждый автор, размышляя системно

и комплексно, чувствует время и пространство по-своему. Время как философско-культурологическая категория испокон веков была в центре внимания художников классического, академического, традиционного искусства. Современные авторы вслед за предшественниками представили индивидуальные цифровые интерпретации.

Медиахудожники вовлекли магистров в цифровую игру. При этом цифровое искусство стало проводником в реальность, существующую и функционирующую в особой системе координат. Все авторы показали, что живут в своем ритме времени, благодаря которому транслируют опыт восприятия, ориентируясь на научную картину мира, технологическую революцию, приглашая выстроить свой диалог со временем, увидеть различия в его понимании: физическом, биологическом и цифровом. Если одни попытались вырваться вперед, другие — насладиться междисциплинарным анализом, наполняя его результаты дополнительными смыслами.

Во всех залах магистров сопровождали авторские «цифровые прочтения» времени на языке современного искусства. Так, Анастасия и Евгений Лукута пригласили найти связь между генетической информацией и временем в «капсуле времени». Ксения Горланова поделилась размышлениями над «предопределенностью в эпоху искусственного интеллекта», фиксируя реакцию камер на передвижение зрителя в пространстве, рисуя особые траектории человеческого следа.

Неожиданный поворот в художественной интерпретации «технологичности» времени как «ритма шва» предложила в аудиовизуальной инсталляции Настя Вержбицкая. Действительно, швейная машинка изменила жизнь и восприятие времени в его цикличности.

Дарья Сигал и Михаил Григорьев познакомили с аудиовизуальным исследованием природы времени. Под влиянием генеративной графики магистры наблюдали время в «абстрактной форме» и увидели результаты своего взаимодействия с ним в «кругах прошлого и настоящего».

В проекте AEVUM Марии Купцовой и Сергея Костырко восприятие времени было показано в интеграции биологического и цифрового и выражено в так называемой киборганической инсталляции, которую медиахудожники спроектировали с учетом научных знаний. С помощью (напоминающей вычислительную машину) инсталляции художники попытались осмыслить, как время меняется и адаптируется к среде; как могут вычислительные процессы синхронизироваться с биологическими изменениями.

Опыт всех медиахудожников позволил убедиться: время то приближается, то отдаляется, то быстротечно, то останавливается. Однако одно очевидно — оно задает особые координаты для творческого развития, рефлексии и самоанализа, цифровой художественно-эстетической коммуникации.

Основываясь на всех представленных теоретико-методологических и практических материалах, свидетельствующих о медиаобразовательном потенциале креативных индустрий, межпрофессиональный диалог с цифровыми арт-практиками в институциях креативных индустрий — необходимое условие для освоения коммуникаторами творческих и креативных

компетенций, обеспечивающих готовность к использованию полученного художественно-эстетического опыта при проектировании арт-стратегий продвижения брендов.

Список литературы

1. **Андрюхина Л. М.** *Креативные индустрии и образование: от мифов к интегративной модели креативности* / Л. М. Андрюхина // Образование и наука. — 2025. — № 27 (3). — С. 9–35.
2. *Арт-коллаборация, рождающая шедевры. Как рекламисты, бренды и художники вместе создают искусство?* Рекламная Индустрия России. — 07.12.2025. — URL: <https://telegra.ph/Art-kollaboraciya-rozhdayushchaya-shedevry-12-07> (дата обращения: 19.12.2025).
3. **Бородай А. Д.** *Всегда интересно узнать, что там у высшей школы за горизонтом* // XXIX Всероссийская научно-методическая конференция заведующих кафедрами маркетинга, рекламы, связей с общественностью и смежных направлений по теме «Высшая школа будущего: конвергенция традиционных и инновационных образовательных практик для коммуникационных дисциплин» / Сборник материалов: под общ. ред. Евстафьева В. А. — 2025. — С. 12–19. URL: <https://akarussia.ru/wp-content/uploads/2025/05/sbornik-materialov-2025.pdf> (дата обращения: 19.12.2025).
4. *День контента и креатива Red Apple: что ждать на сессиях — первые подробности.* — 15.10.2025 // Adpass.ru [сайт]. — <https://adpass.ru/den-kontenta-i-kreativa-red-apple-chto-zhdai-na-sessiyah-pervye-podrobnosti/?ysclid=miu74qjtw351965457> (дата обращения: 19.12.2025).
5. **Евстафьев В. А.** *Креатив в рекламе: учебник* / В. А. Евстафьев, А. Л. Абаев, М. А. Тюков. — М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К», 2023. — 390 с.
6. *Исследование потенциала культурных объектов. Комиссия по культуре АКАР.* — Ноябрь 2025. — URL: https://akarussia.ru/wp-content/uploads/2025/11/issledovanie_po_kulture_akar_13_11_2025.pdf (дата обращения: 19.12.2025).
7. *«Культура как медиа»: первое масштабное исследование рекламного потенциала культурного сектора от АКАР* // АКАР [сайт]. — URL: <https://akarussia.ru/news/kultura-kak-media-pervoe-masshtabnoe-issledovanie-reklamnogo-potenciala-kulturnogo-sektora-ot-akar/> (дата обращения: 19.12.2025).
8. **Лескова И. А.** *Субъектоцентрированный подход к построению содержания высшего образования: автореферат дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.08* / Лескова Инна Александровна; [Место защиты: ФГБНУ Институт стратегии развития образования Российской академии образования]. — М., 2019. — 48 с.
9. *Официальный форум Минэкономразвития РФ «Креативный код. Россия» 9–10 октября 2025 года* // Креативный код. Россия

- [сайт]. — URL: <https://xn--80aegbqhcfzmo0a4j.xn--p1ai/> (дата обращения: 19.12.2025).
10. *Президент АБКР выступила с докладом о подготовке кадров для креативных индустрий* // АБКР [сайт]. — 15.09.2025. — URL: <https://russianbranding.ru/news/prezident-abkr-vystupila-s-dokladom-o-podgotovke-kadrov-dlya-kreativnykh-industrii> (дата обращения: 19.12.2025).
 11. *Рейтинг креативных регионов России: 2024* / Л. М. Гохберг, В. О. Боос, К. Н. Боякова, Е. С. Куценко и др.; под ред. Л. М. Гохберга, Е. С. Куценко; — Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: ИСИЭЗ ВШЭ, 2025. — 198 с.
 12. *«Сбер» и «СберМаркетинг» создали кампанию с помощью AI в поддержку выставки Кустодиева*. — 30.06.2025 // Sostav.ru [сайт]. — URL: <https://www.sostav.ru/publication/sber-i-sbermarketing-sozdali-reklamnuyu-kampaniyu-s-pomoshchyu-ai-v-podderzhku-vystavki-kustodieva-v-tretyakovskoj-galeree-76268.html> (дата обращения: 19.12.2025).
 13. **Шамаева Р. М.** *Феномен креативности в контексте культуры* // Международный журнал исследователей культуры. — 2014. — № 4 (17). — С. 96–106.

Рачковский Б. В.
художник,
Санкт-Петербургский творческий союз
художников (IFA)
Санкт-Петербург, Россия
spb800@gmail.com

Дропиллизм как оригинальная живописная техника. Определение, описание и историко-сравнительный контекст

В статье представлено исследование авторского инновационного метода создания живописных произведений — «дропиллизм» (Dropillism), претендующего на статус самостоятельной художественной практики в современном искусстве. Метод основан на формировании изображения посредством дискретного нанесения объемных куполообразных капель краски, каждая из которых выступает автономным модулем. Ключевым выразительным средством дропиллизма является уникальная фактура, порождающая сложную игру бликов и «световую вибрацию», что создает динамичную, изменчивую в зависимости от освещения и точки наблюдения визуальную среду. Автор, выступая одновременно как художник-практик и теоретик, детально описывает технологические основы метода, его специфическую терминологию (капля-модуль, межкапельный интервал, скругленный профиль и др.) и перцептивные эффекты. В статье проводится сравнительно-типологический анализ дропиллизма с такими художественными направлениями, как пуантилизм, абстрактный экспрессионизм, информализм, а также с точечной живописью австралийских аборигенов и творчеством Яеи Кусамы. Целью сопоставления является выявление как родственных черт, так и принципиальных отличий, утверждающих новизну и самоценность предложенного подхода. Философско-эстетической основой метода провозглашаются свобода индивидуального высказывания через дисциплину формы, «правда материала» и акцент на тактильно-оптическое восприятие, которое вовлекает зрителя в активный процесс конструирования смысла. Статья также содержит практические рекомендации по экспонированию работ в технике дропиллизм и формулирует методологические ограничения, указывающие на необходимость дальнейшей институциональной верификации, технологических измерений и эмпирических исследований данного метода.

Ключевые слова: дропиллизм, Борис Рачковский, блик, капля-модуль, искусство австралийских аборигенов, Яеи Кусамы, Тапье, информализм, живопись действия, пуантилизм, художественная практика, инновация.

Rachkovsky B. V.

Artist, St. Petersburg Creative

Union of Artists (IFA)

St. Petersburg, Russia

Dropillism as an Original Painting Technique. Definition, Description, and Historical-Comparative Context

This article presents a study of the author's innovative method for creating painting artworks — “Dropillism” (Dropillism), which claims the status of an independent artistic practice in contemporary art. The method is based on forming an image through the discrete application of voluminous, dome-shaped drops of paint, each acting as an autonomous module. The key expressive means of Dropillism is its unique texture, which generates a complex play of highlights and “light vibration”, creating a dynamic, mutable visual environment dependent on lighting and the viewer's position. The author, acting simultaneously as a practicing artist and theorist, provides a detailed description of the method's technological foundations, its specific terminology (drop-module, inter-drop interval, rounded profile, etc.), and perceptual effects. The article conducts a comparative-typological analysis of Dropillism with such artistic movements as Pointillism, Abstract Expressionism, Art Informel, as well as with the dot painting of Australian Aboriginal artists and the work of Yayoi Kusama. The goal of the comparison is to reveal both related features and fundamental differences, affirming the novelty and intrinsic value of the proposed approach. The philosophical and aesthetic foundation of the method is declared to be the freedom of individual expression through the discipline of form, the “truth of the material”, and an emphasis on tactile-optical perception, which involves the viewer in an active process of meaning construction. The article also contains practical recommendations for exhibiting works in the Dropillism technique and formulates methodological limitations, indicating the need for further institutional verification, technological measurements, and empirical research of this method.

Keywords: Dropillism, Boris Rachkovsky, highlight, drop-module, Australian Aboriginal art, Yayoi Kusama, Tàpies, Art Informel, Action painting, Pointillism, artistic practice, innovation.

Определяющую роль в создании художественного образа на протяжении всего развития искусства играли средства художественной выразительности, например, особенности фактуры или поверхность картины, представляющая собой палитру разновидностей артистического мазка [1]. Выступая автором данной статьи, а также художником, вижу своей задачей описать мною

изобретенный инновационный метод создания фактуры живописных произведений с помощью собственной запатентованной технологии «дроппиллизм» (англ. Dropillism).

Размеры, структура и форма живописного полотна, в зависимости от исторического периода и метода художника, многократно меняли свой семантический статус. К примеру, творчество Тициана претерпело значительную стилистическую эволюцию. Он перешел от гладкого, почти невидимого мазка к свободной, пастозной и эмоциональной манере. Ф. Халс, П. П. Рубенс, П. Сезанн, Ван Гог использовали рельефно положенную краску в качестве индивидуального выразительного средства, что в дальнейшем стало отличительной манерой письма этих художников.

Академическое искусство XVIII–XIX веков характеризуется гладкой фактурой. Импрессионизм, чтобы точнее передать ощущение ускользающего мгновения, опирался на видимый мазок. Для экспрессионизма XX века характерна эстетизация агрессивной, деформированной фактуры, которая служила инструментом усиления воздействия на зрителя. В начале XXI века возникли новые виды живописного мазка, его формы и рельефа, а также направление наложения мазков и образуемый ими ритм, что в целом стало средством для ведения концептуального диалога художника со зрителем.

Системообразующим принципом новой художественной практики «дроппиллизм» является обладающая особыми свойствами фактура полотна. Она построена на основе капли, которая понимается как автономный физический модуль и представляет собой куполообразную объемную фигуру из краски с устойчивой конструктивной системой, подверженной бликам и светотеневым влияниям. Из упорядоченной последовательности таких модулей складывается полноценный художественный образ. Его восприятие происходит благодаря поверхностной «вибрации» света на корпусных единицах композиции.

Цель настоящей статьи заключается в утверждении в современном визуальном искусстве новой художественной практики, которая обладает как технологическим своеобразием, так и ярким феноменологическим потенциалом воздействия на зрителя. Определение места дроппиллизма в истории искусства будет сформировано с позиции релевантных исторических явлений. Я предложу специфическую терминологию, возможную для использования в рамках академического дискурса, музейной практики и дальнейших эмпирических исследований. В качестве формального первоисточника, доказывающего возникновение нового художественного явления, принимается манифест дроппиллизма (в англ. версии Dropillism), размещенный по ссылке <https://artgalleryboris.com/dropillism/>.

Анализ нового метода как специфического феномена в современном искусстве был осуществлен в сравнении с другими художественными методами на основе публикаций как на академических платформах (sciencedirect.com, scispace.com, academia.edu), так и в профильных журналах об искусстве — «Новом Журнале», The Art Newspaper, Artforum и ARTnews. Базой для изучения дроппиллизма стали авторские материалы об инновационном живописном принципе и зафиксированные особенности техники Dropillism,

а также научные публикации (Д. Джадда, Д. Джослита, А. Моррисона и других) о релевантных направлениях. Исследование опирается на методологию, включающую сравнительно-типологический анализ, структурный подход, эмпирическое изучение эстетического восприятия и эмоционального воздействия, а также применение экспериментальных технологий.

Введу новый термин в искусствоведческий оборот. Дропиллизм (англ. Dropillism) — это живописная техника, при которой визуальный образ формируется за счет дискретного нанесения краски. Изображение складывается из совокупности объемных куполообразных капель, которые сохраняют четкую геометрическую форму и порождают систему разнонаправленных бликов (ил. 1). Композиционное решение, достигаемое за счет объемного строительства фактуры, сохраняющей массив автономных капель после создания, позволяет говорить о модульной топографии [4]. Оптический эффект высушенной краски основан на распространении света на устойчивом дискретно нанесенном пигменте, который не должен подвергаться случайному динамическому вмешательству во избежание трещин, деформации и отверстий.

Ключевым качеством, определяющим эмпирическое восприятие всего своеобразия дропиллизма, является способность капель бликовать. Каждая структурная единица такого полотна, как на картинах Джексона Поллока, приобретает совершенно особый, многосложный характер. Кажется, мой инновационный метод имеет и другое родство с подходом великого абстрактного экспрессиониста. Идея «отпечатков природы» [2] соответствует личностной идентификации в произведениях искусства. Сложные геометрические узоры, выстроенные на основе определенных форм встречаются повсеместно — папоротники, речные системы, горные хребты, береговые линии и т. д. Зритель подсознательно склонен чувствовать умиротворение, разглядывая такие соразмерные «отпечатки». Специфическое физическое распределение пигментных узоров в методе «дропиллизм» служит определяющим символом стиля, который в дальнейшем следует использовать для аутентификации моих произведений (ил. 2).

Блики на живописной картине с уникальной трехмерной фактурой застывших капель краски делятся на группы. Микроблики на куполообразных выпуклостях получаются за счет верхушки пигмента. Такие капли выступают миниатюрными выпуклыми зеркалами, отражая свет точно и рассеивая его по сторонам. Это создает множество разнонаправленных отблесков. Динамические «живые» блики являются ключевыми в дропиллизме. Картина из капель кардинально меняется в зависимости от положения зрителя и источника света. Она буквально мерцает и пульсирует, создавая постоянную вибрирующую световую среду. Еще один вид бликов активно проявляет себя в новой художественной практике отблесками от разных цветовых пигментов (гляцевые краски дают яркие, четкие блики; матовые — мягкие световые пятна, поглощающие часть света). Кроме того, любопытен возникающий эффект «кристаллов в каплях росы», когда после покрытия картины финишным лаком капли объединяются в сияющую переливчатую поверхность.

С художественной точки зрения, блики создают ритм и движение. Вспыхивающие структурные единицы могут визуально «вести» взгляд по распределенной поверхности капельного полотна, усиливая ощущение динамики и энергии, вложенной в процесс создания произведения. Блики заставляют зрителя не просто видеть, но ощущать физический рельеф картины. **Это делает процесс рассматривания тактильным даже на расстоянии.** Я строю активную, изменчивую световую систему, возникающую из сложного рельефа. Двухмерное изображение становится световой скульптурой, внешний вид которой принципиально зависит от условий освещения и точки наблюдения. «Капельный» инструмент делает поверхность такого полотна «живой» и взаимодействующей со средой.

После формулировки определения «дроппиллизм» и подробного описания его основного отличительного свойства — отображать разнонаправленные блики и тактильную пульсацию изображения даже на расстоянии перейду к другим определениям, возникшим внутри и около самого художественного явления.

Во-первых, это *капля-модуль* — дискретно нанесенный объем краски с куполообразной геометрической формой и устойчивой системой бликов. Другое понятие «скругленный *профиль*» задает «читаемость» краев в косом свете. *Полублик* — переходная зона между центральным бликом и тенью, отвечающая за ощущение толщины слоя. *Межкапельный интервал* — расстояние между центрами соседних модулей (частота поля). Еще один термин «*световая вибрация*» являет собой наблюдаемый эффект «переката» бликов по модульной поверхности при изменении угла освещения / точки наблюдения. *Тактильная чувствительность* — степень оптического восприятия рельефа картины зрителем. *Самоценность иллюзорного пространства и движения* — возможность раскрыть образ из выявления свойств самого вещества. В моем методе в заметной степени рассмотрена мысль о *Правде Материала* в соответствии с парадигмой Генри Мура [3]. Используемый материал имеет свои специфические качества, свою правду. Работая над произведением, я хочу максимально приблизиться к выражению этих качеств. Метод дропиллизма, в некотором смысле, определяет сюжетный образ, а, соответственно, гармоничное, логическое единение формы и содержания.

Определения внутри авторского метода Dropillism включают каплю-модуль, скругленный *профиль*, *полублик*, *межкапельный интервал*, *световую вибрацию*, *тактильную чувствительность*, *самоценность иллюзорного пространства и движения*, «*правду материала*» по Г. Муру. Следует отметить, что инновационный художественный подход находится на стадии формирования, в связи с чем формулировки методологического аппарата исследования со временем будут уточняться.

Остановлюсь на технологических особенностях дропиллизма как устойчивой (инвариантной) организационной схеме. В отличие от вероятностной траектории дриппинга Поллока, я работаю с контролируемой дискретностью, в которой минимальная единица — это капля структурируемого пространства, представляющая собой четко обозначенный модуль. Необходимо внимательно

контролировать высоту, диаметр и чистоту связующего для обеспечения куполообразного профиля. Процесс создания картины в дропиллистической манере требует соблюдения определенных технологических режимов, назовем их **режимами выстраивания геометрии купола**.

Следующим технологическим показателем является **оптика бликов**, когда при косом свете они перемещаются от купола к куполу со скоростью, зависящей от калибра капельного модуля, что визуально способно спровоцировать медленное или быстрое скольжение взгляда. Комбинация разной размерности бликов создает эффект полифонического звучания изображения на полотне. Нанесение капель на холст формирует глубину композиции без классического моделирования и без импрессионистского оптического смешения, что задает объемную **сетку** визуального режима произведения. Рельеф работы достигается за счет самой формы пигмента, в отличие, например, от «материальной живописи», когда густое импасто дополнено другими включениями — песком, цементом, ракушками, тканью, битумом и т. п.) [7]. Я дал название этому явлению — **«материальная чистота»**. Она характеризуется постоянными признаками с проверяемыми характеристиками, подходящими для музейной атрибуции, реставрационной и технической документации.

Определив технологический аспект дропиллизма и его эстетическое воздействие на зрителя, перейду к следующему шагу оценки этой художественной практики, а именно к сравнительной типологии. Сделаю уточнение относительно того, что в основе понимания моего метода будет лежать анализ схожих практик, существующих в искусстве начиная с конца XIX века и возникших в результате радикального разрыва с принятой художественной традицией того времени.

В неоимпрессионистской парадигме механическая, точечная техника пуантилизма расширяла границы композиции, а сюжет, как в случае с «Канканом» (фр. Le Chahut, 1889–1890) Жоржа Сера, был лишь предлогом для создания произведения. На самом деле картина была посвящена тонам и линиям. Как выразился по этому поводу Жюльен Домерк, куратор Национальной галереи в Лондоне с 2016 по 2018-й год: «Это увлекательная черта неоимпрессионизма. Это искусство, которое свободно от необходимости быть репрезентативным» [9]. Точка в пуантилизме была минимальной оптической единицей, призванной служить источником аддитивного смешения на дистанции, формирующей интерес зрителя к полотну. Она была нацелена на стабильный световой эффект, а не на утверждение телесности мазка, как в дропиллизме, когда **капля не стремится раствориться**, напротив, она настаивает на собственном физическом присутствии (геометрия купола, блик, полублик). Образ собирается **естественно**, как сумма видимых модулей, — то, что выше мы обозначили как режим «материальной чистоты».

В послевоенной американской живописи, а именно в живописи действия, капля и потек переживались как **след траектории движения тела** и времени действия. Для художников этого периода имели ключевое значение понятия перформативности, случайности и вероятностных отношений. Медиум фиксировал событие. В дропиллизме же телесная энергия капли «переводится»

в геометрическую **позицию** модуля, когда каждый элемент **учтен** в сетке, а ритм поля регулируется межкапельным интервалом, диаметром и высотой скругленных профилей куполов. Тем самым действие и свобода жеста трансформируются в область **структурного баланса поверхности**. Это коррелирует с понятием живописи, возникающей благодаря специфически сформированному полю капель. Здесь изображение — «квант визуального содержания» [5] — не может быть виртуальным, а только фактическим. Другими словами, дропиллистическая живопись воплощает образы с помощью уникальной трансляционной капельной среды.

Чтобы полнее раскрыть суть дропиллизма, я рассмотрю его в сопоставлении с другими художественными методами. Отмечу, что будут рассмотрены информализм, материализм (фр. *Matiérisme*), точечная живопись, а также метод Яеи Кусамы.

Сила дропиллистического художественного видения напрямую связана с непосредственным личным самовыражением. Мишель Тапье (фр. Michel Tapié), впервые применивший термин «информель» в 1952 году, утверждал, что наибольший интерес в искусстве вызывает подлинная Индивидуальность [8]. Я убежден в абсолютной справедливости этого взгляда. Именно поэтому в создании своих объемных картин я руководствуюсь открытой концепцией, в соответствии с которой мой метод прославляет художественную инновацию, а не конкретную школу, движение или стиль.

Каждое полотно в дропиллизме обладает нюансированными особенностями, связанными с инновационным материалом и, как следствие, уникальным творческим процессом. Каждая работа представляет собой самобытный жест, и рассматривать ее следует в конкретных условиях. В вопросах формы мой метод близок к информализму. Прочитирую здесь Тапье, который в книге «Другое искусство: где речь идет о новых отклонениях от реального» (фр. *«Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel»*) пишет, что «жизнь полностью отчуждена от формы, и выразительность с ней более несовместима» [3]. Так и в дропиллизме я работаю, не отрицая концепций и форм прошлого, а создавая свой мир вне этих понятий. Капельный метод формирует уникальный блеск на полотне, который непрерывно отражает свет в зависимости от позиции и приближения зрителя.

Продолжая разговор о характеристиках дропиллистического подхода, стоит упомянуть экзотическую точечную роспись австралийских аборигенов. Среди коренных народов этого региона наиболее известно искусство бхиллов (англ. *Bhil painting*) из Мадхья-Прадеш. Благодаря своей насыщенной цветовой палитре, тщательной детализации и сложным узорам, оно обладает ярко выраженными маршрутными кодами, которые выстраиваются в понятную семиотическую систему. Дропиллизм также вмещает в себя определенную нарративную матрицу, возникшую из инновационной художественной техники.

В австралийской живописи точки используются для создания пунктирного заполнения формы. Как и в моем методе, авторы *Bhil painting* относятся к точечной технике как к возможности передать «все, что пожелает художник»,

т. е. продемонстрировать собственную подпись или поделиться своим уникальным художественным видением.

На мой взгляд, техника точек бхиллов в вопросах авторства и стиля коррелирует с разработанным мною методом. В статье профессора С. Реге (англ. Satyamangal Rege) «Живопись бхиллов и визуальный язык точек: семиотический анализ» упоминается [10] художница Ладо Бай (англ. Lado Bai), точечные узоры которой функционируют как подпись, что позволяет знатокам атрибутировать ее работы.

Мне близка точечная живопись как художественная техника, применяемая Яеи Кусамы. У художницы она основана на минималистическом повторении пятен, образующих, по словам Дональда Джадда, «массивное, плотное кружево» [6]. Чувствую родство с ее уверенным и сильным наложением мазков на поверхность холста, а также полной свободой от каких-либо национальных, этнических или художественных взглядов. У Кусамы точечное искусство воплощает энергию, а не ретранслирует ее. Метод дропизма, кроме энергии, аккумулирует новый опыт видения, а, соответственно, и новый опыт чувствования.

Вспоминается статья из журнала 2025 года Американской психологической ассоциации (АРА), которая посвящена тому, что происходит в мозге, когда он воспринимает искусство. К. Вейр описала механизмы так называемой эстетической триады, возникающей благодаря опыту распознавания форм и образов [13]. Глядя на объемные акриловые капли, из которых состоят мои живописные композиции, глаз улавливает чистые сенсорные паттерны, такие как динамика и ритм, сложная фактура и замысловатое переплетение фигур. С помощью инновационного метода и относительного отсутствия реалистичных опор мозг оказывается вынужден перейти в активный поиск смыслов, сопоставляя новый визуальный опыт с личным восприятием (капли дождя, шум листьев в осеннем парке, свет габаритных огней, удаляющихся в сторону скоростной магистрали), эмоциональными ощущениями (поток, хаос, воодушевление) или абстрактными парадигмами (свобода, независимость, справедливость, случайность). Исходя из концепции Вейр, я могу сказать, что дропизм запускает «процесс активного конструирования смысла, а не его пассивного узнавания, и приводит к тому самому **«удовольствию от понимания»**, о котором говорит исследователь Эдвард Вессель. **Мозг получает награду за то, что смог построить уникальную, личную связь с полотном»** [13].

Мой метод заключается в накоплении точек для формирования узоров, текстур и оптических иллюзий. Каплями я хочу измерить «бесконечность безграничной вселенной с моей собственной позиции» (Я. Кусамы) [12]. Капля — это форма хранения информации и культурный маркер одновременно.

В сопоставлении с признанными художественными методами — пуантилизмом, абстрактным экспрессионизмом, информализмом, материализмом, точечной живописью австралийских аборигенов (искусством бхиллов), а также методом Яеи Кусамы, становится ясно, что дропизм имеет самостоятельный характер, претендующий на особое положение в современном искусстве.

Его суть заключается в двух компонентах — в технике формирования красочного слоя полотна с помощью капель-модулей и в создании принципиально новой трансляционной визуальной среды, где материальность капли становится основой авторского высказывания.

Дропиллизм трансформирует ключевые принципы вышеперечисленных художественных направлений. От пуантилизма он наследует модульное построение полотна и создание световых эффектов, отказываясь от «растворения» точек на сетчатке глаза. Капля-модуль как «квант визуального содержания» утверждает свою телесность и геометрическую автономию, сохраняя полноценное физическое присутствие. От живописи действия дропиллистический метод перенимает внимание экспрессионистов к жесту, переводя спонтанную энергию в область конструктивного порядка. Свободное действие фиксируется и рационализируется через строгие параметры капли (диаметр, интервал, высота купола), превращаясь в сбалансированную ритмическую структуру поверхности. Как и в искусстве бхилов или Яеи Кусамы, дропиллизм принимает точку (каплю) как фундаментальный, знаковый элемент, способный нести индивидуальную подпись художника и порождать сложные нарративные и ритмические связи.

Сформулирую философско-эстетическое кредо дропиллизма. Во-первых, это свобода, т. е. подлинная индивидуальность по Тапье, достигаемая через систему дисциплинированного формального построения. Во-вторых, это специфическая материальность, из которой рождается изображение. Дропиллистическая картина предлагает зрителю увидеть образ, запускающий личные ассоциации, эмоции и интеллектуальное «удовольствие от понимания». Дропиллизм — это открытая художественная концепция, использующая каплю как универсальную единицу формы, информации и культуры. Мой метод исследования визуальных и смысловых возможностей доказывает, что в эпоху виртуализации стиля жизни фактическая, осязаемая материальность искусства необходима, как живой диалог и личное живое присутствие.

Возвращаясь к анализу собственно технологии, следует отметить, что дропиллизм наделен особой перцептивной системой, в которой на дальней дистанции зритель считывает композиционную целостность, а на близкой происходит «тактильный переход», когда взгляд «ощупывает» рельеф. Между двумя дистанциями возникает ощущение «живого» дыхания поверхности. Формируется так называемая «честная» иллюзия — капли не скрыты, но предъявлены.

В качестве примера остановлюсь на нескольких композициях, выполненных в технике «дропиллизм».

В картине «Сентиментальность иллюзии» (ил. 3) фигуративная сцена с парадоксальной иконографией на расстоянии прочитывается как ясный мотив, вблизи же сцена превращается в извилистый путь межкапельных интервалов. Поверхность организована волновым ритмом с медленным тактом крупных куполов и ускоренным пониманием малых второстепенных зон. Перекаты бликов усиливают ироническую двойственность сюжета, его фундаментальность мысли, выраженной в игровой форме.

В композиции «Хамелеон на банане» (ил. 4) используется контурная сетка для удержания фигуры в ореоле космического поля. Технически убедительно выглядит «распределение частот». На фигуре прослеживается более высокая плотность мелких куполов (детализация и нюансировка), на фоновой части очевидна более «длинная волна» крупных модулей (пространственная глубина без перспективы). В результате фигура и фон различаются ритмом рельефа, что, в моем случае, существеннее, чем просто светотеневой ритм.

Тондо «Аура ядра» (ил. 5) построено из концентрически плавных форм капель, расходящихся от центра к периферии. Первоисточник интенции полотна находится в центре и обозначен огненным ореолом. К периферии размер волн растет, а ритм замедляется — глаз ощущает распространение общего цветового настроения. При боковом освещении картина демонстрирует практически лабораторный «перекат» бликов, что делает ее показательной для перцептивной демонстрации принципов Dropillism.

Дополнительно хочу описать необходимые условия, для экспонирования картин в технике «дропиллизм». Выделю по пунктам и назову «кураторско-экспозиционные требования».

- Освещение. Косые источники (30–40°) + мягкое заполнение. Важно избегать плоской фронтальной подсветки.

- Дистанция просмотра. Маркировать зал так, чтобы провоцировать переключение между дальней и ближней дистанциями (это важная часть содержания).

- Музейная экспертиза. Пояснять зрителю, «как смотреть»: «общее → модуль как частное → возврат к общему».

Настоящий текст описывает технологические и перцептивные особенности дропиллизма (англ. Dropillism) на основании авторского документа, опубликованного на сайте <https://artgalleryboris.com/dropillism/>, и историко-сравнительного сопоставления с устойчивыми художественными направлениями. Вместе с тем выделю методические ограничения, которые требуют дальнейшей эмпирической проверки.

1. Источниковедческое. Отсутствие убедительного количества независимых технических экспертиз и рецензируемых публикаций. Это допускает смещение к декларативности и требует институциональной верификации.

2. Технологическое. Описанные признаки (геометрия купола, блик/полублик, межкапельный интервал) даны как модели. Для доказательной базы необходимы измеримые параметры и их статистическое описание на основе репрезентативной выборки работ.

3. Перцептивное. Понятия «световая вибрация» и «тактильная визуальность» пока опираются на качественное наблюдение. Нужны эксперименты отслеживания движения глаз (англ. eye-tracking) и протоколы сравнения режимов просмотра (дальняя/ближняя дистанции, углы освещения).

4. Историко-контекстуальное. Помещение дропиллизма в сравнение с другими методами проведено по типологическому принципу. Для углубления необходимы выставки и каталоги, где Dropillism будет показан с акцентом на различающиеся признаки других художественных практик.

Данный материал очерчивает зону автономии Dropillism как техники и эстетического подхода и требует дополнительного изучения.

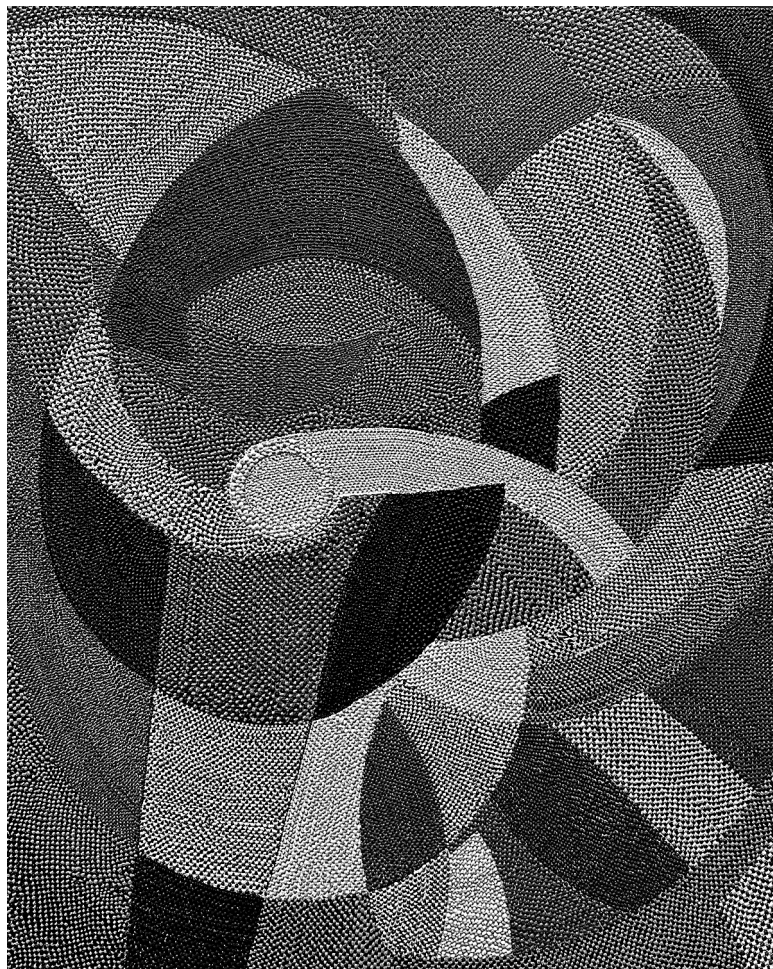
Список литературы

1. **Каленюк Д. А.** *Фактура и мазок в классической живописи* (на примере собрания живописи Национального художественного музея Беларуси) / Д. А. Каленюк // Тезисы докладов межвузовской научной конференции молодых ученых (23 апр. 2009 г., Минск) / редкол.: Э. И. Зборовский [и др.]. — Минск.: ГИУСТ БГУ, 2009. — С. 108. URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/51627/1/Каленюк_Фактура%20и%20мазок%20в%20классической%20живописи.pdf (дата обращения: 28.01.2026).
2. **Голлербах С.** *Правда материала* / С. Голлербах // Нью-Йорк: Новый Журнал. — № 258. — 2010. — URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2010/258/pravda-materiala.html?ysclid=mjo3z22y76328694389> [дата обращения: 27.12.2025].
3. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* // edited by Charles Harrison and Paul Wood and Robin Hood / Malden, MA : Blackwell Pub., 2nd ed. 1288 p. 2003. — P. 929. — URL: <https://archive.org/details/artintheory190020000unse> (дата обращения: 10.01.2025).
4. **Baradit E., Avendaño M., Cañas G., Yañez M., Trivi M., Cariñe J.** *Characterization of topography hidden under paint by means of qualitative algorithms robust to the number of frames and non-uniform illumination.* // England: ELSEVIER SCI Ltd.: Optics and Lasers in Engineering. Volume 158. November 2022. — URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S014381662200210X?__cf_chl_tk=Lnjfzau09Kh5nGefVcruror7RrxrYMNkydC53AtejsNI-1766741271-1.0.1.1-VdeEA2j.PelmR1hBv2PBpPCXMv0T2Gkw1V8eQnByWOQ (дата обращения: 26.12.2025).
5. **Joselit D.** *Signal processing: abstraction then and now.* // D. Joselit / Artforum. Vol. 49, NO. 10. 2011. — URL: <https://www.artforum.com/features/signal-processing-abstraction-then-and-now-197686/> (дата обращения: 27.12.2025).
6. **Judd D.** *From the Archives: Donald Judd on Yayoi Kusama's First New York Solo Show, in 1959* // D. Judd / ARTnews. Reviews and previews: new names this month. February 24, 2017. — URL: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-donald-judd-on-yayoi-kusamas-first-new-york-solo-show-in-1959-7823/> (дата обращения: 20.01.2025).
7. *Matter painting* // Tate: сайт. — URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/matter-painting> (дата обращения: 27.12.2025).
8. **Mobbs D.** *You Say Tachisme, I Say Art Informel.* // D. Mobbs / Invaluable. 01.15.24. — URL: <https://www.invaluable.com/blog/you-say-tachisme-i-say-art-informel/> (дата обращения: 10.01.2025).
9. **Morrison A.** *Neo-Impressionism makes its thoroughly Modernist point at National Gallery in London* // A. Morrison / The Art Newspaper. 9 September. 2025. — URL: <https://www.theartnewspaper.com>.

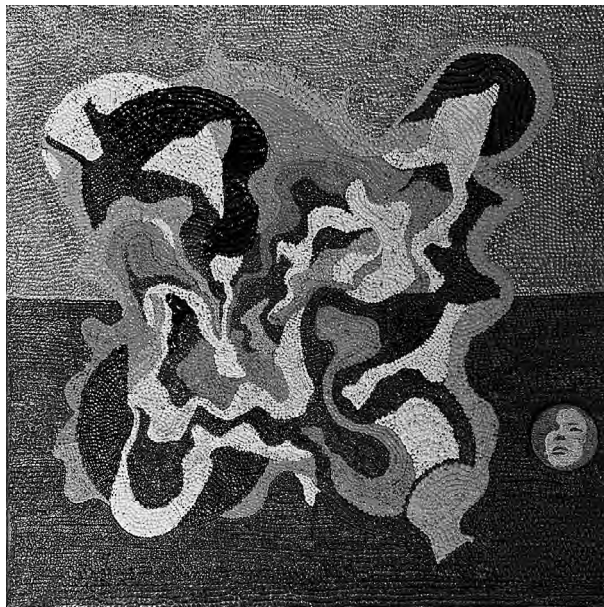
- com/2025/09/09/neo-impressionism-makes-its-thoroughly-modernist-point-at-national-gallery-in-london (дата обращения: 27.12.2025).
10. **Rege S.** *Bhil Painting and the Visual Language of Dots: A Semiotic Analysis* // S. Rege / International Journal of Scientific Development and Research (IJS DR). Volume 10 Issue 10, October 2025. — pp. a801-a804. — URL: https://www.academia.edu/144933875/Bhil_Painting_and_the_Visual_Language_of_Dots_A_Semiotic_Analysis (дата обращения: 19.01.2025).
 11. **Richard P. Taylor R. P., Adam P. Micolich A. P., Jonas D.** *Fractal analysis of Pollock's drip paintings* // Macmillan Magazines Ltd.: NATURE. 3 June. Vol 399. 1999. P. 422. — URL: <https://scispace.com/pdf/fractal-analysis-of-pollock-s-drip-paintings-4radq7q84z.pdf> (дата обращения: 26.12.2025).
 12. **Solomon A.** *Dot dot dot: the lifework of Yayoi Kusama* // A. Solomon / ARTFORUM. Vol. 35, NO. 6. February 1997. — URL: <https://www.artforum.com/features/dot-dot-dot-the-lifework-of-yayoi-kusama-201990/> (дата обращения: 20.01.2025).
 13. **Weir K.** *What happens in the brain when we experience art. How to unleash the power of neuroaesthetics for health, well-being, and social change.* // R. Weir / American psychological association. Monitor on Psychology. Vol. 56, No. 6. September 1, 2025. URL: <https://www.apa.org/monitor/2025/09/art-mind-brain> (дата обращения: 20.01.2025).



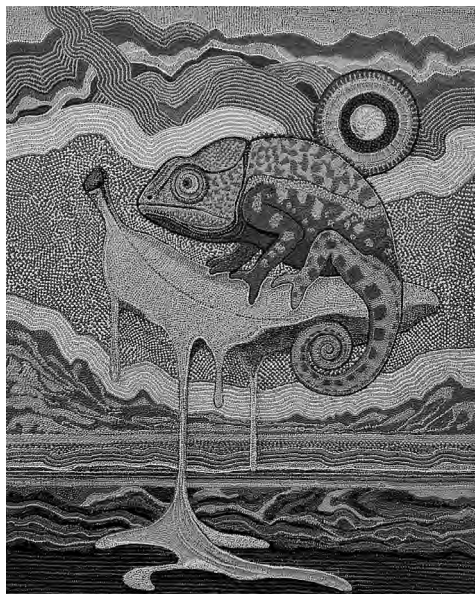
РАЧКОВСКИЙ Б. *Dissectivo*.
(Фрагмент)



Ил. 1. РАЧКОВСКИЙ Б. *Dissectivo*.
Холст, масло. 80 × 100. 2025



Ил. 2. Рачковский Б. *Свидетель присутствия.*
Холст, акрил, масло. 50 × 50. 2025



Ил. 3. Рачковский Б.
Сентиментальность иллюзии.
Холст, акрил. 180 × 100. 2025



Ил. 4. Рачковский Б.
Хамелеон на банане.
Холст, акрил. 80 × 100. 2025



Ил. 5. Рачковский Б. *Аура ядра.*
Холст, акрил. Ø 90. 2025

Волошина Л. А.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
voluta@yandex.ru

Творческое освоение культурного ландшафта в процессе создания картины

В статье представлено усвоение культурного ландшафта художником как экзистенциально-феноменологический процесс, при котором происходит творческое взаимодействие с данным местом как носителем информации. Это не только усвоение знаний, связанных с географическими и природными особенностями, но и восприятие места как культурного текста. Какое влияние на творческий процесс оказывает индивидуальное переживание художником данного места. В качестве примера использованы работы московских художников-импрессионистов Валентины Семенихиной и Ирины Руденко — участников проекта «Пушкин — душа России». Показано, как одни и те же индивидуально переживаемые культурные ландшафты влияют на создание художественного образа, организуя его композиционно-пространственное построение. Представлены пейзажи и интерьеры, связанные с местами обитания Александра Сергеевича Пушкина: Михайловское, Приютино и другие.

Ключевые слова: культурный ландшафт, пушкиниана, русский импрессионизм, пастозная живопись, пейзаж, пространство, интерьер, Михайловское, Приютино, восприятие, местность.

Voloshina L. A.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

Creative mastering of the cultural landscape in the process of painting

This article presents the artist's assimilation of the cultural landscape as an existential and phenomenological process, involving a creative interaction with a given place as a carrier of information. This involves not only the assimilation of knowledge related to geographical and natural features but also the perception of place as a cultural text. It also explores the influence of the artist's individual experience of a given place on the creative process. The work of Moscow impressionist artists Valentina Semenikhina and Irina Rudenko, participants in the "Pushkin – the Soul of Russia" project, is used as an example. It demonstrates how the same individually experienced cultural landscapes influence

the creation of an artistic image, organizing its compositional and spatial structure. Landscapes and interiors associated with the places where Alexander Pushkin lived, including Mikhailovskoye, Priyutino, and others, are presented.

Keywords: cultural landscape, Pushkiniana, Russian impressionism, impasto painting, landscape, space, interior, Mikhailovskoye, Priyutino, perception, locality.

Всякий ландшафт производит на человека определенное эмоциональное воздействие. Это зависит от различных факторов: погодных условий, от эстетической составляющей, от того, как переживается пространство человеком в тот или иной момент. Однако бывают ландшафты, которые несут в себе устойчивые смыслы, связанные с историей конкретного места, его культурной памятью. Мы можем говорить в связи с этим о Гении места как некоей духовной составляющей, воздействующей на человека на сознательном и подсознательном уровнях. Подобный ландшафт представляет собой своеобразный культурный текст. «Через искусство исследуется латентная семантика культурного ландшафта, используются семантика архитектурных форм, цветовые, звукомзыкальные и другие характеристики природной и культурной среды, которые позволяют исследовать значение и смысл места в контексте национальной и локальной культуры» [4, с. 93].

В 2024 году вся культурная общественность отмечала 225-летие А. С. Пушкина. Как это обычно бывает, подобное грандиозное событие пробудило творческую активность многих художников кисти и пера. Сложившаяся во времени пушкиниана представляет несколько направлений: обращение к самому поэту как индивидуальности и обращение к его творческому наследию. Эти направления могли пересекаться и взаимодействовать в произведении искусства. Но есть и третий вектор развития темы, связанный с местами обитания поэта. Их достаточно много, что дало возможность объединиться художникам Москвы и Петербурга в совместном проекте «Пушкин — душа России». Итогом стала совместная выставка, проводимая в Музее-квартире Пушкина на Мойке 12. Именно здесь в живописных работах был представлен некий синтез искусств, соединивший в себе литературоведческие, искусствоведческие, художественные, исторические, географические, биографические знания.

Сюда же необходимо присовокупить индивидуально переживаемый художником феномен А. С. Пушкина. Индивидуально переживается нами весь пушкинский текст, который сопровождает человека с детства и на протяжении всей жизни. Наше знакомство с миром русской культуры как целостным образованием начинается с пушкинских сказок, где детскому восприятию предстает гармоничный мир, соединяющий в себе сказку и быль, прекрасное и безобразное, добро и зло. Здесь происходит первое знакомство с нашей родной русской стариной. Все эти детские переживания наполняют пространство нашего подсознания, в определенные моменты жизни всплывая из его глубин.

Пушкинские места — это наша родная природа средней полосы России. В Ленинградской области это несколько мест, часто расположенных за

пределами города. Писать архитектуру в окружении природы всегда предпочтительнее для художника. Отличает эти ландшафты типичная для данного ареала растительность, преобладающими являются лесопарковые зоны либо естественный неокультуренный пейзаж. «В садовом искусстве материалом служат не только деревья, кусты и сады, но и все другие искусства и частично природа за пределами сада, например небо, видимое то в больших, то в малых размерах через деревья и над деревьями» [3]. Все эти видимые объекты так или иначе воздействуют на нас, как в былое время могли воздействовать и на самого поэта. Мы понимаем конечно, что те деревья, которые окружают нас сегодня вряд ли «помнят» Пушкина, но сама природа этих мест, их сохранность как объектов культуры все же близка тому окружению, которое видел поэт.

Это и сам рельеф местности с его холмами, горками, лугами и водными пространствами. Это и породы деревьев, которые произрастали всегда в этой местности, те же открывающиеся дали вдоль реки Сороть. То, что мы сейчас называем Пушкинскими Горами, все же не исказило время и мы, посещая это место, представляем себе, что именно таким оно и было во времена обитания здесь поэта. Так устроено наше мышление, способное созидать новые реальности, дополняя сохранившиеся окультуренные уже виды строками из произведений поэта. Д. М. Замятин писал, что пространство возникает из движения «воображаемого, мысленного, метафизического, физического» <...> «Онтологическая истина любого пространства — уходить, протягиваться, расширяться от самого себя, вне самого себя, вдоль самого себя» [2]. Художник, находясь в определенной точке местности, способен расширить ее пределы, наполнить новыми смыслами. Он может обнаружить значимые для себя места, индивидуально прочувствованные, открытые им как бы заново.

В разговоре о культурном ландшафте нелишним будет упомянуть и о такой природной составляющей, как время года. Всем известно, какое время года было особенно любимым у Пушкина. Чаще всего мы встречаем на страницах его произведений осень и зиму. То же самое можно наблюдать и в изобразительной пушкиниане Е. Е. Моисеенко, Н. Н. Репина, В. Е. Попкова и других художников, в разное время обращавшихся к этой теме. Иначе обстоит дело в графике, которая богато представлена в иллюстрации. Здесь мы можем видеть и зиму, и лето, согласно содержанию пушкинского текста.

В природном окружении дана нашему восприятию архитектура. Она не рассматривается отдельно от природной среды, которая является ее продолжением. В живописи мы видим не просто домик Пушкина, а с определенного ракурса, в том числе и с той точки, где мог находиться сам поэт. Архитектурные объекты неизменно несут на себе память о человеке. Художник может вернуть туда и самого поэта, и его окружение, и не только силой воображения, но и в пространстве картины. Интересно наблюдать архитектурные объекты не только в экстерьере, но и в интерьере. И тут уже целесообразно перейти к примерам.

В качестве объекта исследования будут использованы работы двух художников-импрессионистов, участников выставки «Пушкин — душа России».

Живописцы Ирина Руденко и Валентина Семенихина живут и работают в Москве, часто проводят совместные выставки, являются участниками московской группы импрессионистов «Мастерская 18». Преобладающими темами их выставок являются пейзажи и натюрморты. Большая часть пейзажей связана с так называемыми литературными ландшафтами, то есть имеющими отношение к известным русским литераторам. Подобная работа, связанная с конкретными личностями и конкретными местами, включает серьезные подготовительные этапы, связанные с изучением биографии и творческого наследия. Конечно, это и знакомство с самим местом, той архитектурой, которая является еще и носителем культурной памяти. Пишут Ирина Руденко и Ирина Семенихина в технике пастозной, или корпусной, живописи — это техника работы плотными, непросвечивающими мазками краски. Подобная техника не дает возможности прописывать детали четко. Художнику непросто изобразить конкретное лицо, но в данном случае в этом нет необходимости, поскольку в картине присутствует взгляд через века. «Пестрое пространство картины представляет общие очертания этих мест. В интерьерах присутствуют люди. Они не имеют портретных характеристик. Они словно видения, проступающие сквозь разноцветное марево. Это одновременно знакомое место, которое мы можем посетить, и в то же время нечто иллюзорное. Здесь происходит соединение времен. Соединяются две реальности — видимая и преображенная художественным воображением. Импрессионизм с его размытыми формами, вибрациями мазка и мерцанием цветных пятен, словно наползающих друг на друга, дает такое ощущение иной реальности. Это пространство, которое родилось в мозгу художника, чтобы потом родиться в мозгу зрителя» [1].

Достоверность происходящего в картинах Ирины Руденко достигается при помощи живописных приемов: игры светотени, подвижного мазка, живой, словно вибрирующей световоздушной среды, в которую помещены персонажи. Они изображены во всей достоверности своей мимики: мужчины склонились за игрой у стола, дамы ведут беседу, обратив друг к другу лица, Пушкин декламирует стихи. Все наполнено правдивым движением в картинах «Гостиная Олениных. 2023» (ил. 1), «Пушкин читает стихи в Приютино. 2024». Художник интересно решает задачу написания интерьеров в импрессионистской манере. Здесь не увидишь той детальной проработки, которую можно видеть в акварельных интерьерах. Задача решена другими способами, близкими самому художнику. Предпочтение отдано не столько подробностям изображения, сколько индивидуальному переживанию места. Все эти интерьеры старых усадеб очень уютны, они словно обжиты теми персонажами, которых сюда помещает художник: мягкие складки портьер и скатертей, пушистый ворс ковра, уютные кресла, многочисленные милые вещицы. Само пространство комнат словно подстроено под человека, оно невелико, интимно и всегда наполнено светом. Все эти тонкости и дают то ощущение достоверности интерьера, в котором происходит событие. Оно представлено неторопливо, словно мы читаем литературное произведение, и перед нами постепенно разворачивается этот вид. Ирина Руденко наполняет картину особой ритмикой, созвучной пушкинской эпохе. Даже изображая интерьер без человека, ощущается этот

ритм былых времен. В этюде «Комната молодого человека. 2023» (ил. 2), который, видимо, создавался как подготовка к будущей картине, уже есть это пространство старины. И не только старинная меблировка сообщает об этом, но и та обжитая уже атмосфера места, где обитает человек. Он просто вышел на время, на кушетке оставлен плед, на конторке виднеются письменные принадлежности. Часы в данном интерьере тоже работают на общий сюжет, они не показывают время, но напоминают о времени как свойстве человеческой жизни. И снова в картине присутствует этот мягкий теплый свет, льющийся из окон.

Значение окна в живописи переоценить трудно. Оно не только источник света, но и определенного настроения. В картинах Ирины Руденко через него, как правило, льется теплый свет и угадывается зелень сада. Оно одновременно расширяет пространство за пределы комнаты и сохраняет интимный мир, построенный художником. Вообще у Ирины Руденко очень много индивидуального переживания места. Пригородные усадьбы обладают особым ощущением единства человека и природы. Невозможно не испытать этого благостного состояния, которое дает нам прогулка по таким местам, где к окружающей красоте примешивается невольное воспоминание об их знаменитых обитателях (ил. 3).

Для Ирины Руденко дух места не просто красивая фраза, художник пытается его поймать. Отсюда и этот особый ритм в ее картинах, и присутствие людей в интерьерах. Это пространство обживается силой воображения художника, наполняется живой беседой, многочисленными вещами, окружающими человека в его повседневной жизни (ил. 4). Она пишет с особым усердием и любовью все эти предметы старины: часы, посуду, книги — все, что принадлежит обитателям этих усадеб. Это предметы из мира Пушкина, который мог их видеть и касаться, равно как и те, кто находился рядом с ним. Но все же это не есть обычный предмет. Это натюрморт с историей. Он красив особенной, уже ушедшей красотой. Импрессионисту сложно изображать натуру, это требует времени и серьезной концентрации внимания. Однако любовь к предметному миру преодолевает трудности, и в картинах Ирины Руденко натюрморты всегда привлекательны своей яркой, почти осязаемой фактурой. Подобная кропотливость, возможно, связана у нее с еще одним увлечением — изготовлением кукол. Все знают, какая это тонкая и сложная работа. Но это уже другая история богатой творческой жизни Ирины Руденко.

Пейзажи, представляющие памятники архитектуры в экстерьере, — это картина места, которую видит сам художник. Валентина Семенихина много пишет именно таких работ. Пейзаж открывается для нее одновременно и как литературный ландшафт, и как индивидуальное переживание места. Отличительной особенностью этих работ является ощущение стремления художника к эпичности. Видимо, таково воздействие данного ландшафта на самого мастера. Она находит такие ракурсы, которые позволяют изобразить открытое пространство. Например, «Господский дом уединенный...Михайловское» (ил. 5) изображает дом А. С. Пушкина в Михайловском. Вспоминается работа В. Попкова «Осенние дожди», где он открывает нам вид на окружающую

местность с крыльца дома. Похожий ракурс мы видим и в картине Дмитрия Белюкина «Пушкин в Михайловском». У Валентины Семенихиной нет этого взгляда с крыльца, но есть пространство, которое открывается человеку со стороны. словно художник занимает сторону наблюдателя, пытающегося все проанализировать, находясь не внутри исследуемого места, а извне. Такая точка зрения дает возможность наблюдать несколько отстраненно, более интеллектуально подходить к предмету изображения.

Похожий ракурс можно видеть и в других работах. Например, в картине «Память об А. С. Пушкине в усадьбе Ушаковых. С. Никитское. 2023» (ил. 6) мы видим тропу, которая ведет к памятнику, и словно приближаемся к нему постепенно, наблюдая виды вокруг. Частые мотивы дороги, тропинки, обилие диагоналей в картине как раз сообщает нам о подобном методе написания, когда художник словно ведет нас своим маршрутом.

Для Валентины Семенихиной важно передать пространство так, как она его ощущает. Оно достоверно в тех элементах, которые нам даны, но главное то, что чувствует художник, наполняя мир своих картин этой динамикой природных линий. Для нее важен ландшафт, и это особенно заметно на примере картины «В стране, где Сороть голубая... Михайловское. 2023». Здесь нам представлен пейзаж без всяких элементов архитектуры. Это взгляд на реку и ее берега. Охристая гамма осенних трав, несущиеся по небу облака и синева реки — таков колорит картины, в которой главным опять же выступает пространство.

В картинах с изображением людей нет того внимания к персонажам, которое мы наблюдали в работах Ирины Руденко. Они здесь больше напоминают стаффаж, наполняя картину необходимым содержанием. Так, например, в произведении «Тригорское. А. С. Пушкин в кругу друзей». 2024» (ил. 7) мы наблюдаем за этой компанией издалека. И здесь Валентина Семенихина верна себе, изображая удаленную от первого плана тропинку. И мы, минуя группу людей, уже устремляемся дальше вверх по этой тропинке, к виднеющемуся вдалеке зданию. Работа «Скамья Онегина. Тригорское» (ил. 8) — это особое пространство, в котором соединились разные переживания данного места. Это и сам красивый старинный парк, и пушкинские места, и известный всем нам сюжет романа. Все это одновременно наполняет человека, посетившего это место, но у художника своя задача — не просто это пережить, но и передать по возможности живописным языком. Здесь изображено любимое время года А. С. Пушкина — золотая осень. Художник наполняет пейзаж приятным теплом, выбирая мягкую гамму с преобладающими охристыми оттенками. Кое-где видны островки последней зелени и синева вод. И эта голубизна воды и небес наполняет картину воздухом. Красота места, уже осыпающиеся прозрачные деревья и сама скамья в центре как артефакт — вот изобразительные средства, которые удачно соединяет художник.

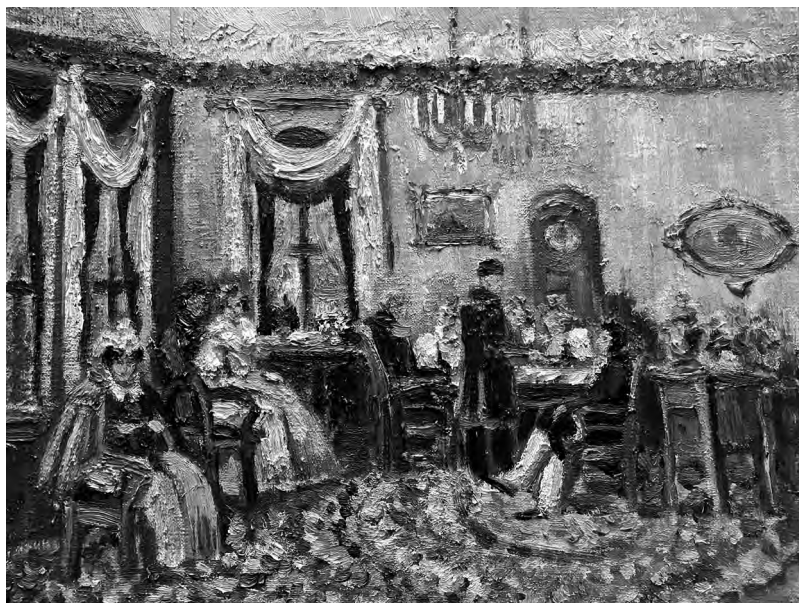
Любовь к подобной пространственной композиции, скорее всего, отражает индивидуальные особенности мировосприятия Валентины Семенихиной, но восприятие места всегда связано у нее с пушкинской поэзией. Можно предположить, что она открывает это место не столько изнутри его, сколько

изнутри пушкинского текста, и эти строки часто звучат в названии самих картин.

Приведенный здесь анализ работ двух живописцев не только подтверждает сказанное в начале статьи о воздействии на художника культурного ландшафта. Примечательно и то, что художник, индивидуально воспринимая это место, вносит свою лепту в формирование уже существующего культурного ландшафта, наполняя его собственными переживаниями и ассоциациями.

Список литературы

1. **Волошина Л. А.** *Пушкинская тема в современном изобразительном искусстве* / Л. А. Волошина. — URL: <https://www.ais-art.ru/chitat/publikatsii/767-vol/6790-pushkinskaya-tema-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve> (дата обращения: 29.12.2025).
2. **Замятин Д. М.** *Путешествие: пространство, образ, реальность* / Д. М. Замятин. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puteshestvie-prostranstvo-obraz-realnost?ysclid=mjxacbdvvhx439913696> (дата обращения: 29.12.2025).
3. **Лихачев Д. С.** *Поэзия садов* / Д. С. Лихачев. — URL: https://1.librebook.me/poeziia_sadov/vol5/1 (дата обращения: 29.12.2025).
4. **Чертов Л. Ф.** *К семиотике пространственных кодов* / Л. Ф. Чертов / под ред. А. А. Барабанова // Семиотика пространства: сб. науч. тр. Междунар. ассоц. семиотики пространства. Екатеринбург: Архитектон, 1999. — С. 93–101.



Ил. 1. Ирина Руденко. *Гостиная Олениных.*
Из цикла «Приютино». Х., м. 30×40. 2023



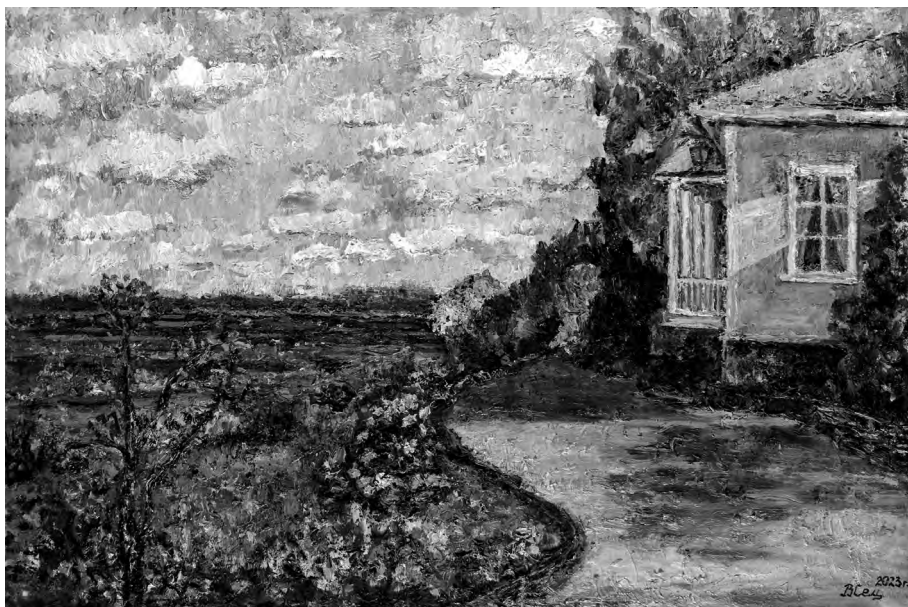
Ил. 2. Ирина Руденко. *Комната молодого человека.*
Х., м. 30×40. 2023



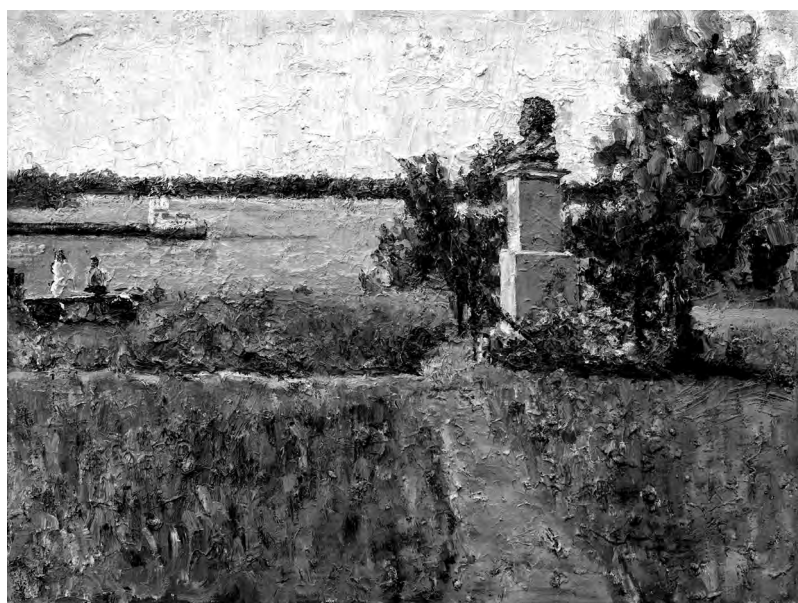
Ил. 3. Ирина Руденко. *Прогулка*. Из цикла «Приютино». Х., м. 30 × 40. 2024



Ил. 4. Ирина Руденко. *Белые ночи*.
Рукопись. Х., м. 30 × 40.



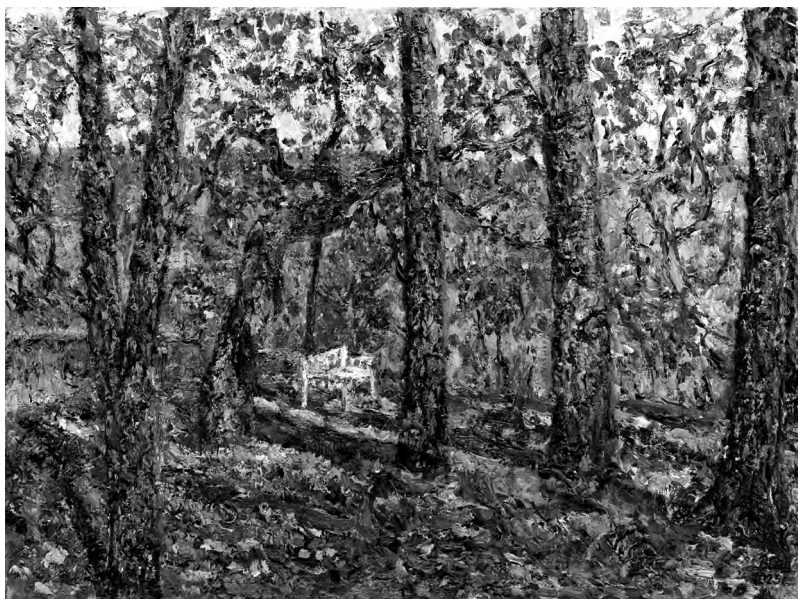
Ил. 5. ВАЛЕНТИНА СЕМЕНИУХИНА. *Господский дом уединенный...*
Михайловское. Х., м. 60×90. 2023



Ил. 6. ВАЛЕНТИНА СЕМЕНИУХИНА. *Память об А. С. Пушкине в усадьбе Ушаковых.*
Село Никитское. Х., м. 60×80. 2023



Ил. 7. ВАЛЕНТИНА СЕМЕНИХИНА. *Тригорское. А. С. Пушкин в кругу друзей.*
Х., м. 95 × 115. 2024



Ил. 8. ВАЛЕНТИНА СЕМЕНИХИНА. *Скамья Онегина.*
Тригорское. Х., м. 60 × 80. 2023

Игнатьева И. Ю.
учитель изобразительного искусства,
МОБУ «СОШ „Янинский ЦО“»,
Ленинградская область, Россия
tetemoteva@mail.ru

Посещение выставок современных художников в контексте школьного образования: от теории к практике

Статья посвящена проблемам преподавания изобразительного искусства в современной общеобразовательной школе, среди которых перегруженность программ, низкая мотивация учащихся и смещение предмета в досуговую сферу. В качестве ключевого решения предлагается интеграция практики посещения выставок современного искусства в учебный процесс. Обосновывается дидактический потенциал современного искусства для преодоления разрыва между академическими знаниями и живым художественным процессом. Подробно раскрывается роль учителя как активного участника художественной жизни и модератора учебной деятельности. Описываются методы и технологии (системно-деятельностный, проблемный, проектный подходы), а также конкретные формы работы до, во время и после посещения выставки, позволяющие трансформировать пассивный просмотр в активный диалог, развивающий визуальную грамотность, критическое мышление и творческий потенциал школьников.

Ключевые слова: преподавание изобразительного искусства, современное искусство, выставки, школьное образование, системно-деятельностный подход, визуальная грамотность, мотивация учащихся, методика преподавания, художественное образование, критическое мышление

Ignatieva I. Yu.
Teacher of Fine Arts,
Yanino Center of Education School,
Leningrad region, Russia

Visiting Exhibitions of Contemporary Artists in the Context of School Education: From Theory to Practice

The article addresses the problems of teaching fine arts in modern comprehensive schools, including curriculum overload, low student motivation, and the shift of the subject into the leisure sphere. The integration of visits to contemporary art exhibitions into the educational process is

proposed as a key solution. The didactic potential of contemporary art to bridge the gap between academic knowledge and the living artistic process is substantiated. The role of the teacher as an active participant in the art world and a moderator of educational activities is detailed. The article describes methods and technologies (system-activity, problem-based, and project-based approaches), as well as specific forms of work before, during, and after the exhibition visit, which transform passive viewing into an active dialogue that develops visual literacy, critical thinking, and the creative potential of students.

Keywords: teaching fine arts, contemporary art, exhibitions, school education, system-activity approach, visual literacy, student motivation, teaching methods, art education, critical thinking.

Преподавание изобразительного искусства в общеобразовательной школе сегодня сталкивается с комплексом взаимосвязанных трудностей. Прежде всего, современные учебные программы часто оказываются перегружены информацией и обязательным к изучению теоретическим и иллюстративным материалом, что нарушает баланс между получением знаний и непосредственным творческим процессом. Параллельно в общеобразовательных школах выявилась тенденция вытеснения изобразительного искусства во внеурочную деятельность и дополнительное образование. Создалась опасность постепенного перехода предметной области «Искусство» в досуговую, развлекательную деятельность, и многими учащимися, и родителями уроки изобразительного искусства воспринимаются как не очень важные для образования «уроки отдыха». Усугубляет ситуацию и крайне ограниченное количество часов, выделяемое на эти занятия. В результате даже способные выпускники зачастую не могут продолжить художественное образование без помощи репетиторов или художественных школ, в то время как у большинства школьников просто отсутствует мотивация, поскольку они не видят в изобразительном искусстве ничего важного и значимого для своего будущего.

В этих условиях обычному учителю изобразительного искусства для эффективного достижения образовательных целей необходимо использовать различные способы реализации содержания обучения. Они включают в себя традиционную систему форм, методов и средств обучения. Также учителю приходится придумывать все новые технологии обучения для повышения качества образования и мотивации школьников к общению с искусством.

Создание условий, позволяющих школьникам непосредственно на уроках расширять свои познания и умения в области изобразительного искусства через развитие умений ориентироваться в мире визуальной культуры, стало толчком для использования материалов выставок современных художников на уроках. Учитель, являясь носителем и транслятором художественной культуры и искусства в школе, и сам должен хорошо ориентироваться во всем многообразии современного изобразительного искусства. Для этого учителю необходимо регулярно и системно посещать выставки современных художников, вернисажи и художественные ярмарки, а также изучать онлайн-коллекции

музеев и галерей. Это позволит ему не только быть в курсе актуальных художественных процессов, но и формировать личный опыт восприятия. Учитель, который сам эмоционально пережил встречу с современным искусством, сможет гораздо искреннее и убедительнее говорить о нем с учениками, заряжая их своим интересом. Он сможет отбирать релевантный материал. Личное посещение позволяет критически оценить произведения, отобрать те из них, которые будут понятны, интересны и дидактически ценны для конкретного возраста школьников, соответствуют темам программы и помогают раскрыть их по-новому. Современное искусство часто обращается к темам, близким и понятным подросткам: идентичность, экология, социальная справедливость, цифровизация, медиа. Учитель сможет находить эти связи и использовать их для повышения мотивации, показывая, что искусство — это не про «давно умерших людей», а про живой язык, которым можно говорить о насущных проблемах. Видя разнообразие техник, материалов и форм высказывания, учитель сможет переносить идеи в школьные уроки, выходя за рамки традиционного рисования, предлагая школьникам проекты в смешанных медиа, инсталляции, перформанс-эскизы и т. д., что превратит урок из «развлекательного» в подлинно творческий и познавательный. Столкнувшись со сложными или провокационными работами, учитель сможет подготовиться к возможным вопросам и реакциям учеников и родителей, грамотно построить дискуссию, научить детей не просто смотреть, но и видеть, интерпретировать, формировать собственную аргументированную позицию, что и составляет основу умения ориентироваться в мире визуальной культуры.

Таким образом, активная позиция учителя в отношении современного художественного процесса является ключевым условием для преодоления разрыва между перегруженной программой и жизнью, превращения урока изобразительного искусства из маловажного «отдыха» в актуальный диалог с современностью, развивающий критическое мышление и творческий потенциал школьников.

В настоящее время преподавание изобразительного искусства в массовой школе опирается на программу, созданную под научным руководством профессора Б. М. Неменского. Эта программа, получившая статус государственной еще в конце 80-х годов прошлого века, выстроена как последовательное раскрытие перед учениками художественной культуры — от истоков до современности, от ремесла до философии. Ее главная сила — в детально проработанной методологии, прошедшей проверку многолетним педагогическим экспериментом. Однако время не стоит на месте, и сегодня классическая структура наполняется новым содержанием и технологиями, которые позволяют сделать искусство более близким и понятным современным подросткам.

Государственные требования к содержанию образования сформулированы в Федеральных государственных образовательных стандартах (ФГОС). Действующие образовательные стандарты направлены на формирование у школьников целостной художественной культуры. В приоритете оказывается не просто набор знаний, а развитие образного мышления, способности к критическому анализу и, что самое важное, накопление личного творческого

опыта, который позволит ребенку в будущем самостоятельно определять пути своего культурного развития.

Одной из главных задач по новым стандартам является формирование у детей универсальных учебных действий. По новым стандартам педагоги при подготовке уроков ставят личностные, метапредметные задачи и, по-прежнему, предметные. Учитель организует проблемные, поисковые ситуации, активизирует деятельность учащихся, в процессе которой они сами делают выводы, а учитель направляет учеников на сотрудничество с собой и одноклассниками [5].

Так как в преподавании изобразительного искусства в школе существует необходимость ограничения количества изучаемых произведений искусства за счет увеличения времени для творческой деятельности, педагогам приходится применять более активные методы обучения и системно-деятельностный подход. Методологической основой новых ФГОС является системно-деятельностный подход, который нацелен на развитие личности и формирование гражданской идентичности. Он позволяет выделить основные результаты обучения и воспитания в контексте ключевых задач и универсальных учебных действий, которыми должны владеть учащиеся. Это создает возможность самостоятельного успешного усвоения новых знаний, умений и компетентностей, включая организацию усвоения, то есть умения учиться, что позволяет хорошо ориентироваться в различных предметных областях познания и повышает мотивацию к обучению. Но идея учить детей учиться не нова. Еще в XIX веке немецкий педагог Адольф Дистервег отмечал: «Плохой учитель преподносит истину, хороший — учит ее находить» [3, с. 175].

Предметная область «Искусство» строится на таких компонентах преподавания: изучение и исследование художественных работ; прямой контакт с творческими работами; вовлечение в творческую деятельность. Смыслом образования становится приобщение учащихся к культуре, развитие способностей осваивать культуру, участвовать в создании культуры. Художественное образование на школьных уроках происходит через три основных направления: почувствовать искусство (эмоционально откликнуться на произведение искусства), узнать (приобрести общие знания о разных видах искусства и умения использовать эти знания в собственном художественном творчестве) и осмыслить его (осознать социальную роль искусства, выразить и высказать собственное мнение и дать нравственную и эстетическую оценку художественного произведения, образа). **Как метко заметил И. В. Гете**, «искусство есть посредник того, что нельзя высказать [2, с. 441]. Существуют истины (о красоте, гармонии, вечности), которые мы можем *почувствовать* и *осознать* только через художественный образ. Именно эта посредническая функция искусства особенно важна в школьном образовании, позволяя учащимся выражать сложные чувства и идеи, которые трудно передать обычными словами. Творческие способности у всех ребят не могут быть одинаковыми, поэтому необходимо давать каждому школьнику возможность проявлять себя. Испытывая радость от своей творческой деятельности, учащиеся смогут проявлять желание учиться, повысить мотивацию к учению, научатся работать самостоятельно и с увлечением.

Посещение выставок современных художников позволяет погрузить школьников в определенную среду, помогает привлечь внимание ребят к новинкам искусства и культурной жизни. Это открывает им доступ к уникальным нюансам и деталям, о которых не всегда можно прочесть в книге, рассмотреть их на картинке или узнать из описания учителя. Здесь действительно можно увлекательно провести время детям и расширить возможности процесса обучения учителю.

Изобразительное искусство базируется на знании законов, исторического опыта и традиций изобразительной грамоты. Только после изучения предшествующего опыта многих поколений художников, разработанных ими правил у детей возникает возможность создавать что-то свое, то есть возможность творчества. Целью обучения является ученик, знающий правила и законы изображения и умеющий осуществить на практике разные по сложности творческие задачи в соответствии с возрастом. Законы и правила следует связывать с живым опытом учащихся.

При посещении выставок педагог должен ориентироваться на интересы учащихся, а также связывать содержание выставки с тем материалом, который изучается на уроках.

Привычными методами при рассматривании художественных произведений является демонстрация и анализ: на примере выбранного учителем произведения разбираются правила, используемые художником. Однако для глубокого погружения и развития критического мышления этого может быть недостаточно. Поэтому современный подход предлагает сочетать традиционный анализ с интерактивными методами: организовывать обсуждения в формате «вопрос-ответ», предлагать ученикам самостоятельно найти работу, которая их больше всего заинтересовала, и аргументировать свой выбор или выполнить творческое задание по мотивам увиденного. Такой диалог с искусством превращает пассивное созерцание в активный опыт, позволяя каждому ребенку не только узнать о приемах мастера, но и сформировать собственное, осмысленное отношение к произведению.

К сожалению, организовать посещение выставок для каждого урока изобразительного искусства в условиях общеобразовательной школы практически невозможно. Этому препятствуют несколько объективных причин: значительная численность классов, строгая закреплённость учебного процесса за кабинетной системой, плотное общее расписание, а также логистические и финансовые сложности, связанные с удаленностью многих школ от музейно-выставочных центров. Таким образом, систематическое и прямое восприятие подлинных произведений искусства «вживую» для большинства школьников остается труднодостижимой целью, а уроки зачастую приходится проводить, используя репродукции в учебниках или цифровые аналоги на экране, что неизбежно обедняет чувственный опыт — утрачивается фактура красочного слоя, масштаб холста и то магическое ощущение присутствия, которое возникает только при личной встрече с произведением искусства.

При работе над рисунками с применением цвета существует еще одна, глубоко укорененная методическая проблема. Начиная с младенчества, детей активно приучают к раскраскам, где контур предопределен, а задача сводится

к заполнению областей строго локальными, чистыми цветами (небо — голубое, солнце — желтое, трава — зеленая). Это оправдано на раннем этапе, когда ключевыми задачами педагога являются знакомство с базовой цветовой палитрой, отработка координации «глаз-рука» и развитие мелкой моторики. Однако в школе, особенно в начальных и, что особенно важно, в средних классах, художественные задачи кардинально меняются. Учеников знакомят с основами живописи как искусства: они изучают творчество признанных мастеров прошлого (например, импрессионистов, для которых цвет был главным выразительным средством) и современные арт-практики, осваивают различные техники (а ля прима, лессировка) и приемы (цветовые контрасты, нюансы, создание пространства с помощью теплых и холодных оттенков).

При выполнении таких живописных заданий у школьников часто возникают серьезные трудности. Им сложно отказаться от привычного «раскрасочного» мышления. **Л. С. Выготский справедливо отмечал**, что «в основе творчества всегда лежит неприятие того, что дано непосредственно, и стремление изменить, преобразовать его» [1, с. 11–12]. Творчество — это не просто копирование реальности, а всегда **разговор с жизнью**, преобразование реальности силой своего воображения. Задача педагога — помочь ребенку совершить этот переход от пассивного заполнения готовой формы к активному преобразованию. Вызывают сопротивление методы оптического и физического смешения красок на палитре, наложение сложных составных цветов, запрет на использование чистых красок из тюбика без предварительного тонирования. Дети, чьи руки и глаз привыкли действовать в пределах готового контура, не могут легко перестроиться на свободное движение кисти, накладывание динамичных мазков разного размера и формы, работу с тоном и светом. Для того чтобы снять этот глубокий психологический и моторный «зажим», прекрасно работает проверенный временем метод учебного копирования фрагментов картин профессиональных художников.

В идеале, посещая выставки или работая с высококачественными репродукциями и каталогами по их материалам, детям дается задание самостоятельно выбрать произведение для копирования. Этот процесс выбора сам по себе становится мощным образовательным инструментом. Выбирая работу, ребенок проводит мини-исследование: он анализирует десятки полотен, сравнивает манеру письма, сюжеты, цветовые решения — то есть становится вдумчивым и осознанным зрителем. Глядя на картину, он не просто пассивно воспринимает изображение, а активно взаимодействует с ним: исследует свои мысли, выражает эмоции («это вызывает радость, а это — тревогу») и осмысливает свое отношение к миру через видение, созданное другим человеком. Этот анализ происходит поэтапно: сначала на интуитивно-эмоциональном уровне («нравится — не нравится», «зацепило — не зацепило»), а затем к нему подключаются полученные на уроках знания о композиции, перспективе, колорите и технических приемах.

Конечно, все эти методические приемы успешно и традиционно применяются на примере работ, уже ставших классикой мировой живописи. Обращение к наследию Леонардо да Винчи, Ван Гога или Айвазовского дает

бесценную связь с историей и эталонами мастерства. Однако использование на уроках произведений ныне живущих современных художников обладает уникальным дидактическим потенциалом. Это позволяет наглядно показать детям, что искусство — это не застывшая реликвия в багете, хранящаяся в далеких музеях, а живой, пульсирующий процесс, в котором можно участвовать здесь и сейчас. Мы демонстрируем, что творимые сегодня образы — это не какое-то далекое и абстрактное явление, а часть нашей повседневной реальности: мы живем среди него, оно отражает наши текущие тревоги и надежды, и мы даже можем оказаться «внутри» него, взаимодействуя с инсталляциями или цифровым искусством. Такой подход разрушает барьер между зрителем и искусством, делая его актуальным и лично значимым для каждого ученика, мотивируя его на собственные эксперименты и поиски. Б. М. Неменский подчеркивает, что «современное искусство требует от зрителя не пассивного созерцания, а активного включения в диалог с автором и произведением, пересмотра привычных эстетических норм» [4, с. 5].

Современный урок изобразительного искусства, построенный на принципах системно-деятельностного подхода, кардинально отличается от классического объяснительно-иллюстративного метода. В его основе лежит не трансляция готовых знаний от учителя к ученику, а самостоятельное открытие и присвоение этих знаний через деятельность. Учитель приходит к классу не с готовыми ответами и инструкциями, а с продуманной системой вопросов и учебных ситуаций. Он выступает в роли модератора и наставника, который создает специально организованные условия — «обучающую среду». В этих условиях дети, решая поставленную учителем учебную задачу, активно познают мир, экспериментируют и конструируют собственное понимание темы. Таким образом, выполняя лично значимые для них действия, ученики независимо достигают тех целей, которые заложил педагог. Это и есть суть управляемого, но при этом лично-ориентированного учебного процесса, в котором дети являются не пассивными слушателями, а субъектами деятельности.

В контексте обучения живописи и цветовосприятия, о которых шла речь ранее, этот подход находит свое прямое и эффективное применение. Ученики совершают конкретные учебные и оценочные действия: они не просто слушают лекцию об импрессионизме, а на практике, через копирование фрагмента работы конкретного художника сами открывают принцип оптического смешения цветов, видят, как мелкие мазки чистого цвета на расстоянии сливаются в единую вибрирующую форму. Они создают собственные образы, эскизы, схемы-палитры, фиксирующие этапы смешения красок, и, сравнивая свои работы на разных стадиях, наглядно видят, чему научились, что развивает в них веру в собственный успех и мотивацию к дальнейшим открытиям. После выполнения каждого задания они учатся сами проводить рефлексию и давать эмоционально-ценностную оценку своей деятельности, отвечая на вопросы: «Что у меня получилось лучше всего и почему?», «Какой прием был самым сложным и что я могу сделать, чтобы освоить его лучше?».

Описанные ранее педагогические приемы — такие как создание мотивации через связь с современным искусством, проблемная подача материала

(например, «как передать солнечный свет, не используя белую краску?»), организация самостоятельного выбора картины для копирования, поиск информации о технике художника — являются прямыми инструментами системно-деятельностного подхода. Они дают учителю возможность быть ориентированным на каждого ученика, учитывая его индивидуальный темп и интересы, и выстраивать обучение на основе формирующей их творческой и исследовательской деятельности. Это позволяет соблюдать ключевые принципы системного мышления — целостность (когда каждое задание воспринимается как часть большого творческого пути) и структурность (когда сложные задачи, вроде написания картины, делятся на последовательные и понятные этапы: от выбора работы и анализа колорита до подбора палитры и нанесения первых мазков).

Таким образом, системно-деятельностный подход в условиях классно-урочной системы становится тем самым мостом, который соединяет необходимость решения «старых» методических проблем (таких, как зависимость от раскрасок) с задачами современного образования — воспитания мыслящего, самостоятельного и творческого человека, способного не только копировать, но и создавать новое. Например, после цикла занятий по копированию учитель может предложить финальную проектную задачу: создать собственную работу в технике изученного художника на актуальную для школьника тему (например, «Мой двор в стиле Ван Гога» или «Натюрморт с книгами в манере импрессионистов»). Это задание синтезирует все полученные знания и навыки, выводя деятельность ученика на уровень осознанного творчества.

Практика посещения выставок современных художников становится ядром системно-деятельностного подхода в обучении искусству, трансформируя пассивное восприятие в активный диалог. Ученики погружаются в актуальный художественный контекст, где искусство воспринимается не как исторический реликт, а как живой процесс, в котором можно участвовать здесь и сейчас.

Ключевая идея — связать личный творческий опыт ребенка с языком современного искусства. Так, вместо классического анализа картин, ставших классикой, дети исследуют на выставках, как ныне живущие художники используют цвет, форму и материалы для выражения концепций и эмоций. Они учатся не просто смотреть, а видеть: анализировать, как цвет создает настроение, как пластика объекта передает его характер, как иллюстрация становится интерпретацией текста.

Практические задания строятся вокруг осмысления увиденного: создание собственных работ по мотивам экспозиции, кураторство мини-выставок, ведение зрительских дневников. Даже традиционное наблюдение натуры переосмысливается — дети создают не реалистичные зарисовки, а художественные образы, используя приемы современных авторов.

Формы работы максимально приближены к реальным практикам арт-мира: экскурсии в галереи с квестами, встречи с художниками, виртуальные туры, обсуждения в пространстве выставки. Итоговая выставка детских работ сознательно стилизуется под профессиональную экспозицию, что позволяет ученикам ощутить себя частью современного культурного процесса. Этот

подход стирает грань между учебой и реальной жизнью, развивая критическое мышление, эмоциональный интеллект и мотивацию к собственному творчеству.

Для преодоления разрыва между учебной программой и живым художественным процессом учителю необходимо активно интегрировать посещение выставок современного искусства в учебный процесс. Это требует применения конкретных методов и технологии, которые преобразуют пассивный просмотр в активную учебную деятельность.

Основные технологии:

Системно-деятельностный подход: Является стержневым. Посещение выставки не самоцель, а учебная ситуация, источник проблемных вопросов и материал для последующей творческой и исследовательской деятельности учащихся. Задача учителя — создать условия, в которых ученики самостоятельно делают открытия, анализируют и создают.

Технология проблемного обучения. Выставка — идеальное пространство для постановки проблемных вопросов, на которые нет готовых ответов: «Что хотел сказать художник?», «Почему этот объект можно считать искусством?», «Как эта работа связана с нашей жизнью?». Это запускает процесс критического осмысления.

Проектная технология. Посещение выставки становится отправной точкой или этапом для большого творческого проекта. Например, создание собственной серии работ «в диалоге» с художником, кураторство виртуальной выставки или разработка арт-квеста для одноклассников.

Конкретные методы и формы работы (до, во время и после посещения):

До посещения (подготовка):

— Форма: Урок-исследование / Урок-погружение.

— Метод проблематизации: Учитель знакомит с темой выставки, биографией художников и формулирует ключевой вопрос для визита.

— Метод контекстуализации: Увязка с текущими темами программы («Цветоведение», «Композиция»).

— Практическая форма: Работа в малых группах по поиску и анализу информации о художниках, составление прогнозов и вопросов.

Во время посещения (интерактивные методы и формы):

— Форма: Урок-экскурсия (активная) / Урок-квест.

— Метод «Выбери и аргументируй»: Индивидуальная или парная работа по поиску самой интересной работы и подготовке аргументов для дискуссии.

— Метод «Художественный квест»: Групповая или индивидуальная работа по маршрутному листу с заданиями («найди работу, где главный элемент — текст», «сфотографируй фрагмент, где цвет передает тревогу»).

— Метод «Экспресс-зарисовки (скетчинг)»: Индивидуальное ведение скетчука для фиксации идей, композиционных схем, цветовых сочетаний.

— Метод «Модерация дискуссии»: Фронтальная или групповая беседа у конкретных работ. Учитель — модератор, задающий наводящие вопросы («Что вы чувствуете?», «Какой элемент здесь главный?»).

После посещения (рефлексия и творчество):

— Форма: Урок — творческая мастерская / Урок-вернисаж.

— Метод «Создание работ по мотивам»: Индивидуальная или коллективная работа (например, создание общей инсталляции) с использованием приемов, техник или концепций, увиденных на выставке. — Форма: Урок-проект.

— Метод «Виртуальное кураторство»: Работа в малых группах по созданию виртуальных выставок на основе фотографий и найденных материалов, с разработкой концепции и афиши.

— Форма: Урок-дискуссия / Урок-презентация.

— Метод «Подготовка отзыва-рецензии»: Индивидуальная работа по написанию эссе или созданию видеоотзыва с аргументированной оценкой и личной позицией.

— Метод «Публичная защита проекта»: Групповая или индивидуальная презентация своих творческих работ, созданных по мотивам выставки, перед классом с объяснением концепции и связи с творчеством художника.

Комплексное использование этих технологий, методов и форм превращает выставку современного искусства из разового события в мощный педагогический инструмент. Через продуманную организацию деятельности она позволяет решать ключевые задачи: развитие визуальной грамотности, критического мышления, эмоционального интеллекта и мотивации к собственному творчеству, показывая его непреходящую актуальность.

Необходимость интеграции посещения выставок современного искусства в школьный курс изобразительного искусства продиктована не просто желанием его модернизировать, а острой потребностью преодолеть системный кризис, в котором оказалась эта предметная область. Анализ проблем, таких как перегруженность программ теоретической информацией, смещение акцента в сторону досуговой деятельности, низкая мотивация учащихся и разрыв между академическими знаниями и живым художественным процессом, показывает, что традиционных методов сегодня уже недостаточно.

В этом контексте выставки современного искусства выступают не как дополнительная опция, а как стратегический педагогический ресурс, идеально соответствующий парадигме системно-деятельностного подхода, заложенной во ФГОС. Они являются тем самым мостом, который соединяет требования стандарта — развитие критического мышления, универсальных учебных действий, культурных компетенций — с личным, эмоционально пережитым опытом ребенка. Именно личная встреча с произведением искусства, с его фактурой, масштабом и энергетикой способна разрушить стереотипное «раскрасочное» мышление и показать искусство как живой, пульсирующий язык для высказывания о самых актуальных проблемах современности: экологии, идентичности, цифровизации.

Ключевая роль в этом процессе принадлежит учителю, который сам должен быть активным участником современного художественного процесса. Его личный опыт посещения выставок, вернисажей трансформируется в искренность и убедительность диалога с учениками, в способность грамотно отбирать релевантный материал и создавать на его основе проблемные учебные ситуации. Учитель становится не транслятором готовых знаний, а модератором, создающим среду для самостоятельного открытия.

Реализация данного подхода требует от учителя пересмотра роли и методов работы. Он становится куратором образовательного пространства, который не просто передает знания, а создает условия для самостоятельного открытия, анализа и творчества. Это предполагает переход от монолога к диалогу, от оценки по шаблону к поддержке индивидуальной траектории развития каждого ученика.

Кроме того, успешная интеграция практики посещения выставок зависит от способности школы выстраивать партнерские отношения с музеями, галереями и культурными институциями. Это может выражаться в создании совместных образовательных программ, проведении дней учителя в музее, организации специальных экскурсионных и лекционных абонементов в очном или дистанционном режиме. Такое сетевое взаимодействие позволяет преодолеть изоляцию школы от актуального культурного контекста.

Несмотря на объективные сложности (логистика, финансы, расписание), отказ от интеграции этого опыта равносителен согласию с дальнейшей маргинализацией предмета «Изобразительное искусство». Технологии виртуальных туров, онлайн-коллекций музеев, а также продуманная методология работы с репродукциями (от копирования до виртуального кураторства) позволяют в той или иной форме привнести дух актуального искусства в каждый школьный кабинет.

Таким образом, систематическая и методически обоснованная работа с материалами выставок современных художников является не просто желательным элементом, а необходимым условием для качественного обновления преподавания изобразительного искусства. Это путь от восприятия урока как «маловажного отдыха» к его преобразованию в пространство для диалога, критической рефлексии и подлинного творчества, где школьник учится не только рисовать, но и мыслить, чувствовать и ориентироваться в сложном мире визуальной культуры, становясь ее активным и сознательным участником.

Список литературы:

1. **Выготский Л. С.** *Воображение и творчество в детском возрасте* / Л. С. Выготский. — СПб.: Союз, 1997. — 96 с.
2. **Гете И. В.** *Об искусстве* / Иоганн Вольфганг Гете; сост., вступит. статья и прим. А. В. Гулыги. — М.: Искусство, 1975. — 622 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
3. **Дистервег А.** *Руководство к образованию немецких учителей* / А. Дистервег // Избранные педагогические сочинения. — М.: Учпедгиз, 1956. — С. 136–203.
4. **Неменский Б. М.** *Искусство как опыт общения* / Б. М. Неменский // Искусство в школе. — 2008. — № 3. — С. 3–7.
5. *Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования: утвержден приказом Министерства просвещения РФ от 31 мая 2021 г. № 287* // КонсультантПлюс. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_389560/ (дата обращения: 22.02.2026).

V

**ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ,
КНИЖНЫЕ ОБЗОРЫ, КРУГЛЫЕ СТОЛЫ,
ЖУРНАЛИСТИКА, ДНЕВНИКИ, МЕМУАРЫ**



Митрохина Л. Н.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
mila_mitrohina@mail.ru

Грецкая И. Л.*
заслуженный художник РФ
Санкт-Петербург, Россия
gretskye@mail.ru

О родовой усадьбе «Имоченцы» в деревне Акулова Гора. По материалам воспоминаний Ирины и Юрия Грецких — воссоздателей исторической усадьбы Василия Поленова

Задачей настоящей статьи является освещение исторической памяти родового имения «Имоченцы» известного русского художника Дмитрия Васильевича Поленова. Биографические данные предков художника, описание земель, находящихся во владении предков с XVIII века, история родового наследства и усадьбы дома Поленовых в деревне Акулова Гора. Связи духовные и творческие усадьбы «Имоченцы» с Академией художеств. Сохранение исторической памяти силами отечественных художников Ирины и Юрия Грецких. Памятные записи художников Грецких по воссозданию усадьбы «Имоченцы» и строительству очага культуры, с созданием храма Св. Василия Великого в память о художнике В. Д. Поленове. Храм Св. Василия Великого назван в честь небесного покровителя Д. В. Поленова. Значение вклада в российскую культуру художников И. и Ю. Грецких для сохранения богатого художественного наследия России.

Ключевые слова: Дмитрий Васильевич Поленов, усадьба «Имоченцы», Акулова Гора, воссоздание, строительство, храм, память, деревянное зодчество Русского Севера, икона, пленэр, фестиваль.

Mitrokhina L. N.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

Gretskaya I. L.
honored artist of the Russian Federation
Saint Petersburg, Russia

About the family estate “Imochentsy” in the village of Akulova Gora. Based on the memoirs of Irina and Yuri Gretsky, the creators of the historical estate of Vasily Polenov

The purpose of this article is to highlight the historical memory of the family estate “Imochentsy” of the famous Russian artist Dmitry Vasilyevich Polenov. The article provides biographical information about the artist’s ancestors, describes the lands owned by the ancestors since the 18th century, and explores the history of the family inheritance and the fate of the Polenovs’ manor house in the village of Akulova Gora. The article also highlights the spiritual and creative connections of the “Imochentsy” estate with the Academy of Arts. The preservation of historical memory is carried out by Russian artists Irina and Yuri Gretsky. Memorable records of the Grecky artists on the reconstruction of the Imochentsy estate and the construction of a cultural center with the construction of a church in memory of the artist V. D. Polenov, with the decision to name the church after St. Basil the Great, the patron saint of D. V. Polenov. The significance of the contribution of the Grecky artists to Russian culture in preserving Russia’s rich artistic heritage.

Keywords: Dmitry Vasilyevich Polenov, Imochentsy Estate, Akulova Gora, reconstruction, construction, church, memory, wooden architecture of the Russian North, icon, plein air, festival.

Лодейнопольский район имеет богатую историю, о чем свидетельствуют многочисленные памятники истории и культуры, расположенные на его территории. Среди них и деревня Акулова Гора, на высоком крутом берегу реки Оять (в переводе с вепсского языка — прекрасная). На этой территории находилось родовое имение «Имоченцы», основанное отцом будущего художника Дмитрием Васильевичем Поленовым на землях, полученных по наследству от деда и прадеда в 1855 году. Еще в середине XVIII века прадед художника Алексей Яковлевич Поленов выкупил у бояр Выдомских территорию земли, куда входило 10 деревень. Это был Олонецкий край, отдаленный от центра России, но богатый историей. Первым губернатором в Олонецкой губернии в 1780 году был великий русский поэт Г. Р. Державин. По реке Оять проходил путь из варяг в греки, по ее берегам находили стоянки поселений древних племен и курганы их захоронений. По преданию здесь находится курган с золотым гробом Рюриковича. Всего вдоль течения реки Оять — 220 курганов. Населяли эти земли угро-финны и вепсы. В XIV веке на реке Оять была найдена икона Тихвинской Божьей Матери, откуда она ушла на реку Пашу, а потом в Тихвин. В честь этого события в деревне «Имоченцы» была поставлена часовня и построен мужской монастырь на 12 келий. Фундамент часовни во имя святого Николая Чудотворца сохранился до сих пор. Часовню расписывал Андрей Рублев, когда шел на Север Руси. По реке Оять в те

времена сплавляли лес, тянули баржи с пушниной, рыбой, дарами леса и керамическими изделиями.

В середине XIX века усадебный дом Поленовых в деревне Акулова Гора строился по проекту архитектора Р. И. Кузьмина. Бревенчатое трехэтажное здание не походило на дома помещичьих усадеб того времени — оно было без парадного фасада и парадных приемных. Здание построено за один летний сезон. Вся семья наблюдала за строительством. Будущему художнику было в то время десять лет. С 1855 по 1881 год жизнь и творчество Василия Поленова связано с имением «Имоченцы». Именно там он сформировался как художник, знакомился с жизнью и бытом крестьян, делал первые рисунки, этюды с натуры и первые портреты. В семье Поленовых детям прививали любовь не только к изобразительному искусству, но и к музыке, литературе и театру. Семья Поленовых построила в деревне Бор две школы, где преподавали мать и сестры художника. В «Имоченцы» к Василию приезжали учителя из Академии художеств, а впоследствии и его друзья-художники. Будучи студентом Академии художеств, он каждое лето приезжал в имение, где им было написано около 38 произведений. Василий Дмитриевич Поленов любил «Имоченцы» и реку Оять, о чем неоднократно писал друзьям: «С ее чудных берегов я вынес огромный запас художественных, физических и духовных сил. Живописными материалами, добытыми там, я пользуюсь до сих пор». Когда художник хотел похвалить другие места, то всегда говорил: «Как у нас в Имоченцах!» Туда он стремился после утомительных заграничных путешествий. Будучи известным художником, в письме к Мамонтову В. Д. Поленов писал: «Теперь я в деревне, дышу полной грудью. Какой у нас сосновый воздух! Итальянцы и не подозревают, что такой на свете существует».

Частыми гостями в имении были Илья Репин, Иван Шишкин, Васнецов, Николай Рерих, Павел Чистяков и музыканты того времени. Имение семьи Поленовых в деревне Акулова Гора было центром образования и культуры того времени. К 1990 году от бывшей усадьбы ничего не осталось, кроме заросшей кедровой рощи, посаженной прадедом художника.

10 сентября 1982 года Гречские получили документ от администрации города Лодейное Поле, утверждающий, что это место — памятник природы местного значения, и что совхоз «Борец» берет на себя обязательства по охране кедровой рощи, куда входили и лиственницы. К охранному обязательству прилагался план охраняемого места площадью четыре га. В начале 1990-х годов в связи с перестройкой совхоз раздал свое имущество и земли бывшим рабочим под крестьянское хозяйство, куда вошли и исторические поленовские земли, кроме кедровой рощи. В июне 1994 года жители города Лодейное Поле и жители Имоченской волости отмечали 150-летие со дня рождения В. Д. Поленова. К этому дню была обновлена надпись на памятном камне: «Здесь жил и работал...», к тому же был снят старый забор вокруг кедров, а новый так и не был поставлен, в результате чего через пару лет кедровая роща слилась с лесными дебрями. Роща заросла кустарником, происходила самовольная вырубка деревьев, новые побеги безжалостно выкапывались, шишки сбивали палками, спиливали ветки. От таких условий содержания часть деревьев

высохла, часть погибла. Про документы с охранным обязательством забыли. Такое положение не могло не вызвать беспокойства за судьбу исторического места у нас, российских художников.

Юрий и Ирина Грецкие понимали, что восстанавливать бывшее имение с его постройками бессмысленно. Но людям, которые сейчас живут здесь, и будущим поколениям историческая память необходима. Как сделать, чтобы не заросла тропа к памятному очагу культуры и истории? Зная, что тема христианства прошла через весь творческий путь художника, Грецкие решили построить храм в память о художнике В. Д. Поленове. Храм было решено назвать во имя святителя Василия Великого — небесного покровителя художника. Идею строительства поддержало местное население и благочинный округа в лице о. Павла Феера. В 1997 году Грецкие обратились к митрополиту Санкт-Петербургскому и Ладожскому о. Владимиру с прошением о благословении на строительство храма-часовни в «Имоченцах». Прошение подписали около 300 человек из окрестных деревень. В конце 1997 года после благословения митрополита о. Владимира был создан приход храма святителя Василия Великого и прошло первое собрание. Место под храм было освящено в ноябре 1997 года. Благочинный округа, протоиерей Павел Феер, оказывал моральную и духовную помощь.

Грецкие выполнили архитектурный проект и макет храма, строительные чертежи выполнял архитектор А. Трусков. Архитектура традиционна для деревянного зодчества Русского Севера. Одноглавая постройка клетского типа с шатровой звонницей на восьмерике, размерами 11 × 6 м, высотой 12 м. Строительство храма проходило с осени 1997-го по октябрь 2001 года и официально никем не финансировалось. Администрация и предприятия города Лодейное Поле помогали лесоматериалами благотворительно. Первыми оказали помощь начальник лесхоза К. К. Косарев, его заместитель И. А. Афоничев и начальник Доможировского дока А. С. Лысых. С 1999 года помощь в стройматериалах оказывал начальник лесхоза И. А. Афоничев и начальник Лодейнопольского дока С. В. Варзин. Частично ведение строительных работ поддерживалось за счет пожертвований отдельных частных лиц — жителей Петербурга и города Лодейное Поле. Основные пожертвования на строительство шли от продажи произведений И. и Ю. Грецких, написанных в «Имоченцах».

Начало строительства было затруднено отсутствием необходимых инструментов и профессиональных рабочих. Грецкие приобрели качественный рубанок и мечтали приобрести бензопилу «Штиль». Генеральный конструктор и директор предприятия «Рубин» Игорь Спасский помог приобрести бензопилу. И. и Ю. Грецкие периодически проводили выставки своих произведений в бизнес-центре «Рубин», что помогло решить много проблем со строительством благодаря взаимному сотрудничеству с Игорем Спасским. Ввиду отсутствия профессиональных рабочих И. и Ю. Грецкие, самостоятельно разработав чертежи и макет храма, приступили к его строительству. Трудности появились при строительстве восьмигранной колокольни и при изготовлении деревянных куполов. В городе Лодейное Поле Грецкие нашли мастера-реставратора

деревянных куполов, который имел опыт в их изготовлении. От него узнали, как изготовить лемех из осины и как лемеха укладывать в купола. Все плотницкие и столярные работы пришлось выполнять Юрию Грецкому вместе с местными жителями. Юрий много интересовался деревянным зодчеством и консультировался у профессионалов. Крыша церкви и главки луковичной формы были выполнены из дерева. На купола храма ушло 600 штук лемехов. Трудились не только летом, но и в зимнее время. Освящал купола настоятель храма Петра и Павла города Лодейное Поле о. Михаил Николаев. Благодаря целеустремленному характеру Юрия Грецкого, работа двигалась. К концу 2000 года были выполнены эскизы иконостаса, эскиз росписи интерьера и неба храма. Этот материал был представлен митрополиту Владимиру и им благословлен. Трудami художников Ирины и Юрия Грецких и А. Ванькова был создан иконостас, расписаны своды храма и написаны иконы в темперной яичной технике в древнерусских традициях. В 2000 году прошло первое богослужение в храме святого Василия Великого. Настоятель храма — иеромонах Климент (К. В. Акулаев), председатель приходского совета — Ю. С. Грецкий. По праздникам в храме регулярно проходят богослужения. В российской глубинке удалось возродить забытый очаг духовной культуры.

В 2000 году приходом храма и администрацией города Лодейное Поле был поддержан проект художников Грецких по созданию культурного и духовного центра на территории бывшей усадьбы семьи Поленовых в деревне Акулова Гора. В проект входило, кроме строительства храма святого Василия Великого, воссоздание бывшего поленовского пруда с мельницей, создание краеведческого музея, включающего в основном творчество Василия Поленова, создание творческой мастерской современного искусства и художественной школы. С 1999 года, параллельно со строительством храма, стали осуществлять идею возрождения бывшей усадьбы с реставрацией поленовской плотины и созданием пруда с мельницей.

С 80-х годов XX века в Союзе художников Ленинграда существовала Морская комиссия по связям художников с морским и речным пароходством. Раз в год пароходство давало художникам возможность поездок по рекам Ленинградской области, по Ладоге и Волге. Художники создавали свои картины и демонстрировали их на морских выставках в залах пароходства, на кораблях и в Доме журналистов. Благодаря этим поездкам Грецкие познакомились с о. Валаам, с Ладогой, рекой Свирь, с городом Лодейное Поле и другими местами. Конструкторское бюро при пароходстве Волго-Балтийский водный путь (начальник В. А. Ключев), узнав о нашей идее создания плотины, предложило свой проект строительства. В эту идею мало кто верил, так как надо было расчистить вековой лес вдоль Свиного ручья, место глинистое и топкое. Кроме того, надо было углубить и расширить дно оврага на месте бывшего озера. Финансирование отсутствовало. Пользовались услугами друзей и своим безвозмездным трудом. Всего на осуществление проекта по воссозданию плотины ушло четыре года. Помогали организации города Лодейное Поле в лице начальника ПМК-1 В. В. Пастельняк, начальника СРГ А. С. Безумакова, А. Сохина

и начальника лесхоза И. А. Афоничева. Все эти организации предоставляли тяжелую технику — бульдозер, трактора, краны и грузовики. Каждое утро Грецкие спешили на рейсовый автобус из деревни в Лодейное Поле, это 40 км пути, к директору ПМК-1, чтобы договориться о технике на сегодняшний день. Тогда в деревне ни машин, ни телефона не было. Помогали не только перечисленные организации, но и друзья художников — Шамиль Агеев, Александр Шапошников, Александр Соклаков, Александр Феоктистов, Анатолий Родионов, И. А. Афоничев. Руководил работами и также работал Юрий Грецкий. Для осуществления плана проекта плотины были привезены из Череповца две трубы диаметром два метра и длиной двенадцать метров и три трубы меньшего размера. Экскаваторы привозили песок и камни из карьера, а цементные плиты везли из неосуществленных строек. Вдоль оврага убирали кустарник и выравнивали берега. Бетонные плиты устанавливали кранами по всему периметру перешейка. Желоб, по которому должна пойти вода, изготовили сами, залив его цементом. Железные вензеля, которые регулировали уровень воды, прикрепляли к трубам. В 2004 году открыли воду и заполнили котлован. Появилось три озера, которые сообщаются между собой трубами. Глубина озера девять метров.

В 2001 году на территории храма появились монахи-историки из Тихвинского мужского монастыря. Они подарили краеведческий альманах и указали место, где проходила икона Тихвинской Божьей Матери в середине XIV века на реке Оять, и место, где исторически находился святой источник иконы на территории усадьбы Поленовых «Имоченцы». На источнике Грецкие соорудили небольшой бревенчатый колодец с надстройкой в виде часовни — «Часовня-источник Тихвинской иконы Божьей Матери».

В 2004 году приход храма и общество по возрождению бывшей усадьбы «Имоченцы», созданное при храме в 2003 году, отметили 160-летие художника Василия Дмитриевича Поленова с воссозданным прудом и плотинкой. В этот замечательный день приехали представители Музея-заповедника В. Д. Поленова — директор Н. Н. Грамолина и хранитель музея Н. В. Баева. В храме прошел молебен в память о семье Поленовых и о художнике Василии Поленове. Затем состоялась торжественная часть праздника с участием мэра города Лодейное Поле О. А. Уткина, заместителя мэра по культуре, представителей краеведческого музея города, учащихся художественной школы и местного населения. Праздничный концерт проходил у плотины на фоне озера при большом стечении народа.

В 2005 году приход храма и общество по возрождению бывшей усадьбы отметили дату 150-летия создания усадьбы «Имоченцы» выставкой картин заслуженных художников России Ирины и Юрия Грецких, написанных в Имоченской волости. Выставка проходила в г. Лодейное Поле в турцентре «Диана-Тур» при участии администрации города, жителей города и деревни Акулова Гора. 26 июня 2010 года отмечали 155-летие усадьбы «Имоченцы» — на территории бывшей усадьбы в деревне Акулова Гора с участием местного населения волости, администрации поселения и города Лодейное Поле. На юбилее открылась выставка работ детского рисунка летней художественной

школы. Проведение этого события начиналось с молебна в храме, а затем проходил праздник. В этот день в доме художников Ирины и Юрия Грецких открылся краеведческий музей имени В. Д. Поленова и галерея современного искусства, где представили свои работы художники Грецкие. Со временем галерея стала пополняться работами других художников. На юбилее присутствовали уже друзья из Музея-заповедника В. Д. Поленова на Оке.

В 2011 году приход храма и жители Алеховщинского поселения отметили юбилей «10 лет работы храма святого Василия Великого». Игумен Климент провел литургию в память семьи Поленовых и замечательного художника В. Д. Поленова. 10 и 11 июня 2012 года на возрождающейся исторической земле прошел первый фестиваль искусств: изобразительного искусства, литературы и музыки. Целью фестиваля искусств было продолжение традиции семьи Поленовых в развитии культурного и духовного наследия. При большом стечении местного населения на фестивале выступали музыкальные коллективы гг. Лодейное Поле и Петербурга, а также поэты из Лодейнопольского района и Петербурга. В художественной мастерской художников И. и Ю. Грецких прошли четыре выставки художников из Петербурга. В музее открыли новую экспозицию картин художника В. Д. Поленова. На этом празднике присутствовали представители Музея-заповедника имени В. Д. Поленова. Художники И. и Ю. Грецкие провели мастер-класс для учащихся художественной школы г. Лодейное Поле на территории бывшей усадьбы в кедровой роще. Идею проведения фестиваля искусств поддерживали журналисты телевидения Виктор Лавров (литератор и историк) и Ирина Холмова, оказывающие повсеместную помощь в проведении фестиваля искусств.

Каждые пять лет силами художников И. и Ю. Грецких проводятся фестивали искусств, посвященные юбилею усадьбы «Имоченцы». Второй фестиваль искусств прошел в 2014 году. В 2015 году отмечали 160-летие усадьбы, в 2020 году отметили 165-летие усадьбы. В 2021 году в краеведческом музее города Лодейное Поле открылась выставка художников Грецких и выставка участников поленовского пленэра за два года в количестве 20 картин. Выставки сопровождались статьями искусствоведов и журналистов лодейнопольской газеты. Поленовские пленэры помогают возрождению усадьбы «Имоченцы» и сохранению памяти для будущих поколений.

Поленовский пленэр 2021 года открылся 10 сентября. На нем присутствовали художники и фотографы-профессионалы, а также учащиеся художественных школ г. Лодейное Поле и г. Подпорожье. Каждый участник пленэра по окончании его оставил галерее Грецких по одной картине или этюду для будущей выставки. Это основное условие данного мероприятия. В первый день пленэра постоянно проходит молебен в храме святого Василия Великого, затем торжественное открытие с выступлением музыкальных коллективов, а далее мастер-классы для учащихся художественных школ.

С 16 по 19 сентября 2022 года открылся очередной поленовский пленэр. В этом пленэре участвовали 12 художников, из них два фотографа. Двое художников, Виктор Сиренко и Дмитрий Баранов, изготовили за три дня ворота

и калитку для усадьбы «Имоченцы». По окончании пленэра была организована выставка в галерее Грецких и вручены всем участникам дипломы поленовского пленэра 2022 года. Лучшие работы этого пленэра вошли в экспозицию юбилейной выставки, посвященной 180-летию художника В. Д. Поленова в 2024 году.

В 2025 году на поленовской земле художники отметили 170-летие усадьбы «Имоченцы» со вторичным присутствием на торжестве вице-председателя Санкт-Петербургской ассоциации искусствоведов Л. Н. Митрохиной, вручившей художникам И. и Ю. Грецким Почетный диплом за возрождение исторической памяти великого русского художника В. Д. Поленова.

С 2000 года художники Грецкие проводят летний пленэр на исторической земле. Работает детская художественная школа. Проходят выставки детского рисунка. Ежегодно приход храма и общество по возрождению бывшей усадьбы В. Д. Поленова проводят работу по благоустройству территории исторического места. Это чистка кедровой и березовой рощи от сезонного мусора, обрезка кустов, уборка сушняка и его распилка, а также покос территории. В этой работе помогают учащиеся школ г. Лодейное Поле и села Алеховщина. Паломники и туристы постоянно приезжают посмотреть на прекрасный возрожденный исторический уголок России. Василий Дмитриевич Поленов придавал большое значение работе с молодежью на пленэрах. Он сам много писал и рисовал рядом со своими учениками и отмечал лучшие работы. Своей главной задачей художники Ирина и Юрий Грецкие считают сохранение памяти для будущих поколений об этих исторических местах, о художниках, о замечательных творческих личностях с мечтой о сохранении и пополнении открытого ими Центра русской духовности и культуры в российской глубинке.

* Грецкая Ирина Львовна

Живописец, график, художник объектов и инсталляций

- 1941 г. — родилась в Ленинграде;
 - 1964–1969 гг. — училась в Ленинградском государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена на художественно-графическом факультете;
 - С 1971 г. — участница выставок;
 - С 1978 г. — член Союза художников России;
 - 2004 г. — удостоена звания «Заслуженный художник РФ».
- Живет и работает в Санкт-Петербурге.
Работает в соавторстве с заслуженным художником РФ Юрием Семеновичем Грецким.
-

Изотова М. Д.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
dobraia43@mail.ru

Гелий Коржев. Трудные шаги к истине

Статья посвящена исследованию художественных особенностей Гелия Коржева, одного из самых известных русских художников второй половины двадцатого — начала двадцать первого века. Гелий Коржев начинал свой творческий путь в реалистической традиции, отражая послевоенные настроения советских людей. Его можно по праву считать одним из «шестидесятников», носителей «сурового стиля». Первые его крупные картины посвящены Гражданской войне и становлению образа советского человека. Однако постепенно, в связи с изменениями в духовной жизни страны, он изменил и тематику, и стиль живописания. Он посвящает свои работы болевым точкам в жизни советской страны. В переломные 1990-е образы становятся гротескными, отражая процессы, разрушившие СССР. В этот период усиливается интерес художника к религиозным темам. В целом же он назвал свое искусство «соц-арт», являясь одним из самых острых художественных аналитиков общественных процессов и создателей своего оригинального образного языка.

Ключевые слова: Гелий Коржев, титан двадцатого века, суровый стиль, оттепель, Победа, следы войны, коммунизм, перестройка, Сервантес, Дон Кихот, Христос, гуманизм, встань, Иван, правда, социальный реализм.

Izotova M. D.
independent researcher
St. Petersburg, Russia

Heliy Korzhev. Difficult steps towards the truth

The article is devoted to the study of the artistic features of Geliy Korzhev, one of the most famous Russian artists of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. Geliy Korzhev began his artistic career in the realistic tradition, reflecting the post-war sentiments of the Soviet people. He can rightfully be considered one of the “sixties artists” and the bearers of the “severe style”. His early works focused on the Civil War and the formation of the Soviet man. However, as the country’s cultural landscape evolved, he gradually shifted his focus and style of painting. He dedicates his works to the sore spots in the life of the Soviet country. In the tumultuous 1990s, his images became grotesque, reflecting the processes that destroyed the USSR. During

this period, the artist's interest in religious themes intensified. Overall, he referred to his art as "social art", as he was one of the most acute artistic analysts of social processes and the creator of his own unique figurative language.

Keywords: Heliy Korzhev, Titan of the Twentieth Century, Hurd Style, Thuw, Victory, traces of War, Communism, Perestroyka, Servantes, Don Kihot, Christ, Humanism, Rise, Ivan, Truth, Social Realism.

Гелий Михайлович Коржев — один из последних титанов двадцатого века. Художник-драматург, исследователь жития человека, не только советского, русского, но шире — человека на Земле. Трудный, трагичный двадцатый еще мог позволить себе создание личностей титанического масштаба. В частности, русско-советская культура, озаренная светлыми мечтами о лучшей доле людей, раскаленная в пекле жесточайших страданий, не могла не искать ответы на жгучие вызовы судьбы. Двадцать первый, четверть которого уже истекла, то ли выдохся, то ли еще не созрел до того, чтобы родить новых титанов. Но время еще есть. Пока — будем осмысливать опыт наших героических предков.

Кто такие титаны? Талантливые, но не всегда правдивые греки предложили нам такой вариант: жили-де некогда сильные, могучие богатыри. (Греки изобразили их змееногими, хвостатыми, покрытыми чешуей, но вовсе не факт, что они такими и были.) Эти могучие люди, как все великаны, вероятно, были наивны. То есть — бесхитростны, не любили или не умели лгать. Поскольку у них была сила, им не было нужды в сверхприбылях, во всевозможных хитрых устройствах. Они жили в природе, в той, которая есть, которая им была дана и называлась Раем.

Но вдруг все перевернулось. Появились «новые люди»: более мелкие и тщедушные с виду, но хитрые, вооруженные техникой, которой простаки-великаны не знали. Но даже с помощью новых видов оружия им бы не победить. Хитрецы внушили титанам, что они — грязная деревенщина и должны склониться перед «богами». Они создали очень красивые образы Зевса, Аполлона, Афродиты и тому подобных, хотя сами, возможно, и были «чешуйчатыми» под фалдами одежд. Титаны поверили. Они были сбиты с толку и позволили себя вытеснить со своих земель.

Но не до конца. Потерпев ряд поражений, одержав целый ряд героических Побед, наши предки, измученные, но выжили и оставили свой генокод следующим поколениям. Гелий Михайлович Коржев — один из таких титанов. Громадное его наследие продолжает сопротивление новым армадам зла, затмевающего планету.

* * *

Считаю важным подчеркнуть, что Гелий Михайлович родом из новой советской интеллигенции, сформированной в довоенных годах. Отец его, Михаил Петрович Коржев, — архитектор 1930–1950-х, когда создавалась устойчивая социально-художественная система советского общества, сумевшего одержать Победу в Великой Отечественной войне и восстановить утраты. Мать,

Серафима Михайловна Чувелева, — учительница русского языка и литературы. Сына назвали Гелием в честь Гелиоса-Солнца. Он получил хорошее художественное образование: ходил в детскую студию при Государственном музее изобразительного искусства, потом учился в художественной школе. Вместе с другими учениками был отправлен в эвакуацию в Башкирию. Как вспоминал он впоследствии, «мы, городские ребята, оставшись на два года без музеев и выставок, увидели, что красота находится в природе, в простых людях, что окружали нас». В 1944 году школа вернулась в столицу. Все воспитанники были приняты в Московский художественный институт. Начиная с третьего курса, Гелий Коржев стал учеником в мастерской С. В. Герасимова, одного из самых известных соцреалистов пятидесятых. Первые опыты живописи молодого Коржева начинались отсюда. Например, картина «Утро» 1952 года. Еще не окончательно выветрился порох войны. Обычное мирное утро. Женщина нежится в постели на фоне широкого окна, за которым — залитый солнцем город. Все нарисовано правильно, как в школе учили, но не утомляет. Уже в ходу легкий, неназойливый импрессионизм, которому Коржев отдаст свою дань, но не свое сердце.

В 1955 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина состоялась выставка сокровищ Дрезденской галереи, вывезенных после войны из Германии и подготовленных для возвращения. Ученики художественной школы, где учился Коржев, помогали распаковывать работы, и это для Коржева оказалось очень важно — держать в руках подлинники Джорджоне, Тициана, Рембрандта, Рафаэля. Молодой художник таким образом подключился к великой традиции итальянского и северного Возрождения. В его круг внимания навсегда вошли библейские образы и круг связанных с ними тем. Они займут в его творчестве наиважнейшее место.

Но не сразу. На рубеже шестидесятых Коржев, как и целая когорта художников, пережил стилистический и тематический перелом под названием «суровый стиль». Это не был приподнятый, энергичный стиль Александра Дейнеки 1930–1950-х годов, стиль «комсомольцев тридцатых». Это был стиль послевоенных мужчин, вернувшихся с фронтов, полных желания строить мирную жизнь и выбросить из нее ложь, предательство, жестокость. «Суровые» на своих холстах строили новую, идеальную с их точки зрения реальность «открытых сцен» и открытых сердец. Вдохновляющий «проект шестидесятых» нес радость человеческого единения и скорбь сострадания погибшим. Он страстно требовал «мира во всем мире».

Гелий Михайлович создал ряд работ этого направления, ставших классикой советского искусства. Это прежде всего триптих «Коммунисты» (1960 г.). Центральная часть традиционна. Она напоминает «Булыжник — оружие пролетариата» И. Д. Шадра, созданный в горячем 1927 году, когда огонь революции еще раскалял ладони творцов. Не желая обращать сравнение в пользу или в упрек обоим мастерам, отмечу, что композиция Коржева сдержанна, трезво осмыслена, и полностью подчинена главной задаче. Холст «Подымающий знамя» можно и нужно рассматривать как желание и способность нового поколения продолжить революционный порыв в новых временах.

«Оттепель» длилась недолго. С середины шестидесятых огонь стал не угасать, а имитироваться, что неизбежно сказалось в искусстве. Но если энергия революции становилась далеким прошлым, то энергия войны, потеря и Победы остро ощущалась. Коржев не был на фронтах, хотя и стремился, но он хорошо чувствовал и понимал, что такое война, чем она была и осталась для народа. Он взял несколько тем, которые, пожалуй, никто так остро и талантливо не развил, как он.

В триптихе «Коммунисты» левая часть нестандартная: рабочий парень, вернувшись с фронтов, лепит Гомера. За чертой сюжета — мысль о всеобщей грамотности, об освоении мировой культуры как важнейшей задаче советской власти. Парень в потертой кожанке и в обмотках жадно всматривается в античное лицо. Напомним, что, как считают, Гомер был воином, ослепленным врагами после поражения. Такие слепцы бродили по земле и пели о том, что испытали. Так создавалась история. И для Коржева слепота — не увечье, а пронзительное свидетельство пережитого, больше, чем документ. Именно такова картина «Следы войны» 1965 г., где на обожженном лице солдата смотрит один глаз. Но как он смотрит! Как точно, сдержанно, достоверно, чисто художественными средствами организован каждый сантиметр холста! Это — не фотореальность, а какая-то особая, параллельная форма жизни, которая возможна только в искусстве.

Рубеж 1950-х и 1960-х по сути — еще одна революция. За 10–12 лет произошел гигантский тектонический сдвиг в сознании общества. Еще были живы герои Гражданской войны, которые являлись цементом советской идеологии, но параллельно возникли альтернативы, которые увлекали молодежь. В основном они были обновленческо-просоветскими, но старым коммунистам крамольной казалась сама мысль о возможности изменений. В конце концов, чтобы успокоить тряску, на главной арене страны возник Леонид Ильич Брежнев и «подморозил» оттепель на двадцать лет.

Под руководством Коммунистической партии, двигаясь ленинским курсом, худо ли бедно, страна жила и двигалась вперед. Но как жила советская интеллигенция, которая, по определению всякой интеллигенции, должна была олицетворять «ум, честь и совесть» народа? Часть ее, конечно, сливалась с партийной номенклатурой, кто — только телом, кто — искренне, с душой. Да, многие искренне верили в правильность избранного курса, но многие плыли по течению. Наиболее образованная, творческая часть избрала «эзопов язык» двусмысленных иносказаний. Были и те, кто поддерживал диссидентство. Где же, в какой интеллектуальной сфере был тогда Коржев?

Своих героев он нашел очень рано, в пятидесятых, когда создавал свой знаменитый триптих. Отважные, суровые, мужественные, с мозолистыми руками, в нищете на грани выживания. Извечно многострадальный русский народ. Именно он «подымает знамя» с булыжной мостовой. Именно он обнимает родную женщину («Проводы» 1967 г.). Именно он вернулся с войны слепцом, калекой. Именно он — «ватник», кликуха, которой наши враги сегодня пытаются нас оскорбить. У Коржева в ватниках — рабочие и солдаты, крестьянки и крестьяне. Матери, дети, отцы... У него это — кожа, или шкура русского человека, включая самого автора и иже с ним.

Образы Коржева внешне — русские полузамученные титаны. Ватники, прокопченные лица, мозоли — что-то вроде змееногих хвостов в знаменитом рельефе Пергама. Чистенькие, благообразные «боги» хватают за волосы безоружных и голых гигантов, выламывают им шеи, пришивают к земле железными пиками неизворотливые их тела. В картине «Встань, Иван!» (1997 г.) врагов не видно. Человек (Иван) повержен. Нижняя часть его тела скрыта железной бочкой — он как бы без ног. Левая рука обессилена, но правая — кулак. И лицо говорит о воле. Но встанет ли — вопрос. Важная деталь — примятые бутылкой и нехитрой закуской, шевелящиеся страницы газет. Информатика девяностых. Отрава, не лучше той, что залита в бутылки. Чтобы не встал Иван.

В 1985 году на заре перестройки, Коржев написал картину «Беседа», где В. И. Ленин беседует со стариком-крестьянином. У Ленина из отворота пальто торчит его «Правда». У крестьянина — выцветшие до белизны незабываемые глаза... Это — две разные правды, которые столкнулись друг с другом, и — не разошлись. Так пронзительно точно художник высказал свое отношение к теме, глубоко вспаханной писателями-деревенщиками восьмидесятых. Картина-пророчество самой из разрушительных волн «раскрестьянивания», случившейся через несколько лет — в девяностых.

Картина «Свалка» 2007 года. Когда-то писанные с почтением художником знамена сброшены в ящик для мусора вместе с пустыми бутылками и старым башмаком. На красном «тряпье» покоится гипсовая, но как живая голова Ильича, укрытая газетным покрывалом. На грязных газетах — недоеденная банка сгущенки и грязный хлам.

Гелий Михайлович в годы боренья с «литературщиной», затеянной, чтобы улизнуть от решения главных жизненных тем, нашел свой литературно-художественный язык. Именно для того, чтобы выявлять самые важные вопросы. Его притчи-картины можно пересказать словами, но — с большими потерями смысла, острота которого зависит от чисто изобразительного языка. Поиск смысла роднит его живопись с самыми высокими образцами русской литературы и искусства (Александр Иванов, Достоевский). Но также и зарубежного (Рембрандт, Сервантес, Босх). Что бы он ни писал, его мысль подключена к мощным духовным, социальным системам, будь то идеология коммунизма, или библейское учение, или христианство, или гуманизм толка Сервантеса, или даже сюрреализм типа Босха.

Мутанты-людоеды, саблезубые и парнокопытные, грустный аист и еще не окончательно сдавшийся получеловек... Птиценогие, головобрюхие клоны. Кто этот брюхоротый урод с красной перевязью через плечо, в которую вдета обглоданная кость? Кто это наспех смастерил уродливому агитатору желтый занавес из старой тряпки, а рядом уже плещется голубой? Пестрая, гниlostная картина холста словно исполосована красным. Рваные красные лоскуты — что это? Хлесткие раны или рванина от прежних знамен? В центре — не до конца расчеловеченный парень, у которого закрыт один глаз, а другим он грустно глядит на изменившийся мир. И растут уже ослиные уши на его недоразвитом лбу...

Смысл этих фантазий ясен. Ими болела страна в первые годы девяностых, уходя с политической арены, трансформируясь неизвестно во что. Коржев чурался политики на словах, но, конечно же, в душе страдал и задавал себе трудные вопросы. Откуда повылезли эти твари? Или они — тоже мы? Если не монстры, то недоделки с ослиными ушами?..

С конца 1970-х годов художник постепенно отходит от активной общественной работы. После кончины родителей в 1986 году он оставляет все официальные должности. Полностью отходит от политики. Отказывается от поста президента Академии художеств СССР, на который его выдвинули в 1991 году. Продолжает цикл «Дон Кихот». Все более проявляет интерес к религиозным сюжетам. Особенно волнует его тема распятия Христа.

В лице Гелия Коржева мы видим уникального, очень последовательного мастера, который в особых образах, особым языком показал нам и рассказал о духовно-нравственной эволюции российского общества двадцатого — начала двадцать первого века. Он пытался вскрыть черты и особенности общественной жизни нашей страны, называя себя не «социалистическим», а «социальным» реалистом.

Ступени его творчества легко узреть в параллели со ступенями общей нашей жизни. Воспевание мирной жизни пятидесятых. Шестидесятничество как попытка всколыхнуть Революцию и влить ее образы в новые времена. Консервативная полоса «брежневского застоя», когда были отвергнуты пассивные проекты переустройства и начал резко замедляться революционный пыл былых времен. Когда началась эклектика разных стилей и направлений. Когда развился «эзопов язык» намеков в условиях почти невозможности говорить откровенную правду. В этот период Коржев уходит со всех официальных постов. Он одевается в доспехи Дон Кихота и создает в этом образе свой духовный автопортрет. Его Дон Кихот — это образ настоящего интеллигента, служителя Истины в поисках Человека. Порою он терпит поражения, но духом — непобедим.

С угасанием коммунистической идеи в обществе проснулся интерес к Библии и Новому Завету. Это началось в шестидесятых и нарастало вплоть до начала восьмидесятых, когда он стал уже ощутим. Эти идеи волновали и Коржева, чему он и посвятил множество работ. Образ страдающего Христа у него сросся с образом Дон Кихота и всех невинных мучеников, которых он изображал на своих холстах. Но постепенно, с приходом девяностых, энергия воли, веры в страну и людей угасала. Художник все более времени проводил в мастерской. В год своего ухода из жизни (2012-й) он заканчивает картину «Последние часы на земле», где распятый, но еще не прибитый гвоздями к кресту Христос лежит между разбойниками, под ногами римлян. В предыдущем, 2011 году был написан «Пророк». Одиноким, который никем, вероятно, не услышан.

Эта история — с грустью, но все же она прекрасна. О великом Мастере русско-советского искусства двадцатого века. О человеке на Земле. О его мечтах, надеждах и разочарованиях. О расчеловечивании — крайней степени греха. И о невероятной вере, жизнестойкости, человеколюбии художника, нашего

современника, создавшего грандиозную эпопею образов стойкости, мужества, сопротивления духа людей — быть и оставаться людьми. Художник, который учил нас смотреть глазами правды. Даже если у тебя живым остался один только глаз...

Не в пример многим коллегам, которые забавлялись формальными изысканиями, принципиально отвернувшись от той реальности, которая была в стране, Коржев всегда был гражданином. Его гражданский нерв нашего современника мы чувствуем в любой работе. Он не был членом партии, занимая высокие посты, добровольно отказывался от наград. Но он страдал от предательств, которые совершали те, кто не должен был предавать. Не имел морального права.

Реализм Гелия Коржева шире и глубже затронутых им конкретных тем и времен. Он является кровным продолжением великой русской литературы и искусства, бравших на себя самые трудные задачи — поддерживать нравственный тонус общества, чтобы не умерла наша Совесть, завернувшись в кожух сиюминутных забот и дел. Чтоб не зачахла Справедливость. Чтобы хищница Ложь не задушила Правду. Эти вечные ценности, но не только «проценты по вкладам и кешбэк», способствуют счастью народа. Коржев — один из последних титанов, который брал на себя эти задачи, и они ему были по плечу.

Люкшин Ю. К.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия

Сибиряк с благородным сердцем

Если не слышишь чужие стоны,
не помогут ни посты, ни поклоны.

Архимандрит Кирилл (Павлов)

Раб, прикоснувшийся земли Русской,
становится свободным.

Из «Конституции» Н. М. Муравьева

Эссе раскрывает духовное влияние исторических событий, связанных с восстанием декабристов, на формирование нравственного облика современников, в частности сибирского художника Н. И. Домашенко. Затронуты темы подвижнической деятельности декабристов в Сибири, их огромный бескорыстный вклад в образование и культуру простого сибирского народа с абсолютной любовью и самопожертвованием к просветительному делу. Озвучен подвиг первых борцов за свободу в контексте XXI века.

Ключевые слова: декабристское движение, история, художник, Сибирь, творчество, товарищество, каторга, идеалы, обучение, память, эпоха.

Lyukshin Yu. K.
independent researcher
Saint-Petersburg, Russia

A Siberian with a noble heart

The essay reveals the spiritual influence of the historical events associated with the Decembrist uprising on the formation of the moral character of contemporaries, particularly the Siberian artist N. I. Domashenko. It touches upon the themes of the Decembrists' selfless activities in Siberia, their immense and unselfish contribution to the education and culture of the ordinary Siberian people, and their absolute love and self-sacrifice for the cause of enlightenment. The essay highlights the heroic deeds of the first freedom fighters in the context of the 21st century.

Keywords: Decembrist movement, history, artist, Siberia, creativity, friendship, hard labor, ideals, education, memory, era.

В 2025 г. исполнилось 200 лет восстанию декабристов. Тема — декабристское движение — чрезвычайно сложна и требует вдумчивого осмысления. Многие периодические издания посвятили свои страницы серьезному разбору причин, которые толкнули молодых дворян, многие из которых были весьма родовиты и богаты, выступить против власти в Российской империи. В журнале «Родина» в № 12 за 2025 г. опубликована статья «Мифы и голгофа Сенатской площади. Попытка понять молодых людей, которые 200 лет назад решили покончить с прошлым своих отцов» доктора философских наук С.А. Экштута. Одна из иллюстраций к этой статье — работа художника-графика Н.И. Домашенко «Заговорщики, красное вино...», выполненная в 1989–1990 гг.

Литография изображает группу молодых дворян, в основном офицеров, очень прямо, почти по стойке смирно стоящих у стола. Художник использует в своем произведении только три цвета — белый, черный, красный. Декабристы, одетые в парадные мундиры, кажется, готовятся к самому главному дню своей жизни. Их лица красивы и сосредоточены. Н.И. Домашенко решает фигуры в белом цвете, подчеркивая таким приемом чистоту и ясность идеалов молодых людей. Стол накрыт красной скатертью, в середине него стоят бокалы с красным вином. Внимательный зритель прекрасно понимает сакральный посыл художника. Соединенные в единое целое, бокалы превращаются в чашу для причастия, а красное вино — в кровь. И собрание заговорщиков, по замыслу художника, превращается в Тайную вечерю. Эти «заговорщики» — я сознательно беру в кавычки это слово — готовятся к великому подвигу: ради идеалов свободы и справедливости, отмены крепостного права и принятия конституции, не задумываясь, отдать свои жизни. Над их головами в огненном зареве художник помещает терновый венец как знак мученичества.

Декабристы — мечтатели, идеалисты, которые искренне, без какой-либо выгоды для себя хотели блага для своей родины, — были одной из главных тем в творчестве Н.И. Домашенко. К сожалению, мастер безвременно ушел два года назад. И я понял, что просто обязан написать несколько строк в память о моем друге и о людях, которые наполнили его сердце благородством.

С Николаем Ивановичем Домашенко (1946–2023) я познакомился в 1982 г., когда, переехав из Новосибирска, он оказался в Ленинградском отделении Союза художников СССР. Я сам еще совсем недавно вступил в Союз, все было ново и интересно. В те годы было принято собираться шумными творческими компаниями, показывать свои новые произведения, обсуждать выставки, успехи и неудачи друг друга. Я занимался лубком, изучал старинные образцы, старался внести что-то свое, новое. Николай Иванович тоже любил лубок, русскую народную картинку. Мы понравились друг другу и стали товарищами. Сейчас это уже забытое слово, но для нас оно было важно...

Есть у Н.В. Гоголя (1809–1852) замечательные строки: «Нет уз святей товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться

родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей. Вам случалось не одному помногу пропадать на чужбине; видишь, и там люди! также божий человек, и разговоришься с ним, как с своим; а как дойдет до того, чтобы поведать сердечное слово, — видишь: нет, умные люди, да не те; такие же люди, да не те! Нет, братцы, так любить, как русская душа, — любить не то чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал Бог, что ни есть в тебе, а... <...> Нет, так любить никто не может!» [1. С. 105].

Я всегда очень много читал, меня можно назвать абсолютно книжным человеком. Домашенко тоже был книголюбом. И любовь к Гоголю объединяла нас. Это и понятно. Отправляясь в паломничество на Святую землю, я взял с собой синий томик — «Духовную прозу» Н. В. Гоголя. Николай Васильевич был глубоко православным писателем, мыслителем, философом. Его «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Размышления о Божественной литургии» я считаю непревзойденными доселе вершинами. Мы много говорили о Гоголе с Николаем Ивановичем. Он ощущал с ним истинно родственную связь. Родившись в Сибири, Домашенко считал себя потомком малороссийских казаков, много иллюстрировал произведения нашего гения. Единственно, не внемля моим просьбам, никогда так и не решился взяться за «Тараса Бульбу».

Но в этом маленьком эссе я не буду анализировать творчество художника Н. И. Домашенко. К сожалению, с началом перестройки дружеские встречи и обсуждения в стенах Союза художников совершенно прекратились. С поздними работами Николая Ивановича я совершенно не знаком. Но наше человеческое общение, наше товарищество, обсуждение по телефону самых главных, мировоззренческих истин не прекращались никогда.

Николай Иванович Домашенко был глубоким, нравственным человеком. И никакие жизненные невзгоды и трагедии, которых у него было предостаточно, не могли этого изменить. Мальчиком, появившимся на свет в далеком сибирском городе Иркутске, в простой рабочей семье, были с детства впитаны самые высокие идеалы. И вдохновили маленького Колю не герои Великой Отечественной войны, не покорители космоса, как этого можно было бы ожидать от человека, родившегося в середине 1940-х гг. XX века. Истинными героями для Домашенко стали люди, жившие в далеком XIX веке, — декабристы.

Однажды зимой, году, наверное, в 1984-м, гуляя по набережной Невы, я застал у Медного всадника удивительную картину: Николай Иванович возлагал цветы к памятнику Петра I (1672–1725). Я был весьма озадачен, никогда не подозревая у Домашенко такой любви к великому русскому императору. Но он мне все объяснил. Было 14 декабря, день восстания декабристов на Сенатской площади в Петербурге. И в этот день, в память о подвиге первых борцов за свободу, Николай Иванович всегда возлагал к подножию памятника цветы. Эта встреча была для меня необычна и знаменательна. Что, в сущности, я знал о декабристах? Школьную программу: стихотворение А. С. Пушкина (1799–1837) «Во глубине сибирских руд», поэму Н. А. Некрасова (1821–1877) «Русские женщины»... В общем, совсем немного. Моим идеалом были жены декабристов, следовавшие за мужьями в далекую Сибирь, восхищали их

абсолютная любовь и самопожертвование. Сами же декабристы были мне практически неизвестны. Во всяком случае, их жизнь на каторге и затем на поселении в Сибири. Домашенко так возвышенно рассказывал мне о них, пробудил такой неподдельный интерес, что я начал читать литературу о декабристах и многое понял.

В своих размышлениях я бы не хотел касаться самого восстания. Его оценка может быть различна, оставим это историкам. Поговорим о том следе, который оставили декабристы в Сибири. Но вначале вспомним, что же представляли эти земли в 20-х годах XIX века. Суровый климат и полное отдаление от цивилизации выковали определенный тип людей. Об этом блестяще написал М. А. Волошин (1877–1932) в своей книге «Суриков», рассказывающей о судьбе нашего гениального русского художника, происходившего из сибирских казаков. Волошин определенно пишет, что середина XIX века в Сибири соответствовала XVII веку в Московском царстве. Думаю, о нравах, бытовавших в это время, все достаточно понятно — жестокое средневековье. Этот край населяли местные, еще совершенно не впитавшие русскую культуру народы; казаки, потомки покорителей Сибирского ханства, смелые, но склонные к разбою; стяжатели-купцы, промышлявшие золотом и пушниной; и, наконец, каторжники, совершившие особо тяжкие преступления, в основном убийства, и их охранники. И вот в эту дикую среду попадают примерно сто прекрасно воспитанных, высокообразованных дворян, большинство из которых были офицерами: некоторые из них мужественно сражались с Наполеоном и одержали блестящую победу над самой сильной армией Европы. Прибавим, что на каторге декабристы были закованы в тяжелые кандалы, которые были с них сняты лишь через несколько лет.

Как же повели себя эти люди? Можно с уверенностью ответить: в высшей степени благородно. В самом начале своего заключения декабристы дали клятву не пить, не предаваться разврату, не играть в карты и другие азартные игры. И надо сказать, что они практически полностью выдержали обещанное. Испытывая чувство внутренней свободы, несмотря на каторжные работы и нищенский быт, декабристы жили сознанием величия идеалов, за которые они пошли на жертвы, стремились к новым знаниям. В Читинском остроге была устроена «каторжная академия», где читали лекции: по военной истории и стратегии — Н. М. Муравьев (1795–1843); по математике — И. И. Горбачевский (1800–1869), Н. В. Басаргин (1799–1861) и П. С. Бобрищев-Пушкин (1802–1865); по физике, химии и анатомии — доктор Ф. Б. Вольф (1796/1797–1854); по астрономии — Ф. Ф. Вадковский (1800–1844); по русской литературе — поэт А. И. Одоевский (1802–1839); по философии — Е. П. Оболенский (1796–1865); по русской истории — А. О. Корнилович (1800–1834) и П. А. Муханов (1799–1854). В казематах была коллективная библиотека. Желавшие изучали иностранные языки. Уже тогда умственная работа стала законом жизни ссыльных.

А главное — декабристы жили по высоким законам товарищества. Постепенно налаживая свой быт, выделяли неимущим средства из общей казны, распределяли обязанности по обслуживанию общих нужд. Наивысшего

расцвета эти начинания достигли в Петровском Заводе, куда в 1830 году перевели большую часть ссыльных. Библиотека декабристов насчитывала более шести тысяч томов. Продолжались занятия науками в кружках по интересам. Работал, например, кружок «Конгрегация» во главе с умным и прекрасно образованным П. С. Бобрищевым-Пушкиным. Его участники обсуждали религиозно-нравственные проблемы. Среди них была и жена декабриста М. А. Фонвизина (1788–1854) Н. Д. Фонвизина (1803–1869), увлекавшаяся богословием. Напомню, кстати, что именно она в 1850 году в Тобольске подарила Ф. М. Достоевскому (1821–1881), перед отправкой его в Омский острог, Евангелие, в переплет которого вклеила некую сумму, что помогло ему выжить на каторге. Об этом благодарный писатель помнил всю жизнь.

Декабристы не замыкались в своем кругу, тесно общались с местным населением. Можно смело утверждать, что эта сотня благородных, образованных людей начала в Сибири новую эпоху. Выйдя на поселение, они организовывали школы, где обучали детей и желающих взрослых. В их домах воспитывались сироты. Одной из главных идей декабристов, которую они повсеместно утверждали, была необходимость всеобщей грамотности для исправления и спасения простого народа. Декабристы организовывали библиотеки и музеи, готовили своих учеников к поступлению в высшие учебные заведения, к государственной службе.

Безусловно, столь подвижническая деятельность — а я рассказываю в коротком эссе далеко не обо всех направлениях, которыми прославились эти замечательные люди в Сибири, — не могла не снискать им горячей, преданной любви местного населения. Возвышенность их чувств, доброта, простота в обращении имели громадное влияние на сибиряков, сохранивших на долгие годы благодарную память об этих потрясающих людях. Ю. М. Лотман (1922–1993), великолепный филолог, историк и знаток декабристов, считал, что они представляли собой особый тип русского человека — и именно этим и вошли в русскую культуру.

Я пишу о декабристах именно потому, что они были главным движущим идеалом для Николая Ивановича Домашенко. То, что простой сибирский паренек так неистово стремился к культуре, к знаниям, к образованию, буквально за волосы вытягивал себя иногда из «болота», заслуга того влияния, которое оказали на него благородные помыслы и деяния декабристов. Я верю, что настоящий художник, истинный творец в широком смысле этого слова не может не иметь высоких идеалов, которые и определяют его предназначение на земле.

Список литературы

Гоголь Н. В. *Тарас Бульба* / Н. В. Гоголь. — М.; Л.: Гос. изд-во дет. лит., 1948. — 154 с.

Изотова М. Д.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
dobraia43@mail.ru

Сурбаран и Пиросмани. Пронзительный реализм

Статья посвящена параллельному анализу творчества двух художников, живших в разные времена в разных странах и принадлежавших к разным художественным системам. Однако, по мнению автора, в них есть существенное сходство. Грузинский примитивист Нико Пиросманишвили и испанский католик Сурбаран при разнице манер и тематики обладают особым качеством реализма: особенной наблюдательностью, вживанием в натуру и способностью сконструировать оригинальный пластический мир, который автором назван «пронзительным реализмом».

Ключевые слова: Сурбаран, Пиросмани, пронзительный реализм, примитивизм, распятие, апостол Лука, быть или не быть, святая Кассильда, Грузия, Колхида, Испания, Крит.

Izotova M. D.
independent researcher
St. Petersburg, Russia

Surbaran and Pirosmeni. Penetrating realism

The article is devoted to a parallel analysis of the work of two artists who lived in different times and countries and belonged to different artistic systems. However, according to the author, there is a significant similarity between them. Despite their different styles and themes, the Georgian “primitivist” Niko Pirosmenishvili and the Spanish Catholic Surbaran share a unique quality of realism: a keen eye for observation, a deep understanding of nature, and the ability to create an original and captivating visual world.

Keywords: Surbaran, Pirosmeni, Penetrating realism, Primitivism, Crucifixion, the apostle Luke, To Be or Not to Be, Saint Cassilda, Georgia, Colchis, Spain, Crete.

Не всякий исследователь захочет связать общим именем этих двух мастеров, да еще именем заклятого многими реализма. И если великого испанца при желании можно уложить в это прокрустово ложе, то грузин-неумеха никак тут не подойдет. Ему, как правило, подбирают модный венец «наива», примитивизма, «декоративиста». При чем же тут реализм, когда налицо настойчивая условность черных фонов. Когда вопиет неумение правильно нарисовать.

Не игра в неумелость, а элементарное отсутствие школы. И он бился, как рыба об лед, возместить свою неумелость чем-то, что бы позволило ему воплотить желаемый идеал. Воплотить неадекватно его внешним формам. Поймать ускользающую искру жизни не в тех колерах и формах, как в натуре. Выразить незримую суть.

Современные технические средства позволяют «оживить» картину. Заставить нарисованную даму повернуть голову к зрителю, улыбнуться, помахать рукой. Позволяют ребенку надкусить румяное яблоко, коню взмотнуть гривой и шевельнуть ногой. Облаку — проплыть вдоль экрана. Кошке прихлопнуть мышь и так дальше. Забавно, а иногда и красиво. И это — абсолютно иная дорога, нежели та, на которой встретились два гения, сурово и мужественно предавшиеся неведомой, темной Музе, которой и имени нет. Их обоих влекла тайна недвижимого и в то же время живого объема, где неподвижность подвижного длится вечно. То, что возможно в особенной форме изобразительного искусства, которым владели Пиросмани и Сурбаран.

Вот стоит перед распятием человек с палитрой в руках (апостол Лука или предполагаемый автопортрет Сурбарана). Его лицо вдохновлено настолько, что смерклось все, что могло б находиться за его головой, будь то лунный пейзаж, интерьер мастерской или пространство храма. Ничто не нужно. Видимое внутренним взором затмило все лакомства для глаза. И вы видите две фигуры в одной: одна — в широком охвате плаща, темная и величавая. Другая — светлая и подавшаяся вперед, истонченная и отдающая себя вместе с ее искусством. Это «двоение» есть художественная дилемма, которая озадачивает нас и повергает в состояние экстаза. Нет, это не мир театральных иллюзий, который так замечательно вскрыл и пустил в оборот семнадцатый век. Персоны Сурбарана не захотят пошевелить и пальцем, двинуть складкой плаща в угоду жизнеподобности видения. Можно ль сравнить «св. Луку» с реальным видением молящегося человека, держащего палитру в руке? — Также нельзя трехдольный фрагмент «Лунной сонаты» сравнить с самым блестящим плеском волны. Это — разные реалии. Прекрасные, но параллельные миры.

Или гениальный портрет молящегося доминиканца — живописное «Быть или не быть...». Он не столь молится, сколь размышляет — испанский Гамлет. И он вдет в скорлупу своих грубых одежд, как вдет наша душа в смертное тело. Эти нелепые светлые заплатки на грязно-буrom плаще... Полное небрежение физической жизнью в силу протеста: Зачем ты, Смерть? Почти зауспокойный плач, потрясающий силой чувства.

Так же и Пиросмани пишет своих людей. Говорят, что Пикассо завидовал чистоте его взгляда на мир. Очень талантливый и очень успешный испанец на определенном витке своей жизни утратил уважение к человеку. К счастью, не утратил любовь. Разочарование в высоких смыслах снизило его талант и заставило переключить большую долю внимания на качество формы. Игры с формами, цирк сумасшедших идей, приемы и способы изображения увели его почти окончательно от больших понятий в область прихотливых фантазий. Пиросмани проще и чище. Он никогда не карикатурирует своих героев.

Он уважает и любит их. Может быть, даже не позволяет себе излишне любить, но всегда уважает. Поэтому у него простой рыбак в соломенной шляпе увенчан Солнцем. Никто у него не суетится, не расслаивается (как делал великий Пабло). Никто никому не завидует, а живет своей естественной жизнью, будь то князь или крестьянка. Да, или осел, терпеливо несущий ношу, не менее прекрасен, чем погонщик с кнутом. «Уважение ко всякой жизни», — заповедь Альберта Швейцера применима к искусству Пиросманишвили. Впрочем — ко всем великим по существу.

Я верю, что дар творчества дан человеку главным образом, чтобы поддерживать это уважение к творению, в том числе — к себе самому. Очищать и бесконечно обновлять Лик Господень на каждом из нас. Утрата этого дара — получается внешне похоже, но безблагодатно. Как мертвая бабочка абсолютно похожа на живую, и только жизни в ней нет. Или наоборот — очень живо, похоже на реальное до тошноты, так, что жить неохота, ибо утрачены смыслы бытия.

Пиросмани пишет свою богиню Маргариту, расположив ее по диагонали холста, как писал бы свою Венеру художник неолита, будь у него такие краски и холсты. Что, Пиросмани не в состоянии сделать ей поизящней изгиб фигуры? — Нет. Посмотрите, как взволнованно он пишет цветы, словно ласкающие ее негибкий стан. Почему? — Да потому, что она абсолютна и монолитна. Она — не девушка-певичка, она — предмет возвышенной любви.

И то же мы видим у Сурбарана: лунноликая святая Кассильда. Она — едва не кукла, которых носят в Испании во время праздничных шествий. Ее наряд — почти настоящая ткань, как он достоверно иллюзорен. И тем более странно это лицо мелового отлива, чудодейственной, лунной белизны, и ее движение, как остановленной в полете птицы.

Некоторые ученые обратили внимание на родство испанцев (особенно басков) с народами Кавказа. Особенно — Грузия, Колхида. Любовь к черному цвету. Понимание праздника в человеческой жизни. Сдержанная суровость, и вдруг — яростная радость. Быки Альтамиры могли быть написаны каким-нибудь древним грузином типа Пиросмани. Что — в этих взволнованно писанных быках? — Они несутся, или — связаны перед жертвой? Что в них — жизнь или смерть?

От восточного края Черного моря до западного конца Средиземного, похоже, сквозит единая культурная струя, захватывая, конечно же, Крит с его знаменитыми быками. С его изящными лилиями, которые негладным образом процвели на пиросманиевых черных клеенках, услаждая прекрасную Маргариту.

Посмотрим на то, как пишет Пиросмани предмет. Остроконечные кувшины-квеври для вина, которые вкапывались в землю. И небольшие разливные, красиво изогнутые с боков, в руках подавали. Застольные ритуальные рога (отсюда — рог изобилия). В них зашифрована сила побежденного зверя. В спиральности — намек на возрождаемость времен. Пир здесь — не пьянка, а ритуал. Здоровье живых, поминовение мертвых. Совместная радость и грусть. Герои Пиросмани — не красавцы, но они и не карикатурны. И можно

поверить, что очень похожи сами на себя. Иначе бы гордые горцы обиделись, и не было бы этих картин.

И тут можно переключиться на гениальный, знаменитейший натюрморт Сурбарана с лимонами, апельсинами и розой. Он совершенно лишен аппетитности современных ему голландских натюрмортов. Он — не гастроприманка. Не о том. Он о том, почему испанцы в семнадцатом веке вышли в духовные лидеры Европы и мира. С применением жестоких методов, тем не менее. Они обладали силой, превосходящей штыки. Они обладали неким чувственным приоритетом, возможно, неверным и иллюзорным, но давшим им преимущество, приведшее к успеху.

Знаменитый натюрморт Сурбарана приковывает глаз и ум. Он скован как железная мантра, повторение которой держит на цепи разбегающиеся мысли и заставляет их бить в единую цель.

Четыре крупных лимона на зеркальной тарелке — это четверократный катрен. Их равновесие убеждает в абсолютности силы (руки), которая положила их именно так. Так клали надолбы в блокадном Ленинграде. Чтобы не просочилось зло. Так же равновесно и прочно уложены апельсины в корзинке. Художником терпеливо и точно воспроизведены прутья ивового плетения. Но вдруг в благополучную симметрию бытия врывается тень и повергает в мрак треть совершенной формы. Тень говорит: «Все вы — мое! Что вам, и плодам, и корзиночке, и цветочкам дано здесь недолго порисоваться, и скоро я переработаю вас в долгую, бесконечную черноту...»

Вот в чем секрет и магия испанского светотеневого сфумматто. Испания в лице Сурбарана (но не только его) воспела драматургию человеческого бытия и страстную энергию жизни. Так светлые лики испанок звездно сияют на фоне черных одежд. Страстный католик времен инквизиции и крупнейших мировых захватов, Сурбаран, как его современники, вдохновлялся сознанием правды, или права (или иллюзии того и другого), которые несло его общество на кончиках молитвенных пальцев как на концах штыков. Парадоксально? Но жизнь полна парадоксов. Черные фоны — это антифон бесконечной Праматери-Тьмы, в которой мы вспыхиваем подобно мгновению света. Сурбаран писал не кистью, а лучиком света, понимая его обреченность, и потому особенно наслаждаясь явленной на миг красотой.

Красота явленного мира музыкальна. Желто-оранжевые плоды напоминают о благостном Солнце, которое как бы восходит слева, формирует видение и затихает в правой зоне, где царствует Луна. Она начинает ход ровно в середине холста белыми искрами флердоранжа. Скромные апельсиновые цветки (символ невинности) уживаются с палящим солнцем, но их приоритет дальше справа, где белая чашечка с кофе стоит на серебряном блюде. Такое же точно блюдо — под пирамидкой лимонов, и это создает весы. Чашечка подбоченилась гордо. Светотеневая моделировка на ней проста и эффективна, средний полутон ослаблен, что увеличивает контраст света и тьмы. Думаю, что Пикассо был восхищен силою такой простоты и взял ее на вооружение. Бледная роза, примостившаяся на крае тарелки, данная в профиль, напоминает некоторые женские лики сурбарановских святых.

Они мимолетны, как жизни сон. Они внешне и внутренне напоминают полумесяц.

Теперь самое время обратить внимание на пиросманиевы «натюрморты», хотя их «мертвой натурой» не назовешь. Их укладывали на земле, на столах для обычных житейских нужд. Они честно и праведно держат в себе воду и вино, помогают людям употреблять то, что щедро дарит природа. Плоды земли лежат на столах в своем естественном виде. Их не давят, не мельчат. Они — из райского сада.

Сколько сказано слов православными идеологами о решительной разнице между «язычником» и «христианином»! А кто эти черноусые дяди с витыми рогами в руках? А сам Пиросманишвили? И герои его полотен, и он сам являются нам простые и праведные вещи — основы бытия. Они утверждают эти базовые основы, как утверждается дерево на своих корнях. Ибо растет оно и вверх, и вниз, соединяя Небо и Землю.

И как дерево пронзает Землю вовнутрь, укрепляясь и добывая нужные питательные вещества, так же настоящий художник укоренен в миллионлетних слоях человеческой, да и прочей жизни. Миллионы лет наши предки, включая весь Божий мир, находили возможности выживания, при этом теряя не только отдельных родственников, но целые виды существ. Те, кто выживал, оставили нам драгоценные гены, традиции, наши корни. Та видимая простота, которая очаровывает нас в творениях Пиросмани, — его любовь и доверие к жизни, самой обычной, в формах, которые выработал его народ. И так же образованный интеллектурал Сурбаран, сверхкатолик, сумел сохранить в себе подобные жизненные основы дальше — каждая раса, каждый народ, каждая личность выбрасывает кверху побег, развивает ветви и листья, раскрывает прекрасные цветы своего чувственного ума, строит свою цивилизацию, свой этический и эстетический мир. Этих цветных ароматов человек за свою историю создал очень много, и это хорошо. Но в современных критичных условиях необходимо выделить тех немногих, кто удержал в себе инстинкт неформального реализма (как бы он ни выглядел внешне). Кто дал ему мощную, пронзительную силу упрочивать жизнь на Земле.

Михайлова Н. Ю.
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий и дизайна
Санкт-Петербург, Россия
mihnat2016@yandex.ru

Поиск языка

Серия заметок о пластическом языке на основе занятий с детьми, студентами, частными учениками, размышления, навеянные вопросами, затруднениями, озарениями, возникающими в процессе преподавательской деятельности. Своего рода преподавательский дневник, стремящийся обработать полученный опыт и прийти, возможно, к каким-то обобщениям и выводам, которые, быть может, могли бы лечь в основания некоего метода.

Ключевые слова: пластический язык, линия, форма, образ, стиль, модуль, композиция, ритм.

Mikhailova N. Y. St.
Petersburg State University of Industrial
Technologies and Design
Saint-Petersburg, Russia

A series of notes on plastic language based on classes with children, students, and private students, reflections inspired by questions, difficulties, and insights that arise in the process of teaching. A kind of teaching diary, striving to process the experience gained, and perhaps come to some generalizations and conclusions that could perhaps form the basis of a certain method.

Keywords: plastic language, line, form, image, style, module, composition, rhythm.

Прямые и кривые

Все время пытаюсь рассказать кому-то, с кем вместе изучаем изобразительное искусство, как важно найденное в нужных пропорциях сочетание прямых и кривых.

Притом прямая — это не обязательно геометрически жесткая прямая, она может как бы содержаться в кривой, прорастать изнутри нее, просвечивать противостоянием, борьбой.

Как будто это и есть красота.

В общем-то все, что производит впечатление плохого вкуса, связано, мне кажется, с неверно найденным сочетанием прямых и кривых, и, чаще всего, с переизбытком кривого.

Наверное, сочетание прямого и кривого выражает вообще понятие меры, и через него передается здоровое согласование расслабленности и напряжения, свободы и дисциплины.

Пластичная кривая со скрытым напряжением прямой внутри как закон, написанный в сердцах.

Организация пустоты

Измельченные формы и обилие деталей передают какой-то страх, как многословие.

Но может быть, такое ощущение вызывают именно измельченные и при этом кривые по силуэту, как бы физиологические натуралистические формы, а обилие мелких, но геометрически более жестких форм действует по-другому?

Стоит еще отметить, что заполнение пространства мелкими кривыми формами характерно, в основном, для непрофессиональных рисунков (то есть, скорее всего, для менее осознанного рисования)...

Может быть, пластическая культура — это такая организация формата, при которой пустое не выглядит оставленным, случайным, пустота предстает как пространство, окученное формами вокруг, оказывающееся комнатой, приглашающей определенные силы.

И в каком-то удивительном смысле культура может быть названа организацией пустоты.

Признак человека

1.

Так называемые провинциальные портреты, в отличие, например, от фаянсовых, вызывают чувство смертности, а не воскресения.

И хотя в них есть определенное привлекательное обаяние наивности, оно же, по прошествии некоторого времени, начинает пугать...

Думаю, дело в жестковатых контурах.

Они напоминают о вывесках начала двадцатого века, которыми вдохновлялись и некоторые авангардисты. На этих вывесках батоны, самовары как вырезанные, не соединяются с фоном, не растворяются сфумато. И когда человеческие образы обводятся так же жестко, кажется, и человек — неживой, посуда... Как будто все живое вплавляется в среду. И признак человека — мягкость.

2.

Чем мягче, тем профессиональнее. Мягкость не означает безвольно растекающуюся форму, и вернее, может быть, было бы сказать «упругость» — проводящая сок.

Смирение как общительность... Или готовность к комментарию Творца.

Направление человека

Видела фотографию скульптуры Родена: мужская ладонь, поднятая вверх с неестественно скрюченными пальцами, будто в отчаянии что-то соскребающая.

Хотя здесь нет изображения человеческого лица, образ как-то выражается. Будто образ — не обязательно видимый лик. И произведение, в котором есть образ, может содержать в себе только некоторое указание на то, что где-то лицо Есть.

Эта рука указывает, намекает на страдающего человека — вовне, внутри. Его портрет воссоздается в воображении зрителя. Зритель выступает как ваятель. Удивительно, насколько новаторским может быть обычный вроде бы этюд.

Наверное, такое же указание на лицо, образ может нести пейзаж, например, Левитана, Тернера, Констебла, Добиньи...

Кажется, образ есть там, где мы находим направление человека.

«Там человек» — вот в чем образ, и образ — не обязательно портрет.

«Се — человек»? «Вот — человек?..»

«Тот и есть».

И место, где разносится это утверждение, образно. У этого пространства есть Лицо как осуществление Божественного.

Место, пространство, по которому разливается голос (*пение, хвала, молитва*), обладает образом, даже если то, что там изображено, ни на что не похоже...

В общем-то оно должно быть похоже только на Указание. На «Вот».

И творчество — дорожные знаки.

Сентиментальность будущего

Кажется, образа не может быть без характера.

В натюрмортах Пикассо характер есть и у ветви, увешанной помидорами. Наверное, есть и образ.

Но ведь характером может обладать и просто линия, и просто пятно, не изображающее ничего, но передающее какое-то лирическое, трагическое или комическое переживание.

Наверное, образ — это то, что как будто зовет из какого-то другого скрытого слоя, и это слой человеческого.

И обостренный слух услышит этот зов человеческого из подпола непохожего, нефигуративного, деструктивного, углубляясь и углубляясь в сочувствии.

А человеку двадцать второго века будет достаточно — так он будет сентиментален — детского «секретика», цветного стеклышка — оплакать человечество.

Будто на самом деле образ есть у того, что нас меняет. И если я другая после того, как я взглядела в розинку, я не скажу, что в этой прозрачной капле нет выхода...

Образ — не похожесть или непохожесть на человека в предмете, он зависит от того, становлюсь ли я больше похожа на человека после взгляда на произведение, то или иное.

После всматривания в то или иное сочетание линий, пятен.

Короче говоря, образ — не само произведение, а то, что я отражаю. Образ словно Праздник в повседневности.

И *нашедший* взгляд взрастит его из сора как стихи.

Образ как содержание

На компьютере долго стояла заставка с репродукцией одной картины Миро, кажется, «Фермерша».

И однажды, загружая программу, вглядываясь в изображенное грустное и серьезное лицо, подумала: «Образ» — и подумала, что тут рассуждать, что это такое, ничего трудного — так понятно... Только твое содержание.

Только то, что я чувствую, о чем переживаю, что несу в себе. И если у меня есть какая-то волнующая меня тема, заботящая меня, колющая меня боль, я нарисую образно, мне будет, что вложить (в подставленное лицо) в любую пустоту.

И так ясно, что чтобы ощутить содержание портретируемого, мне нужно нащупать что-то откликающееся в себе.

Ощутить, обнаружить, а затем как бы вынув, приложить и увидеть совпадение цветов или складывание мозаичных деталей...

Модуль

Подъезжали с загородной стороны к району, отстроенному в последнее десятилетие, который все ругают.

И помимо бледно-оранжевого, который, кажется, и угнетает, накрывая многометровыми волнами, я вдруг разобралась, тут всего лишь модуль окна не соответствует высоте.

Окна квадратные, маленькие, и деления между ними частые: для такой высоты нужно было продумать другие деления.

Для такой высоты — это слишком учащенный ритм... А жизнь прекрасна.

Я держу эту критику как щит и остаюсь в живых.

«Неправильно подобран модуль» — и на меня не нападает дракон, не возникает. (Я защищаюсь от смерти, когда разбираюсь.)

Стиль — это дизайн

Объясняя что-то во время занятия, подумала, что, в общем-то, то, что мы называем дизайном в изобразительном искусстве, — это и есть стиль.

Стиль — как некоторое сочетание ограничений. И когда оно достаточно упрощено, охватывается умом, его можно назвать дизайном.

И предметы дизайна как бы говорят: «А вот могло бы быть еще такое время, когда все было бы вот так, в таком стиле...» «А вот могла бы быть еще такая эпоха» — как этот коллаж, или фирма, или квартира...

Или поздний Пикассо...

Время как бы разгонялось разными стилями и пришло к дизайну как к множеству разных времен в одном отрезке.

Дизайн как бы примеряет разные времена к современности.

Думаю, что до того, как в результате промышленной революции стало возможно говорить о таком явлении, как дизайн, каждый стиль истории искусства все равно был, в общем-то, дизайном — набором изобразительных ограничений, гарантирующих цельность...

Начало ритма

В последнее время часто поднимали вопрос о том, что такое ритм.

И снова я употребила это слово, говоря о выставке Ольги Розановой... «Ее ритмы вдохновляют на деформации», — такая вырвалась фраза.

Вообще, я подумала, найти свой пластический язык означает нащупать, найти, обнаружить, услышать свой ритм.

С этого начинается «я», свой стиль.

А потом уже найденный ритм, найденное дыхание (вдох-выдох, вдох-выдох, с определенной частотой) диктует то, как деформируются и трансформируются формы...

Все начинается с ритма, а не с форм. Значит ли это, что с линий? Наверное, да. Все начинается со сбоя в повторах... Значит — с повтора, а потом — со сбоев в нем.

Может быть, первый художник поставил точку, рядом еще точку, рядом еще...

А когда он стал варьировать расстояние между точками, как бы выражая какую-то скорость, — он что-то нарисовал...

Дух (дыхание ритма, Ритм) носился (скорость!) над водою (бумагой, песком, стеной пещеры — не важно).

Искать противоречие

1.

Рисуя, кажется, всегда нужно искать какую-то противоречащую линию, линию, вступающую в противоречие...

Например, если ладонь лежит на коленке, то в горизонтальных линиях (указывающих на то, что что-то «лежит») я должна найти вертикали, обозначающие вес и как бы создающие препятствие очевидным горизонталям...

И так со всеми линиями...

Есть нечто очевидное, первым делом бросающееся в глаза, и я должна искать ему препятствие...

(Найти его препятствие.)

Сначала собиралась написать «придумать», а потом решила, что препятствие уже существует, я должна только его увидеть...

И на пути всех горизонталей стоит вертикаль, а на пути всех вертикалей нарисована горизонталь, через которые они родились...

2.

И чтобы линия проявилась на листе бумаги, нужно вложить в ее путь противоречащее ей направление.

Оно может быть заложено прямо внутрь (чтобы линия слегка отклонялась от своего полета) или вынесено как что-то отдельное, поставлено явным препятствием на пути...

И только противоречие (то есть на самом деле рождение) создает правдливость, убедительность линии...

Линию создает преодоление.

Крест притяжений. Только вес

1.

Согласно той системе, в которую я поверила, которую я пытаюсь развивать, в общем-то, нужно изобразить только вес. И вес — замена психологизма, содержания, выражения... Атмосферы, характера, образа...

Вес носа на лице, вес руки на колене, верхней губы — на нижней губе... Вес, вес, вес... И невесомость.

Чтоб — невесомость.

И только зрачок потому иногда выбивается, что он в космосе... И только зрачок — в космосе.

2.

Только вес и движение — сопротивление весу... Борьба с ангелом за отрыв... (Полет...) Сопротивление тому, чтобы куда-то притягиваться, оборачивающееся на формате весом в небеса.

3.

Мы рассуждаем о выражениях, о загадочных улыбках, рассеивающемся свете...

А на самом деле, может быть, есть только тяжесть.

И скомпонованное изображение отличает, кажется, тяга не только вниз (вниз — сильнее всего) — но и к правому и левому краю, и в высоту...

И за любым шедевром только крест притяжений. (И улыбка Моны Лизы — во все стороны.)

4.

Наверное, необходимо и зрачок нарисовать весомым, весом и зрачок наделить — тогда можно рисовать взгляд.

И единственная возможная психология изображения, душевная жизнь пластического — вес шарообразного зрачка в опрокинутой пирамиде глазницы...

Равновесие. Исключительность темы

Обсуждая формальные композиции, подходящие к теме «Равновесие», пришли к мысли, что, наверное, это та тема, в которой наивозможнейшим образом сближаются формальные качества и литература — смысл. Формальные качества и выраженная идея...

Например, сражение, изображенное через квадраты и переданное посредством ритма, — это все-таки сражение, нарисованное квадратами...

А равновесие и нарисовано равновесием...

Равновесие как психологическое состояние выражено равновесием геометрических фигур.

Будто здесь слово догнало Слово, искусство — Жизнь.

Искусство выровнялось с жизнью и не отстает.

И больше нет другой такой темы, портрета, натюрморта, пейзажа, где бы изображаемое настолько равнялось изображенному, и не было бы, например, елью, переложенной на пятна, или радостным лицом в виде такой-то округлой формы...

И «психологизм», переживание равны форме, фигуре.

Композиция как покой

1.

Обсуждали темы «Сражение», «Шторм», которые нужно изобразить пластически, абстрактно...

И пришли к заключению, что композиция — это всегда покой, чтобы она ни выражала...

Кажется, это утверждение сродни тому, что искусство всегда рассказывает о красоте, даже если оно изображает, к примеру, уродливое лицо или стихийное бедствие...

И разлетающиеся квадраты, прямоугольники, треугольники должны быть скомпонованы со всяческим золотым сечением, наивозможнейшей чуткостью глаза, чтобы сказать:

«Война».

2.

Чтобы именно изобразить хаос шторма или разрушения, указать на него, а не показать как факт реальности.

Наверное, пластический язык — это красота, которая рассказывает обо всем, что есть на свете и прекрасного, и уродливого, словно взгляд Бога, который мы можем примерить.

И нам нельзя увидеть Бога лицом к Лицу, но мы способны *быть Его руками* и видеть Его глазами.

3.

Как бы все нарисованное должно приходить к слаженной композиции, как будто возвращать все сказанное к тишине настолько мощного, что неслышного, первого Слова, с которого можно начинать...

То есть продолжать жить.

4.

Будто композиция — это привести изображенное к тому ощущению, что меня здесь не было, рука человека этого не касалась, нога человека здесь не ступала... Добро пожаловать, новый человек!

Будто цель композиции — оставить такой след, словно ни следа.

5.

Как бы каждая композиция должна быть настолько согласованным покоем, чтобы с нее можно было все начать заново, как с чистого листа, как с пустоты.

И в музеях висят примеры белого...

Форма, движение, дыхание

Разглядываю формы, вырисовывающиеся в узлах некоторых широких стволов, в витках веток, в кронах...

И думаю, что форма создается только когда есть движение... Этим она отличается от фона, от «оставленного»...

И движение — словно дыхание жизни. Нужно вдохнуть жизнь, чтобы из участка, из фона сотворить форму.

«И стал человек душою живой» — формы нет без дыхания.

(«И вдохнул Бог в человека дыхание (движение!) жизни» — наперед).

Пластический язык

Пластический язык как особенное стекло в мире, где мы видим «сквозь мутное»...

Особенная линза, возвращающая четкость красоты.

Или, может даже, пластический язык, как стихотворение, по словам Хармса — полетевшее и разбившее...

А там — улица. (А там — Царство, а там — улица Царства). В общем, если проще, для себя и для других: рисование с памятью о пластическом языке, то есть о средствах изобразительного искусства и связях между ними, помогает нам видеть рай.

Помогает, как мне хочется надеяться, нам оказаться среди тех, о ком Христос сказал: «Некоторые из стоящих здесь».

Про ритм, про понятие «куска», про спираль и крест

Все чаще думаю о ритме.

В работе нужно создать как бы цепь сочетающихся друг с другом точек, линий...

Это и будет невидимой структурой, на которую наслаивается «обыкновенное» изображение, невидимой (считываемой притом) абстрактной структурой.

И кажется, именно с ней связано то, что я вслед за своим преподавателем называю «кусок».

И это цель — создать кусок (ритмическую связь и обособленность).

Я заметила, что можно более или менее удачно *закомпоновать* формат, и даже не будет вопроса к формам и *междуформиям*...

Но чего-то будет не хватать, и это что-то — именно кусок, то есть, другими словами, какая-то особенная слитность (неразрывность, спаянность) всех форм, линий, точек...

И тут мне важно было понять, что это слитность в определенном ритме, без дыхания которого ее не установить, не построить.

Спираль и крест

Когда не получается довести какую-то картину, смотрю на нее как бы справа и слева, считывая движение с боковых краев формата, а не с верхнего или нижнего, будто мысленно переворачиваю, и так легче — «абстрагированно» дописать...

Будто есть какое-то движение, притяжение форм и — к правому и левому краю...

И тут я вспомнила свой эскиз давно задуманной картины «Спираль и крест». И эта тема вдруг проясняется для меня.

Может быть, какая бы ни была композиция, что бы ни было изображено, там всегда зашифрованы спираль и крест.

Крест как притяжение и отталкивание от всех четырех краев формата и спираль как необходимый глазу путь через формы, сцепляющий формы путь.

И в этой неизбежной, как будто бы в разных вариациях, единственной возможной композиции как бы модель человеческой жизни.

Корабли форм

После того, как последний раз копировала одну голову Миро, которую стала рисовать со своей ученицей, пришла мысль, что стоит каждое пятно, во всяком случае гуашевое пятно, сопровождать линией...

Как бы не впускать в плавание листа-холста без сопровождения линии, как мачты, — иначе пятно утонет, формы не получится...

А форма — словно корабль, он оснащен, он продуман, сложен и сложен — двигаться...

И нужно ученикам говорить, учеников призывать: «Сопровождайте ваши пятна линиями! Не бросайте без линий пятна!»

(Бросайте якоря?)

На лекции о методе рисунка звучало словосочетание «автономность формы».

Формы, складывающие фигуру, лицо, как бы должны быть продуманы и каждая по отдельности вырублены...

Можно было бы сказать поэтичней — «корабельность». «Корабельность формы».

И они пойдут.

Мысли об инсталляции

Вдруг совпало: пятно краски, отломанная ветка, прислоненная к первому этажу и касающаяся его самым кончиком какая-то трещина, какая-то решетка...

И я подумала о композиции. Инсталляция...

И я подумала, что инсталляция — искусство касаний... Расставить, разложить обычные предметы так, чтобы они где-то впивались друг в друга или выдыхали... Боролись или танцевали текуче... Вот что такое этот современный жанр.

“Noli me tangere”. Или наоборот: «Вложи руку твою...» Будь верующим, будь верующим.

Ты как бы всегда выстраиваешь модель, как все лежало, когда только что случилось, чего никто не видел.

О колорите

1.

Кто-то мне напомнил, что колорит складывается из трех цветов. И если нет такой троицы, наладить цветовую систему невозможно...

И еще что важно, это не просто три цвета, а три основных (красный, желтый, синий, то есть), и если это не они открыто, то это три другие цвета, которые как бы стремятся стать основными, и какой-то из трех сопоставленных вместе цветов кажется красноватым, какой-то видит своей целью желтизну, а третий — с небесным холодком...

Может быть, Отец — красный, Сын — желтый (кажется, что если стал человеком, то желтый, и в желтом что-то особенно дружественное) и Дух синим парит...

А может, все-таки Христос — красный (жертвенность), Отец — синий (самый таинственный) и желтый Дух — Утешитель, Друг?..

А если Отец — желтый, то это какой Отец?

Может быть, как раз такой, какого мы и не ожидали, а Он вот такой вот — с чувством юмора...

И выбежавший навстречу... Желтый, выбежавший навстречу, желтый просиявший...

Дух тогда — синий — самый невообразимый... И красный, да, Сын.

2.

Теперь иду по улице, и вдруг выхвачу фрагмент закрашенной, к примеру, зеленоватой стены с почему-то оранжевым почтовым ящиком и еще какого-то другого цвета дверью (розовой)...

И первым делом мне померещится в сочетании какая-то цельность, а потом я пытаюсь распределить...

Оранжевый будет за желтый, зеленый — за синий, и розовый — за красный...

Но ведь можно и написать эту абстракцию так, что розовый будет за желтый, оранжевый за красный...

А зеленый — за желтый, и розовый — за все голубые...

В общем, простор для экспериментов, чувствования и вчувствования...

(Как Рублев везде.)

3.

Ни один пейзаж, да и не один стоящий одиноко предмет мне не написать, если не найти там трех.

Эту чашку, стоящую на столе, — не увидев трех чашек...

Эту стену кирпичных домов за окном, не найдя там трех красных...

*И себя саму не найдя в себе трех лиц,
не увидеть в зеркале...*

Но где же Отец, где Отец?..

Покажи мне

Затылок.

Михалкова Т. К.
свободный исследователь
Санкт-Петербург, Россия
mtkspb2018@yandex.ru

Влюбленный в жизнь

Статья посвящена творчеству художника Валерия Ивановича Яроша в связи с его юбилеем. Она написана под впечатлением от визита в мастерскую живописца, знакомства с его работами и личной беседы с ним. Автор статьи прослеживает биографическую канву В. И. Яроша, анализирует наиболее яркие его полотна. В тексте звучит и прямая речь живописца. Долгая и плодотворная деятельность художника призвана убедить читателя в том, что искусству покорны все возрасты.

Ключевые слова: художник, мастерская, творчество, юбилей, полотно, биография, впечатление, визит.

Mikhalkova T. K.
a freelance researcher
Saint-Petersburg, Russia

With love to life

The article is devoted to creativity of the artist V. I. Jarosh, who recently celebrated his anniversary. The article was written after the visit to the painter's workshop and personal interview. The biographical notes help to understand Jarosh's works deeper, to analyze the most significant of his canvasses. Some of his works Jarosh presents himself. The long and successful activity of Jarosh shows that the real art has no borders.

Keywords: artist, workshop, creativity, anniversary, canvass, biography, impression, visit.

Валерию Ивановичу Ярошу 85 лет. Но в облике его нет примет, обычно сопутствующих этому возрасту. Ум его светел, сам он бодр и энергичен, многое помнит о жизни прошлой и активно приемлет жизнь настоящую. Довольно много ездит. Ходит на лыжах. Мастерская Валерия Ивановича напротив Спасо-Преображенского собора, и прямо перед посетителем мастерской художника — зимний вид этого собора — чистая светлая желтая гамма соборных стен, на которой рельефно выделяются черные кольца массивных цепей ограды, вдоль нее прогуливается молодая мама с закрытой коляской — снег, зима, холодно. Коляска эта «перекочевывает» в другое полотно «В ожидании зимы», центром картины является молодое лицо девушки, сбоку — лыжная амуниция, работа эта еще не закончена.

С Петербургом у Яроша связано многое. Здесь он учился — в 1969 г. окончил художественно-графический факультет РГПИ им. А. И. Герцена. Здесь

в 1991 г. его приняли в члены Союза художников России. Здесь он проживает сейчас. Его жена и обе его дочери тоже художники. А родился В. И. Ярош в Днепропетровске. Но если спрашивать, к какому месту художник чувствует наибольшую привязанность, то это, конечно, будет Кингисепп. Там Ярош с 1969 г. преподавал рисование и черчение в общеобразовательной школе, с 4 по 10 классы. Позже организовал Детскую художественную школу, бессменным директором которой он был в течение сорока лет — с 1971 по 2011 г. При школе была и его мастерская. Устраивались персональные выставки, выставлялись и работы учащихся школы.

Свой первый рисунок Ярош создал в четыре года. А сейчас у него на счету более двух тысяч полотен. С 1970-х гг. Ярош — участник выставок Союза художников. В 1978 г. участвовал в первой областной выставке в ЛОСХе. Еще до института Ярош служил в армии, служба проходила в Омске с 1961 по 1964 г. Во время учебы в институте определились художественные пристрастия Валерия Ивановича: Рубенс, Ван Дейк, а также литературные — Чехов.

В. И. Ярош — приверженец реалистической школы живописи. При этом он творит в различных жанрах — пейзаж, портрет, натюрморт, часто их объединяя. Валерий Иванович любит писать своих учеников, коих у него множество.

Но оглядимся в мастерской. Внимание привлекает образ обнаженной девушки, изображенной со спины, она оглядывается на зрителя, ее матово-розовые юные формы поданы в окружении множества цветов, и это пестрое полотно контрастирует с нежной акварельной кожей обнаженного тела, создавая естественную природную раму. Это и портрет, и натюрморт, и пейзаж одновременно. И — как последний штрих к образу — севшая на обнаженную фигуру бабочка — она придает замыслу художника завершенность. Подобный сюжет — не новость для выставок Союза художников, и очень часто он бывает опошлен, когда на первый план выступает «богатое тело». У Яроша не тело, а живой человек, полный радости бытия, и вместе с тем образ не собирательный, а конкретный. Обнаженность подчеркивает юность, а море цветов окрашивает эту юность поэзией бытия.

Думается, к творчеству В. И. Яроша очень хорошо подошли бы строки Бориса Пастернака: «На асфальт расплавленный похожа память ненасытная моя, я запоминаю всех прохожих, каждое движение бытия». Художник жадно впитывает жизнь, его жанровые полотна «заселены» людьми — нашими современниками.

Вот «моржевание» в проруби у Петропавловской крепости. Большая группа людей собралась у отвоеванной у льда воды. Идет проверка на силу духа. Все внимание здесь сосредоточенно на собравшихся у проруби. И на противоположном берегу Невы, слегка в тумане, выступает силуэт Мраморного дворца. Деталь? Да, но немаловажная, она придает всей сцене оттенок сиюминутности, действие происходит «здесь и сейчас».

А вот другая многофигурная композиция — «Сакура». Об узнаваемости места говорят лишь башни Дома офицеров. Но они почти скрыты богатым цветением дерева, цветы на сакуре появляются где-то в конце мая, когда еще нет листьев, и бело-розовое нежное марево — главный герой картины. Люди

изображены единой группой. Внимание на себя обращает темноволосая девушка в розовом открытом платье, занятая мобильным телефоном. Можно предположить, что она только что сделала снимок цветущей сакуры и сейчас старается его передать кому-то по телефону. В воздухе разлита невесомая дымка цветения этого божественного дерева, и художнику удалось передать очарование, опять же, момента.

В. И. Ярош выполнил много портретов. В основном они живописные, но есть и акварельные, и особенно хороши графические. Мастер рассказывает: «Когда накопилось достаточно портретов кингисеппцев, я сделал выставку в Актовом зале администрации города, пригласил изображенных на портретах. Они выступали перед своими изображениями. Получился интересный вечер. В местной газете появилась статья „Портреты заговорили“. После мне пришла мысль: не написать бы мне портреты творческих людей, земляков? Вскоре портреты были написаны. Они были совершенно разные. К каждому портрету я подходил с учетом особенностей портретируемого. Это мои хорошие знакомые, друзья. Ко мне в мастерскую приходили с инструментами, играли, а я писал. Было и такое, когда приходилось на велосипеде с холстом и этюдником километров сорок добираться до Малого Куземкино к известному писателю-деревенщику А. Д. Леонову. Несколько сеансов писал лучшего на Северо-Западе музыканта-виртуоза С. М. Пискарева с его неразлучной балалайкой. А Наташа Тетерина, исполнительница романсов, предложила осветить ее снизу. Мне понравилось, и я согласился. Под рассказы военного врача и писателя Г. Чепика о морских походах создавался его портрет. Поэтесса, лауреат литературных премий Вера Бурдина попросила фоном для ее портрета написать Таврический дворец, где она училась. Выставку организовали в художественной школе. У своих портретов играли, пели, читали стихи, рассказы, и, конечно, каждый фотографировался на фоне своего изображения». Эти выступления, с одной стороны, дополнили образ портретируемого, с другой — позволили судить, насколько художнику удалось уловить главное в модели — передать ее характер.

В мастерской Валерия Ивановича хранится «Книга отзывов». В ней и отзывы на выставки, и впечатления от посещения «обители» художника. Последних отзывов очень много, для некоторых гостей визит в мастерскую явился откровением.

Художник много путешествовал. И всюду глаз его быстро схватывал увиденное и переносил на холст. Так появилось крымское «Ласточкино гнездо», Старый Смоленск, Сойкино. Ярош умеет видеть красоту тех мест, которые его окружают. Как дневную, так и ночную, в ожерелье золотистых огней. И каждому архитектурному образу Валерий Иванович придает свой штрих. Так появились Петропавловка под дождем, башня Нарвы в тумане, Старая Ладога в разнотравье.

Говоря о поездках Яроша, нельзя не коснуться его пребывания на Академической даче под Вышним Волочком. Это место «присмотрел» еще сам Илья Ефимович Репин. И вот оно перед нами на картине Валерия Ивановича — укутанный снегом деревянный красный одноэтажный дом. В Доме

творчества на Академической даче Ярош был несколько раз. Жил там по два месяца. Целью поездки была ежедневная напряженная работа в светлое время на улице, в снег, мороз; в вечернее — в мастерской: наброски, портреты друг друга, эскизы к картинам.

Среди портретов внимание привлекают два портрета самого художника Яроша, выполненные его преподавателем и дипломным руководителем Леонидом Григорьевичем Кривицким, заслуженным художником России. Один изображает молодого Валерия Ивановича, это этюд. Второй — зрелого, это законченная работа. Есть и автопортреты художника, и портреты членов его семьи. Домочадцы, друзья изображены с большой любовью, жизнь баловала художника на встречи с добрыми людьми.

Валерий Иванович Ярош живет активной творческой жизнью. В памяти выставки 2023 и 2025 гг. И совсем недавняя экспозиция: с 16 по 28 декабря 2025 г. в кинозале Союза художников на Большой Морской проходила совместная выставка художников Петербурга, Ленинградской области и Смоленска — своеобразный отчет о летней пленэрной практике «Мелодии русских городов. Смоленск», на которой было выставлено пять картин Валерия Яроша. Смоленск — давняя любовь живописца. Вот и сейчас перед нами две работы 1992 г. («Созерцание» и «В Смоленске») и три полотна 2025 г. («Пейзаж с художником», «Смоленск» и «Ночной Смоленск»). Вот что говорит Ярош об этих работах: «Смоленск писал только в 1992-м и в 2025-м. Это пейзажи, написанные с натуры. В мастерской почти их не дорабатывал. Для меня ценно сохранить первое впечатление об увиденном пейзаже и разделить свой восторг со зрителем. Полотно „Созерцание“: когда писал крепостную башню с холма, в пестрых одеждах, с велосипедами, стояли мальчишки. И только наметил их, хотел написать, как подошла девушка, села на край холма и замерла. Было такое ощущение, что всю красоту пейзажа она впитывает в себя. Мальчишки ушли. А она одиноко продолжала сидеть, созерцать». Фигура обращена к зрителю спиной, и мы невольно воспринимаем этот мир на картине глазами юного наблюдателя. Но верится, что это сам художник, в молчании созерцающий рукотворную и природную красоту. В картине «В Смоленске» художник изобразил продавщиц цветов на площади перед храмом. Это радостная картина — соседство старой архитектуры и теперешней жизни.

Прошло тридцать лет. И снова Смоленск: панорама храма на холме, художник, пишущий городской вид, и ночной Смоленск (удачно передана уличная подсветка). В Смоленске я была всего один раз, и это путешествие я предприняла, как и Валерий Иванович, тоже лет тридцать назад. В. И. Ярош помог мне многое вспомнить, и захотелось приехать, увидеть все снова вживую.

Что хотелось бы сказать в заключение? Позади большой путь жизни, заполненный творчеством, и хочется пожелать художнику, чтобы творчество не оставляло его, чтобы он оставался верен своей манере письма, своему стилю. Валерий Иванович Ярош многое сказал людям и, надеюсь, еще сможет сказать — итак, с Верой, с Надеждой, с Молитвой. Пусть Мир будет добр к художнику, который сумел найти живые краски, чтобы описать Его красоту.

Митрохина Л. Н.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
mila_mitrohina@mail.ru

33 года служения искусству. Международный фестиваль «Мастер-класс»

По вере вашей да будет вам

(Мф. 9:29)

В статье представлен анализ формы Международного фестиваля «Мастер-класс», который продемонстрировал эффективность синтеза различных искусств для создания яркого и запоминающегося зрелища. Сама тема фестиваля «Небесные защитники» уже задает определенный духовный настрой, что отражается в разработке сценария программы, в которой используются необходимые атрибуты и привлекаются отечественные защитники и религиозные организации. Объединяя разнообразные виды искусства, современный фестиваль искусств представляет собой новый тип синтетического художественного пространства, стремящегося воздействовать на все органы чувств зрителя. Автор также рассматривает появление новых художественных форм и развитие современных технологий, которые значительно расширили рамки традиционных визуальных искусств. Это подтверждается программой, сценарием и массовым участием публики в мероприятиях, акциях, выставках и встречах, организованных в рамках данного фестиваля.

Ключевые слова: фестиваль, картина, единство, культура, икона, жанр, вера, воин, художник, молебен, творец.

Mitrokhina L. N.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

33 years of service to the arts. Master Class International Festival

According to your faith, it shall be done to you

(Matthew 9:29)

The article presents an analysis of the form of the Master Class International Festival, which demonstrated the effectiveness of the synthesis of various arts in creating a vivid and memorable spectacle. The theme of the festival, “Heavenly Defenders” already sets a certain spiritual

tone, which is reflected in the development of the program's script, which incorporates necessary attributes and involves domestic defenders and religious organizations. By combining diverse art forms, the modern art festival represents a new type of synthetic artistic space that aims to engage all the senses of the audience. The author also explores the emergence of new artistic forms and the development of modern technologies, which have significantly expanded the boundaries of traditional visual arts. This is confirmed by the program, script, and mass participation of the public in events, promotions, exhibitions, and meetings organized as part of this festival.

Keywords: Festival, painting, unity, culture, icon, genre, faith, warrior, artist, prayer, creator.

Магическая цифра «33» — так называемый возраст Христа — будоражит воображение, так как символически считается психологическим перепутьем в принятии судьбоносных решений, готовых перевернуть мир. Эта цифра стала нарицательной для людей, живущих в наше время, а также и для деятельных сообществ, сумевших сохранить статус с благими делами в любые времена с верой в созидательное будущее.

Возраста перехода условной зрелости для свершения творческих духовных дел достиг и проводимый с 1993 года Международный фестиваль искусств «Мастер-класс», основанный авторами проекта, художниками Азатом Аббасовичем Мамединовым и Тамарой Гавриловной Семеновой, которая с 2020 года после кончины соавтора взяла на себя трудное обязательство продолжать уже ставшую частью петербургской культуры ежегодную традицию по организации и проведению Международного фестиваля искусств «Мастер-класс» в Санкт-Петербурге.

С 5 по 30 сентября 2025 года Санкт-Петербург стал центром проведения XXXIII Международного фестиваля искусств «Мастер-класс» с духовной темой «Небесные защитники», в которой впервые приняли участие наши воины, а также огромная плеяда творческих людей, художников, искусствоведов, блогеров, деятелей разных профессий, внесших своим участием весомый вклад в поддержку миротворчества через искусство.

Благодаря многообразию представленных сфер и жанров искусства, духовной наполненности, окрашенной палитрой добра и любви к созидательной творческой деятельности, фестиваль крепнет из года в год, находя множество откликов в других городах и странах. Миссия фестиваля — создание непоколебимости силы искусства, формирующей мирознание, его эстетику, аккумулирующую чувственный опыт в воплощаемые художественные образы заново пережитого реального мира.

Само название темы фестиваля «Небесные защитники» вносит определенный духовный настрой для составления программы развития сценария в заданном ключе, осуществляя в рамках проекта кураторские стратегии для взаимодействия различных видов искусства в едином художественном пространстве. Автор проекта Тамара Семенова, обладая творческим мышлением,

коммуникативными данными и организаторскими способностями, своей режиссурой создает новый тип синтетического художественного пространства, привлекая в эту орбиту как новых участников проекта, так и все большее количество зрителей, вызывая общественный резонанс и интерес со стороны средств массовой информации. Органично использует для создания сценария фестиваля традиционную структуру литературного произведения — завязку, кульминационный момент, развязку, что интригует участников, вызывая всплеск эмоций, сосредоточенность на идее и вдохновение.

В рамках фестиваля проходило много мероприятий, в том числе Круглые столы с монументалистами Петербурга, участвовавшими в возведении монументов в честь воинских подвигов, акция «Ночь перед блокадой» в Президентской библиотеке, творческая встреча с советским и российским скульптором Т. В. Дмитриевой в честь ее 90-летия, выездные пленэры, персональные выставки художника Нины Дьяковой в Выборге, художника Евгения Жаворонкова в библиотеке Стрельны, музыкальный концерт гитариста Евгения Зулина «Памяти воинам», поэтический вечер, показ коллекции дизайнера по трикотажу Клавдии Смирновой, кинопросмотр документальных фильмов о защитниках нашей Родины.

Кульминационным моментом полнокровного многожанрового фестиваля явился Большой пленэр на Дворцовой площади Санкт-Петербурга 14 сентября 2025 года на тему «Небесные защитники Отечества» с участием действующих воинов. Это стало ключевым событием — масштабная акция на Дворцовой площади 14 сентября приурочена к 110-летию явления Богородицы русским солдатам в дни Первой мировой войны под городом Августов. Историческое событие было признано Чудом, так как после кровопролитного боя и победы не погиб ни один воин, видевший это явление. Священный синод постановил создать особый образ, запечатлевающий явление Божией Матери и молящихся воинов. 28 февраля 2008 года, по благословению Святейшего Патриарха Алексия II, празднование в честь Августовской иконы Божией Матери было внесено в официальный церковный месяцеслов. Явление под Августовом — это не просто страница истории, это вечное напоминание о том, что Россия находится под особым Покровом Божией Матери, и этот Покров простирается над всеми, кто с верой и упованием призывает Ее святое имя в минуту испытаний. В газете «Петербургский листок» от 14 (27) сентября 1914 года напечатано стихотворение Н. Никифорова «Чудесное видение»:

Ночь перестрелке помешала
И, после стычек боевых,
Пуль музыка не нарушала
Позиций тишь передовых.
Томила дрема; ночь глухая
Покрыла мраком кругозор;
В тылу позиций, потухая,
Едва мерцал во тьме костер.
Но чудным светом озарилась
Глубь неба, разгоняя мрак,

И Матерь Божья вдруг явилась,
Благословляя бивуак.
Восторгом трепетным объаты,
Узрели ясно пред собой
Виденье дивное солдаты...
Заутра выигран был бой.
Галлюцинация, быть может?
Для многих пусты небеса,
И многих червь сомненья гложет,
Мы плохо верим в чудеса.
Но счастлив узник, коль луч света
Блеснет в тюремное окно;
Блажен, кому явление это
Увидеть было суждено!

Несколько списков иконы в древнем византийском стиле создал современный петербургский художник-иконописец Ростислав Гирвель. Освященная икона «Августовская победа» этого мастера была установлена на Дворцовой площади на смонтированной сцене для свершения молебна, который провел в присутствии генерального директора Эрмитажа Михаила Борисовича Пиотровского настоятель Большой церкви Зимнего дворца отец Марк по благословению епископа Кронштадтского, викария Санкт-Петербургской епархии, наместника Свято-Троицкой Александро-Невской лавры Вениамина. После молебна икону торжественно перевезли на временное хранение в **Надвратную церковь Александро-Невской лавры** для последующей передачи освященного списка иконы «Августовская Победа» в дар городу-побратиму Мариуполу от Санкт-Петербурга. Икона приобретена и передана в дар городу Мариуполу спонсором, петербургской структурой ООО «Хранители». Главное в этой иконе — Дух Победы. Настоящая Победа возможна лишь на основе Веры, Надежды и Любви.

На Дворцовой площади в этот день одновременно работали над холстами размером 70 × 100 см 200 профессиональных художников, с вдохновением создавая образы для современной портретной галереи защитников Отечества — «Войско Небесное».

Дворцовая площадь в этот знаковый день представляла собой грандиозное праздничное зрелище, притянувшее к себе сотни зрителей, свободно наблюдавших живой творческий процесс, с одновременным просмотром музыкальной, поэтической и танцевальной программ. Волновала необычайная сплоченность, единение всех участников и зрителей под петербургским небом с **Ангелом на вершине Александровской колонны, со склоненной головой и взглядом, направленным к площади**, — как благословение городу и памяти о павших.

Впечатлял звон установленных церковных карильонов, звуки духового оркестра Ленинградского военного округа, стройные ряды военного Почетного караула, выступление ансамбля баянистов из 21 музыканта с исполнением гимна Великому городу, трогательное выступление детского коллектива с номером «Журавли» и другие яркие литературно-музыкальные программы.

Объединяя разнообразные виды искусства, современные фестивали изобразительного искусства являют собой новый тип синтетического художественного пространства, стремясь воздействовать на все органы чувств зрителя.

Сценография по ступенчатому оформлению сценического действия была продумана автором проекта Тамарой Семеновой и объединена общим духовным замыслом. Под крыльями Ангела Александрийской колонны размещен открытый подиум, на который водрузили на мольберте большую икону «Августовская Победа». Ниже по периметру подиума поставлены 20 крупных полотен картин, посвященных Первой мировой войне, написанных современными художниками в рамках фестиваля «Мастер-класс» в 2014 году и освященных во время молебна на Дворцовой площади в то же время. Перед картинами уже на самой площади собран огромный белый квадрат размером 14 на 20 метров из приготовленных для художников белых холстов. Белый квадрат символизирует чистый лист для воплощения новых художественных реалий силами творцов с энергией добра, любви к миру, с глубокой верой в небесные силы и духовных покровителей. В оформлении места действия превалируют голубой и белый цвет. На художниках надеты голубые футболки с белыми ангельскими крыльями на спине и логотипами Эрмитажа и фонда «Мастер-класс» на груди.

В конце пленэра художники возвращают эти, уже горящие цветом, красочные, наполненные чувством холсты на площадь, собирая их вновь в масштабный колоритный квадрат, как слова молитвы, звучащей единым мощным энергетическим хором во имя мира на планете Земля. Одухотворенное состояние, всеобщее волнение передается всем, заполняя сердца радостью и верой в силу искусства. Важно отметить, что появление новых художественных форм и развитие новейших технологий существенно расширили рамки традиционных визуальных искусств, в связи с чем современные фестивали изобразительного искусства значительно отличаются от привычных художественных выставок.

В заключительный акт фестиваля традиционно вошел вернисаж всех выполненных художниками на Дворцовой площади работ в галерее «Мастер» на Маяковской ул., 41. А также проведение 22 сентября 2025 года в Атриуме Государственного Эрмитажа торжественной церемонии награждения Почетным знаком и званием «Мастер» XXXIII Международного фестиваля искусств «Мастер-класс 2025» подготовленных номинантов по разным сферам творческой деятельности. Отрадно заметить, что при вручении номинантам диплома «Мастер» уже признанные мастера с надетой на них шапочкой «Мастер» торжественно надевают на них темно-синие бархатные шапочки-пилотки с серебряной вышивкой слова «Мастер», вызывая у номинантов искреннюю, небывалую радость. Можно с определенной долей вероятности сказать, что именно за эту шапочку «Мастер» борются творцы разных профессий. Такая продуманная сценическая форма подачи условного посвящения номинантов «Булгаковской шапочкой» в мастера имеет глубокий философский подтекст благодаря созданной авторами проекта режиссуре этого действия.

В Атриуме Эрмитажа перед официальным открытием фестиваля «Небесные защитники», названного в честь 2025 года — «Года защитника Отечества»,

презентовали видеозаставку с документальными кадрами предыдущих фестивалей «Мастер-класс» под музыкальное сопровождение саксофониста Александра Мазурова. Торжественную церемонию открыли генеральный директор Эрмитажа Борис Михайлович Пиотровский и автор проекта Тамара Гавриловна Семенова. После чего прозвучала увертюра к опере Джованни Паизиелло «Севильский цирюльник» в исполнении оркестра “*Estro Galante Orchestra*” под управлением маэстро Фабио Пирролы, имеющего звание «Мастер». Ведущими фестиваля были Александр Шаров и Нора Эмеди.

В открытие и награждении участвовали: глава муниципального образования Дворцового округа Анатолий Григорьевич Харченко, депутат Законодательного собрания Санкт-Петербурга Александр Николаевич Ржаненков, заслуженная артистка России, лауреат звания «Мастер» Анастасия Рюриковна Мельникова и председатель комитета по туризму Санкт-Петербурга Евгений Викторович Панкевич.

Фестиваль искусств «Мастер-класс» имеет статус международного проекта не только по составу участников, но и по расширению границ всеохватывающего диалога между различными видами искусства, способствующими интеграции определенного вида и направления культуры в общий глобальный художественный процесс. Разнообразие номинаций характеризует и подтверждает этот факт.

В номинациях «Национальное достояние», «Легенда», «Герой нашего времени» представлены заслуженные признанные мастера, такие как советская, российская балерина, балетмейстер, заслуженная артистка РСФСР Валентина Михайловна Ганибалова, писатель, автор работ по военному искусству Валентин Кудряшов и историк искусства, автор проекта «Ночь музеев» Наталья Яблонская. Присутствуют классические номинации, затрагивающие разные виды искусств, такие как номинация «Живопись», «Скульптура», «Архитектура», «Фотография», «Мода», «Кинематография», «Плакат», «Кузнечное дело», «Музыка». Наряду с этим введены номинации «Наследие» и «Наставник года», «Лучший педагог Высшей школы», охватывающие педагогическую сферу деятельности и вклад в сохранение созданных художественных ценностей культуры. В номинации «Открытие» представлен театр. Особо хочется отметить введение номинации «Миссия спасения», с ее огромной социальной значимостью, которая нашла своего героя — руководителя проекта ночлежка «Дом на полдороги» Вячеслава Минина, отметив его истинно духовный, жертвенный и весомый вклад в судьбу людей, оставшихся за бортом полноценной жизни.

В организации открытого интерактивного Международного фестиваля искусств «Мастер-класс» использован мультидисциплинарный подход в искусстве, который предполагает работу на стыке нескольких художественных направлений и медиумов. Это живопись, перформанс, видеоарт, инсталляция, звук, пластика, танец, фотография, текстиль и многое другое. Такой подход позволил глубже раскрыть духовную тему фестиваля «Небесные защитники», создавая новые формы диалога со зрителями, раскрывая потенциальные возможности участников, образуя новое единое гармоничное целое всего проекта,

органично вписанного в культуру Северной столицы и его архитектурно-декоративное пространство.

Окончательным аккордом фестиваля чуть позже стала торжественная передача в дар иконы «Августовская победа», хранящейся в Надвратной церкви Александро-Невской лавры Санкт-Петербурга, городу-побратиму Мариуполю. Мэр города Мариуполя Антон Викторович Кольцов, Свято-Покровский собор Мариуполя в лице отца Гавриила приняли икону со всеми гражданскими и духовными почестями. Инициативная группа от Санкт-Петербурга в составе автора проекта Тамары Семеновой, организовавшей мастер-класс для мариупольских детей Центральной школы искусств, а также спонсоров петербургской структуры ООО «Хранители», Александра Чистякова, директора музея имени Иоанна Кронштадтского отца Геннадия, представителя Фонда Александра III и оператора Ирины Ковалевой-Кондуровой осуществили миссию добра с твердой верой и молитвой за мужественных воинов рубежей нашей Отчизны.

*«Радуйся, Матерь Божия „Августовская победа“,
верным в бранях помогающая!»*

Начев Д. А.
Северо-Западный университет
Санкт-Петербург, Россия
3izo2@mail.ru

Магический реализм. Творчество художника Александра Федоровича Кабанина

Обзорная статья-эссе посвящена иллюстрациям книг Габриэля Гарсиа Маркеса, созданным современным петербургским художником Александром Федоровичем Кабаниным. Его творчество оставило глубокое впечатление, особенно после посещения мастерской и личного общения с графиком. В этой статье на примере анализа нескольких работ Александра Кабанина дается представление о его своеобразной художественной манере. Обзорная статья представляет собой исследование художественного наследия современного российского графика Александра Федоровича Кабанина, посвященное особенностям иллюстрирования произведений латиноамериканского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса. Целью данной работы является выявление специфики стилистического подхода художника, раскрытие смысловых слоев графических изображений и демонстрация взаимодействия литературного материала с визуальным искусством. Методологической основой статьи являются методы историко-культурологического анализа, формального анализа художественных образов и сравнительно-сопоставительный метод. Эти подходы позволяют выявить характерные черты творческой индивидуальности художника, проследить влияние литературы на формирование образа, определить степень влияния эстетической концепции автора на выбор изобразительных средств.

Ключевые слова: Александр Кабанин, Габриэль Гарсиа Маркес, художник, график, реализм, рисунок, творчество, искусство, российская книжная иллюстрация XXI в., книжная графика, российская автолитография XXI в., магический реализм.

Nachev D. A.
St. Petersburg Institute Arts and
restoration
Saint-Petersburg, Russia

Magical realism. The work of the artist Alexander Fedorovich Kabanin

This review article-essay is dedicated to the illustrations of Gabriel García Márquez's books created by the contemporary St. Petersburg artist Alexander Fyodorovich Kabanin. His work has left a deep impres-

sion, especially after visiting his studio and having a personal conversation with the artist. This article provides an analysis of several of Alexander Kabanin's works to give an idea of his unique artistic style. The review article is a study of the artistic legacy of the contemporary Russian artist Alexander Fyodorovich Kabanin, focusing on the features of illustrating the works of the Latin American writer Gabriel García Márquez. The purpose of this work is to identify the specifics of the artist's stylistic approach, to reveal the layers of meaning in graphic images, and to demonstrate the interaction between literary material and visual art. The article is based on the methods of historical and cultural analysis, formal analysis of artistic images, and comparative analysis. These approaches allow us to identify the characteristic features of the artist's creative individuality, trace the influence of literature on the formation of the image, and determine the extent to which the artist's aesthetic concept influences the choice of visual means.

Keywords: Alexander Kabanin, Gabriel Marquez, artist, graphic artist, realism, drawing, creativity, art, 21st century Russian book illustration, book graphics, 21st century Russian autolithography, magical realism.

Александр Кабанин родился в Ленинграде, получил художественное образование в Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина. Творчество художника охватывает широкий спектр жанров, включая книжную графику, станковую живопись. Особое внимание уделяется творчеству Кабанина в области книжной графики, поскольку именно здесь раскрывается богатство творческого потенциала мастера.

Искусство вдохновляет людей, затрагивает в душе заветные струны. Творчество Александра Федоровича Кабанина сочетает высокий профессионализм и особую чувственность образов. Александр Федорович окончил факультет графики Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, преподавателем которого является по сей день. Он член Союза художников России.

Александр Кабанин оформил и проиллюстрировал большое количество книг, создавая полноценные, самодостаточные работы. Художник находится в постоянном поиске новых образов и обнаруживает неповторимую трактовку решений. В работах мастера много философии, своеобразного магнетизма. Название статьи навеяно своеобразным свойством манеры колумбийского писателя, работы которого Алексей Кабанин неоднократно иллюстрировал — Габриэля Гарсиа Маркеса, чье творчество относят к магическому реализму.

Начиная рассматривать цикл иллюстраций Кабанина к произведениям Маркеса, целесообразно начать с отдельных. («Прошлое», 2006 г.; «Дождь», 2006 г.; «Ожидание», 2006 г.; «Сумерки», 2006 г.; «Предчувствие», 2006 г. — автолитографии, акварель). В данных работах много легкости, движения, образы обладают сложной многослойностью. Художник находит неповторимые силуэты для работы, характерны сдержанность в гамме и тоне.

В работе «Дождь» парящие предметы среди падающих капель передают ощущение невесомости, трепетности и ранимости мира. Дождь во всем и везде... Он создает ощущение тихой грусти и умиротворения. Время здесь — это образ в бесконечном дожде, оно проявляется в таких символах, как часы, свеча, чайка, солнце. Натюрморт как жанр напоминает о конечности времени...

Передавая реалистично предметы и уделяя внимание детализации, автор в работе «Ожидание», не теряет хрупкости женского образа, которому противопоставлена монументальная стена здания. Очертания теней, переходящих в силуэты, добавляют движения, многозначности и таинственности. Дверной проем представлен как отдельный персонаж, символизирующий пустоту и бездну, в которой как в зеркале можно ощутить страсти и переживания девушки. Ее образ отражает смятение чувств...

Центральный образ работы «Предчувствие» — девичий стан. Горящая свеча в ее руках как бы открывает и рождает крылатый женский образ, обнимающий героиню крылом. Работа вызывает мистическое настроение и философские размышления о светлой и нежной душе, которая, как светлячок, стремится к свету. Творчество мастера органично сочетает цельную образность и умелую детализацию, выполненную с особым тактом и вкусом.

В иллюстрации Александра Федоровича «Прошлое» рождается образ времени, ветра, мимолетности. Главный персонаж по значимости, композиции и тону — мужчина идущий, будто растворяющийся в пространстве. Предметы натюрморта двигаются в полете, как от ветра, еще немного — и все упадет, рассыплется, разобьется... Напоминая о краткосрочности и хрупкости жизни, которую надо ценить, развиваясь, стремиться к счастью...

Работа «Сумерки» передает сильное чувство мужчины, его мечту о женщине, желание, образ, воплощенный в материи, осязаемой радости, квинт-эссенции красоты, что нашло выражение в цвете, ярком акценте на ее сброшенном платье. Но это только одна из граней восприятия, тут же является другая — духовная суть женщины, жизнь ее чувств, нежность возвышенной души — нагое тело светло, недостижимо, высоко, оно летит, подобно облаку, уводя сознание к небу, к образу бестелесного божества.

В целом иллюстрации в этом цикле стилистически едины, сдержанны. Они выполнены очень натуралистично, и в каждом произведении — множество образов, идей, многогранных чувств. Работы Кабанина отражают актуальную тенденцию в искусстве: реалистические образы сочетаются с абстрактными эмоциональными решениями, в них переплетается иррациональное и мистическое. Художник обладает необыкновенным даром создавать запоминающиеся образы, которым присущи особая нежность и трепетность детали.

Иллюстрации Кабанина к роману Маркеса «Сто лет одиночества», выполнены такими материалами, как акварель, акрил, темпера. Мастер создал серию иллюстраций, и в то же время каждая работа является самостоятельным произведением искусства. Автор использует сдержанную гамму, в графических листах есть общие черты, такие как использование силуэтов; тень как отдельный персонаж, передающий ощущения времени, ожидания. Художник

создает свои образы, соединяя реализм и абстракцию, материальность и ощущение полета, невесомости, иррациональности.

Тема одиночества как возможного состояния души каждого человека в его поисках счастья и пути к совершенству предстает у художника в формах-метафорах. Творчество художника ассоциативно, и образы, созданные мастером, проникают в подсознание зрителя. Образы, проявленные мастером, ассоциативны, иррациональны и, как магия, обращены к подсознанию зрителя. Композиция каждого листа продумана до мелочей и мастерски «срежиссирована». Соотношение свободного пространства удерживает главные «действующие образы», детально и стилистически точно и детально выполненные, обладающие неповторимой оригинальностью. Автору удается найти баланс большого пятна и мелкой детализации. Образы Кабанина обладают таинственной трепетностью, они столь притягательны, что заставляют зрителя увидеть прекрасное в каждом проявлении окружающего мира. Такая серия иллюстраций к тексту своим магическим реализмом способна обворожить и возвысить.

Иллюстрации к роману Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», также были у Ю. Н. Лушникова-Матвеева в технике цветного акварельного карандаша на тонированной бумаге, и художника-графика Сергея Воробьева, и Петра Кloseка, графика, который выполнил более двух десятков иллюстраций к роману. Но, на мой взгляд, графика Александра Кабанина наиболее полно отражает концепцию и атмосферу романа.

В иллюстрациях Александра Федоровича Кабанина наиболее точно проявляется стилистика романа, магического реализма. Магическому реализму свойственно в изобразительном искусстве — стиль изобразительного искусства, который использует реализм в сочетании с некоторой кажущейся аберрацией зрения художника при изображении повседневных сюжетов. В живописи этот термин иногда взаимозаменяем с постэкспрессионизмом. Важные аспекты магического реализма в живописи определяют как: возвращение к повседневным объектам в противоположность фантастическим, наложение движения вперед с ощущением расстояния, в противоположность экспрессионистской тенденции укорачивания объекта, использование миниатюрных деталей даже в очень больших картинах. Это проявляется и в полной мере отражается в работах иллюстраций Кабанина. Серия иллюстраций к роману Габриэля Гарсиа Маркеса работы Александра Кабанина раскрывает образ текста автора и проявляет свое неповторимое видение и ощущения.

Иллюстрируя произведения Г. Г. Маркеса («Сто лет одиночества», «Полковнику никто не пишет»), художник создает уникальный образ пространства-времени, подчеркивая магический реализм романа через символику деталей, светотень и экспрессивную линию рисунка. Графическое решение строится на контрастах черного и белого цветов, игра теней подчеркивает драматичность сюжета, формируя особый ритм повествования.

Анализируя иллюстрации к роману «Сто лет одиночества», обращаем внимание на изображение главного героя Хосе Аркадио Буэндиа. Художник выбирает минималистичный подход, отказываясь от ярких красок и сложных

композиций, концентрируясь на выразительности лица персонажа, передавая внутреннее состояние через мимику и жестикуляцию.

Отдельного внимания заслуживает работа над образом полковника Аурелиано Буэндия. Художественные приемы углубления, пространственного движения, выражающего внутренние переживания героя. Использование тонких линий усиливает ощущение тревоги, напряженности и внутренней борьбы персонажей.

Творчество российского графика Александра Федоровича Кабанина занимает особое место среди иллюстраторов, чьи работы смогли проникнуть в глубину текста романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Иллюстрации Кабанина рожают удивительную атмосферу, погружающую читателя в фантастический мир маленького городка Макондо. Художник виртуозно передает мистику, колорит и своеобразие латиноамериканской культуры через утонченные графические образы. Его карандаш уверенно скользит по бумаге, создавая контуры дома Буэндия, загадочные лица персонажей, тропинки, ведущие в джунгли, таинственный дождь изумрудов, густые заросли цветущих деревьев и золотистые рыбки Хосе Аркадио Буэндия.

Кабанин не боится отступлений от классических канонов изобразительного искусства, смешивая элементы реальности и вымысла, создавая собственное видение мира писателя. Каждый штрих рисунка содержит элемент магии, который незаметно втягивает зрителя внутрь истории. И хотя роман полон мрачных моментов, каждая линия мастера исполнена теплом и человечностью, передающей внутренний свет даже в самые темные времена.

Особое внимание уделяется изображению женщин семьи Буэндия. Урсула, Амаранта, Ремендада, Фернанда, Петра Котес — каждую героиню художник наделил уникальной харизмой, раскрывая через внешность характер каждой женщины, ее внутренние переживания и судьбы, переплетенные сложной нитью семейных уз.

Александр Кабанин создает особый художественный мир, объединяя простоту линии и богатство деталей. Его рисунок прозрачен и одновременно многослоен, подобно слоеному пирогу, скрывающему множество тайн. Тонкая игра света и тени позволяет ощутить пространство романа и настроение героев. Визуальные акценты подчеркивают драматичность сюжетных поворотов, делая восприятие произведения глубже и эмоциональнее. В работах Кабанина прослеживаются мотивы славянских сказок и русских народных традиций, гармонично вплетающиеся в экзотическую ткань маркесовского повествования. Образы волшебства соседствуют здесь с бытовой жизнью крестьян Южной Америки, придавая картинам неповторимый шарм и уникальность.

Художественное оформление помогает читателю визуально воспринять литературное произведение, усиливая впечатление от сюжета и атмосферы. Рисунки Кабанина служат своего рода проводниками в мир «Ста лет одиночества», позволяя почувствовать магию, окружающую семью Буэндия, прочувствовать запахи и звуки Макондо, увидеть глазами автора события романа. Благодаря творческому подходу художника читатели воспринимают историю как личное переживание, становятся свидетелями развития каждого

персонажа, проживают вместе с ними жизнь целого города, полную трагедий, любви, страсти и надежды.

Таким образом, искусство Александра Кабанина дополняет великолепие литературы Габриэля Гарсиа Маркеса, предлагая зрителям новые способы восприятия шедевра современной прозы. Его иллюстрации напоминают тонкие нити паутины, которыми связаны герои романа, сохраняя единство и целостность повествования, открывая скрытые смыслы и углубляя понимание прочитанного.

Александр Федорович Кабанин известен своими работами, отмеченными уникальными художественными приемами, сочетающими черты классического реалистичного подхода с элементами мистицизма и метафоричности. Подобный синтез позволяет отнести творчество мастера к жанру магического реализма, характерному также для ряда художников XX века, таких как Пауль Клее, Рене Магритт и Сальвадор Дали. Магический реализм — направление в искусстве, возникшее преимущественно после Первой мировой войны, характеризуется специфическим подходом к отображению реальности через призму символики, аллегории и сюрреалистической образности. Термин был впервые введен немецким искусствоведом Францем Ро в 1925 г. применительно к искусству первой половины столетия, однако позднее получил широкое распространение именно в контексте описания латиноамериканской литературы («Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса).

Особенность стиля Кабанина заключается в умелом совмещении привычных бытовых мотивов с необычными визуальными решениями, создающими эффект параллельной реальности, одновременно существующей рядом с повседневной жизнью человека. Несмотря на конкретику предметов и образов, представленных на полотнах, картины наполнены атмосферой загадочности и таинственности, способствующей созданию ощущения иной плоскости бытия, скрытого от поверхностного взгляда зрителя.

Ключевые признаки магического реализма в творчестве Кабанина включают:

— Высокое внимание к деталям, передачу точной фактуры объектов и природных явлений, подчеркивающую фотографичность восприятия мира художником.

— Эмоциональную насыщенность произведений, передающуюся через цветовую гамму и композиционные приемы, создавая атмосферу напряжения, ожидания или меланхолии.

— Использование элементов мифологии, религиозных символов и культурных традиций, придающих произведениям глубину философского подтекста и расширяющих горизонты интерпретаций.

Таким образом, проведенный анализ подтверждает оригинальность стиля Александра Кабанина, его способность передавать дух оригинала посредством оригинального прочтения визуальных образов. Работы художника представляют значительный интерес для исследователей искусства иллюстрации и расширяют понимание возможностей изобразительного языка современной графики. Работа выполнена на основе интервью с автором, личных наблюдений

и архивных материалов. Полученные результаты свидетельствуют о значительном вкладе Александра Кабанина в развитие русской школы книжной графики и сохранении традиций классического русского реалистического направления. Работы А. Ф. Кабанина представляют собой яркий образец синтеза традиционных техник русской школы искусства и эстетики магического реализма, характеризующегося углубленным взглядом на мир сквозь призму иррационального и фантастического.

Ксения Трулль (Кузова О. В.)

независимый исследователь

Санкт-Петербург, Россия

troullkseny-art@mail.ru

Значение картины как высказывания художника о современном обществе

Статья посвящена связи исторических событий в жизни общества с тем содержанием, которое художник выбирает для своих картин. Автор рассматривает картину как текст о жизни общества, темы, которые выбирает художник, никогда не случайны. Картина всегда включена в жизнь общества, вопрос в том, имеет ли она отклик, и как он может быть выражен. Какие изменения в отношении того, что именно желательно изображать, произошли от начала XX в. до событий сегодняшнего дня. Как радикальные преобразования в нашей стране, перестройка и рыночные отношения повлияли на индивидуальное творчество. И отвечает ли современный выставочный процесс запросам публики, в том числе профессиональной. Совпадают ли широко декларируемые приоритеты в искусстве с тем, к чему обращаются художники?

Ключевые слова: перестройка, общество, художники, политика, выставки, картины, покупатели картин, рыночные отношения, новые идеи.

Ksenia Trull (O. V. Kuzova)

independent researcher

Saint Petersburg, Russia

The meaning of the painting as the artist's statement about modern society

The article is devoted to the connection between historical events in the life of society and the content that the artist chooses for his paintings. The author views the painting as a text about the life of society; the themes the artist chooses are never random. A painting is always included in the life of society, the question is whether it has a response, and how this response can be expressed. What changes have occurred in terms of what exactly is desirable to depict from the beginning of the 20th century to the events of the present day? How radical changes in our country, perestroika and market relations, influenced individual creativity. And does the modern exhibition process meet the demands of the public, including the professional one? Do the widely declared priorities in art coincide with what artists are addressing?

Keywords: perestroika, society, artists, politics, exhibitions, paintings, painting buyers, market relations, new ideas.

Распровавшись в 1990 г. с той идеологией, которая доминировала в СССР, художники стали создавать произведения сообразно той культуре, которую впитали в процессе жизни, обучения, влияния различных исторических событий и отношений в социуме. Появилось много художников, работавших в разных жанрах и выбиравших темы для творчества, далекие от событий текущего дня. Такая ситуация в нашем искусстве была относительно новой и почти не отразилась в выставочной деятельности, т. е. для публики осталась малоизвестной. Причина этого в том, что общество, избавившись от тотального контроля, не смогло быстро выработать новые формы общения с искусством. Выставочная деятельность развивалась медленно и хаотично, возрастала роль частных лиц, меценатов, создававших новый вектор отношений в творческой среде. Их влияние в художественном процессе имело большое значение, и снова появились навязанные на этот раз не идеи, но приоритеты.

Однако в перестроечном хаосе творчество, развивавшееся вне официальной опеки, вышло на поверхность вначале в виде нескольких больших выставок в Гавани и ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург), вызвав большой интерес и обсуждения. На них были представлены художники, не входившие ни в официальные, ни в «концептуальные» группировки, имевшие собственный взгляд на то, что происходило в обществе.

Художники старой школы, разумеется, следили за развитием этого нового поворота, ожидая результатов и ничего не имея против. Однако со временем обнаружилось, что в то время как явно политизированные «концепции» занимали все больше выставочных площадок и получали рекламную прессу, выставки прежних форматов исчезали из больших залов. В Санкт-Петербурге такой выставкой, собиравшей городских художников, была ежегодная рождественская выставка в ЦВЗ «Манеж», но она прекратила свое существование. Остались залы Союза художников и Академии художеств, которые следуют своей политике. С той, однако, поправкой, что теперь за деньги в них можно выставить что угодно.

В начале перестройки большое оживление в художественной среде вызвало открытие множества небольших галерей, пытавшихся торговать картинами и предметами искусства, также в гостиницах, и появились уличные художники. Но торговля на широкую публику имеет свою специфику, и здесь речь не об идеях. Положительным результатом было то, что об искусстве стали больше говорить, печатать, приезжали западные коллекционеры, что придавало уверенности художникам, которым до этого просто некуда было податься. С другой стороны, границы открылись, стал возможен диалог с западным искусством. В этом контексте не могу не привести цитату из письма А. Н. Бенуа княгине Тенишевой от 3 января 1896 г.: «Знакомство с иностранными школами и мастерами — чрезвычайно полезное и разностороннее образование; <...> мне кажется, что это, по крайней мере, неосторожная мера, если лишить русских художников возможности видеть произведения Запада. Без

них мы отстали так, что самый незначительный венецианский мазилка стоит по технике выше всех наших профессоров вместе взятых, и что же мы будем продолжать эту же политику?» [1, с. 18]. Исторические события, как известно, распорядились так, что мы «продолжили»...

Отвлекаясь от истории, все же нужно сказать, что длительное следование приемам русской реалистической живописи позволило сохранить школу, необходимую художнику, понимание самого предмета искусства, ответственность перед его содержанием поддерживало значение картины. Это остается основным стержнем в современном все более усложняющемся мире, где художник должен строго и внимательно отнестись к своему выбору среди множества спорных тенденций и приоритетов. Картина позволяет вести диалог с обществом. Она представляет собой прямоугольник, сохраняющий свой текст при любом перемещении. Эти два обстоятельства — жесткая школа и возможность индивидуального ответа на события удерживают значение творчества и вызывают к нему интерес. Картина не является необходимостью в быту, но она может рассказать о нашей жизни, обратить внимание на события, заставить более вдумчиво отнестись к ним. Не будучи навязчивой, заставляет о себе говорить, распространяя свое содержание. Этим путем общество ведет диалог о собственной жизни, художник при этом создает новые смыслы, которые становятся частью культуры.

Переходя к идеям и кризису в искусстве или его отсутствию, можно отметить сходство сегодняшней художественной ситуации с тем, что происходило в конце XIX и начале XXI в. в Париже, когда там начинал работать начинавший свой путь А. Н. Бенуа. Содержание искусства, его назначение в те годы менялось. На второй план медленно отходили обнаженные красавицы, ангелы, античные сюжеты и все, что до этого обслуживало жизнь богатых классов. Взгляд художников обратился к той жизни, которую видели каждый день.

Нечто подобное произошло в нашей стране с началом перестройки. В одночасье исчез идеологический контроль, степень тяжести которого доходила до абсурда. В 1971 г., например, были изданы замечательные очерки западного искусства начала века Игоря Грабаря под названием «Искусство в плену». В предисловии известный искусствовед В. С. Кеменов, искусно жонглируя идеологическими терминами, среди прочего приписал о Сезанне: «...при всем мастерстве художника и искренности его творчества начавшийся в его творчестве отход от идейной содержательности искусства очень сузил само понимание Сезанном задач живописи...» [3, с. 12].

Требование соответствовать «идейным задачам» в творчестве принимало характер принуждения и привело к осознанной конфронтации в среде городских художников, что имело место также и в футуристических кругах начала века. Это отметил Бердяев, критически комментируя беспредметную живопись: «Беда футуризма в том, что он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе. Он есть лишь переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства» [2, с. 2].

Прошедшие в нашем городе в «застойное время» «газаневские» выставки демонстрировали нечто похожее на такое «сведение счетов», причем на обсуждение были приглашены профессора Академии художеств. Политические круги увидели здесь свой интерес, как известно, дипломатов возили посмотреть «запрещенные картины», — так это для них трактовалось...

Н. Бердяев же, анализируя как философ радикальные формы художественной жизни и задаваясь вопросом о причинах явления, обратил внимание на возрастающее значение техники, связав это с творческими поисками художников: «В мир победоносно вошла машина и нарушила вековый лад органической жизни. <...> Машина есть распятие плоти мира. Победное ее шествие истребляет всю органическую природу, несет с собою смерть животным и растениям, лесам и цветам, всему органическому, естественно прекрасному» [2, с. 12]. До современного беспокойства по этому вопросу было еще далеко, впереди была Вторая мировая война и выход в космос.

Поворот от послевоенной живописи художников, вернувшихся с войны и посвящавших свои произведения пережитому, запечатлевших цену победы и героические события, произошел после речи Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС [10, с. 46]. Более молодое поколение, знавшее о сталинизме только понаслышке, искало новые сюжеты. Как это ни странно, период оттепели, уже довольно далеко отодвинувшийся, вызывает сегодня все больший интерес. Упразднение культа личности, пересмотр периода репрессий — все это выравнивало общественные отношения. Печатались литературные произведения западных писателей, расширявшие понимание современности.

Изменения также происходили в области плаката, он становился особым жанром, с более творческим подходом, превращался в личное высказывание. На такое отношение повлияли польские плакаты, вообще знакомство с западной промышленной графикой. В ЛОСХе художники создали секцию плаката, к большому удивлению живописцев, для которых плакат долго был не особенно творческим средством заработка.

Графика также обогатилась новыми интонациями. Художник Валентин Блинов тогда только начинал работать над своими городскими гравюрами, со свойственным ему теплом всматриваясь в детали фасадов и окон, за которыми угадывалась мирная домашняя жизнь горожан. Игорь Филатов еще в 1960-е поразил всех гравюрами к произведениям Гофмана, тоже впервые напечатанного, с их романтизированной фантастикой.

Перестройка и распад СССР, открытие границ, исчезновение обязательной идеологической составляющей в общественных отношениях упразднили любую конфронтацию. Нонконформизм потерял актуальность, его заменили крайности концептуализма. Неожиданно все стали свободны, и вырисовался тот же «исторический» вопрос — что должен изображать художник, какова судьба картины, она вообще нужна, или это уже какой-то анахронизм, частное занятие, профессионализм, сползающий в хобби, место которому в интернете. В этой новой ситуации художники делали, что могли, чему их учили, писали картины, по возможности продавая свои произведения, что тоже было новой чертой перемен.

Значение картины в том, что общество через творчество художников осуществляет диалог по поводу событий, исторических или современных, вовлекая в обсуждение все больший круг людей. Иногда это проявляется неожиданно, художнику удается нащупать запрос. Пример тому удивившие всех очереди на выставки Ильи Глазунова, проходившие в начале перестройки. Официальная критика была негативной, собраты-художники тоже не восхищались. А народ выстаивал в очередях — чтобы увидеть «свою тематику», то, что все знали так же, как и этот художник, и что он, наконец, сказал для всех, для диалога. На критику и насмешки, которые на него сыпались, он так и отвечал: «Как это ни парадоксально, я — народ» [15]. Сегодня его сюжетами никого не удивишь, но он запечатлел спорные события нашей истории, которую помнили и которую до этого замалчивали. Дальнейшие события показали, что Глазунов не ошибся. Религия получила официальный статус, событиям коллективизации посвящаются кинофильмы, критические публикации, полемика в СМИ. Те, кого называли «неконформистами», не преминули также разными способами «бросить камень» в исчезнувшую систему, мол, она их притесняла, неставляла, это тоже была форма диалога, но время шло, нужно было дать что-то существенное взамен.

Возможностями постперестроечной свободы широко воспользовались политические структуры, связанные с Западом и преследовавшие свои цели. Реалистическое искусство для их агитации не годилось, тем более, уважавшие себя профессиональные художники не согласились бы так запросто пинать свое прошлое. Зато крайние формы «концептуализма» легко вписались в политическую практику, нашлось множество желающих назвать себя художниками и приобщиться к модной тусовке. Это тоже диалог, часто со знаком скандала. Все это движение щедро оплачивалось (выставки, акции, поездки, жизнь самих участников). Манипуляции искусством были замечены и обсуждались художниками. Профессионалы присматривались, анализировали и не принимали этого нового «авангарда», откровенно политического. Вот как пишет об этом художник Александр Медведев: «Во время перестройки в России появились зарубежные „благотворительные“ фонды с инициативой построения „открытого общества“ на развалинах „империи зла“. Фонды щедро субсидировали создание и внедрение программ по изменению сознания российского населения. В 1990-е гг. появились так называемые „соровские учебники“, искажающие русскую литературу и историю. Работа перепрограммирования сознания нового российского гражданина продолжается до сих пор» [8, с. 218].

В это смутное и неопределенное время художники прежней школы были предоставлены своей изобретательности, как жить в новых «рыночных» отношениях, как заработать и где выставиться. Выбор же того, что изображать, оставался теперь за самим художником, при этом неожиданно оказалось, что существовать в этих не совсем понятных и непривычных условиях могут только профессионалы, так или иначе прошедшие школу реалистической живописи. «Протестные» формы и конфронтация с академизмом потеряли свою актуальность. Сохранившийся профессионализм, в целом городская культура, включавшая все исторически накопившееся: архитектуру, музеи, литературу,

все это продолжило свое существование. В дальнейшем в качестве примеров я упоминаю преимущественно проданные работы, свои и чужие, и имена художников, с которыми я встречалась на выставках, так как речь не только о том, какие идеи привлекают самого художника, но и об их востребованности. Кроме того, для разговора о сегодняшнем дне имеет значение, в каких именно конкретных ситуациях происходит продажа картин и что влияет на художника в выборе творческой идеи. В списке литературы привожу интернет-ресурсы, где можно посмотреть работы упомянутых художников.

Один из сюжетов, например, моих картин возник внезапно и имел прямое отношение к событиям. Обычно я писала натюрморты с растениями, но на улицах города стала замечать то, что давно в нем не встречалось. Появились военные в камуфляжной форме и с настоящим оружием, огромные плакаты с сексуальным подтекстом, ранее невозможные, разрытые в центре мостовые, выброшенные на помойку книги. Все вместе вызывало вопросы. Композиция на эту тему возникла в сознании внезапно, как ответ на эти наблюдения («Афиша»). Выставок становилось все меньше, но художники продолжали писать картины. Их количество и низкие цены привлекали западных торговцев. Из страны «вывозили вагонами», как с удивлением говорили приехавшие из Москвы художники.

Спрос действительно был, я тоже получила странное предложение от одного серьезного художника, академика. Расклад был такой: я на какой-то квартире пишу натюрморты, он их будет подправлять по своему усмотрению и отправлять в Париж, мне за это будет какая-то сумма. Чья при этом на картине будет подпись, он умолчал. Я отказалась, но этот сюжет, видимо, работал, имя этот художник имел, ему заказывали копии. Но мои картины тогда продавались и без его «правки» и подписи. Ко мне приходил как раз парижский галерист, про которого говорили, что в некоторые мастерские он входил, разворачивался и выходил. Он хотел купить все, что у меня висело на стене — большого размера реалистическая живопись, всевозможные растения, цветы и натюрморты [12]. Когда я его спросила, как же так, вроде на Западе приветствуется беспредметность, он отвечал: «Нет, этим давно наелись...» Но для наших художников среди внезапно наступившей свободы это был большой соблазн. Здесь уместно привести мнение Фаворского: не принимая абстракционизм в чистом виде, он видел пользу во взаимовлиянии различных, даже крайних направлений, мол, это расширяет профессиональный горизонт [14].

Городская культура провоцирует на творчество. Довольно давно в ЦВЗ «Манеж» состоялась выставка самодеятельных художников, было много интересного, оригинальной выдумки, особенно в прикладных предметах. Впоследствии что-то подобное можно было видеть в Гавани, в коммерческих павильонах, где были попытки делать выставки художников по системе аренды. К сожалению, выставок для такого культурного центра как наш город, создается непростительно мало. Не только публика многого не знает, но, что хуже, сами художники не видят друг друга, не происходит «обмен мнениями на стенах», не слышно критики, нет печати, нет каталогов, нет фиксации хотя бы в интернете, никто не знает, кто над чем работает и каковы тенденции.

Привожу некоторые «художнические» сюжеты и имена, они иллюстрируют сегодняшнюю ситуацию.

Таланты иногда прорастают, как цветы из асфальта. Игорь Геко учился в школе-интернате в Зеленогорске, которую сначала бросил, потом вернулся в нее, служил во флоте, работал, где придется, в том числе маляром в Михайловском дворце, впечатлился увиденными картинами, начал писать и рисовать. В перестроечное время был замечен и приглашен выставиться в Дуйсбурге, в галерее Кристиана Гербера. Тематика картин разнообразная: пейзажи Шувалова, где он живет, нестандартные, абсолютно реалистичные. Хорошо написанные «лесные» пейзажи со сказочными персонажами, вpleтенными в естественную живую среду [4]. Его работы имеют очень привлекательную интонацию, он еще и поэт, выпустил книгу стихов со своими рисунками.

Другой художник, самостоятельно и наперекор всем обстоятельствам занявшийся живописью, это Александр Исачев (1955–1987), он белорус, родом из Речицы. В 1972 г. его выгнали за поведение (выкрасил волосы в немыслимый цвет) из школы с художественным уклоном в Минске. В Ленинграде он устроился лимитчиком, познакомился с «неофициальными» поэтами и художниками. Со временем стал писать большие картины на библейские и восточные сюжеты в манере локальной живописи времен Лосенко, разительно отличаясь этим от всех «неофициальных». Учиться ему было негде, он оставался на любительском уровне, не понимая этого. Картины продавались, он почувствовал уверенность в себе. В конце 1980-х гг. в том же Минске, откуда его выгнали, состоялась его выставка, на которую выстраивались очереди. Видимо, люди устали от назидательной риторики и производственной темы, а тут — сказочные сюжеты, невиданные красавицы, что-то вроде индийских фильмов, как известно, имевших большой успех у простой публики. Академисты усмехались, но народ был в восторге. Салон это или не салон, никто не разбирался. Надо сказать, Исачев был очень трудолюбив, вернулся жить в Речицу, где писал иконы для церкви. Ему мало было отпущено, он подорвал свое здоровье в богемной среде, почти ослеп и рано умер. Его имя присвоили местному краеведческому музею. Это непростая история [5].

Юрий Андреевич Козлов (1938–2005) — учился в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, работал художником-оформителем. Живопись реалистического характера, сюжеты со сложным подтекстом, религиозные, фантастические, литературные (по М. А. Булгакову). Он также увлекался вошедшей тогда в моду индийской философией, печатавшейся в самиздате. Выставки были в СПб ЦВЗ «Манеж», в Русском доме в Берлине. После его смерти оставшиеся картины купил коллекционер, который выплачивал его вдове за них ежемесячное содержание. Картины экспонировал на стенах своей же частной школы в Адмиралтейском районе. Надо сказать, что меценатов, которые берутся помогать художникам так, как это когда-то сделала княгиня Тенишева для А. Н. Бенуа, сейчас мало [6, с. 120]. Тем не менее княгиня, помогавшая и другим, в своих воспоминаниях горько упрекала себя за то, что не помогла одной скульпторше из крестьян, о которой просил Бенуа (Голубкиной?), несмотря

на то, что она знала о существовании гендерных проблем, часто их замечала [6, с. 124]. Они и сегодня не исчезли, это непоправимо.

Александр Луфер. Окончил Киргизское государственное художественное училище, затем Санкт-Петербургский архитектурно-строительный университет. Участвовал в многочисленных выставках, в том числе за рубежом, сотрудничает с галереями. Привержен реалистическим формам, имеет свои идеи о современном искусстве. Изображает красивых молодых женщин с большой долей иронии в сторону модной «эротики» [7].

Александр Сучков. Он родом из Краснодарского края, окончил СХШ, успешно выставляется в России и за рубежом. Коллекционеров привлекают его мастерски исполненные натюрморты с казацкой амуницией, всадники, южные пейзажи [11].

Сергей Фролаков. Петербургский художник, дизайнер. Окончил СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Его сюжеты — это большие, тщательно исполненные многофигурные композиции в жанре фантастического реализма, посвященные истории города, литературным сюжетам. Картины имеют спрос у коллекционеров, и он успешно выставляется за рубежом. Композиция «Нос» по Гоголю получила бронзовую медаль Всемирного арт-салона «Арт-Капитал»; «Невская увертюра» 2015 г. — серебряную медаль выставки «Арт-Капитал» в Гранд-Пале. С 2014 г. он член ассоциации Stella Art International (Франция, Париж) [13].

Отмечу также оригинальную художницу, впитавшую все возможные пласты городской культуры. Это Елена Николаевна Монахова (1946–2022), дочь Галины Алексеевны Глаголевой (1920–1993), много лет преподававшей историю искусств в Ленинградском художественном училище (ныне им. Н. К. Рериха). Она филолог, долго работала в Музее А. С. Пушкина на Мойке, 12, в конце жизни хранила фонд оригинальной графики в Пушкинском Доме. Расписывала доски на разнообразные взятые из истории культуры сюжеты. Оставила своеобразное наследство в виде больших альбомов с фотографиями и рисунками, в которых подробно записывала субботние встречи в своей квартире, это были литературные «квартирники», собиравшие филологов, поэтов, художников. Их обеих многие знали, собрания были многочисленные. Ее работы есть у петербургских коллекционеров.

Возвращаясь к теме востребованности картин, их перемещения по миру, здесь у меня неожиданный собственный опыт. Года два назад, случайно пройдя по какой-то ссылке, я обнаружила, что несколько моих работ продано на одном из берлинских аукционов, в том числе упомянутая выше «Афиша». Со временем узнала подробности этих продаж. Мои работы вывез в Берлин коллекционер Г. Н. Михайлов (1944–2014). После его внезапной смерти они застряли у его знакомых, и они, не зная, что с ними делать, вызвали сотрудников аукциона Kloss, те отобрали несколько работ, выставили и продали. Внесли в каталог и в историю продаж. Еще несколько работ были проданы на других аукционах (Leo Spik, Dr. Fisher, Satow). Это аукционы, которые имеют определенные дни в году, и постоянные покупатели помнят эти даты и приходят. Кроме того, если даже совсем неизвестный художник продается

именно через аукцион, то он попадает в поле зрения аукционных кругов, его продажи отслеживают и включают в список продающихся художников, куда другие художники не входят. Таким образом, потеряв несколько картин (судьба других вывезенных мне неизвестна), я получила своеобразную рекламу, т.е. включена в такие списки [12].

Ничего подобного у нас нет. Продажи картин остаются частным делом художников и их знакомых, не являются предметом основного заработка, отчасти поэтому дальнейшее существование картины как предмета остается под вопросом. В начале перестройки происходило что-то похожее на небольшие выставки начала XX в., которые устраивали французские художники и продавали с них. Потом этот способ переняли маршаны (галеристы) и стали управлять процессом в рыночных интересах. В своих очерках Игорь Грабарь красочно описывает систему западной торговли искусством [3, с. 95]. Но у нас такое же начинание не получило развития. Похоже, что проблема начинает обсуждаться. Что-то пытаются делать в Москве, судя по их сайтам, не особенно успешно. Художники продают по знакомым, пытаются продавать онлайн. Продажи на Запад и до санкций были проблематичны, так как картина представляет собой сложный груз, требующий разрешения на вывоз, оплаты перевозки или пересылки. Условия покупки онлайн могут быть такими, что картину могут вернуть, если она не понравится вживую. Союз художников и Академия художеств ограничиваются своими выставочными залами и связями. Среднего класса, который может покупать картины, у нас нет, это требует достатка, образования и привычки к такому уровню культуры. Я спрашивала одного выставявшегося и продававшегося в Париже художника о том, кто и что покупал с его выставки. Он отвечал, что там принято иметь на стенах подлинники, в том числе этюды, наброски, эскизы.

Свою лепту в известность художников вносит интернет, он знакомит публику с художниками не так широко известными, как основные имена, много раз представленные в печати и на выставках. Большие личные собрания находятся на Западе и сегодня в эпоху инвестиций привлекают внимание специалистов. Например, в 2023 г. 5–6 октября в Москве в Государственном институте искусствознания (ГИИ) прошла конференция, посвященная «неочевидным процессам» и малоизвестным именам в западном искусстве [9]. Скрытые течения в общем развитии искусства всегда и всюду имели место в нашей стране больше, чем в других. Творческая и интеллектуальная элита влияет на становление миропонимания художников. Но выход на «поверхность» в нашей стране много лет зависел и продолжает зависеть от политической составляющей, она же экономическая. По этим причинам судьба картины как важного элемента культуры остается неясной.

Конференция памяти А. Н. Бенуа 14–15 ноября 2025 г. проходила в главном зале Союза художников, где день назад открылась годовая выставка. В центре зала внимание посетителей привлекала картина художника Андрея Николаевича Блиока «Крестный ход на Невском проспекте», прямой диалог на актуальную и обсуждаемую сегодня тему. В эти же дни Андрей Николаевич, в настоящее время он профессор кафедры живописи института им.

И. Е. Репина, отвечал в интервью по ТВ на вопросы журналиста о значении искусства, о молодых художниках, о содержании современного творчества.

Техническая сторона современной жизни, «машина», по определению Бердяева, может существенно повлиять на само качество художественной жизни. Сомнительные интернет-ресурсы предлагают за доступные суммы обучить любого живописи и рисунку онлайн за очень короткий срок, например, за три месяца или меньше. Причем выслать официальный (т. е. с государственной регистрацией) диплом с правом преподавания. Последствия распространения такого обучения неясны. Картина как предмет становится развлечением. Приветствуется все более «публичное», творчество, все, что может собрать толпу, быть зрелищем. В ближайшее время писать картины назначат ИИ, фотографию уже сегодня можно цифровым способом изменить в стиле любого модного художника. Эти дорогостоящие фантики будут существенно внедряться в пространство культуры, имея при этом спорное содержание, видимость диалога. Но кризиса нет, то, что может показаться таковым, есть просто естественная реакция художников на внешние события в обществе. Скорее, это поиск возможности устоять, ухватившись за «проверенный способ», и, спокойно отойдя в сторону, переждать шаташ. Профессиональные учебные заведения не закроются, художники будут получать традиционное образование, картина продолжит существование и сохранит свое значение.

Список литературы

1. Бенуа А. Н., Дягилев С. П. *Переписка (1893–1928)* / А. Н. Бенуа., С. П. Дягилев // *Переписка (1893–1928)*. Сост. и коммент. И. И. Выдрина. — Санкт-Петербург: Издательство «Сад искусств», 2003. — С. 127.
2. Бердяев Н. А. *Кризис искусства* / Н. А. Бердяев. — М.: СП Интерпринт, 1990. — С. 48.
3. Грабарь И. Э. *Искусство в плену* / И. Э. Грабарь. — Л.: «Художник РСФСР», 1971. — С. 140.
4. Геко И. URL: <https://geko.s1802.ru/avtor> (дата обращения: 26.11.2025).
5. Исачев А. URL: <https://dzen.ru/a/ZIBMEozeGhE3zRUf> (дата обращения: 26.11.2025).
6. Княгиня Тенишева М. К. *Впечатления моей жизни* / Княгиня М. К. Тенишева. — СПб.: «Искусство» Ленинградское отделение, 1991. — С. 287.
7. Луфер А. URL: http://artrussia.ru/alexander_lufer (дата обращения: 28.11.2025).
8. Медведев А. В. *Похищение Европы* / А. В. Медведев. — СПб.: «Фонд Академии художеств», 2005. — С. 227.
9. *Научная конференция о неочевидном западном искусстве XX–XXI вв.* (5–6 октября 2023 г., ГИИ (Государственный институт искусствознания). — URL: <https://sias.ru/institute/news/9939/> (дата обращения: 26.11.2025).

10. *Свет и тени «великого десятилетия»*: Н. С. Хрущев и его время / Сост.: Л. А. Киршнер, С. А. Прохвятилова. — Л.: Лениздат, 1989. — С. 480.
11. **Сучков А.** URL: <https://sovcom.ru/avtory/s/suchkov-a-a/> (дата обращения: 26.11.2025).
12. **Труль К. (Кузова О. В.)** URL: <https://time-of-remake.ucoz.ru/photo/1> (дата обращения: 26.11.2025) — URL: <https://troullkseny-art2008.narod.ru/> (дата обращения: 26.11.2025).
13. **Фролаков С.** URL: <https://florus-art.narod.ru/gallery.html> (дата обращения: 26.11.2025).
14. **Чегодаева М. Владимир Андреевич Фаворский** / Чегодаева М. // Советская культура. — 1980. — 5 августа.
15. **Шевчук Сергей.** *Под красной пятиконечной звездой* / Сергей Шевчук // Вечерний Ленинград. — 1990. — 4 октября.

Изотова М. Д.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
dobraia43@mail.ru

**Отзыв на книгу Н. А. Яковлевой
«Символический реализм
Бориса Неменского»**

Задачей настоящего исследования является оценка искусствоведческого труда автора книги Н. А. Яковлевой по эффективности проведенного анализа творчества известного советского художника Бориса Неменского. Раскрытие информационного наполнения по сравнительному анализу формирования стиля художника в разные периоды жизни. Оценка книги для использования изложенного материала в учебных и научных целях, а также по сохранению исторической памяти в целях воспитания будущих поколений.

Ключевые слова: Борис Неменский, символический реализм, художник-воин, советское искусство, мир, смысловая наполненность, история искусств, противоречие, поколения.

Izotova M. D.
independent researcher
St. Petersburg, Russia

**Review of N. A. Yakovleva's book "Boris
Nemensky's Symbolic Realism"**

The purpose of this study is to evaluate the art criticism work of the author of the book, N. A. Yakovleva, based on the effectiveness of the analysis of the work of the famous Soviet artist Boris Nemensky. The study aims to reveal the information content of the comparative analysis of the formation of the artist's style in different periods of his life. The book is evaluated for its potential use in educational and scientific purposes, as well as for preserving historical memory for the benefit of future generations.

Keywords: Boris Nemensky, symbolic realism, warrior artist, war, Soviet art, peace, meaningfulness, art history, contradiction, generations.

Как пишет Нонна Александровна Яковлева в предисловии к книге, Борис Александрович Неменский — «последний художник-воин Великой Отечественной на Русской земле». Действительно, не так давно, в 2022 году мы отметили 100-летний юбилей этого Мастера, лично участвовавшего в боях

с оружием, а не только с этюдником в руках. Пережитое на фронтах и в тылах, долголетнее осмысление былого и настоящего нашей страны, да и всей Планеты, стало дыханием и сердцем его творчества, охватившего восемь десятилетий. Н. А. Яковлева с первых же строк утверждает масштаб этой личности, ставшей судьей и свидетелем важнейших исторических событий.

Известно, что немцы пытались обосновать характер своей войны на манер исторических мифов о «Великой Германии», «стране арийских героев». Знаем, каков был результат. Мифологема провалилась. В то время как Советский Союз оказался в центре и главным героем-освободителем народов. Наше военное и послевоенное искусство — это уникальный пример, как люди в процессе реальности создали миф, огромный и важнейший культурный пласт, где трагедия миллионов стала поводом прославления человечности в разных формах ее проявления. И в ряду творцов этой мифологемы ярка и заметна фигура Бориса Неменского, чье творчество осмыслено и отмечено искусствоведами Яковлевой в его полноценном значении. Она справедливо настаивает на важности этой фигуры, поэтики и философии мира на фоне страшной войны, что в последние дни стало как никогда актуально. Да, Неменский — классик советского искусства, да, его имя знают и помнят любители искусств, но имен военных художников много, и среди них легко затеряться. Н. А. Яковлева написала не просто книгу. Она создала «пьедестал» для избранного ею героя. Она убеждает нас в высоте, значимости его свидетельств, «негероичных» с виду. Что «героичного» в том, что воин слушает соловья? Нет, он не бросается на амбразуру, не поджигает танк и не выпячивает грудь колесом пред дулом пистолета. Неменский показывает, что мир сильнее, важнее, и что он всегда побеждает.

Перед нами — монография, словесный портрет любимого мастера, оснащенный живыми деталями его творческой и обычной человеческой жизни. И перед нами — труд знатока, способного понять и исследовать смыслы, расшифровать живописные образы, за внешней обыденностью которых таится порой огромный умудренный опыт художника, прожившего, пережившего ряды десятилетий, каждое из которых несло свои образы и меняло смысл. И художник менялся также. Менялся образный строй. Менялись обстоятельства и акценты. Не менялся лишь главный стержень.

Нонна Александровна сама в детстве пережила войну. Поэтому рассказывает о Борисе Неменском с особой любовью и пониманием. Как и полотна художника, ее слово искусствоведа-исследователя для нас также важно. Бесценно, как показание свидетеля всегда важнее показаний сторонних лиц. И такое двойное свидетельство по прошествии уходящих лет уже достаточно редко, если не уникально. Не постесняюсь сказать во время настоящего идейного застоя, что оба они, искусствовед и художник, главной целью по-прежнему видят «воспитание гармонической личности», провозглашенное некогда как цель советского бытия. Как цель бытия человека на Земле вообще.

Как автор-художник, как автор-искусствовед, как многие из нас, мы пережили самые разные состояния: от вдохновенного, а порой и бездумно-инерционного воспевания до авангард-отрицания, до цинического равнодушия

к пороку и злу. Многие утратили веру, но ценности наших отцов и дедов неминуемо (в силу эволюционных законов) воскреснут. И воскрешению этому непременно способствует правда былых поколений.

Перед нами — портрет художника, писателя, публициста и педагога. Обрисовать каждую сторону деятельности его — непростая задача. Это огромный материал для изучения. Это учет, каталоги, сотни страниц, и, конечно, сотни работ, живописных, графических произведений. Но большая удача художнику, если в судьбе его встретился специалист искусствовед, способный погрузиться в технические детали исследования, не утратив главное — художественно-поэтическую суть. Данная монография — это пример классического исследования, где соблюдены все правила формалистики и где страницы авторского текста дышат живым участием в исследуемой судьбе. Б. А. Неменскому повезло, как везет далеко не каждому, даже из крупных лиц. Не каждому достается такое внимание специалиста и взволнованной зрительницы, способной изложить свои ощущения литературным языком.

Н. А. Яковлева избрала художника-реалиста в наши времена, когда реализм «вышел из моды», и этим методом пользуются «академисты» не в пример всевозможным выдумщикам, популярным у молодежи. Это тоже надо отметить. Она является автором серьезного исследования по реализму девятнадцатого века. Неменского она наделила термином «символический реализм», желая подчеркнуть смысловую наполненность его программных работ. Если говорить строго, то реализм никогда не был чужд символизму. Он вырос рядом, на уровне, и даже зародился внутри религиозного искусства, наполненного символическим смыслом. Всегда нравственная мораль осеняла его, откуда бы она ни шла, из религиозных или социальных учений. И наша история искусств тесно сблизена с литературой — главной распространительницей смыслов. Это очень важно, так как появление бессловесных, («бесСМЫСЛенных»!) течений всегда сопрягалось и сопрягается с анархизмом и стремлением к разрушению общественных систем. Это мы наблюдали в 1990-х, и продолжаем наблюдать, и можем проверить правильность фразой: «По плодам их узнаете...». По плодам 1990-х и знаем, и можем сегодня трезвее оценить ядовитые эти плоды. И можем оценить также тех, кто не изменил идеалам юности и не «переобулся в воздухе», как теперь говорят.

Долгий жизненный и творческий путь Бориса Неменского имеет несколько измерений: война, документальный реализм впечатлений; послевоенные 1950-е, первое дистанционное осмысление Победы и ее цены; революционные 1960-е, когда внимание более обращается на пластические качества вещи, когда в эстетику входит импрессионизм и цвет приобретает художественную активность. Более того, свет из оптического явления превращается в духовное явление (картина «Воин Света»). Это было несомненно новое, где соединились мечты о социальном равенстве и человеческом братстве, христианство и природно-космический символизм нового направления («Дыхание весны»). В зрелых 1960-х и в 1970-х годах происходит сращивание со старой дореволюционной культурой. Россия, как разрубленный на части царевич, вспоминает себя как единый, цельный организм. Еще не собраны и не срослись все

ее части, но потихоньку изживаются противоречия между дореволюционной и послереволюционной ступенями, между научно-реалистическим и религиозным сознанием. Именно так и рождался у Неменского «символический реализм». В этот же этап одновременного восторга перед достижениями НТР, в том числе — космическими достижениями, возрастает разочарование, вопросы. 1970-е — время диссидентства. В мыслящих умах противостоят друг другу две правды. В духовной русской истории вскрывается мощнейшая сила лжи, о которой возопил Высоцкий. Неменский ищет и находит свои ответы как навсегда военный человек, для которого слово «МИР» навсегда написано в душе сияющими лучами. В сложных, предпереломных 1980-х многие его картины приобретают качества притчи, обрисовывая контур некоего учения. Его ракурсы еще более расширятся и исказятся в 1990-х, что было высказано художником языком притч. В картине «Собеседники» показаны четыре взгляда на жизнь: догматик, защитник отживших стереотипов; циник, меркантильный, делец; разуверившийся пессимист и мечтатель. Вот векторы времени. Заснувших в догматах, меркантилизме, безвольных или оторванных от жизни душ.

Особенность данной монографии — в ее открытом гражданском пафосе. Нонна Александровна параллельно с историей жизни художника и анализом творчества рисует свои образы времени и ею также пережитых, осмысленных событий. Поэтому ее труд мало назвать чисто искусствоведческой монографией. Это — самостоятельное литературное произведение, поводом для которого стал большой художник, рассмотренный ею в контексте нашей общей действительности. И главное, ради чего создавался сей труд, наполненный образами картин, живых персонажей и мыслей, — позволить «каждому новому поколению приобщаться к богатейшему наследию искусства своего народа, всех народов Земли — приобщаться, чтобы стать Человеком. Искусство — память, наследие чувств. Без него человек — дикарь. Даже с компьютером», — так сказал Борис Александрович Неменский, великий русский художник, писатель и педагог, которого многогранно представила в этой книге Нонна Александровна Яковлева, ленинградско-петербургский искусствовед, педагог, писатель. Эта книга может служить образцом добросовестной, крупноформатной монографии о современном художнике и о времени, которое досталось нам в нашей общей судьбе.

VI



**Сведения об авторах и составителях
сборника 80-го выпуска, членах
Творческого союза историков искусства
и художественных критиков СПб РО
«Ассоциации искусствоведов. ООО АИС»**

АЛЕКСАНДРОВ-СОБОЛЕВ-КАБА-ЛЕВСКИЙ Вадим Игоревич — кандидат экономических наук, государственный служащий. Эксперт в области традиционного японского искусства IX–X веков в Русско-японском культурно-просветительном межрегиональном общественном фонде «Ямато». Член Ассоциации юристов России, член Дома ученых им. М. Горького, организатор множества выставок.

БАХТИЯРОВ Руслан Анатольевич — кандидат искусствоведения, специалист по координации научной работы Государственного Русского музея, член Союза художников России, доцент Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, действительный член Петровской академии наук и искусств, лауреат премии ПАНИ за верность России. Награжден почетной грамотой Всероссийской организации ветеранов, удостоен благодарностей президиума Российской академии художеств и Дома офицеров Западного военного округа Минобороны России. Автор книг, учебных и учебно-методических пособий и статей по отечественному искусству XIX–XXI веков и творчеству современных художников.

ВОЛОШИНА Людмила Александровна — кандидат философских наук, член Российского эстетического общества. Автор мастер-классов на тему «Чувство искусства» (терапия изобразительным искусством) в рамках фестивалей и саммитов, проводимых институтом практической психологии.

ВОРОНКОВА Анна Сергеевна (псевдоним — Anna Varu) — искусствовед, куратор, арт-менеджер; сертифицированный специалист Института искусств Sotheby's, выпускник Художественной школы Christie's Education, соискатель Санкт-Петербургского государственного института культуры. Лауреат государственной стипендии для выдающихся деятелей культуры; автор книг и курсов по арт-рынку и технологиям искусственного интеллекта и статей по современному искусству. Обладатель диплома за проведение Международного салона современного искусства UnisVers'ART от организатора французской культурной ассоциации «Наследие», грамоты за вклад в развитие исторического особняка А. П. Брюллова. Куратор многочисленных выставок, в том числе Международного салона современного искусства UnisVers'ART (2020).

ГОЛЬДМАН Ирина Леонидовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью факультета культуры Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. Член Ассоциации коммуникаторов в сфере науки и образования, Ассоциации специалистов медиаобразования, Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, Ассоциации менеджеров культуры, Научно-образовательного культурологического общества, Российской коммуникативной ассоциации, Национальной ассоциации исследователей масс-медиа, National Association for Media Literacy Education, National Science Teaching Association, Европейской ассоциации вузов и преподавателей.

ГРИГОРЬЯНЦ Елена Игоревна — кандидат философских наук, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. Специалист по современному искусству, искусству Санкт-Петербурга, экслибрису и другим формам печатной графики, психологии творчества, рекламе.

ИГНАТЬЕВА Ирина Юрьевна — учитель изобразительного искусства и черчения МОБУ «Средняя общеобразовательная школа „Янинский центр образования“».

ИЗOTOVA Маргарита Дмитриевна — заслуженный деятель искусств России, член Союза художников России, действительный член Петровской академии наук и искусства и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина; председатель секции искусствоведения и критики, член правления и творческого сектора

Санкт-Петербургского Союза художников. Художественный руководитель Творческой мастерской «Добрая воля» Санкт-Петербургского Союза художников. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства. Обладатель золотой медали ПАНИ «За заслуги в культуре и искусстве», золотой медали «Духовность, традиции, мастерство» Союза художников России, Почетной грамоты Президента России В. В. Путина «За заслуги в развитии культуры и искусства».

КИРИЛЛОВА Екатерина Павловна — искусствовед, студентка Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина. Экскурсовод Государственного Русского музея (2019–2022), методист в Литературно-художественном музее книги А. П. Чехова «Остров Сахалин» (2023), куратор выставки Надежды Троегубовой (Южно-Сахалинск). Автор романа «Сентябри» (2024).

КЛИШЕВИЧ Евгения Александровна — искусствовед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры изобразительного искусства факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, экскурсовод Эрмитажа. Участник множества конференций и автор статей.

КОЖЕВ Константин Александрович — артист-кукловод, фотохудожник, режиссер; доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. Дипломант и лауреат российских и международных конкурсов, в том числе Высшей национальной премии «Золотая маска»; награжден почетной грамотой Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Автор

научных публикаций по театру кукол и современному сценическому искусству, включая исследования творчества Р. Р. Кудашова. Член Союза театральных деятелей России, Русского центра UNIMA, Союза фотохудожников России и Санкт-Петербургского Союза художников. Участник выставочных проектов Санкт-Петербургского Союза художников и коллективных экспозиций Союза фотохудожников России.

КРИВДИНА Ольга Алексеевна — председатель Совета Санкт-Петербургского регионального отделения «Ассоциации искусствоведов. ООО АИС», 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, член Международного Совета музеев, действительный член Петровской академии наук и искусств. Автор монографий о П. К. Клодте, И. П. Витали, Н. С. Пименове, М. М. Антокольском. В соавторстве с Б. Б. Тычининим написаны «Размышления о скульптуре», «Очерки о скульптуре. Избранное», «Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографий». Награждена золотой медалью Российской академии художеств (за создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007»), золотой медалью «Духовность. Традиции. Мастерство» Союза художников России. Отмечена благодарностью Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Автор 300 публикаций и 100 научных докладов. Составитель сборника статей АИС

«Петербургские искусствоведческие традиции».

ЛЕСКОВА Инна Александровна — доктор педагогических наук, доцент, член Союза художников России, член научного совета по философии образования и методологии педагогических исследований при Отделении философии образования и теоретической педагогики «Российского авторского общества». Победитель конкурса культурно-просветительских проектов «Гипертекст — XXI» в рамках VI фестиваля науки Юга России.

ЛЮКШИН Юрий Константинович — художник-график, заслуженный художник России, член-корреспондент Санкт-Петербургской Петровской академии наук и искусств, действительный член Академии народной графики (Москва), почетный член Российской академии художеств. Автор детской благотворительной программы «Краски добра», участник более 350 выставок в России и за рубежом, в том числе более 90 персональных.

МИТРОХИНА Людмила Николаевна (псевдоним — Вага Вельская) — поэт, член Союза художников России, член бюро секции критики и искусствознания Санкт-Петербургского Союза художников, заместитель председателя Совета Санкт-Петербургского регионального отделения «Ассоциация искусствоведов. ООО АИС», член Российского Союза профессиональных литераторов, автор ряда искусствоведческих эссе, статей и монографий о творческих личностях современности. В соавторстве с А. Г. Раскиным выпущены монографии. Автор 13 поэтических сборников, 12 пьес. Дипломант,

призер, лауреат литературно-поэтических всероссийских и международных конкурсов. Обладатель золотой медали «Духовность. Традиции. Мастерство» Союза художников России. Отмечена благодарностью Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Почетный член и поэт Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусство-ведческие тетради».

МИХАЙЛОВА Наталия Юрьевна — художник, преподаватель скульптуры, рисунка, живописи, аналитического рисунка Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Участник выставки «Цирк» в Русском музее (2015), автор персональной выставки в Анненкирхе (2021), автор персональной выставки «Отвергнутый камень» в Храме Посещения Пресвятой Девы Марией Елизаветы (2023). Автор множества публикаций в различных литературных изданиях.

МИХАЛКОВА Татьяна Кирилловна — филолог-германист, журналист, искусствовед, поэт и прозаик. Член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области, член-корреспондент Академии гуманитарных наук, член литературного объединения «Луч», член Союза художников РФ. Автор более сорока публикаций в области изобразительного искусства и двух поэтических книг. Дипломант литературного конкурса, посвященного 70-летию снятия блокады Ленинграда, лауреат Рубцовских поэтических чтений.

НАЧЕВ Дмитрий Анатольевич — художник-живописец, доцент Частного образовательного учреждения

высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский институт искусств и реставрации», преподаватель Международной Школы Дизайна, магистр по направлению «Педагогическое образование» (образовательная программа «Живопись»). Член Санкт-Петербургского Союза художников и Международного Союза педагогов-художников. Участник множества выставок в Москве и Санкт-Петербурге: «Молодость Петербурга», «Осень-2016», «Весна-2018», «Вид из окна», VI международная выставка творческих работ педагогов-художников «Мир без войны», «Арт-холл» («Эрмитаж-Выборг»), «Арт-география Санкт-Петербурга», «Лето-2020».

НИКОЛАЕВА Тамара Ивановна — заслуженный работник культуры России, почетный реставратор Санкт-Петербурга, член Санкт-Петербургского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Автор более 150 публикаций. Автор книги «Зодчие Петербурга. Историческая среда» (2025). Участник городских и международных конференций. Куратор фотовыставок в Доме архитектора, Музее истории Петербурга, Русском музее. Отмечена Фондом папы Иоанна Павла II за подготовку к изданию книги «Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге». Один из инициаторов и создателей памятника жертвам политических репрессий на территории Пулковской астрономической обсерватории. Отмечена дипломом с памятной медалью имени В. Я. Струве, медалью ВДНХ, медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга». Выступает в циклах радиопередач, посвященных наследию Санкт-Петербурга.

РАЧКОВСКИЙ Борис Вадимович — художник, искусствовед. Член Российского творческого союза работников культуры, Санкт-Петербургского творческого союза художников (ИФА), Межрегиональной общественной организации «Благорост» (г. Павлово). Награжден медалью «За заслуги в культуре и искусстве». Участник множества выставок в России и за рубежом. Создатель художественного течения «Дроп-пизмизм как оригинальная изобразительная техника».

САФАРОВА Яна Рифовна — художник-модельер, член Санкт-Петербургского Союза художников России. С 2007 г. сотрудничает со студией «Н+Н». Автор учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, научных публикаций в области искусствоведения и культурологии. Автор творческих работ, находящихся в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды. Лауреат и дипломант международных и всероссийских конкурсов, биеннале дизайна и конкурсов моды.

СЕЗОНТЕНКО Наталья Сергеевна — экономист, студент Санкт-Петербургского государственного института культуры. Руководитель ООО «Кухонный клуб».

ТОМСОН Ольга Игоревна — кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент кафедры русского искусства факультета теории и истории искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина. Автор многочисленных статей и исследований

по современному искусству. Соавтор проекта «Мастерская художника. Москва», в рамках которого выпускается одноименная серия книг и проходят художественные выставки в городах России.

ТРУЛЛЬ Ксения (Кузова Оксана Владимировна) — художник, член Союза художников России, член Российского Межрегионального союза писателей. Организатор тематических выставок, участник многочисленных художественных выставок Петербурга, Москвы, Германии. Автор очерков о художниках и современной художественной жизни. Публикуется в альманахе «Зеленая ветка».

ТЫЧИНИН Борис Борисович — художник, искусствовед, фотограф. Член Союза художников России, член Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области, действительный член Петровской академии наук и искусств. Ведущий художник Центрального музея железнодорожного транспорта России. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» награжден золотой медалью Российской академии художеств (2008). В соавторстве с О. А. Кривдиной были созданы книги «Размышления о скульптуре» (2010), «Очерки о скульптуре. Избранное» (2017), «Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографий». Один из авторов книги «Страницы истории железнодорожного транспорта России», удостоенной золотой медали ВДНХ (2014).

ФРОЛОВА Нина Ефимовна — искусствовед, заведующая отделом зарубежных связей и член Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков Международной ассоциации искусствоведов (1993–2022). Автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва. Ленинград. 1965–1990», автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малахш. Живопись». Отмечена благодарностями за большой вклад в развитие современного изобразительного искусства России и золотой медалью «Духовность. Традиции. Мастерство» Союза художников России; муниципального образования Сосновоборского городского округа Ленинградской области; Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

ХВОСТОВА Галина Александровна — искусствовед, ведущий научный сотрудник Русского музея, хранитель скульптуры Летнего сада, член Российско-нидерландского научного общества и Санкт-Петербургского объединения ландшафтных архитекторов, заслуженный работник культуры России. Отмечена дипломом Санкт-Петербургского Союза архитекторов России, памятным знаком III степени «30 лет работы в Государственном Русском музее». Автор более 95 публикаций об Исаакиевском соборе и скульптурах и памятниках Летнего сада, постоянный участник международных научно-практических конференций.

ШАТИЛОВ Дмитрий Анатольевич — архитектор-художник, выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР, кандидат искусствоведения, преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина. Автор «Словаря архитектурно-реставрационных терминов». Постоянный участник научных конференций и выставок.

СОДЕРЖАНИЕ

Бахтияров Р. А. Обзорная статья к 80-му выпуску	3
I. ИСКУССТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОСТИ	7
Митрохина Л. Н. Вольнодумец в рясе. О. Иакинф — монах, китаевед, ученый, исследователь (1777–1853)	9
Николаева Т. И. Венец на вечность	24
Бахтияров Р. А. Поздний этап творчества Шамиля Такташева в аспекте развития творческих установок советской живописи 1970–1980-х годов	36
Клишевич Е. А. Конкурсные проекты памятника Александру Пушкину на выставке Мастерской Аникушина	49
Кожев К. А. Спектакль Р. Кудашова «Летов. Дурачок» (БТК, 2019): актер живого плана и фигуративный театр	59
Митрохина Л. Н. В будущее через прошлое. Исторический жанр в творчестве художника Анастасии Кораблевой	71
Воронкова А. С. Институциональное признание абстрактной живописи Алексея Ваулина как феномена художественной культуры России ..	80
Григорьянц Е. И. Петербургский фототекст и его авторские интерпретации	92
II. РУССКОЕ ИСКУССТВО РАЗНЫХ ЖАНРОВ	105
Кривдина О. А. Тычинин Б. Б. Исторические темы в произведениях скульпторов середины — второй половины XIX века в собрании Русского музея	107

Хвостова Г. А. Статуя Беллона Альвизе Тальяпьетры из коллекции скульптуры Летнего сада. К истории бытования и реставрации	118
Хвостова Г. А. Антонио Фолетти. Штрихи к биографии малоизвестного скульптора	133
Кириллова Е. П. Избранные произведения Е. Д. Никифоровой-Кирпичниковой	146
Шатилов Д. А. Иерархия и проектные критерии достоверности исторических свидетельств в исследовании Римско-католического храма Св. Николая в Луге	160
Сафарова Я. Р. К истории базилики святой Екатерины Александрийской в Санкт-Петербурге	170
III. ИСКУССТВО СТРАН МИРА. ШТРИХИ И ХАРАКТЕР	177
Александров-Соболев-Кабалевский В. И. Особенности трактовки образа меча в традиционной японской гравюре середины XIX века	179
IV. ИСКУССТВО В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТОВКАХ	189
Лескова И. А. Неразличенность времени. О формах бытия традиции	191
Кожев К. А. Абсурдный человек в философских трудах С. Кьеркегора и А. Камю	206
Томсон О. И. Критерии достоверности	227
Сезонченко Н. С. Искусство как репрезентация экзистенциального через призму постоянной экспозиции музея «Эрарта»	234
Кожев К. А. Кукольный спектакль Р. Кудашова «Мы» (БТК, 2009): проблема формирования личности в обезличенном мире	241
Гольдман И. Л. Практики креативных индустрий в формировании межпрофессионального художественно-эстетического опыта коммуникатора как арт-стратега	247
Рачковский Б. В. Дропилизм как оригинальная живописная техника. Определение, описание и историко-сравнительный контекст	259

Волошина Л. А. Творческое освоение культурного ландшафта в процессе создания картины	274
Игнатьева И. Ю. Посещение выставок современных художников в контексте школьного образования: от теории к практике.	285
V. ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ, КНИЖНЫЕ ОБЗОРЫ, КРУГЛЫЕ СТОЛЫ, ЖУРНАЛИСТИКА, ДНЕВНИКИ, МЕМУАРЫ	297
Митрохина Л. Н. Грецкая И. Л. О родовой усадьбе «Имоченцы» в деревне Акулова Гора. По материалам воспоминаний Ирины и Юрия Грецких — воссоздателей исторической усадьбы Василия Поленова	299
Изотова М. Д. Гелий Коржев. Трудные шаги к истине	307
Люкшин Ю. К. Сибиряк с благородным сердцем.	314
Изотова М. Д. Сурбаран и Пиросмани. Пронзительный реализм.	319
Михайлова Н. Ю. Поиск языка	324
Михалкова Т. К. Влюбленный в жизнь.	334
Митрохина Л. Н. 33 года служения искусству. Международный фестиваль «Мастер-класс»	338
Начев Д. А. Магический реализм. Творчество художника Александра Федоровича Кабанина	345
Ксения Трулль (Кузова О. В.) Значение картины как высказывания художника о современном обществе	352
Изотова М. Д. Отзыв на книгу Н. А. Яковлевой «Символический реализм Бориса Неменского».	363
VI. Сведения об авторах и составителях сборника 80-го выпуска, членах Творческого союза историков искусства и художественных критиков СПб РО «Ассоциации искусствоведов. ООО АИС» . . .	369

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 80

*Составители — Ольга Алексеевна КРИВДИНА,
Людмила Николаевна МИТРОХИНА, Нина Ефимовна ФРОЛОВА*

ST. PETERSBURG ART HISTORY BOOKS

Issue 80

*Compiled by Olga Alexeevna KRIVDINA,
Lyudmila Nikolayevna MITROKHINA, Nina Efimovna FROLOVA*

Все материалы публикуются в авторской редакции.

Публикуемые сборники размещаются на сайтах:

*в системе РИНЦ Научной электронной библиотеке elibrary.ru;
«Петербургские искусствоведческие тетради. ПИТ-АИС-СПБ» - ais.spb.ru*

16+

Верстка — О. Филина

Корректор — Л. Дорохина, ???

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91
trade@lanbook.ru
www.lanbook.com

пункт меню «Где купить» раздел «Прайс-листы, каталоги»

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

115432, Москва, пр. Андропова, д. 10
(БЦ Технопарк Плаза), этаж 6, оф. 6.006
Тел.: (499) 350-62-10, (495) 252-79-20; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350010, Краснодар, ул. Зиповская, д. 9, лит. Д, пом. 31
тел.: (861) 274-10-35; lankrd98@mail.ru

Магазин электронных книг Global F5:

<http://globalf5.com/>

Подписано в печать 14.04.26.

Бумага офсетная. Печать офсетная/цифровая. Гарнитура Школьная. Формат 70 × 100 1/16

Усл. п. л. 30,88. Тираж 60 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов в типографии «Т8».

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
РФ, 196105, Санкт-Петербург, пр-кт Ю. Гагарина, 1,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru

www.lanbook.com

пункт меню «Где купить»
раздел «Прайс-листы, каталоги»

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
115432, Москва, пр-кт Андропова, д. 10
(БЦ Технопарк Плаза), этаж 6, оф. 6.006,
тел.: (499) 350-62-10, (495) 252-79-20;
e-mail: lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350010, Краснодар, ул. Зиповская, д. 9, литер Д, пом.31,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

**КУЛЬТУРА
И
МЕНЕДЖМЕНТ**

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

**Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72**

**ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА
www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru**