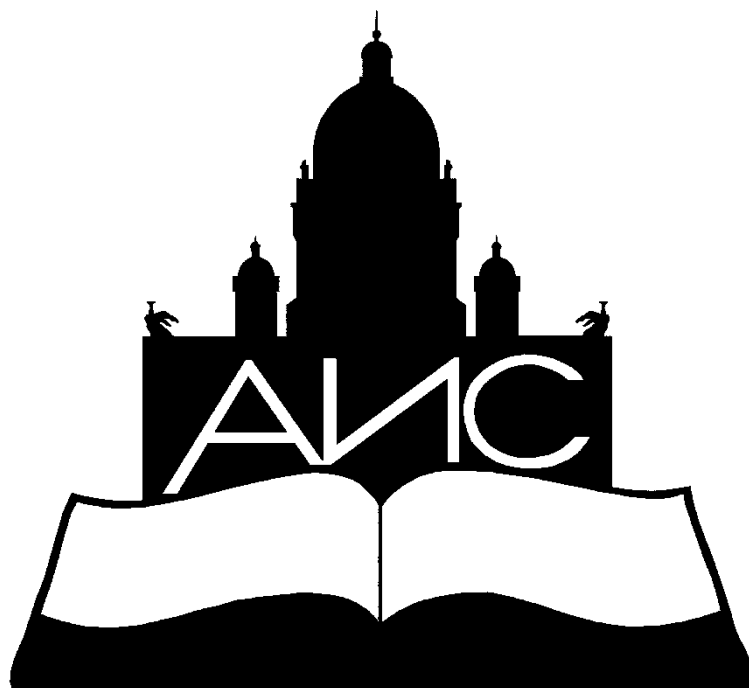


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)  
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 9



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2007

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

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 9.

Статьи по истории искусства. СПб., 2007. 292 с.

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

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м.

Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу.

Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения  
Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)

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

ISBN 5–85574–204–2

© Ассоциация искусствоведов, 2007.

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

**Башинская Ирина Альфредовна** — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, и автор многочисленных научных и методических статей и книг по современной скульптуре и изобразительному искусству. С 1951 по 1980 год проработала: 5 лет старшим научным сотрудником в Государственном Ярославском художественном музее, 4 года в Государственном Харьковском музее изобразительных искусств, 20 лет в Государственном Русском музее.

**Благодатов Николай** — член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, действительный член Санкт-Петербургской Академии современного искусства, автор ряда публикаций по современному изобразительному искусству, коллекционер художественных произведений.

**Данилова Анна Владимировна** — художник-реставратор, преподаватель кафедры общей живописи и аспирант кафедры реставрации по специальности искусствоведение в СП ГХПА им. Штиглица, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России; имеет ряд научных публикаций по теме «Иконография древнерусского искусства», член общества молодых художников «Зелёная собака», участник выставок общества «Зелёная собака», сезонных выставок Союза художников СПб и выставок, организованных по России.

**Дмитренко Анатолий Фёдорович** — историк-музеевед, художественный критик, куратор ряда выставок в России и за рубежом, автор работ о творчестве отечественных художников, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения, профессор, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников и Союза журналистов России, действительный член Петровской Академии наук и искусств и Санкт-Петербургской Академии Современного искусства, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

**Елагина Елена Васильевна** — программист, член Союза писателей СПб, член Союза журналистов СПб, лауреат литературных премий, автор многочисленных публикаций по теме: «Современное изобразительное искусство».

**Зыков Николай Леонидович** — историк, сотрудник Государственного Эрмитажа, хранитель старой нидерландской живописи.

**Ильина Татьяна Валериановна** — искусствовед, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русского искусства в СПб ГУ, имеет многочисленные публикации, в т.ч. монографии, учебники по истории западноевропейского и отечественного искусства, автор учебного пособия по истории русского искусства XVIII века «Изобразительное искусство, от техники к образу», автор книг по введению в искусствознание (последнее издание 2006 года).

**Каминская Анна Генриховна** — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СП ГХПА им. Штиглица, автор ряда научных публикаций, член бюро секции искусствоведения СПб отделения Союза художников России. Прожила вместе с А. А. Ахматовой со дня своего рождения до последнего часа

поэта. Сопровождала А. А. Ахматову в 1965 году в Англию для вручения ей звания Почётного доктора Оксфордского университета.

**Лагунова Татьяна Робертовна** — культуролог, специалист в области современного искусства в Санкт-Петербургском Центральном выставочном зале «Манеж», специалист Экспертной комиссии по сохранению культурных ценностей «РОСОХРАНКУЛЬТУРЫ».

**Матвеев Леонид Геннадьевич** — искусствовед, научный сотрудник Государственного Русского музея, имеет ряд публикаций по теме «Монументальная керамика XIX–XX веков».

**Махлина Светлана Тевелевна** — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, Доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств, Заслуженный работник высшей школы РФ.

**Митрохина Людмила Николаевна** — поэт, член Российского Межрегионального Союза писателей, действительный член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина, автор ряда эссе и статей о творческих личностях современности, автор девяти поэтических сборников, дипломант 8-ой Дальневосточной выставки-ярмарки «Печатный двор» — 2004 в конкурсе «Лучшее краеведческое издание» за книгу «Древо Жизни»; составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

**Незабудкина Светлана Леонидовна** — искусствовед Выставочного Центра Санкт-Петербургского отделения Союза художников, организатор и куратор выставок по современному изобразительному искусству конца XX века, лектор, соискатель кафедры истории теории искусства Санкт-Петербургского Государственного Университета, автор многочисленных статей о современном искусстве в журналах, буклетах и каталогах.

**Пунина Ирина Николаевна (1921–2003)** — выдающийся искусствовед, друг А. А. Ахматовой, преподаватель, автор монументальных трудов, посвящённых Н. Н. Пунину и организатор этих публикаций.

**Раскин Абрам Григорьевич** — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов /АИС/, Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, Почётный член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина, член Российского Межрегионального Союза писателей, автор более 500 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, поэт — автор восьми поэтических сборников, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, постоянный составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

**Регинская Наталья Владимировна** — искусствовед, кандидат культурологии, доцент кафедры истории русской культуры СПб ГУКИ, автор многочисленных статей по теме: «Современное изобразительное искусство Петербурга».

**Реперан Жак** — профессор парижского Музеума. Проживает и работает во Франции, в Париже.

**Телепова Марфа** — искусствовед, кандидат биологических наук. Дочь художника Н. А. Телепова. Проживает во Франции, в Париже.

**Труль Ксения** — петербургская художница (живопись, графика), член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России. Окончила художественное училище им. Н. Рериха. В 70-ые годы работала художником выставок. В 80-е годы работала экскурсоводом при Всесоюзном Музее А. С. Пушкина. С 1990 по 1995 год посещала Высшую Философско-религиозную школу. В 90-е годы принимала участие в организации тематических выставок, писала к ним статьи («Небо и Земля» - ИРЛИ, 1996г.; «Круг художника А. П. Зайцева», 1997 г.; «Мухинское училище» и др.) Сотрудничает с журналом «Посев» и альманахом «Зелёная ветка»; пишет очерки о художниках и принимает участие в городских выставках.

**Фаминская Нина Валериановна** — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, автор статей по петербургской графике и по искусству Восточной Европы (Польша, Венгрия, Болгария) и о современных мастерах скульптуры Петербурга.

**Фролова Нина Ефимовна** — искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов /АИС/, автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись.» М. –Л. 1965–1990, США, Колумбийский музей искусств; автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись», Бельгия; постоянный составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

**Хабло Лидия Борисовна** — искусствовед, сотрудник музея Елагинского дворца, автор ряда статей по русской пейзажной живописи конца XIX — начала XX века.

**Чалая Алиса Александровна** — искусствовед, аспирант кафедры зарубежного искусства Академии Художеств СПб, имеет ряд публикаций по истории и методологии средневекового и современного изобразительного искусства.

**Шаварда Павел** — студент Института Восточных языков. Проживает и учится во Франции, в Париже.

**Шалыгин Аркадий Сергеевич** — академик РА РАН, академик МАН ВШ, Заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор технических наук, профессор, председатель Художественного Совета Санкт-Петербургского отделения Международной академии наук Высшей школы, куратор Университетской галереи современного искусства, активно сотрудничает с журналом «Арт-город», продолжает работу над новым, третьим изданием книги «Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени» (2004г.) Выступает с предложением проведения первого биеннале «Петербургские искусствоведческие чтения».

**Шаманов Борис Иванович** — художник-живописец, заведующий кафедрой живописи СП ГХПА им. Штиглица, профессор, Народный художник РФ, автор многочисленных публикаций о современном изобразительном искусстве; участник выставок «Группа одиннадцати», имеет две персональные выставки; работы находятся в государственных музеях — Третьяковской галерее и Русском музее, а также в музеях российских городов.

**Шейнина Мария Юрьевна** — искусствовед, автор многочисленных печатных работ об истории искусства и о современном искусстве Чехословакии и России; активно сотрудничает с Государственным Русским музеем, участвуя в создании каталогов. Приоритетные направления — абстрактное искусство, искусство современной фотографии.

**Шлыкова Татьяна Викторовна** — художник, член Союза художников России, участник более 20-ти выставок с 1997 года, штатный художник-реставратор Государственного Эрмитажа, аспирант кафедры реставрации и живописи СП ГХПА им. Штиглица, имеет ряд публикаций по теме «Реставрация керамики».



---

## I

**Абрам Раскин**  
**Людмила Митрохина**

### **СКУЛЬПТОР ШВЕЦКАЯ — КЛАССИК РЕСТАВРАЦИИ**

В историю мирового искусства по достоинству, оригинальности и значимости творческого вклада внесены имена великих живописцев, скульпторов и зодчих. Произведения этих мастеров дошли до нас не без помощи реставраторов. По существу, создавалась теневая летопись, в которой значатся имена тех, кто продлил и продлевает жизнь шедевров.

Однако, если историки искусства посвятили солидные труды, монографии и популярные издания великим творцам культуры и искусства, то имена реставраторов сохранились, в основном, в путеводителях, обзорных изданиях, а также в отчётных документах, фиксирующих проведённые ими работы, которые являются ценными архивными материалами, обречёнными находиться в тени и о которых вспоминает только узкий круг специалистов, учёных и историков.

В России двадцатого века интенсивное проведение реставрационных работ продиктовано катастрофическими последствиями военных лет, что отразилось в появлении обзорных трудов, посвящённых этапам реставрации дворцово-парковых комплексов и отдельных произведений искусства, где обнародовано значительное число имён архитекторов, скульпторов, живописцев, резчиков и других мастеров-профессионалов, отдавших свой талант сохранению художественного наследия.

Следует отметить, что до сих пор не было создано ни одной монографии, освещающей деятельность наиболее выдающихся мастеров этой ветви культуры. Связанные профессионально и лично с творчеством реставраторов, мы решили посвятить отдельный труд скульптору-реставратору Лилии Михайловне Швецкой. В его основе не только знакомство с её произведениями, но и документы её личного архива, живые рассказы и воспоминания, за что авторы приносят ей сердечную благодарность.

## I

Любое произведение искусства через определённое время требует реставрации или восстановления значительных частей. Случаи реставрации охватывают огромный временной период. Величайшие произведения искусства, Древней Греции, Эпохи Возрождения средних веков подвергались реставрации. Одной из граней реставрации является воссоздание — воспроизведение заново по сохранившемуся изображению утраченного произведения скульптуры, живописи, графики и прикладного искусства. В истории русского искусства зафиксированы случаи реставрации и воссоздания произведений искусства и старины. Хрестоматийный пример реставрации — картина И. Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван». Художественное полотно было повреждено ударом ножа фанатика и реставрировано специалистами Третьяковской галереи под руководством И. Э. Грабаря.

В недавнем прошлом другой фанатик повредил гениальное полотно Рембрандта «Даная», облив его кислотой. Потребовалось много лет кропотливой работы с привлечением рентгеноскопии, специалистов-химиков и бригады опытных живописцев-реставраторов, чтобы вернуть шедевру утраченный облик. Одним из примеров довоенных значимых реставрационных работ в Ленинграде является воссоздание монументальных фигур-муз в нишах фасадов Александринского театра (Академический драматический театр имени А. С. Пушкина), выполненных скульпторами И. В. Крестовским и Н. В. Дыдыкиным.

До 1941 года реставрационные работы носили локальный характер. В основном, это было восполнение мелких утрат. Например, в скульптуре —



восстановление отломанных пальцев, кистей рук и деталей одежды. В живописи — это касалось снятия лака, заделки кракелюр (трещин) и частичных живописных утрат. В годы Великой Отечественной войны (1941–1945) повреждения и даже полное уничтожение памятников архитектуры и великих произведений искусства обрели на территории России катастрофический глобальный характер, — не случайно реставрация приобрела государственное значение. Перед творческой интеллигенцией была поставлена задача — воссоздать памятники архитектуры и связанные с ними монументально-декоративные росписи, орнаментальную и фигуративную скульптуру, а также скульптуры для фонтанов Петергофа.

В Ленинграде в ноябре 1943 года на базе бывшего училища барона Штиглица было создано специальное архитектурно-художественное учебное заведение, призванное готовить мастеров-реставраторов разных специальностей. Оно завоевало высокий авторитет качеством подготовки своих выпускников, и в 1945 году ему был придан статус — Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной. В настоящее время — это Санкт-Петербургская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. Штиглица. С июля 1945 года начали свою деятельность архитектурно-реставрационные мастерские, которые пять лет спустя преобразовались в Специальные научно-производственные реставрационные мастерские. Среди выпускников первого выпуска ЛВХПУ имени В. И. Мухиной была Лилия Михайловна Швецкая, которая стала одним из выдающихся представителей Ленинградской школы реставраторов.

Однако, прежде чем проследить творческий путь Лилии Швецкой, попытаемся осмыслить, в чём состоит суть творчества скульптора-реставратора, как и живописца-реставратора. Имея в качестве образца или первоосновы изображение той или иной скульптуры (монументальной, фигуративной, круглой, рельефной), скульптор-реставратор должен повторить её с максимальной точностью, не только по композиции, но с глубоким пониманием смысла и стиля. Вместе с тем, реставратор не является равнодушным копии-

стом. Он должен быть сотворцом того художника, которому принадлежал первоначальный образец. Только тогда его работа обретёт дыхание подлинника. Именно поэтому талантливый реставратор становится творцом, используя профессиональные навыки для возвращения в бытие утраченного произведения прошлых веков. Если для воссоздания живописной фигуры живописец-реставратор, имея одну фотографию, может работать, то скульптору-реставратору, имея одно изображение или сохранившуюся деталь, необходимо понять и домыслить объёмы с невидимых воображаемых сторон.

Для решения задач реставрации и воссоздания художественных произведений необходимо обладать даром проникновения в дух и стилистику искусства давно минувших времён. В этом смысле художника-реставратора можно уподобить актёру, который должен перевоплотиться в персонаж и образ пьесы, в которой он участвует. Кроме того, реставрация требует научной подготовки, досконального знания истории памятника, произведения, творчества мастера-создателя, временного пласта и всего того, что определило появление храма, дворца, зала, монумента, декоративной скульптуры. Совокупность всего перечисленного приводит к убеждению, что реставрация — это творческая наука, решение задач которой способны выполнить люди, обладающие талантом живописца, скульптора, графика и аналитическим умом. Значение творчества реставраторов исключительно велико. Именно они передают новым поколениям культурное наследие, помогая сохранить его, несмотря на губительное влияние времени, среды и тех химических процессов, которые происходят в самих художественных произведениях.

Лилия Михайловна Швецкая относится к числу тех петербургских ваятелей, которые подняли профессию реставратора до уровня особого вида художественного творчества. Её по праву можно назвать классиком реставрационного искусства. Более пятидесяти лет, день за днём руки Швецкой превращают пластилин в удивительные пластические формы. Каждое её создание отвечает высшим требованиям искусства ваяния. Из мастерской Швецкой созданные ею модели, закреплённые в гипсовых отливках, для повторения переносятся к резчикам, затем

к позолотчикам и, наконец, занимают своё место в парадных залах пригородных дворцов-музеев и многих знаменитых старинных зданий Петербурга.

Цель этой книги — запечатлеть жизненный и творческий путь выдающегося петербургского скульптора-реставратора XX века и наших дней, показать многогранность проявления её таланта, познакомить с методикой её работ, сложившихся более чем за полвека.

## II

Сент-Экзюпери писал, что все мы родом из детства. Его неопровержимое утверждение невольно дополняется сведениями о том, где родился человек, что окружало его с первых лет бытия. Лилия Швецкая, будущий скульптор, реставратор и живописец, родилась 2 августа 1929 года в деревне Крюково Островского района Псковской области в семье служащих. Мать — Анастасия Васильевна (урождённая Шубина), отец — Михаил Васильевич Швецкий. Несомненно, что красота природы псковщины способствовала пробуждению у Лилии Швецкой чувства природы и любви к ней. С детских лет Лилия Швецкая постоянно путешествовала с матерью по Пушкинским местам, часто бывала в Святогорском монастыре. Анастасия Васильевна читала дочери наизусть множество стихотворений любимого поэта, что, несомненно, повлияло на творческое воображение ребёнка. Лилия Швецкая стремилась самостоятельно придумывать и делать игрушки и куклы из глины, дерева, вырезая, раскрашивая и приклеивая необходимые детали. С большой радостью устраивала кукольный театр деревенским детям. Поступление семнадцатилетней Лилии Швецкой после окончания средней школы в Ленинградское художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной в 1946 году было органично и естественно для души юного творца. В студенческие годы Лилия Швецкая осваивала технику керамики. Выполнила панно на военно-морскую тему, где изобразила корабль, нахимовцев у штурвала и опытного моряка-наставника. Увлекалась графикой, исполняла портретные рисунки, охотно и успешно работала в технике акварели, запечатлев интерьеры Меншиковского дворца, Петергофа и Монплезира, детали керамики из раскопок, фасады и интерьеры. Делала рисунки Пергамского алтаря, великолепно

писала маслом пейзажи Царскосельского парка с мраморными скульптурами, что свидетельствует о сильном даровании Швецкой как живописца. Освоив технику обжига, Лилия Швецкая выполнила большую керамическую вазу высотой 70 см, которая была сплошь покрыта стилизованным русским орнаментом с цветными деталями, с применением керамических красителей, ангобы, глазури. Наиболее сильное влияние в процессе её художественного становления оказали такие преподаватели, как Д. А. Кючарианц (композиция), Барутчева (рисунок), Бернштам (графика), В. Марков (керамика) и другие. Говоря о своих студенческих годах, Швецкая подчёркивала, что именно в богатейшей библиотеке училища она ощутила вкус общения с книгой как бесконечного источника культуры в самом широком смысле.

Дипломную работу Лилия Швецкая подготовила под руководством скульптора Веры Семёновны Драчинской. Темой диплома явилась двухфигурная композиция для фонтана «Мальчики — рыболовы». Швецкая представила государственной комиссии пять вариантов решения скульптуры, выполненной в керамике. Блистательно выполненная работа была принята комиссией с оценкой «отлично» и выставлена в музее училища.

Так, спустя восемь лет, в 1954 году Лилия Михайловна Швецкая получила диплом «Художника декоративно-прикладного искусства». А за исполнение оригинальной художественной вазы Швецкая получила второй диплом «Учёного рисовальщика». Тем же годом датируется начало её профессиональной работы как реставратора и зачисление в штат Специально-научного объединения «Реставратор».

### III

Лилия Швецкая активно включилась в сложный процесс воссоздания и восполнения утрат монументально-декоративной скульптуры, связанной с воссозданием шедевров русской архитектуры Ленинграда и пригородов. Следует обратить внимание, что это были годы широкого процесса воссоздания редчайших произведений, повреждённых или полностью уничтоженных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов и в период блокады.

Уже первые шаги в сфере реставрации скульптуры отмечены разнообразием задач, их сложностью и приобретением навыков аналитического мышления. Швецкая занялась обмерно-проектными работами, что позволило ей не только ознакомиться, изучить, но и проникнуть в стилистическую суть произведений, созданных в Петербурге и его пригородах с первых лет основания города и загородных императорских резиденций. В течение трёх лет с 1954 по 1957 год Швецкая занималась обмерами, фиксационными рисунками, работая в технике графики и акварели на натуре в местах расчисток и раскопок архитектурных профилей и различного рода фрагментов. Так, в Монплезире под полом в земле были обнаружены осколки полочек для фарфора и части фарфоровых изделий, по которым впоследствии воссоздавались художественные произведения. Архитектор Александр Эрнестович Гессен вёл эти объекты, став для Лилии Швецкой прекрасным учителем в искусстве реставрации. Швецкая трудилась в Летнем дворце Петра I, в домике Петра I, в Меншиковском дворце на набережной Невы и во дворце Монплезир в Петергофе. Ей пришлось потрудиться в здании Петропавловского собора, где она выполняла чертежи проектов реставрации, кроки, шаблоны и рисунки деревянной резьбы внутреннего убранства с ведущим архитектором Ириной Николаевной Бенуа.

Лилию Швецкую привлекали к реставрационным работам в Государственном Эрмитаже, где она занималась обмерами в Николаевском зале, реставрировала мраморную скульптуру в Золотой гостиной, а также барельефы в Романовской галерее.

В павильоне «Концертный зал» Д. Кваренги в г. Пушкине она выполнила живописные эталоны (композиция в круге аллегорических изображений искусств — 3 картона), а также обмерные рисунки лепного фронтона и фриза этого павильона.

Во дворце Юсупова на Мойке (ныне Дом учителя) она провела обмеры и выполнила в акварели живописный эталон театрального плафона. В Соборе Владимирской иконы Божией Матери (Санкт-Петербург) она входила в группу, выполнявшую обмеры. Работая скульптуром-реставратором, восполняя

утраченные детали шедевров, Швецкая впитывала, осязала особенности пластики великих мастеров прошлого. Так было, когда ей пришлось воссоздавать утраченные части рельефов на фасаде Казанского собора, в своё время исполненных И. Мартосом и Ж. Д. Рашеттом, вырубая их из пудожского камня. Именно в Казанском соборе Лилия Швецкая впервые познакомилась с редким пудожским камнем, который неоднократно применяла в своём дальнейшем творчестве. Для Белого зала Гатчинского дворца она воссоздавала в гипсе частичные утраты изображений рельефа в овале «Цереры и Флоры». Для Ораниенбаума (Ломоносов) ею были выполнены эскизы ваз, декорирующих балюстрады павильона Катальная горка.

Обширен список работ Швецкой по воссозданию художественных чугунных оград города: выполнен проектный рисунок восстановления решётки сада «9 января», проект воссоздания венчающей части центральных и боковых ворот Зимнего Дворца со стороны площади, исполнены гипсовые модели деталей решётки Мраморного дворца.

В эти годы Лилия Михайловна внесла свою лепту в восстановление Петергофа. Она выполнила проектные рисунки полочек, необходимые для создания моделей резьбы в объёме, для лакового (японского) кабинета Монплезира. Ей принадлежат рисунки-проекты воссоздания кронштейнов и декоративных ваз на крыше дворца и его люстгаузов, портал центрального зала Монплезира, а также для простенков галерей; Швецкая не только явилась автором рисунков для резьбы из дуба, но, что важнее для её скульптурной биографии, выполнила пять моделей для резьбы из дуба орнаментов в простенках галерей Монплезира. С большим чувством стилистики, в особенности свойственной декоративной скульптуре, Лилия Швецкая передала изящество и игру утончённых объёмов декоративных деталей, которые отделяли друг от друга картины, собранные в Монплезире. Все пять моделей для резьбы из дуба внесли разнообразие в ритмику декора и повторяющихся в размерах живописных полотен в строгих профилированных рамах. Всё это делалось под руководством архитектора А. Э. Гессена, с которым она впервые стала сотрудничать в Петергофе. Кроме того, по предложению Гессена

Швецкая вылепила модели в масштабе 1:10 для воссоздания скульптуры фронтонов Петергофского Эрмитажа и общий вид этих двухфигурных аллегорических композиций в масштабе 1:50. Принципиальное значение этих работ заключалось в том, что Лилия Швецкая решила задачу воссоздания скульптурной декорации Петровского павильона, утраченную ещё в начале XIX века. По признанию самой Швецкой, напечатанному в виде «Монолог скульптора Л. М. Швецкой» в книге «Ленинград и ленинградцы» в 1985 году, — «...Там, в Петергофе, архитектор Александр Эрнестович Гессен и научил меня понимать барокко. Там, наверное, и поняла я что-то главное в профессии скульптора-реставратора. Мне кажется, она в чём-то похожа на профессию актёра: нужно так же уметь перевоплощаться, так же растворять свою индивидуальность в чужой. Нужно, чтобы это был Растрелли, Дункер, а не Швецкая».

Работа в Петергофе с такими известными архитекторами-реставраторами, как А. Э. Гессен, В. М. Совков, Е. В. Казанская много дала Швецкой для глубокого понимания синтеза архитектуры и скульптуры и в познании не только основных различий стилей, но и в интерпретации тонких стилистических оттенков, и авторского почерка скульпторов XVIII — XIX веков.

В 1958 году Швецкая выполнила и воплотила в материале два проекта больших многофигурных фрагментов-рельефов Мраморного зала в здании Музея Этнографии, первоначально оформленном архитектором В. Ф. Свиньиным и скульптором М. Я. Харламовым. Следует отметить, что она сумела переключиться от стилистики первой половины XVIII века к пластической манере конца XIX — начала XX веков. Уничтоженную часть рельефов Харламова, вместо которых встроили два проёма по обе стороны двери для хозяйственных и противопожарных нужд, Лилия Михайловна воссоздала с полной убедительностью, вернув утраченную целостность скульптурному фризу «Народы России».

В 1959 году Швецкую привлекли к воссозданию моделей десьюдепортов Портретного зала в Большом Петергофском дворце. Эта сложная декоративно-пластическая композиция включала женский бюст, обрамлённый орнаментальным декором и двумя птицами с распахнутыми крыльями. Для

другого десьюдепорта она подготовила скульптуру — женскую головку, которая позже была выставлена в Париже и оставлена в дар Франции от России. Эти работы в стиле барокко середины XVIII века предшествовали её подключению к воссозданию декоративной скульптуры Екатерининского дворца в Пушкине (Царском Селе).

Для Белого Столового зала Большого Петергофского дворца Швецкая проводила укрепление и склеивание сохранившихся известково-гипсовых фрагментов, используя растворы полибутилметакрилат в ксилоле и эпоксидные смолы. Тщательно собранные и укрепленные части больших барельефов скульптуры и лепки, стали прочной основой для воссоздания по довоенным фотографиям всей скульптурной композиции на стенах Белой столовой. Кроме того, для того же интерьера Лилия Швецкая воссоздала четыре больших горельефных десьюдепорта, композиция которых включала фигуры двух амуров, декоративную вазу, фруктовые гирлянды на фоне, насыщенном орнаментом на профилированном сандрике. Для Белого Столового зала скульптор воссоздала многофигурные композиции на сюжет «Игры амуров», используя при этом сохранившиеся фрагменты и фотографии. Подобно расстреллиевскому барокко, Швецкая столь же тонко проникла в пластическую манеру классицизма, воссоздав наддверия и монументальные стенные панно. Лилия Михайловна Швецкая трудилась в содружестве со скульпторами-реставраторами Г. Д. Михайловой и Э. П. Масленниковым, утвердившими приоритетное значение ленинградской школы реставрации.

1963 год ознаменовался воссозданием моделей резной скульптуры в духе барокко, где Швецкая вылепила фигуры двух кариатид в орнаментальном окружении, предназначенных для обрамления портала Картинного зала Царскосельского дворца.

В перечне работ 1964 года значится выполнение утраченных деталей двух мраморных скульптурных композиций резца ваятеля XIX века В. П. Бродского, ныне экспонируемых на лестничных площадках парадной лестницы (архитектор И. А. Монигетти). Год также отмечен работами в музее



Екатерининского дворца восстановлением скульптуры Большого Тронного зала и Янтарной комнаты (архитектор Б. Ф. Растрелли).

В отчёте от 20 ноября 1964 года, составленным скульптором, упоминается воссоздание скульптурно-декоративного оформления пилонов Театральных ворот (1802 г.) в виде военных трофеев — древних шлемов с пышными перьями, скомпонованными со щитами и шпагами (автор — архитектор В. Бренна, проект воссоздания — архитектор А. А. Кедринский) в Павловском парке с экспериментальным применением нового синтетического материала — стеклопластика.

В дни составления отчёта Швецкая работала над реставрацией рельефов в пудожском камне, исполненных И. П. Мартосом и Г. Д. Рашеттом на фризе боковых пролётов Казанского собора. Для этой цели она вырубала в камне недостающие детали, а также намазкой и наращиванием мастики и заделкой швов ликвидировала мелкие повреждения камня.

В 1964 году, пройдя аттестацию в Специальном научном производственном объединении «Реставратор», Швецкая получила звание «реставратора высшей категории».

#### IV

Творчество Лилии Михайловны не остаётся незамеченным современниками. Первая большая статья под названием «Вдохновенный художник», посвящённая деятельности молодого скульптора-реставратора Лилии Швецкой, была напечатана в газете «Заря коммунизма» 8 марта 1963 года И. Савиным. Автор статьи с большой теплотой и пониманием отмечают основные штрихи в творчестве скульптора. Это работа с натурой, поиск плавных линий и трогательных черт в пятнадцатилетней девочке Наташе, явившейся моделью для восстановления одной из скульптур XVIII века; славные и озорные лица трёхлетней Леночки и её сверстницы Ани, вдохновившие на воссоздание ожившей стайки барельефа «Играющие амуы». Жизненное правдоподобие воссозданных скульптором шедевров потрясает.

В своём «Монологе...» в книге «Ленинград и ленинградцы» Лилия Михайловна говорила: *«...Скульптору-реставратору нельзя терять вкус к работе над живой натурой. Есть фотография того, что было, — хорошо. Есть сохранившиеся фрагменты — хорошо. Но живые впечатления вносить нужно всегда. Очень тактично, очень бережно — но обязательно вносить. Помню, лепила — ещё в Петергофе — головку для наддверной конструкции. Леплю и чувствую: чего-то не хватает мне, что-то не получается. Увидела девушку на Невском, чуть не крикнула: «Вот шея, которая мне нужна!» Едва ли не силой затащила её в мастерскую».*

В статье отмечена многогранность Швецкой, с большим вкусом выполняющей декоративные вазы для цветов, стилизованные кувшинчики, изображающие древне-языческих божков, глиняное блюдо, из которого выползает усатый рак. Особого внимания заслуживают её работы над скульптурными портретами, полными настроения и чётко схваченными характерными индивидуальностями, — живописца-реставратора В. Окорочкова и старого архитектора А. Л. Ротача.

Страна десятилетиями залечивала послевоенные раны, нанесённые городам. В Ленинграде продолжались активные работы по охране и реставрации памятников архитектуры и искусства в самом городе, в пригородах — Пушкине, Павловске, Ломоносове и Петродворце. Лилия Михайловна Швецкая с первых дней восстановления Екатерининского дворца в г. Пушкине была привлечена на самые сложные скульптурно-реставрационные работы, которым беззаветно отдавала все свои творческие силы и вдохновение.

В связи с празднованием 25-летия победы под Ленинградом, 29 января 1969 года в газете «Вечерний Ленинград» появляется очерк известного писателя-публициста Юрия Алянского «XVIII век — почти рядом», в котором блистательным стилем описана творческая судьба реставратора Л. М. Швецкой. Вот некоторые фрагменты очерка:

*«...Лилии Швецкой досталась тяжесть не только реставрации, но и восстановления почти всей утраченной скульптуры дворца. За этими слова-*

*ми стоит огромный объём работ, несметное количество фигур, головок, лепных композиций. Швецкой пришлось в известном смысле “заменить” ведущего помощника Растрелли скульптора Дункера — ему принадлежали лепные модели лепного и резного декора дворца...»*

*«...Воссоздание утраченных фигур — самое трудное, самое ответственное в работе скульптора-реставратора. Воссоздать объёмность модели, черты какой-нибудь богини, кариатиды, купидона, орла, змеи следовало не вообще, по собственному усмотрению и вкусу, а в стиле, манере и вкусе времени их создания, и это придавало задаче особенную важность и тонкость. Здесь вставала проблема творческого перевоплощения. Изысканный, подвижный стиль барокко не терпел натурализма, фотографической повторяемости, зеркальной тождественности фигур, даже если они служили обрамлением зеркальной рамы. Иллюзия движения, свобода, живость, причудливая изысканность, бравадность изящных линий — всему этому надо было долго и пристально учиться, прежде чем браться за воссоздание конкретного памятника.*

*Лилия Швецкая в течение своей вот уже пятнадцатилетней работы стала настоящим мастером этого стиля, способным не только завершить частично утраченное, но и угадать, домыслить утерянное, не совершив при этом художественной ошибки, не погрешив против восемнадцатого века, в атмосферу которого она повседневно переселяется...»*

В своём очерке Алянский описывает примечательные факты, как Лилия Михайловна искала образы моделей восемнадцатого века среди современников — людей двадцатого века. Автор очерка описывает случай в Эрмитаже, где Швецкая встретила школьницу, с которой лепила девичью головку для дворца в Петродворце. Но особенно потрясает история лепки амура с натуры, где натурщиком служил двухгодовалый сын Лилии Швецкой — Рома.

*«Произошло это так. Лилия Михайловна лепила утраченные фрагменты скульптурных композиций, где в изобилии были представлены амур и купидоны. Почти у всех были отбиты руки и ноги. Их следовало восполнить. Но*

*барочной скульптуре противопоказано тиражирование форм. И тогда Лилия Михайловна стала брать в мастерскую сына вместе с коляской. Мальчик мирно спал, а его мама внимательными глазами художника вглядывалась в его пухлые ножки и ручки, ловя черты и линии детского тельца. Ножки с перевязочками, кисти младенческих рук, эти неповторимые и совершенные создания природы, послужили ей моделью».*

Работа с детьми — это неотделимая часть творческой жизни Лилии Михайловны, которая с природным педагогическим даром и великим терпением проводила постоянные мастер-классы по лепке со школьниками разных возрастов г. Пушкина. Одноклассники сына Ромы считали мастерскую скульптора своим вторым домом. Лилия Михайловна увлечённо рассказывала детям об искусстве воссоздания утраченных дворцовых украшений, показывала наглядно сам процесс лепки и формовки, прививала художественный вкус, давая детям полную свободу для творческого воображения. Такие уроки с мэтром не проходят бесследно ни для одной чуткой души ребёнка. Таким образом, одной из девочек Лилия Михайловна открыла путь в искусство. Наташа Репина поступила учиться в среднюю художественную школу при Институте имени И. Е. Репина.

Петербургский детский исторический журнал «Автобус» в 2002 году проводил цикл встреч «Беседы в Певческой башне» со знаменитым скульптором-реставратором Лилией Михайловной Швецкой. В третьем выпуске журнала было напечатано интервью с мастером, которое проводила Марианна Попович в мастерской, которая располагалась в Певческой башне (бывшая водонапорная старинная башня высотой 24 метра, сооружение которой связано со строительством в 1887 году царскосельского городского водопровода, архитектор А. Ф. Видов). Интервью построено так, чтобы именно дети могли понять серьёзность простых увлечений рисованием, лепкой, которые могут перерасти в смысл жизни и стать любимой профессией, связанной с творчеством и красотой. Откровения Лилии Михайловны предельно искренни, полны детской непосредственности и взрослой осмысленности.

В четвёртом выпуске журнала «Автобус» ученица Л. М. Швецкой Марианна Попович продолжила беседу с мэтрсом. Во время беседы Лилия Михайловна ненавязчиво, легко и образно говорила о Китайской деревне, которую создали в XVIII веке по задумке Камерона. Воспоминания о том, как в Советское время в этой деревне жили простые люди в одном помещении с коровами, как жила и сама Лилия Швецкая там, чтобы не тратить время на дорогу из города в Екатерининский музей на работу, как полчища крыс съедали всё, прогрызая полы и чемоданы, в которые прятали съестное, потрясают. Дети начинают понимать важность воссоздания утраченных шедевров культуры и их сохранения на примере жизни любимого ими скульптора. Несомненно, что Лилия Михайловна Швецкая обладает не только талантом художника, но и редким талантом педагога и воспитателя детских душ, отзывчивых на доброту и полных творческих фантазий.

К известному скульптору с большой радостью ходят на мастер-классы дети XXI века. Для старшеклассников мастер уже становится предметом исследования. Так, в 2003 году ученица 9 «В» класса 406 гимназии г. Пушкина Ольга Фролова написала исследовательскую работу по истории на тему: «Красу былых веков, себя забыв, нам принесла» (Жизнь в творчестве скульптора-реставратора Лилии Михайловны Швецкой), которая была выставлена на литературный конкурс и отмечена вторым призовым местом.

Одно из занятий с второклассниками 606-й школы запечатлено в «Царско-сельской газете» 9–15 сентября 2004 года в рубрике «В гостях у скульптора». Автор статьи Вера Коршунова пишет, что *«...детские головки школьников, обращённые к скульптору, в эти минуты напоминали амуров и купидонов, которых во множестве пришлось восстанавливать Лилии Михайловне»*.

Не без влияния посещений мастерских Лилии Михайловны сложилась судьба петербургской девочки Анастасии Митрохиной. Маленькая Анастасия с большим увлечением и азартом лепила из пластилина фигурки, отливала из гипса свои фигурки и выполненные мастером небольшие детали декора, сушила, зачищала произведения искусства, забывая о времени, радостно пачка-

ясь белым гипсом. В 2006 году Анастасия Митрохина неожиданно, почти без всякой подготовки, взяв чуть более десяти уроков по рисунку и акварели у петербургского скульптора Тамары Дмитриевой, поступает в 6-ой класс Санкт-Петербургского Государственного Академического художественного лицея им. Б. В. Иогансона при Академии Художеств (бывшая СХШ) с наивысшим баллом. Отрадно отметить, что первым её рефератом по истории искусств был реферат «В мастерской у скульптора Лилии Михайловны Швецкой» с фотографиями мастера и ученицы, за который ей поставили оценку пять с плюсом. Гордость переполняла детскую душу и грела усталое сердце мастера надеждой и верой в продолжение творчества будущего поколения в любом его проявлении.

Естественно, что самое сильное влияние на формирование выбора профессии и развития творческих способностей Лилия Михайловна оказала на сына Рому, который впитал, можно сказать, с молоком матери любовь к искусству, служа с грудного возраста моделью для амуров и купидонов, вырастая в атмосфере изящного барочного дворцового интерьера в среде талантливых художников-реставраторов. В 1983 году Рома Швецкий поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, который окончил, получив специальность искусствоведа.

Судьба Лилии Михайловны Швецкой, неразрывность и слияние личной жизни и творческой, сила воли и духа, доброта, мягкость и фанатичная целеустремлённость к великой цели — воссозданию и сохранению шедевров искусства декоративной скульптуры XVIII–XIX веков для будущих поколений человечества покоряет и восхищает не одну душу, а творческим людям даёт сильный импульс для создания своих художественных произведений.

Таким образом, в 1973 году после случайного знакомства с кинорежиссёром Михаилом Богиним, появился интересный сценарий про жизнь скульптора-реставратора послевоенного времени, прообразом которой являлась Лилия Михайловна Швецкая. Сюжетная линия фильма «О любви» была точной копией непростой судьбы Лилии Швецкой. Сама жизнь выстраивала не-

предсказуемые повороты и коллизии, а самоотверженное служение искусству восхищало и покоряло зрителей. Сохранилась уникальная фотография, где Лилия Михайловна Швецкая «натаскивала» молодую актрису Викторину Фёдорову основным навыкам, приёмам, манерам обращения со скульптурными инструментами и материалом. Для большей убедительности Виктория Фёдорова (дочь актрисы Зои Фёдоровой) старалась даже в одежде во всём походить на Лилию Швецкую. В фильме «О любви» были также заняты ещё совсем молодые артисты Олег Янковский и Валентин Гафт. Интерес к личности Лилии Михайловны Швецкой нашёл своеобразный художественный резонанс и ответную волну признательности мастеров кино. Материал об уникальной судьбе русской женщины, талантливого скульптора-реставратора был удачно использован в фильме и вызывал интерес у зрителей. Но, к сожалению и великому стыду создателей фильма, в титрах фильма даже имени Лилии Михайловны Швецкой не значилось.

Творческая активность Лилии Швецкой возрастала из года в год. Её работы демонстрировались на десяти Ленинградских выставках в период 1970–1980 годов. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 26.11.1973г. Лилия Михайловна Швецкая была награждена орденом «Знак Почёта», а также медалями ВДНХ, и многочисленными грамотами.

Работы Швецкой были представлены на выставке «Охрана и реставрация памятников архитектуры Ленинграда 1918–1978гг.», которая сначала экспонировалась в Париже весной 1979 года. Тысячи посетителей пришли во дворец Сюлли, чтобы познакомиться с мастерством тех, кто возродил из пепла прекрасные ансамбли Павловска, Пушкина, Петродворца, кто сохраняет уникальный архитектурный облик Ленинграда.

В июле того же года та же выставка, но в более расширенном варианте, была представлена в Центральном Выставочном зале Ленинграда. За несколько десятилетий работы реставраторов по восстановлению и воссозданию дворцовых ансамблей города и области такая выставка была организована впервые. Были представлены воссозданные образцы живописи, скульптуры, резьбы по дереву,

бронзового литья, изразцов, гобеленов, паркета, мебели из Эрмитажа, дворцов Петергофа, Павловска, Пушкина, Ломоносова.

Из работ художника-скульптора Л. М. Швецкой на выставке было представлено в гипсе девятнадцать произведений искусства, предназначенных для Екатерининского дворца, в том числе орнаментные мальчики, картуши, головки для капителей пилястр для Янтарной комнаты, головки для панелей Серебряной столовой, торс Сидящей дамы, голова и Путти для зеркальной рамы Большого зала, кариатида Большого зала, кариатиды Картинного зала, орёл, воссоздание наддверника для Серебряной столовой.

Выставка имела колоссальный успех. Вызывала у посетителей чувство восхищения и искренней признательности к мастерам-реставраторам. Особенно поражали стенды с фотографиями варварски разрушенных фашистами дворцов со следами смертоносного огня войны и то, что было перед глазами посетителей — возрождённые русскими мастерами утраченные шедевры XVIII–XIX веков.

Об этом культурном событии писало множество газет, в том числе газета «Вперёд» от 10 июля 1979 года, где в статье Е. Давыдовой «Подарок, достойный города» было отмечено много тёплых слов посетителей в книге отзывов выставки в адрес Л. Швецкой. Знаменательно, что в газете сказано об апрельском решении Совета Министров РСФСР о воссоздании в 1979–1990 годах интерьера Янтарной комнаты. Почти одновременно, в газете «Смена» от 11 июля 1979 года в статье Т. Панфилова «Дворцов нарядное убранство» была дана наивысшая оценка возрождённого духовного мира, который олицетворяет собой бессмертное искусство Ленинграда и его пригородных дворцов, в том числе особо отмечено мастерство скульптора Л. М. Швецкой.

Общественный резонанс от выставки был настолько сильный, что в газете «Ленинградский рабочий» от 18 августа 1979 года в статье «Хранители искусства», в которой также персонально было отмечено искусство скульптора Л. Швецкой, читатели газеты, побывавшие на выставке, подняли разговор о создании в Ленинграде музея реставрации. Из книги отзывов выставки:



*«Выставка великолепна! Работа реставраторов свидетельствует о гигантской творческой силе русского народа. Это отличная школа воспитания эстетических чувств, национальной гордости. Никифоров, военнослужащий из Читы».*

*«Я — блокадница. Видела своими глазами, как рушились и во что превращались творения искусства. Слава реставраторам! Спасибо им! Нужно, чтобы выставку посмотрело больше молодёжи. Савинова».*

*«Низкий вам поклон, реставраторы, за ваш тяжёлый труд, приносящий столько радости посетителям музеев. Слова благодарности не укладываются в строки, и их будет ещё больше от наших потомков. Сотрудники ЦНИИ «Румб».*

*«Большое спасибо вам, реставраторы, за всю красоту, которую вы возродили. В. Патрунов, ученик 4-го класса».*

*«Сохранять и восстанавливать лучшее из прошлого — значит уважать предков своих и их труд и заботиться о потомстве своём. Спасибо умельцам нашим. С. Майков».*

Лилия Михайловна Швецкая усиленно работала над воссозданием утраченных шедевров Большого зала Екатерининского дворца и также над воссозданием интерьера Янтарной комнаты. Жизнь была подчинена одной цели — возрождению искусства великих мастеров, сохранению красоты былых веков для будущих поколений и увековечиванию памяти о современниках-реставраторах, создавших своим мастерством уникальную ленинградскую школу реставрации послевоенного времени.

27 сентября 1979 года в газете «Трибуна машиностроителя» вышла статья А. Масленникова «О Янтарной комнате», в которой автор писал о сложностях реставрации этого интерьера, о плеяде творцов-реставраторов, резчиков по камню, макетчиков, позолотчиков: *«...В Ленинграде сложилась своя школа реставрации. Это она возродила из пепла прекрасные ансамбли Павловска, Пушкина, Петродворца. Двадцать пять лет отдала этой благородной работе скульптор Л. Швецкая. Лучшие её вещи — в Екатерининском*

*дворце г. Пушкина, где почти вся декоративная скульптура сделана ею. Сегодня Лилия Михайловна является одним из главных воссоздателей Янтарной комнаты. И прежде чем встанет на место бронзовая головка, скульптор-модельщик лепит её из глины, отливая в гипсе и создаёт восковую форму, затем приступает к делу литейщик, его сменяет чеканищик, позолотчик — целая цепочка мастеров вкладывает в произведение искусства свой труд...»*

Так создавался ансамбль исполнителей разных специальностей.

Вся страна ожидала воссоздание Янтарной комнаты Екатерининского дворца-музея в городе Пушкине, несмотря на то, что сокровищница русского национального искусства — Янтарная комната, похищенная фашистами, так и не найдена. Мастера, воссоздававшие утраченные мировые шедевры, трудились с необыкновенным творческим воодушевлением, приближая долгожданный час возрождения интерьеров Янтарной комнаты Екатерининского дворца в г. Пушкине.

## V

В декабре 1979 года, согласно характеристике-рекомендации за подписью Главного архитектора СНПО «Реставратор» А. Б. Рийконен, характеристике архитектора, автора проекта восстановления дворцов и парков г. Пушкина, А. А. Кедринского, в которой он отметил, что *«...Все работы Л. М. Швецкой отличаются великолепным чувством стиля и эпохи, большим профессиональным мастерством и получили высочайшую оценку со стороны специалистов и сотен тысяч посетителей восстанавливаемого дворца... Во многих случаях она выступает, как новатор, применяя новые методы и материалы. Примерами могут служить: применённые ею клейки и пропитки барельефов Казанского собора, восполнение арматур Театральных ворот в Павловске из синтетических смол, армированных стеклотканью — удачно имитирующих бронзовое литьё... Все её работы отличаются остротой видения, пластической собранностью и хорошим чувством специфики используемого материала...»*, а также рекомендациям скульпторов М. К. Аникушина, А. С. Чаркина, Г. Д. Ястребенского и В. С. Новикова Лилия Михайловна Швецкая была принята в члены Ленинградского Отде-

ления Союза Художников РСФСР (Протокол от 24.12.1980г. №51). Швецкой был вручён членский билет Союза Художников РСФСР за №21349. Нельзя не вспомнить слова М. К. Аникушина из рекомендации: *«Художественное воссоздание она выполняет с огромным знанием дела и вкусом...»* Аникушин подчёркивал далее — научность, упорные поиски и важные открытия.

Отрадно заметить, что в сжатой характеристике объединения «Реставратор» отмечен огромный вклад Швецкой по воссозданию интерьеров Екатерининского дворца в г. Пушкине и Большого дворца в г. Петергофе, где скульптор, *«...пользуясь архивными литературными материалами и иконографией (зачастую невысокого качества), сумела воссоздать произведения декоративной скульптуры, уничтоженные в годы войны. Причём, воссозданные ею статуи и рельефы отличаются теми же стилевыми особенностями и характером, что и погибшие подлинники. Л. М. Швецкая воссоздала скульптуру Белой столовой и Портретного зала Большого Петергофского дворца, Картинного зала и Кавалерской столовой Екатерининского дворца. Огромную работу провела Л. М. Швецкая по исполнению моделей для воссоздания художественной резьбы И. Дункера в Большом зале (Светлой галерее) Екатерининского дворца. Работа по воссозданию декоративной скульптуры XVIII–XIX веков является исключительно сложной, по-настоящему творческой работой, требующей глубокого проникновения в стилевые особенности пластики минувших веков, изучения индивидуальных особенностей манеры выдающихся русских ваятелей, работы с натурой и многочисленных эскизов. Можно сказать, что без самоотверженной деятельности Л. М. Швецкой и её коллег, было бы невозможно комплексное восстановление дворцов-музеев в пригородах Ленинграда, ныне вызывающих восхищение у миллионов посетителей».*

1980 год для Лилии Михайловны Швецкой стал определённой вехой в завершении поставленных творческих задач, и в совершенствовании мастерства. Состоялось три персональных выставки скульптора в Запасном Дворце и в Музее Краеведения г. Пушкина. 11 марта 1980 года в Овальном

зале Елагина дворца открылась вторая персональная выставка работ скульптора Швецкой, как одной из ведущих и талантливых мастеров ленинградской школы реставраторов. На выставке были представлены фрагменты декора из Картинного зала, Кавалерской столовой, кабинета Александра I. Привлекали внимание портреты, этюды, фрагменты декоративной скульптуры, зеркальных рам Большого зала, элементов знаменитой Янтарной комнаты, исполненных в пластилине, гипсе и позолоченной резьбе. Совершенство своё мастерство, Лилия Швецкая не могла не обратиться к станковой скульптуре. Она создала и представила на выставке галерею портретов реставраторов, архитекторов А. Драги, Н. Берковой, художников О. Педаяса, А. Бобылёва, скульптора Л. Кулибякина, а также детские портреты, выполненные в пудожском камне — материале, к которому часто обращались мастера XVIII–XIX веков.

Выставка имела большой успех и признание, особенно у коллег по искусству, что подтверждает несомненный творческий дар мастера. К выставке был выпущен проспект со статьёй А. Г. Раскина, в которой были отмечены основные творческие этапы и достижения Швецкой — талантливого художника, которому удалось проникнуть в характер мышления далёкого времени и «прочитать почерк эпохи». Невозможно устоять, чтобы не ознакомить читателей с некоторыми отзывами о выставке и творчестве Лилии Михайловны Швецкой:

*«Выставка очень интересна и содержательна. Особенно хочется отметить глубокое проникновение скульптора Лилии Михайловны Швецкой в блестящий декоративный стиль Растрелли. Здесь в её работах достигнута та выразительность, изящество, грация, пластичность и сочность, которые так характерны для русского барокко. Блестяще передан дух и характер эпохи Растрелли. За многолетнюю деятельность в пригородных дворцах Растрелли, скульптором достигнута та свобода и раскованность в работах, которые отличают истинный талант. Исключительной силой, психологизмом и выразительностью отмечены портреты наших современников. Хочется поблагодарить талантливого скульптора за огромный, не-*

*оценимый вклад в дело реставрации дорогих нам всем памятников архитектуры Ленинграда. Хотелось бы ещё не раз видеть на выставках все работы этого художника».*

*«Нам очень понравились Ваши работы. Их разнообразие восхищает...»*

*«Радуемся таланту и мастерству. Во всём чувствуется рука большого мастера...»*

*«На Вашей выставке равнодушных нет. Работы прекрасны, неповторимы, одухотворены богатой творческой фантазией и поэтому рождают массу впечатлений...»*

12 апреля 1980 года в газете «Вперёд» была напечатана статья А. Сергеева «Радуемся творчеству и мастерству» о персональной выставке Л. М. Швецкой в Овальном зале Елагина дворца. Персональная выставка выдающегося скульптора-реставратора нашла глубокий отклик в душах людей, а также вдохновила историка Нину Веснину на написание статьи «Выставка реставратора» и хвалебной заметки «Возрождая красоту» в газете «Вечерний Ленинград» от 24 мая 1980 года.

В статье искусствоведа Т. Клименко «Вторая жизнь шедевров», напечатанной в газете «Смена» от 25 апреля 1980 года о выставке в Елагинском дворце, подчёркивается уникальность выставки, раскрывающей перед зрителями сложный творческий процесс реставрации утраченных и разрушенных шедевров великих зодчих: Растрелли, Ринальди, Камерона и Росси. Сохранилась в авторском варианте написанная и произнесённая на открытии выставки речь архитектора-реставратора Александра Эрнестовича Гессена: *«Относительно творческой работы реставраторов, точнее творчества в работе реставраторов, всегда существовали сомнения и оговорки. Так, как повторение замысла не признаётся ему равнозначным. Я не буду дискутировать на эту тему, так как для меня работа Лилии Михайловны Швецкой прежде всего — это работа художника и с этого она начинается. Она начинается с собственного, личного отношения к окружающей её жизни, к людям и выражает её, как человека. Здесь, на выставке, это видно особенно убедитель-*

*но, особенно на её портретах, так как в людях, которых не первый год знаешь, видишь очень многое новое, значительное и притом такое, которому веришь, как новому для себя раскрытию образа, глубоко содержательному, не боюсь сказать это слово, прекрасному. Но Лилия Михайловна, если можно так выразиться, не просто художник. Она художник особенный, такой, который хорошо понимает и любит других своих товарищей, товарищей в самом широком диапазоне времени. Именно благодаря такому качеству, почти до парадоксальности редкому у самых талантливых художников, она может показать нам то, что является содержанием, если хотите, портретом другого художника и заставить поверить себе и убедить нас в этом. Это как раз и есть то качество, которое делает Лилию Михайловну Швецкую реставратором в самом глубоком содержании этого понятия, человеком, возрождающим к жизни мысли и чувства других людей, их идеи и замыслы. Её работа по воссозданию пригородных ленинградских дворцов, разрушенных после Великой Отечественной войны 1940–1945 годов, сначала Монплезир, а затем Екатерининского дворца в Пушкине — блестящий творческий подвиг. Хочется пожелать Лилии Михайловне ещё многих лет такой же прекрасной работы, а Союзу художников использовать это время для подготовки своей смены, потому, что долг наш и обязанность — дорожить такой драгоценной возможностью».*

Выставка в Елагином Дворце подводила определённую творческую черту 25-летнего самоотверженного труда художника в объединении «Реставратор» и ставила перед ним всё более сложные задачи на будущее.

## VI

Накопленный талантливый скульптором Л. М. Швецкой опыт определил уникальность её работ, связанных с Царскосельским Екатерининским дворцом — гениальным творением Б. Ф. Растрелли, дополненным позже проектами Ч. Камерона и В. Стасова. Большим событием не только в творческой жизни Лилии Михайловны Швецкой, но и в культурной жизни России было окончание многолетнего труда скульпторов-реставраторов, архитекторов, ху-

дожников по восстановлению Большого Тронного зала в Екатерининском дворце г. Пушкина. 10 июня 1980 года состоялась торжественная приёмка Государственной комиссией Большого Тронного зала в Екатерининском дворце, в следующем составе: из Москвы — Баранов, Стриганов, Булгаков, из Ленинграда — Яблочкина, Сазонова, Саутов, Люлина. Был составлен исторический документ — Акт приёмки, с высочайшей оценкой восстановленных работ, с восторженными отзывами членов комиссии о скульптурных работах, работах резчиков, в том числе особо была отмечена работа скульптора Швецкой. Комиссия предполагала, что работала группа скульпторов, так как в голове не укладывалось, что такая огромная работа была выполнена единственным скульптором, числящимся на штате музея — Лилией Михайловной Швецкой. К счастью, сохранились тезисы краткого выступления Лилии Михайловны Швецкой перед Государственной комиссией, по которым можно отследить творческий процесс формирования методики воссоздания утраченных шедевров самим скульптором-реставратором. Вот некоторые выдержки из её речи:

*«Приступая к воссозданию утраченной скульптуры Большого зала, прежде всего изучался весь дошедший до нас материал. Это фотоматериал, описание... А главное, исследовались сохранившиеся фрагменты скульптурной деревянной резьбы на месте. Сразу стало ясно, насколько все фигуры различны, ни одна не повторяется. Они индивидуальны по характеру и манере исполнения, хотя все входят в основные композиции обрамления верхних и нижних окон порталов и носят общие названия: «сидящих дам», «орнаментных мальчиков» и т. д. Выявились основные группы мастеров 18 века. Это группа Петра Валёхина, Дмитрия Сакулисного, группа мастеров под руководством Шталмейера, Охтинская группа. Перед скульптором стояла сложная задача: почувствовать индивидуальную манеру каждого мастера 18 века и органично восполнить утраты. Необходимо было так же проникнуться таким же пониманием декоративной скульптуры, которым обладали мастера 18 века. Их приёмы чёткого разграничения объёмов, нарочитое нарушение пропорции фигуры, совершенно необходимы для восприятия*

скульптуры на месте, учитывая высоту и положение её по отношению к зрителю. Только понимание этих особенностей и помогло при воссоздании сохранить характер русского барокко. Видеть глазами старых мастеров, мыслить и понимать, как они — этому надо было учиться. Восстанавливая скульптуру, нужно было постоянно видеть мысленно работу в завершённом виде /в позолоте/, работать, понимая и дополняя один другого.

Тщательно исследовался каждый обломок скульптуры, нужно было найти ему своё место в этом огромном зале. По характеру, манере, слому и примыканию находилось ему место, или же он включался во вновь воссоздаваемую композицию из пластилина и затем шёл в дело. Не было чётких фотографий, и воссоздание утраченных частей во многом определялось по малейшим остаткам, следам /след от локона на плече помогал угадать поворот головы, скол и направление волокон дерева определял положение руки/.

Особенно трудно было воссоздание фигур, полностью утраченных. И невероятно трудно было воссоздание скульптур, у которых сохранились только головы. Но уже был опыт работы по фотографии, где бликующее золото порой выпуклые части превращало в вогнутые. Фотография давала представление с одной точки, а объёмная скульптура требовала решения со всех сторон.

Воссоздание утраченного — это прежде всего проникновение в прошлое, поэтому приступая к воссозданию резного декора Большого зала Екатерининского дворца, с самого начала изучалось всё, что до нас донесло время. Внимательно исследовался каждый сохранившийся фрагмент скульптурной деревянной резьбы. А в результате исследования выявились основные группы мастеров XVIII века, их индивидуальные особенности, манера исполнения. Это Охтинская группа, группа Петра Валёхина, группа Дмитрия Сакулисного и группа мастеров под руководством Шталмейера. Сохранившиеся фрагменты показали, насколько все фигуры различны, индивидуальны по характеру, ни одна не повторяется, хотя все входят в основные композиции



*обрамления верхних и нижних окон рам зеркал, обрамления порталов и носят общие названия по терминологии XVIII века.*

*В процессе работы выяснилась характерная особенность исполнения драпировок в XVIII веке. Мастер XVIII века в дереве исполнял драпировки, только плотно прилегающие к фигуре. Драпировки же, отходящие далеко от фигуры, выполнялись из холста, пропитанного клеем, покрытого левкасом и позолотой. Такие тканевые драпировки пришли в ветхость, и каждую фигуру после реставрации или вновь вырезанную пришлось одевать заново, пропитывая холст 12% раствором клея ПВС (перхлорвиниловый спирт). Предварительно найденная по выкройке драпировка замачивалась в разогретом клее ПВС, наносилась на фигуру в соответствии с фотографией и по мере затвердения ей придавалось более лёгкое движение. Готовая, уже с драпировкой фигура, принималась ещё раз комиссией Государственной Инспекции по охране памятников (ГИОП) и передавалась позолотчикам. Для подготовки грунта для позолотных работ применены новые технологии. Соответственно, и изготовление драпировок тоже. Вместо прежнего столярного клея применяю синтетический, тот же, что и позолотчик для своего подготовительного грунта, чтобы было соответствие.*

*Так же комиссией ГИОП принимались в пластилине и все воссозданные скульптуры и её части и передавались резчикам после формовки для выполнения в дереве. Прекрасная работа старых мастеров окрыляла и вдохновляла, помогала воссоздать утраченное, понять прекрасное. Вселялись уверенность и сила завершить воссоздание деревянного резного золочёного скульптурного декора Большого зала».*

Можно назвать подлинным подвигом многолетний труд Лилии Швецкой по воссозданию декоративной скульптуры Большого Тронного зала, включающего свыше ста сложных по композиции детских и женских фигур «сидящих дам», «мальчиков на волютах», «орнаментных мальчиков», а также множество бюстов, картушей и других деталей орнаментального обрамления зеркал, оконных рам и дверей. Швецкая сумела раскрыть тайну пластической

структуры растреллиевского барочного декора. Скульптура и орнаментика Тронного зала справедливо считается высшим образцом декоративной пластики середины XVIII столетия. *«Чтобы понять и подать резчикам свои модели более грамотно, я сама вначале вырезала их из дерева, постигая специфику резьбы, находясь среди них в их бригаде, окружённая их вниманием и технической поддержкой...»* Её специфика заключается в особом композиционном построении и экспрессивной трактовке формы. При близком расстоянии, фигуры кажутся неправильными, позы неестественными, лица искажёнными. Но как только золочёная деревянная скульптура, поднятая на значительную высоту, устанавливается на предназначенное место, впечатление почти мгновенно меняется: фигуры обретают динамичность, лёгкость, изящество; лица и жесты становятся выразительными, вся композиция — гармоничной. Лилии Швецкой удалось проникнуть в суть построения произведений пластики середины XVIII века, проникнуть в характер мышления далёкого от нас времени, овладеть приёмами трактовки формы и установить каноны соотношения частей тела, типичные для скульптур Б. Ф. Растрелли. Благодаря этому, создания Швецкой органически срослись с сохранившимися частями декора середины XVIII столетия. Достигнутое ощущение подлинности сложнейшего по декору и разнообразию убранства Тронного зала обеспечила кропотливая и упорная работа научного сотрудника Пушкинских музеев Е. С. Гладковой, которая в тяжелейших условиях собирала все мельчайшие и крупные фрагменты резьбы, которые она систематизировала, определяя их местоположение в общей композиции и каждой её части. Трудность заключалась в том, что остатки фигур и орнаментов середины XVIII столетия были прикреплены на щитах из досок, которые рассохлись и деформировали укреплённые на них фигуры. Пришлось снимать всю резьбу, оклеивать поверхность щитов толстой фанерой и создавать монолитную основу, обезвредив дерево от возможного загнивания. Каждая деталь расчищалась до резной первоосновы — это была сложная реставрационная процедура: снимался левкас с остатками позолоты, затем укреплялась и склеивалась древесина, до-

полнялись утраты подлинными деталями и осколками, найденными в завалах Е. С. Гладковой. Утраченные части фигур воссоздавались в пластилине мастерами-резчиками бригады А. К. Качуева. Но самые сложные скульптурные работы осуществлялись Лилией Михайловной Швецкой. По гипсовым отливкам с пластилиновых моделей производилось восполнение утраченного декора. Затем все резные детали (сохранившиеся и новые) покрывались левкасом и монтировались на щите на прежние места. Только после этого осуществлялось золочение. Постепенно интерьер возвращался в первоначальную парадность и торжественное сияние.

Замечательны по убедительности пластики и утончённости двадцать четыре женских бюста, дающие основной пластический акцент легендарной Янтарной комнаты. Общие по композиции бюсты, как это типично для Б. Ф. Растрелли и для воплотителей его замыслов — русских резчиков, отличались друг от друга типажом, индивидуальной трактовкой, даже в какой-то степени психологической индивидуальностью. У декоративных скульптурных головок 24 зеркальных пилястр разный разрез глаз, разные типажы и образы, разные причёски, драпировки, головные уборы. Это были как бы символические изображения Европы, Азии, Африки... Опираясь на очень смутные фотографии, Швецкая глубоко прониклась сложнейшей по эмоциональности задачей и не только возродила бюсты как единую декоративную систему, но словно вернула во дворец женщин и девушек, фрейлин и камеристок времён царствования Елизаветы Петровны, для которой и строился дворец, бережно сохранив стиль мастеров XVIII века.

Возвращение фигуративной скульптуры Янтарного кабинета воистину не только творческая удача и свидетельство глубокого проникновения в стиль эпохи, но и неопровержимое доказательство таланта и мастерства Лилии Михайловны Швецкой. Каждый бюст — женская головка Янтарного кабинета — наполнены одухотворённостью, жизненным трепетом и воспринимается без ощущения мертвенной копии или слепка.

Особенность творчества скульптора Швецкой заключается в том, что почти все исполненные ею модели предназначены для перевода в дерево. Это требует особого чутья материала и проникновения в тайну резного искусства, чтобы созданные фигуры и орнаменты отличались подлинной художественностью, убедительностью и живостью. Швецкая одновременно сама осваивала резные скульптурные работы, чтобы выявить главное в работе резчика при копировании моделей скульптора. В процессе воссоздания скульптуры Швецкая не только обращается к историческим документам, рисункам и фотографиям, но и внимательно изучает натуру, делая множество зарисовок и пластических этюдов.

По признанию самого скульптора, в процессе работы над воссозданием декоративного убранства роскошных расстрелиевских дворцов в стиле «русского барокко», опираясь на исторические справки, написанные по архивным документам Е. С. Гладковой, она узнала имена мастеров, делавших модели для резчиков, выполнявших фигуры из дерева (липы). Как скульптор, Швецкая не только почувствовала пластику и фактуру первоисточника, но и сумела различить руку мастеров и их индивидуальность. Каждый имел свой характерный почерк исполнения резьбы. Особенно близки и милы её сердцу были фигуры, выполненные группой Охтинских резчиков, которые придавали лицам черты типичных русских людей: простые привлекательные женские образы, лишённые жеманства; фигурки мальчиков из народа с взлохмаченной причёской, озорным выражением, живым движением. Швецкая почувствовала, что мастера изображали черты своих близких — детей, невест, жён, сестёр, быть может, оставленных далеко в деревне. Скульптору-реставратору приходится жить в двух эпохах, которые обязывали делать не хуже и не лучше, чем это было задумано изначально автором. Пышное убранство, золотой поток деревянной золочёной скульптуры Большого зала, Золотой анфилады включает композиции из фигур, завитков и побегов орнамента. Неповторимое русское барокко расстрелиевского растительного дворца в Царском Селе наполнено радостной напряжённостью во всех композициях, лёгкостью и ди-

намичностью движений и жестов, потрясает реалистической выразительностью пластики во всех скульптурах.

Лилия Швецкая отметила, что эту замечательную манеру русских резчиков переняли современные мастера-резчики, такие как А. В. Виноградов, Ю. М. Козлов, В. А. Богданов. Перед мастером лежали довоенные фотографии интерьера ещё не разрушенного дворца, по которым она воссоздавала утраченные шедевры, занимаясь поисками образов моделей, выбирая их среди многочисленных людей, близких, знакомых и прохожих. Делая этюды с живой натуры своих современников, каким-либо образом напомиавших оригиналы скульптур на фотографиях, Лилия Швецкая создавала заново скульптуру XVIII века, делая её убедительной, жизненной и документально-правдивой.

Жизнь и творчество Лилии Михайловны стали совершенно неразделимыми понятиями. Без своего творческого коллектива, без своих художественных идей и замыслов мастер не мыслил своего существования ни на одну минуту. Пластичность и гармония сплетённых декоративных растений, цветов, скульптур изящных кариатид, головок, причудливых птиц невольно создаёт в душе божественную мелодию и ритм чувства, который у каждого человека проявляется по-своему. Лилия Михайловна Швецкая, легко и естественно запечатлела пережитое в своей «Оде», посвящённой коллегам-реставраторам, написанной гекзаметром в духе «Илиады» и «Одиссеи» древнегреческого поэта Гомера:

*Пой, о Богиня, про дни воссоздания Тронного зала.*

*Трудные дни, но не сломлено было желание*

*Вновь его видеть в роскошном сверкающем блеске...*

*Все реставраторы робко смотрели вначале на язвы*

*И разрушения после военных пожарниц.*

*Первым решился на шаг реставрации Кедринский Саша,  
Муж хитроумный, с пытливым вниманьем во взоре.  
(Ныне уж сын его Саша резными рокайлями смело  
Тронного зала простенки и фриз украшает).*

*Стал на собранье сзывать он к себе мастеров посметливей,  
Чтобы в сердцах была храбрость, талант и умение,  
в руках виртуозность.*

*« Буду я дам и орнаментных мальчиков вновь возрождать из руины,  
Руки иль ноги лепить, всю фигуру, коль нет её вовсе.  
Есть фотографии, что собирались в народе,  
(архивы ж пустыми остались),  
Или по сыну проверю амура движенье, объём ли... »,  
Швецкая Лиля сказала и все согласились.*

*Хором собранье ответило Лиле той — «Делай,  
живость фигуры по сыну Роману сверяя!  
Пусть же для общего дела послужит рожденье Романа!»  
И наверху, во дворце её с сыном в коляске вселили.*

*Прежнего скульптора Дункера в твореньях представила Лиля,  
Чтоб и самой уподобиться видеть его же глазами.  
И создавать те фигуры, портреты и маски,  
Что с фотографий глядят, а на месте давно уже нету.*

*А Виноградов с резцом прибежал, так наточенным остро,  
Что перережет на части, коль ноготь приставишь иль волос.  
Стал вырезать он из дерева липы такие фигуры!*

*Ясно увидели все в нём умельца. И много найдётся  
На русской земле, как и он, Виноградов.*

*Следом за ним ворвались и стали поодаль  
Виктор Богданов, Козлов и другие...*

*Много в ряду в том стояло с клюкарзой в руках и с желаньем  
Силы вложить и умение в то благородное дело.*

*Будем трудиться и мы, а какая награда за это?*

*Тут Тимофеев и Зуев вскричали, клюкарзы в верстак упирая:*

*«Русские мы, без награды трудиться готовы,  
А наградят — ещё большие умножатся силы»*

*Все остальные смущённые им отвечали:*

*«В бой когда шли, побеждая фашистов, никто не мечтал о награде. Долг исполняли и гибли, и думали только о долге».*

*Ты, Валерьяни творца — итальянца поди изучи досконально,  
Молвил сам Кедринский Яше, что с кистью пришёл и палитрой,  
Делать плафон «со товарищи» он подрядился.*

*И архитектора жизнь и деянья узнать, поразведать  
Графа Растрелли, с лицом его гордым, надменным,  
Надо представить, каков был талант он великий,  
Как возвеличил Россию, шедевры везде понаставя,  
Сам хоть и был он не русский, а племя иногo.*

*Вдруг появилась смелая Лемус с Еленой Гладковой под ручку,  
Тайну с фрагментом плафона узнала младая Елена.  
Вот и пришла рассказать нам, как всё это было...*

*Далее вновь побежали подруги в архивы*

*Вместе искать материал, описанья и фото  
Того плафона, что вновь возродить порешили.*

*Так всё и было. Паркет же с изящным рисунком  
Женя исполнить взялся, Кудряшов по фамилии.*

*Кедринский, взяв карандаш и бумагу,  
Нарисовал и размеры поставил всему, что там будет.*

*Взяв тот чертёж, показал он в Инспекцию власти верховной  
(Гиопой зовётся).*

*А управлял той Гиопой Саутов славный –  
Сам молодой, энергичный, пригожий собою,  
Был он Петра благородного сыном. Иваном зовётся.*

*«Так всем и делать!» — сказал этот Саутов славный.  
Взявши бумагу и глянув: «Дворец возрождайте!  
Верю я в Русскую силу, в талант всемогущий!»*

*Розовоперстая Яна Котлюк появилась, встряхнула кудрями:  
«Я полиментом и матом покрою, кого и что хочешь, ей Богу!  
Лишь бы мне в руки попала сусального золота книжка!»*

*В шёлковом платье явилась Рая, сказала:  
«В шёлк расписной и дворцы одевали когда-то.  
Я распишу вам». Валяй же — ответили Рае.*

*Зайцеву надо позвать. Её руки  
Сами собой вылепляют цветы и рокайли.  
Что непонятно под руки под те подложки незаметно,  
Сделают сами те руки и будете все вы довольны.*



*Вот пролетает и год, и другой незаметно ...  
Молча лепят, строгаяют, фигуры рисуют.  
Глядь, а плафон уж готов и ползала резного декора  
Вновь во всём блеске сияют красой первозданной.*

*И кричит, пробегая по парку, весёлый прохожий:  
« Вы согбенны, причёски седые, чесать их вам времени нету.  
Мы же всю жизнь веселимся, шампанское льётся рекою.  
Брось-ка всё и идём веселиться со мною».*

*Ни один не пошёл, все остались на месте работать  
С ранних зорь и до позднего часа ночного  
Лепят, пишат, рисуют и режут из дерева липы,  
В восемнадцатый век погружаясь и порой напевая  
Строгий сильный напев Ломоносовской оды:  
«Красоту возродить, заблудивших людей призывая,  
Красоту возродить, молодёжь и потомков своих призывая...»*

*Вот и готов зал Большой, что Тронным был назван вначале.  
Тут и Москва появилась на торжество и приёмку,  
Чтоб наградить за труды, кого Кедринский скажет.*

*Нет! Не привёл в мастерскую скульптуры он  
Знатных мужей, утверждавших награды,  
К Лиле и сыну её, что наверху в антресолях трудились,  
Где возрождала модели она в пластилине,  
Чтоб образцом они были тому,  
Кто в резьбе повторял их.*

Так сказал он тем знатным мужам: «возрождаем —  
Живопись — Яков и все мастера живописцы;  
Резчики — всю ту резьбу, что утрачена была;  
А над паркетом — паркетчики знатно трудились.  
Я — управлял всей работаю, как архитектор».

Не упомянут был скульптор, как будто  
В работе не значился вовсе.  
Кедринский Яшу, себя и Кочуеву выдал к награде.

Звёздной болезнью нельзя чтоб болела,  
То тормоз в работе.

Не заболела и Лиля, влекло её дело большое —  
Много головок скульптурных среди янтаря золочёных  
Для кабинета янтарного, что восьмым чудом зовётся,  
Двадцать четыре портрета красавиц пилястры венчали.

Как возродить их? Не лёгкое дело, а надо.  
Стала «с натуры» лепить уж не с сына,  
А с девиц благородных,  
Чтобы живей возродить с фотографии документально.

Для антикамер рельефы Альбонеи лепить с фотографий,  
Мифов сюжеты и аллегорий искусства,  
Нимф в колесницах с конями стремящими в зале Лионском  
Чарльз Камерон их задумал, оставя рисунки-наброски.

Много работ впереди: то драконы, дельфины  
на крышах деревни Китайской  
И, наконец, с фонарями китайцев на тумбах сидящих  
В парк Александра, кораллами мост украшая.

*Только в этом и есть человека могучая сила.  
Только этим и горд человек во Вселенной,  
Что оставил строенья прекрасные эти  
На планете «Земля» — сам же вновь удалился  
В вечность... души согревши рождённым.*

25 июля 1980 года в газете «Ленинградская правда» появилась статья начальника Государственной инспекции по охране памятников И. Саутова «Возрождение шедевра», в которой подводился творческий итог и оценка воссоздания Екатерининского дворца — шедевра мировой архитектуры. В статье отмечалось, что высших похвал и восторга особо удостоивается Большой зал (Светлая галерея). Были упомянуты многие специалисты, начиная от архитектора А. Кедринского до бригадира слесарей В. Марютина. О Лилии Михайловне Швецкой было сказано: *«...За десять лет работы над воссозданием скульптурного декора Большого зала Л. Швецкая выполнила десятки моделей монументальных кариатид, бюстов, женских фигур и многое другое. По этим моделям бригады резчиков по дереву Ю. Козлова, В. Богданова, О. Тимофеева, А. Качуева исполняли новую деревянную скульптуру и орнаментику. Отреставрированная и воссозданная резьба, соответствующим образом подготовленная, искусно золотилась бригадой позолотчиков под руководством Н. Фомичёвой...»*

Нельзя не согласиться с автором статьи, что воссоздание Большого зала, как и всякая реставрация, — результат коллективного труда, где все, независимо от специальности, являются творцами.

В 1983 году Лилия Михайловна Швецкая отмечает свой тридцатилетний юбилей реставрационной деятельности. Газета «Смена» от 26 августа 1983 года статьёй В. Ганшина «И красоты продлится век...» отметила блистательную работу ваятеля по восстановлению утраченных шедевров XVIII–XIX веков и созданию галереи скульптурных портретов современников. Лилия Михайловна призналась, разговаривая с автором статьи: *«...Мне чаще всего*

*приходится жить представлениями минувших веков. И всё-таки первый набросок я делаю с натуры, а потом сближаю его с канонами барокко или рококо. Нельзя целиком уходить в фантазию, связь с жизнью должна быть неразрывной».*

В журнале «Огонёк» №11 от 12 марта 1983 года был напечатан очерк И. Михеевой «Красоту возрождают мастера», посвящённый архитектору А. Кедринскому, в котором также говорилось о Л. М. Швецкой, о её рабочем процессе, взаимоувязанном с работой архитекторов, формовщиков, резчиков и позолотчиков.

Мастер и мастерская скульптора-реставратора Л. М. Швецкой притягивали к себе многочисленных журналистов, публицистов и корреспондентов газет и журналов. Соприкосновение с мастером и творениями рук его ощущалось словно прикосновение к самой истории, постижению тайны времени, тайны далёкого прошлого. «Дело всей жизни» — так названа статья Н. Митрошина в газете «Вперёд» от 5 января 1984 года, в которой описывается творческий путь талантливого скульптора Л. М. Швецкой. Интересен факт дарения Лилией Швецкой так называемых «внепрограммных» работ — бюста революционера М. А. Сильвина, соратника В. И. Ленина Историко-краеведческому музею, и барельефа Ленина для здания Ленгорисполкома, выполненного совместно с мастерами из Петергофа.

Своё 60-летие в 1989 году Лилия Михайловна Швецкая встречала творческими достижениями и новыми работами по воссозданию барельефов для Третьей Антикамеры Екатерининского дворца-музея. Газета «Вперёд» от 3 августа 1989 года статьей Н. Яковлевой «Воскрешая прекрасное» поздравляла скульптора с юбилеем, подчёркивала высокое мастерство воссозданных Швецкой шедевров, ставших неотъемлемой частью великолепного убранства многих архитектурных памятников Ленинграда и его пригородов. РТР «Вести» — СПб сняли короткий репортаж из мастерской Лилии Швецкой в Певческой башне. Сохранилась рабочая плёнка (без наложения звука), но с интерьером мастерской. Запись со временем приобрела историческую ценность.

О творчестве скульптора Лилии Швецкой в газете «Клуб меценатов» от 7 ноября 1996 года была напечатана большая статья искусствоведа А. Раскина «Дар проникновения. Кто сохраняет для нас растреллиевские шедевры». 19 декабря 1996 года Лилии Михайловне Швецкой была вручена Памятная медаль участника строительства резиденции Президента Российской Федерации в Московском Кремле. В 2002 году Российский Союз Исторических городов и Регионов г. Кострома вручил Лилии Михайловне Швецкой Медаль «За вклад в наследие народов России». 5 августа 2002 года корреспондент РТР «Вести» — СПб Алексей Олиферук снял короткий репортаж, посвящённый «50-летию творческой деятельности Л. М. Швецкой». Беседа с Лилией Михайловной проводилась в мастерской в Певческой башне и в Большом зале Екатерининского дворца, среди восстановленных ею шедевров. Лилия Михайловна читала строки из своей «Оды» и делилась воспоминаниями о своих соратниках по искусству. Плёнка сохранилась в личном архиве скульптора.

В «Царскосельской газете» от 21 марта 2003 года была опубликована статья Е. Казакевич «...красу былых веков, себя забыв, нам принесла», названная строкой из стихотворения Романа Швецкого, посвящённого маме. Проработав в любимой профессии свыше 50-ти лет, Лилия Михайловна подвела для себя очередной творческий итог и, осмысливая свои труды, себя и свою жизнь, сказала журналистке: *«Через свою работу я ощущаю себя причастной к тому единому большому, что объединяет человека и природу и в целом является жизнью в её прошлом, настоящем и будущем. Как неожиданно радостно воспримут потомки среди всего своего нового, сверхскоростного тот всплеск родного русского барокко, динамичного, щедрого и по-настоящему прекрасного, которое мы им сохранили. Они ощутят в себе корни — и нас воссоздателей в себе ощутят».*

## VII

Художник с годами поднимается на вершину мастерства, совершенствуя свой талант, оттачивая руку, «обостряя глаз», вырабатывая свой индивидуальный стиль, накапливая опыт и приумножая своё творческое наследие.

Естественно, что каждая деталь, эскиз, рисунок, модель, фрагмент имеют свою историю и художественную ценность. Всё это бережно сохраняется художником в своей мастерской — священной обители вдохновенного труда, мучительных поисков и творческих прозрений.

Мастерская со временем пополняется рождёнными творениями, уплотняя полки, стеллажи и стены. Лишение рождённых творений своего дома по трагической случайности — это душевная катастрофа художника, нервный срыв и боль.

Самое первое рабочее место Лилии Швецкой для проведения реставрационных работ было в объединении «Реставратор». Затем появились настоящие мастерские, в которых художник проводил и проводит всю свою творческую жизнь, отказавшись от личной, уйдя от праздной суеты во имя воскрешения шедевров истинного искусства.

Мастерские скульптора, менявшиеся не по её желанию, по какой-то роковой случайности или необъяснимой закономерности, ухудшались от переезда к переезду — становились меньше, уже, ниже и холоднее. Всё, что не могло втиснуться в новую мастерскую, куда-то девалось, терялось и уничтожалось, нанося невосполнимый вред исторически ценным материалам и здоровью мастера.

Первая настоящая мастерская Л. М. Швецкой располагалась в южном крыле Екатерининского дворца в двух комнатах над Серебряной столовой. Во «владениях» Лилии Михайловны жили многочисленные детали скульптурного декора, бюсты, слепки, наброски из глины, пластилина и гипса, разложенные в художественном беспорядке на стеллажах, полках, столах и подставках. На большом столе у окна лежали рабочие материалы — пачки фотографий, рисунков и чертежей. На самом виду — главное, всё, что относится к Большому залу и знаменитой Янтарной комнате.

Первая комната представляла собой антресольное помещение с люкарными окнами — это была непосредственно рабочая мастерская. Вторая (без окон) предназначалась для хранения произведений для их дальнейшего экс-

понирования, там же находились модели для восстановления утраченных частей. Впервые описание этой мастерской было дано в статье А. Смирнова «Цель — возрождение прекрасного» в газете «Вперёд» от 8 марта 1980 года под рубрикой «В мастерской реставратора». Автор пишет: *«В эти первые весенние дни в мастерской Лилии Михайловны всё дольше задерживается солнце и как бы оживляет множество женских и детских лиц. Каждое лицо неповторимо. Они, как живые, смотрят на нас. Это не удивительно — в каждой головке запечатлена живая модель. Возрождая произведения искусства, созданные почти двести лет назад, изыскивая прототипы образов в современной жизни, Лилия Михайловна Швецкая жила как бы в двух различных эпохах, соединяя их воедино для будущих поколений».*

Несколько слов о мастерской Л. Швецкой было напечатано в газете «Ленинградская правда» от 11 февраля 1981 года под большой фотографией, запечатлевшей скульптора среди гипсовых женских головок для Янтарной комнаты.

В книге Нины Владимировны Семенниковой «Пушкин. Дворцы и парки» (Издательство «Искусство» 1985 г.) автором, великолепно знавшим творчество Л. М. Швецкой, точно описана её первая мастерская:

*«Чтобы попасть в мастерскую Лилии Михайловны Швецкой, надо преодолеть бесконечную, круто завинченную гранитную лестницу, ведущую на самый верхний, служебный этаж Большого дворца. Здесь две большие комнаты до предела заселены скульптурой. Статуи, бюсты, рельефы расположились на полу, на рабочих станках, на подставках, просто прикреплены к стенам. В первый момент их обилие ошеломляет, но постепенно внимание концентрируется, задерживается на том, что вдруг само собой выделяется, как бы вырывается вперёд и предстаёт крупным планом. Прежде всего, это старые знакомые, неоднократно встречавшиеся в парадной анфиладе дворца, только здесь они ещё не такие нарядные, не вырезанные из дерева и позолоченные, а вылепленные из пластилина или отлитые в гипсе. Вот полуобнажённые девушки с кокетливо поднятыми над головой руками, под-*

*держивающие наддверные композиции Картинного зала, модели которых Швецкая лепила прямо на месте, в самом зале, — его пространство и стены помогли найти правильный масштаб и объём скульптуры; вот хищные птицы с распростёртыми крыльями из десюдепортов Кавалерской столовой, а вот «сидящие дамы», «мальчики на волютах», «орнаментальные мальчики» Большого зала, для которого также было сделано множество бюстов, картушей, резных рам».*

*«На стеллажах мастерской — целая галерея портретов профессионально или дружественно близких ей людей — архитекторов, художников, искусствоведов, писателей, учёных; в их числе — портрет профессора В. В. Семенова-Тян-Шанского, характерный профиль Анны Ахматовой, исполненный в рельефе, и много других, запоминающихся, проникновенно запечатлённых лиц, в каждом из которых выявлено основное, не оставляющее сомнений в значительности личности портретируемого. При всей внешней и психологической разности моделей, на всех созданных Швецкой портретах лежит печать гуманистичности её мироощущения, вносящая в образ теплоту и человечность».*

К счастью, сохранились чёрно-белые фотографии профессионального фотографа, запечатлевшего первую мастерскую Л. М. Швецкой в 1980 году. На одной из них на фоне стеллажей, набитых гипсовыми и пластилиновыми головками амуров, купидонов, женскими портретами, многочисленными детскими ручками и ножками, крупным планом снята фигура кариатиды, обнажённой по пояс, с изящно закинутой за голову рукой, с утончённым лицом.

Интересен снимок мастерской, где между двух люкарных окон амфитеатром расположились разнообразные детали декора, а на переднем плане снят амур, закреплённый на выставочном холсте. Именно этот парящий амур воспроизводился с натуры её маленького сына Ромы. История воссоздания амуров, моделью которых служил собственный ребёнок скульптора, лежащий в коляске в мастерской под сводами Екатерининского дворца, потрясала всех, кто впервые это слышал. Во многих очерках, статьях и книгах об этом факте



было упомянуто с особой теплотой и восторгом. Вольский Лев Наумович, преподаватель русского языка и литературы, прошедший всю войну солдатом от Клайпеды до Чехословакии, побывав в мастерской Лилии Швецкой и увидев там в колясочке модель амура — Рому, вдохновился на создание современной поэтической легенды «Амур», посвятив легенду скульптору-реставратору Л. М. Швецкой. Легенда вошла в сборник стихов «Перекрёстки» в 1995 году.

Вот некоторые строки из первой части легенды «Смерть Амура»:

*«Крылатый бог любви стал кучкой пепла  
На жертвеннике злобы и войны.  
Не потухала дьявольская печка,  
В её всепожирающем огне  
Сгорел мальчишка глиняный, как свечка,  
Как тысячи мальчишек на войне».*

Строки из второй — «Воскрешение Амура»:

*«Работала женщина, скульптор,  
Лепила Амура из глины,  
Как будто из плоти и крови,  
Любовно и нежно.  
Лепила головку Амура  
И профиль, лукавый и тонкий.  
Склонившись, работала Мать,  
Деловито и строго,  
Мальчишка спокойно дремал  
В голубой распашонке.  
И ведать не ведал,  
Что он воплощается в бога!*

.....  
*Я верю в бессмертье,  
Оно существует, я знаю,  
Оно существует,  
Пока торжествует Искусство!»*

Другой снимок мастерской с интересным ракурсом и контрастным светом, смотрится почти как сюжет для живописной картины. На первом плане перед нами в тени стоит пустое старое деревянное откидное кресло времён 60-ых годов, которые стояли во всех кинотеатрах страны. Такое ощущение, что мастер только на секунду покинул мастерскую. Подчёркнуто освещён угол рабочего стола с журналом и инструментами. Яркий свет падает под углом на большой барельеф в овале «Церера и Флора» для Белого зала Гатчинского дворца, оттеняя живописные складки одежд античных фигур, грациозность поз и живую пластичность тел. На угол стены направлен прямой свет, освещающий изящную головку кариатиды в романтической шляпке в цветах и развешанные детали гипсовых растительных орнаментов. На стене виднеются афиши выставки в Елагином дворце и открытия Большого зала Екатерининского дворца. Все остальные многочисленные детали интерьера погружены в прозрачную тeneвую завесу, в какую-то мистическую задумчивость и тишину.

На фотографии, сделанной во второй комнате-хранилище, на рабочем столе мы видим изувеченный войной оригинал скульптуры «сидящей дамы» с отбитой рукой, которая производит болезненное впечатление, но которая после прикосновения рук реставратора оживёт и заиграет парадным блеском.

Особый интерес вызывает фотография, где запечатлён портретный ряд современников Швецкой, выполненных в пластилине, гипсе и пудожском камне. Это позолотчик К. Мауричев, архитектор А. Л. Ротач, искусствовед М. Ф. Коршунова, профессор Кельсум Одэ (арапка), профессор В. В. Семёнов-Тян-Шанский, искусствовед А. Г. Раскин и другие.

Умея подчинять и растворять себя в реставрации уникальных художественных произведений, Лилия Михайловна Швецкая не могла удержаться от свободной творческой стихии — керамики, живописи, рисунка и скульптуры, проявляя в своих произведениях природную одарённость и истинный талант.

Более 25 лет проработала Лилия Михайловна в мастерской над Серебряной столовой Екатерининского дворца. В 1990 году решением Дирекции Пушкинских музеев скульптору была предоставлена другая мастерская, которая располагалась в отдельном здании старой Певческой башни, где в своё время располагалась первая электростанция Царского Села. Вторая мастерская на втором этаже Певческой башни в помещении бывшей распевочной дворцового хора оказалась меньше первой и поэтому часть работ была оставлена Швецкой со спокойной душой для сохранности в комнате-хранилище уже нового хозяина мастерской — научного сотрудника, хранителя скульптуры Екатерининского дворца-музея. На хранение была оставлена самая ценная для мастера и истории воссоздания дворца портретная галерея соратников и коллег по реставрационному искусству — резчиков, позолотчиков, скульпторов и архитекторов.

Но, человек предполагает, а Бог располагает. Неожиданно Лилия Михайловна Швецкая узнаёт, что хранитель скульптуры, под защиту которой были оставлены ценные портреты, самолично распорядилась просто выбросить и уничтожить портретную галерею, как ненужный хлам, даже не сделав усилия для уведомления об этом автора моделей. Удар был сильный. Лилия Михайловна до сих пор страдает от этой невозполнимой потери, вынашивая в сердце мечту об увековечивании памяти реставраторов послевоенного времени путём создания Музея реставрации в Царском Селе. Идея о музее давно вынашивалась в мыслях и обсуждалась ещё до завершения реставрационных работ с научным сотрудником Пушкинских музеев Е. С. Гладковой. Горечь и негодование от содеянного вылились у Швецкой в поэтические строки:

*«Счастливы мы, кто призван возродить  
Тот мир. И всё ж мы не спокойны:*

*Твореньям нашим будут угрожать  
Два страшные врага — невежество и войны.  
И всё же надо создавать  
Не только новое, но и хранить былое,  
Всё то, что может нас тревожить, волновать,  
Оно хоть старое, но вечно молодое.  
Невежество пришло, борясь за кресло,  
Хранитель новый выбросил в окно  
(освобождая себе место)  
Модели и портреты заодно.  
Портреты реставраторов ушедших,  
Творивших среди пепла, среди мин.  
Их подвигом стоит дворец воскресший —  
Потомки, поклонитесь им!»*

Мастерская в Певческой башне постепенно обживалась и обрастала творениями рук исцелителя разрушенных шедевров скульптурного дворцового убранства XVIII–XIX веков. Лилия Михайловна Швецкая не мыслит ни дня прожить без того, чтобы не побывать в любую погоду в своей мастерской, в тишине застывшего декоративного убранства реализовать свои творческие замыслы — в окружении покалеченных гипсовых драконов, отбитых ангельских крыльев и разбросанных в художественном беспорядке детских ручек, ножек и женских кистей рук.

В мастерской Певческой башни имелось одно большое окно с видом на Лицейский садик, в центре которого установлен памятник юному Пушкину. Высокие церковные своды потолка создавали ощущение поднебесного пространства с белыми причудливыми облаками из-за многочисленных развешанных, прислонённых по стенам, разложенных на многоярусных стеллажах гипсовых деталей дворцового убранства. В центре мастерской восседала вылепленная из пластилина крупная фигура китаянки с фонарём в руках, впечатляя восточной красотой и

внутренней сосредоточенностью. Мастерская впечатляла и притягивала к себе всех — от детей любого возраста до русских и иностранных туристов. Народ с величайшим почтением слушал краткий экскурс мастера в историю воссоздания утраченных дворцовых шедевров, с восхищением поглядывая на гипсовые узоры, портреты, головки и фигуры, дотрагиваясь до них рукой, недоумённо поглядывая на скромно одетую седую женщину, делая при этом свои выводы об её уровне жизни, смотря на старенькую электрическую спиральную плиту с помятым алюминиевым чайником и кружкой послевоенных времён. Скульптору-реставратору такого уровня в душах людей было отведено место на божественном Олимпе высшего искусства.

Одно из описаний мастерской в Певческой башне было дано Л. Митрохиной в эссе «Певческая башня. В мастерской у скульптора Лилии Михайловны Швецкой», напечатанном в пятом выпуске Петербургских искусствоведческих тетрадей в 2004 году и отдельно вошедшем в монографию.

Казалось бы, всё шло хорошо, но откуда у Лилии Швецкой опять росла тревога. Газета «Петербургский ЧАС — ПИК» от 13 августа 2002 года поместила короткую заметку о Лилии Михайловне Швецкой, где отмечала знаменательную дату мастера — 50 лет в любимой профессии. Планы у скульптора большие — закончить работу над четырьмя рельефами Лионского зала (колесницы с лошадьми и нимфами), покрыть орнаментным рельефом вылепленного китайца, держащего фонарь, заново вылепить ещё одну мужскую фигуру китайца, доработать в гипсе две другие фигуры китаянок. Это для Большого Китайского моста в Александровском парке г. Пушкина. И вдруг в конце: *«Опасаясь лишь одного — как бы коммерческие структуры не лишили меня мастерской, что находится в Певческой башне...»*

Предчувствие Лилии Михайловны, к сожалению, оправдались. Руководство музея приняло решение о предоставлении мастерской в одной из комнат реставрационных мастерских на улице Средней, дом 19а в г. Пушкине. В марте 2005 года приступили к перевозу в третью по счёту мастерскую мно-

гочисленных крупногабаритных и мелких декоративных композиций, фигур, портретов и деталей дворцового интерьера из разного материала.

Внезапно утром 15 марта 2005 года в историческом здании Певческой башни возник пожар. Как сообщила газета «Уездный телеграф» в заметке Д. Птюшкина «Горели мастерские», выгорели помещения первого этажа, обгорели перекрытия и кровля. Пожар тушили 15 единиц техники до вечера того же дня. Была упомянута мастерская знаменитого скульптора Лилии Швецкой, которая, как писала газета, «...участвовала в воссоздании декора Екатерининского дворца, деталей Янтарной комнаты и Лионского зала. В огне погибла часть работ художницы. Когда она узнала о случившемся, ей стало плохо, и она потеряла сознание».

Душевная травма, психологический надлом, сильнейший стресс и потрясение вылились у скульптора горькими стихами:

*«Швырнули прочь, не дожидаясь тризны  
(А я так долго преданно служила  
процветанию Отчизны)  
На склад, где каменщики сваливают плиты  
Им на потеху все мои творения открыты  
И многие помяты и разбиты.  
А я, как та Элиза, что у Андерсена в сказке,  
Что молча из крапивы им для братьев-лебедей  
Плела рубашки,  
Имела лишь одну заботу —  
Закончить начатую для дворца работу.  
В конце, как та Элиза, радости не жду.  
Закончу все творенья — и уйду!»*

Мастерская на улице Средней, 19а оказалась намного меньше прежней, поэтому большую часть вещей из Певческой башни, к величайшему огорчению Швецкой, небрежно свалили на складе. Корреспондент Царскосельской газеты Т. Кузнецова после переезда застала Лилию Михайловну в самом печальном настроении, среди куч сваленных вещей-слепков, фрагментов, деталей и каких-то поломанных и ненужных вещей. Лилия Михайловна ей сообщила, что *«...Один амурчик затерялся. Мы его нашли в обгоревшем зале Екатерининского дворца почти пятьдесят лет назад. Он 18 века. Обожжённый такой. Я за него очень беспокоюсь. Его можно было отдать на выставку. Он хоть и весь обгоревший, но такой эффектный!...»* Так появилась заметка Т. Кузнецовой в «Царскосельской газете» №11 от 24–30 марта 2005 года «Один амурчик затерялся». Лилия Михайловна Швецкая, вопреки свалившимся бедам, несмотря на страшный холод в мастерской (вода в чайнике леденела), увлечённо рассказывала о предстоящих работах. Сильная женщина, художник от Бога — она живёт творческими планами и мечтает пройти по Большому Китайскому мосту Александровского парка с возрождёнными ею скульптурами, отлитыми из чугуна.

В июле 2006 года Людмила Митрохина со своей внучкой Анастасией посетила третью мастерскую скульптора, которую, также как и вторую, запечатлела в своих фотографиях. Лилия Михайловна Швецкая ознакомилась с первым, ещё неполным вариантом своей монографии, предварительно подобрав ценный исторический материал из своего личного архива для передачи авторам настоящей монографии. Перебирая старинные фотографии, пожелтевшие от старости газетные листы, копии отчётов, протоколов, актов, записки, стихи, книги, Лилия Михайловна предавалась чувству радости и светлой печали, временами затихала от наплывших воспоминаний, делилась памятью наболевшего сердца, читала со слезами стихотворение сына Ромы, написанное в детстве:

*«Благодарю судьбу за то,  
Что довелось увидеть мне.*

*Тебя не знал как я, никто  
В труде и творческом огне.  
Как ты красу былых веков,  
Себя забыв, нам принесла,  
Освободила от оков,  
Воссоздала сожжённое дотла».*

Лилия Михайловна Швецкая делилась своими сокровенными мыслями об организации в Царском Селе музея реставрации. Мысль для неё не нова. Идея создания такого музея обсуждалась ранее с научным сотрудником Пушкинских музеев Е. С. Гладковой, Верой Лемус и Лидией Еминой, даже рассматривали вместе для этой цели помещения бывшей первой мастерской Швецкой. В 1979 году посетители выставки реставрации в Центральном выставочном зале, потрясённые увиденным, в книге Отзывов и предложений подавали ту же идею о создании первого в России музея реставрации.

Предложение о создании музея реставрации Лилия Михайловна Швецкая также озвучивала в 2006 году на заседании Пушкинского муниципального Общественного Совета в Лицее при награждении её Юбилейной медалью в честь Дня рождения А. С. Пушкина за значительный вклад в развитие города Пушкина и за заслуги перед его жителями. Там же, на заседании Общественного Совета, Лилия Михайловна обратилась к потомкам своими стихами:

*«Возьмите ж опыт мой, потомки!  
С ним будет легче дальше жить —  
Ведь от дворца были обломки...  
Умейте ж чудом дорожить».*

Сохранилась служебная записка Швецкой Л. М. от 20 апреля 2002 года, подготовленная на имя Директора Г. М. З. И. П. Саутова, написанная рукою скульптора: *«Предлагаю организовать во дворце своеобразную показатель-*



ную экспозицию-мастерскую, где наглядно представлен весь процесс и ход по воссозданию скульптурного декора дворца (и павильонов). Показать проекты, фотографии, остатки, обломы, процесс лепки, формовки, отливки, обработки в материале, процесс-поиск (работы с натуры), аналогии. Это будет интересно всем: школьникам, студентам, туристам и широкому кругу посетителей, желающих увидеть «кухню» воссоздания. Будет очень жаль, если этот уникальный материал, накопленный мною в течение полувека, пропадёт. Согласна к юбилею города какое-то время побыть живым экспонатом-реставратором, работая в этой мастерской».

Лилия Михайловна Швецкая уверена в том, что её гражданский и человеческий долг перед её бывшими соратниками и коллегами по искусству реставрации остаётся и заключается он в том, чтобы увековечить их труд на долгие века для потомков путём создания Музея реставрационного искусства. Мы, авторы монографии о Лилии Михайловне Швецкой, полностью поддерживаем скульптора и сделаем всё возможное для достижения этой благородной цели.

*«Всё, что разрушено — воссоздаю  
И восполняю утраты...  
С кем всё же рядом, в каком строю  
Должен стоять реставратор?»*

Вопрос скульптора, беззаветно отдающего своё сердце делу прославления России, воспевающего красоту человеческой души и разума, ставящей искусство и культуру во главу бытия, звучит как долгий глубокий колокольный звон над просторами родной земли.

## VIII

Творчество мастера такого высокого уровня не могло быть не замеченным культурологами, историками-искусствоведами и специалистами в различных областях искусства. Так, в 2006 году в 7-ом выпуске «Петербургских

искусствоведческих тетрадей» была опубликована статья историка-искусствоведа, доцента кафедры искусствоведения и культурологии Государственной художественно-промышленной Академии О. Н. Толстой «Мифопоэтическая раскиниана: ситуация образа в живописном и пластическом портретах». Автор статьи отмечает, что в настоящее время в петербургских выставочных залах можно встретить портреты, в которых один и тот же образ представлен в различных ипостасях. В частности, автор коснулся образа Абрама Раскина, историка-искусствоведа, публициста и поэта. Созданная художниками «раскиниана» имеет свою историю. Начало ей было положено в 1953 году скульптором Лилией Швецкой, которая создала первый бюст Раскина в пластилине. В 1984 году Швецкая выполнила две работы в гипсе — бюст «А. Г. Раскин» и «Барельеф А. Г. Раскин». В 2002 году в пластилине исполнен горельеф «А. Г. Раскин». Ольгу Толстую особо заинтересовал барельеф 1984 года. В своей трактовке образа Толстая нашла черты схожести современника с образом высокообразованной Екатерины Великой. Толстая пишет, что *«...слияние художественных образов было обусловлено широтой кругозора обеих личностей, общностью их интересов, в первую очередь к поэзии и философии, увлечением Вольтером и Дидро. Есть ещё одна причина, которая наложила отпечаток на данное обстоятельство. Это профессиональная деятельность Раскина, связанная с изучением садово-парковых комплексов в пригородах Ленинграда, который знал все уголки ландшафта, где витал дух великой императрицы. Возможно поэтому, острый глаз художницы Швецкой позволил уловить существующую родственность их внутренних миров, и выразить этот феномен через внешнюю схожесть обликов»*.

Выполненные работы подтверждают истинный талант скульптора, способного раствориться в эпохе XVIII века и найти его черты в образах современников, с которыми пересеклась её судьба.

Судьбе было угодно, чтобы художник Валерий Александрович Леднев принял участие в деле воссоздания дворцовых залов и гостиных Екатерининского дворца. На его долю выпала большая удача заново написать полностью

утраченный плафон XVIII века работы итальянского мастера живописи Стефано Торелли в Зелёной Столовой с многозначительным названием «Отдыхающий полководец внемлет призыву муз». Леднев проявил глубокое знание секретов венецианской живописи и тонкое чутьё колориста. Над восстановлением дворца трудились удивительные люди, рядом с которыми художник проработал несколько лет. Коллективное творчество, единение соратников в высоком предназначении восстановления утраченных мировых шедевров, создавало неповторимую духовную ауру и высокий подъём творческих сил. Закономерно, что Валерий Леднев, ныне Народный художник России, создал в 1989 году уникальную монументальную композицию «Воссоздатели» в форме большого многофигурного триптиха, на котором он запечатлел на века подвижников, вернувших жизнь творению великого Растрелли, созданному «для славы всероссийской». Этот сложный групповой портрет-триптих написан на одном дыхании. Вдохновение водило кистью живописца, создавшего 38 портретов архитекторов, художников, скульпторов, резчиков, позолотчиков. На триптихе справа в центре композиции среди реставраторов в рабочей обстановке написан поясной портрет Лилии Михайловны Швецкой в жёлтой робе, держащей в руках перед глазами гипсовую головку амура с отломанной правой ручкой. Художником Ледневым живописно переданы образы мастеров-реставраторов, архитекторов на фоне, насыщенном дворцовыми элементами восстанавливаемого интерьера, в котором как бы растворились мысли, думы и чаяния современных мастеров. Триптих — это единственное в своём роде произведение, имеющее ценность и как историко-художественный документ, воспевающий силу и жизнеспособность русской культуры. Многих, изображённых на полотнах, нет уже в живых, но какое счастье, что мы можем посмотреть на их лица и на великое творение дела рук их, гордясь воссозданными шедеврами и русским талантом. Имена многих уже вписаны в летопись отечественной культуры: архитектор А. Кедринский, художники-реставраторы Я. Казаков, Ю. Шитов, Б. Лебедев, В. Корбан, В. Журавлёв, И. Алексеев, резчики А. Качуев, А. Виноградов, В. Богданов, Ю. Козлов,

скульптор Л. Швецкая, позолотчики К. Мауричев, Н. Кузьмичева, искусствоведы Л. Бардовская, Л. Лапина, В. Лемус, Р. Люлина, консультанты — профессора Академии художеств А. Королёв, Н. Медовиков, главный реставратор Русского музея А. Бриндаров.

Художник Валерий Леднев в триптихе сумел выразить переполнявшие его чувства любви и восхищения к людям, посвятившим свою жизнь возрождению шедевров мировой архитектуры и декоративного искусства.

В настоящее время триптих находится в стенах Екатерининского дворца, но, к сожалению, не доступен для взглядов многочисленных посетителей, так как установлен в кабинете главного хранителя Л. В. Бордовской. Историческое полотно естественно нуждается в продолжении своей художественной жизни и должно быть представлено, как дань памяти великим русским мастерам реставрации, именно в этих дворцовых стенах и интерьерах, восстановленных их руками.

## IX

Творческая активность Лилии Михайловны Швецкой поражает. Ею созданы декоративные скульптуры и орнаментальные композиции для здания Сената в Кремле (Российский герб 150x100 см, два портала с фигурами ангелов с церковными атрибутами, венок с монографией патриарха Алексия и тиснение на спинке его кресла); ажурное украшение для козырька-навеса перед входом в драматический театр имени Г. Товстоногова. Для выставки Екатерининского дворца-музея в Америке Швецкой была выполнена фигура крылатого грифона — декоративная эмблема американской выставки и четыре женские фигуры — повторение скульптурного убранства Екатерининского дворца. Главное место в мастерской Лилии Михайловны отведено фигуре сидящей китаянки. Это одна из четырёх декоративных скульптур, которыми был украшен Китайский мост — один из самых изящных среди множества царскосельских мостов. Фигуры китайцев, держащих шести с фонарями, были утрачены. И Швецкая, с присущей ей интуицией и чувством проникновения в образ, воссоздала оригинальную композицию.

Нельзя не упомянуть о портретных работах мастера. Швецкая исполнила выразительные бюсты архитекторов А. Ротача, А. Кедринского, художника Бобылёва, искусствоведа М. Коршуновой, В. В. Семёнова-Тян-Шанского — внука великого географа-путешественника. Интересна серия её автопортретов, выполненных в разных материалах. Привлекает внимание рельеф Никколо Паганини, поглощённого игрой на скрипке — с изгибами тонких длинных пальцев и с разлетевшимися волосами. Григорий Распутин — с необычайной завораживающей асимметрией лица.

Особо стоит отметить портрет большого ценителя русского искусства барона Эдуарда Фальцфейна из Швейцарии, который за свой счёт в течение 20 лет продолжал поиски уникальных произведений Янтарной комнаты. По просьбе Директора дворцов-музеев «Царское Село» Ивана Саутова барон присылал из Швейцарии шлифовальные станки и особые свёрла. По его ходатайству Германия вернула в Царское Село то немногое, что осталось от Янтарной комнаты — комод красного дерева и одну из четырёх флорентийских мозаик. После безуспешных двадцатилетних поисков Янтарной комнаты, барон «просто» купил две тонны янтаря и убедил Петербург сделать её заново. Лилия Михайловна Швецкая выполнила с блеском портрет барона Фальцфейна, который ему очень понравился и отразил суть его внутреннего духовного мира и целеустремлённый характер. Барон при каждом приезде в Пушкин старается навещать талантливого скульптора Лилию Швецкую.

Как портретист Лилия Швецкая с большим чувством правды запечатлела облик тех, с кем она трудилась над воссозданием художественных памятников. К сожалению, ей не удалось сохранить серию созданных ею портретов реставраторов, но из сохранившихся работ видно её мастерство владения формой и передачей характерных особенностей моделей.

2006 год для мастера отмечен многими наградами. Лилии Михайловне Швецкой Указом Президента РФ от 03.01.2006г. вручена государственная награда — медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени. Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников исто-

рии и культуры правительства Санкт-Петербурга в честь Дня Реставратора 20.06.2006г. вручил Лилии Михайловне Швецкой Почётную грамоту за большой личный вклад в реставрацию объектов культурного наследия Санкт-Петербурга, Значок «60 лет Ленинградской школе реставраторов» и Благодарственное письмо.

Работами Швецкой, часто не зная, кто их автор, восхищаются сотни тысяч посетителей дворцов и музеев. Её авторские модели экспонировались на десятках выставок в Петербурге, Москве и во многих странах. Ей отдают должное самые строгие судьи — собратья по профессии. В этом смысле уместно процитировать строки скульптора Г. Д. Ястребенецкого: «Все её работы отличаются остротой видения, пластической собранностью и хорошим чувством специфики исследуемого материала». Несомненно, что о такой оценке мечтает каждый скульптор. Лилия Михайловна Швецкая вполне заслужила её своим талантом и одухотворённым трудом, целиком отданным великому Санкт-Петербургу.

**Ирина Башинская**

## **ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ В СКУЛЬПТУРЕ С-ПЕТЕРБУРГА**

**В 1990–2000 ГОДЫ**

**(скульпторы: Е. Н. Ротанов, В. И. Трояновский)**

К концу 1960-х годов в общем развитии ленинградской скульптуры произошли значительные изменения: наряду со стойким многолетним сосуществованием двух направлений (с традиционно-классической и с конкретно-психологической ориентацией) возникло новое, тяготеющее к современной символической. В его формировании главную роль сыграли тогда «молодые», теперь это уже скульпторы среднего поколения. Вначале они шли разными путями, используя, подчас несколько внешне, традиции русской и еще больше, западноевропейской пластики XX столетия.

К середине 1970-х годов их образное видение обрело самостоятельность и значительность. В ленинградской скульптуре возникли новые яркие имена: Л. К. Лазарев, Е. Н. Ротанов, Б. А. Свинин, К. М. Симун, В. И. Трояновский, позднее, В. Э. Горевой, Д. Д. Каминкир, М. М. Ершов, Б. М. Сергеев. Путь формирования творчества этих, теперь уже мастеров скульптуры, заслуживает серьезного аналитического исследования. Они позволяют глубже понять образные возможности и задачи современной скульптуры.

Этих авторов объединяет свободное преломление традиций, подчиненное художественным задачам времени. При этом они не только не похожи друг на друга по форме воплощения действительности, но чаще оказываются принципиально контрастными по принципам поэтического осмысления природы. Теперь эти авторы уже во многом определяют пути формирования скульптуры С-Петербурга. Среди них большое место принадлежит Е. Н. Ротанову и В. И. Трояновскому. Их искусство — это современное прочтение петербургских традиций, его высокой

художественной культуры. Образцы, созданные Ротановым и Трояновским, связаны едиными внутренними связями с классической традицией «матвеевской школы», но вместе с тем их композиции представляют к ней прямую противоположность по форме «пространственного» построения. Они смелее организуют объем прямо в камне.

Ротанов и Трояновский ищут свой путь пластического видения в процессе многостадийного обобщения конкретной природы. Этот принцип поисков образа Матвеева, но они свободнее трансформируют образ, подчиняясь внутренней динамике задуманного замысла. У них обостренное чувство современной пластики.

Интересно отметить, что первоначально оба скульптора шли в поисках своего образного языка разными путями, и только длительное самостоятельное постижение природы, профессиональной культуры ленинградской пластики, а также и их природное тонкое чутье к художественным свойствам камня — их сблизили.

### **«БЛОКИАНА» РОТАНОВА**

Е. Н. Ротанов — ученик В. И. Ингала, В. Л. Рыбалки — окончил Высшее художественное училище В. И. Мухиной в 1965 году. Впервые о нем широко узнали в 1968 году, как об одном из авторов памятника «Холм Славы», скульпторы: В. Г. Козенюк, Е. Н. Ротанов, Г. Д. Ястребенецкий, архитектор Л. И. Копыловский.

Ротанов — не ленинградец, он из Нижнего Тагила. На его искусстве отразилась суровость Урала, но петербургская культура, по его словам, «дала ему очень много, помогла оформиться как личности». В этом он особенно много обязан А. А. Блоку. В поисках образа Ротанов проходит огромную дистанцию. Он поставил перед собой почти невыполнимую задачу — понять и запечатлеть духовную сущность одного из самых загадочных поэтов. В своем «Блоке» автор ищет ответы на множество своих



вопросов. Многогранный характер поэта определил появление множества совершенно отличных друг от друга портретов, камерных и монументальных композиций с разных аспектов «высвечивающих» замыслы. «Блокиана» Ротанова — это долгий диалог автора с Великим поэтом. В ней запечатлелись пластически глубокие размышления большого мастера. Первое изображение по своей трактовке еще внешне было близко к станковому портрету («Блок» 1983), но за достоверностью, точностью черт лица уже угадывалась духовная жизнь поэта. Форма портрета предельно сжата, ось композиции словно пронизывает строгое движение головы, изысканной, готизированной, заостренной и прекрасной по очертаниям. Сдержанностью духовного состояния портрет напоминает иконописный лик. Казалось бы, в этом произведении автор высказал свое представление о Блоке, но это было только началом его поисков...

В 1999 году скульптор вылепил фигуру к памятнику еще юного Блока, отрешенного от всего земного в своих духовных метаниях, (памятник установлен во дворике филологического факультета Петербургского Государственного университета в 2002 году). Памятник небольшой, камерный по настроению, но в нем высказано много... Устремленный вверх поток темной бронзы свободно обтекает хрупкую фигурку, словно качнувшуюся под напором «холодных ветров». Это памятник-метафора о рождении поэзии в облике Блока. Условно промоделированная фактура ассоциативно передает звучание поэтических строчек...

Затем был эскиз к памятнику «Сидящего Блока», ясного, просветленного. Красота его личности сливается воедино с физическим обликом, но образ получился несколько однозначным.

Одновременно Ротанов ищет образ в гипсе, бронзе, мраморе, добиваясь более многогранного решения. Еще одно произведение, и еще одно... Добиваясь большей эмоциональности образа, скульптор приходит к экспрессивному по форме памятнику, словно окутанному завихряющимися

вокруг него «ветрами времени, поэту печально склоненному, шагающему в «неизвестное». *Шаг* здесь приобретает символическое значение. Чтобы воплотить идею замысла, скульптор ищет свой «большой стиль». Он создает еще более емкий по замыслу эскиз.

Теперь это должен быть лаконичный памятник-символ. Обычно абстрагированный по форме кубизм он повернул на служение масштабному содержанию. Напор движения гранитных масс созвучен по ритму «стихии времени» позднего творчества поэта (2005 год).

Ротанов находит и место для установки такого памятника — у дома на Пряжке, где жил Блок. Вместе с поисками образа поэта скульптор прошел серьезный путь, во многом открыл свое образное видение большого мастера. В «Блокиане» сильно прозвучал его авторский голос.

Ротанов с разных граней изучает культуру С-Петербурга. Он добивается наиболее сильной формы воздействия, стремится к синтезу различных видов скульптуры.

Ротанов говорит, что «классика — это живые традиции, которые определяют нравственные нормы, помогают обрести истину».

При склонности к монументальным решениям, Ротанов много выступает и как станковист. Он выполнил целую серию композиций, посвященных теме «Блокады Ленинграда», построенных на поэтических метафорах из «трагического времени».

Ротанов — художник широкого творческого диапазона. Редкая пластическая точность и музыкальность его произведений свидетельствует о высоком мастерстве большого художника.

## **ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ В. И. ТРОЯНОВСКОГО**

В. И. Трояновский. 1937г.р. Окончил институт «Живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина». Он представляет по отношению к Ротанову прямую противоположность. Его интересует скорее не вечное,

гармоничное в человеке, а живая пульсация времени в реальном потоке действительности, постоянная изменчивость и неуловимость состояния модели, в которой он стремится выявить для него главное, то, что, казалось бы, не поддается объяснению на словах. На основе изучения природы он создает свою систему пропорций, отнюдь не классически соразмерных, а скорее обостренных, отражающих его напряженное восприятие окружающей действительности.

Он скорее не «утверждает» в своих пластических образах «прекрасное», «идеальное» в природе, а ее «неправильность», «неповторимость», ее индивидуальность. Именно в ней он угадывает поэтическую суть своих образов, их душевный трепет, «открывает» пластическую мелодию.

Трояновский обладает редким природным чувством материала, особенно мрамора, гранита, некоторые образцы у него как бы естественно возникают в процессе прямой рубки в камне. Чаще это женские модели, в которых легко узнается все тот же идеал, найденный автором в процессе поисков 1970-х годов, хрупкий, нежный, загадочный в своей поэтической недосказанности. Главное в нем — утверждение ценности духовной жизни человека. Чуть деформированные в направлении движения композиции, кажутся изменяющимися во «времени». Светлое, чистое звучание мелодии мрамора активно выражает авторский подтекст. Поиски пластического женского начала у Трояновского во многом определили и *стилевое* развитие его искусства, наиболее отчетливо они проявились в «Сидящей», бронза, 1982 г. В этом произведении Трояновский наиболее последовательно высказывал свое кредо в искусстве, считая, что образ нужно передавать в душевном движении, выявляя изменчивость во времени, сообщающей ему особую жизненность. Очертания гибкой, упругой фигуры молодой женщины со склоненной головой уже сами по себе пластическими средствами передают ее поэтическую неповторимость. Произведение построено на полтонах. Взгляд полуопущенных глаз, ускользающий от зрителя, подчер-

квивает самоуглубленность молодой женщины. Мягкие, мерцающие светотени произведения создают ощущение особой трепетности и одухотворенности образа. В нем видится тонкий внутренний мир, пленяющий своей чистотой и искренностью чувств. Едва заметная деформация пропорций фигуры подчиняются «длящемуся» певчому мотиву композиции, построенному на нарастающем ритме, создающем впечатление непрерывности движения модели и изменчивости ее внутреннего состояния.

В последние годы (2000–2005) выступает не с новизной формальных приемов, а пытается по-своему осмыслить логику пластики античных образов. Направленность его поисков можно проследить на примерах серии белоснежных мраморных торсов: «Сон 1», «Сон 2». По словам автора, он в них в иноказательной форме воплотил свои воспоминания. Неправильность пропорций, деформации и смещения форм приобретают у него чистую и ясную мелодию согласований. В композиции словно «обнажается» природная красота структура мрамора. Теплое звучание фактуры произведений отличают их от новомодной стилизации в духе античности. Музыкальный ритм композиций напоминает естественное движение падающих на воду лучей лунного света... в этих произведениях автор ищет возможности нового выражения содержания своего мироощущения.

У него органичное чувство декоративных связей скульптуры с архитектурой. Он расширяет образные возможности мемориальных досок. Обычно суховатые, чисто документальные по решению, у него они приобретают подлинную художественность. Так, он включил утонченный пластический мотив в, казалось бы, давно решенную строгую стену дома №5 на Итальянской улице (где жила знаменитая балерина Анна Павлова). Легкий, воздушный рельеф балерины вкомпанован в цельный блок мрамора изысканных пропорций в стилистике модерна. Несмотря на условность изображения, характеристика балерины тонко намечена. Большое место

в композиции занимают певучие движения ее рук. В замысле рельефа имеет значение и фактура мягко мерцающего светлого камня.

Трояновский чутко «слышит» время. Современность трактовки образа балерины не заслонило него верное чувство петербургской культуры XX века с его одухотворенностью периода «серебряного века».

Контрастная по замыслу является мемориальная доска, посвященная Ольге Бергольтц, установленная на бывшем «Доме Радио» (по Итальянской №27).

Из узкого, углубленного проема гранитной композиции «возникает» отвернувшаяся, как бы уходящая фигура Ольги Бергольтц. Ее моделировка повышенно эмоциональна, тревожна...

Трояновский принадлежит к тем скульптурам, которым свойственна высокая требовательность к себе, неудовлетворенность уже достигнутым, неустанный поиск...

Ротанов и Трояновский — сильные, яркие мастера. Благородство петербургской школы нашло разное преломление в их творчестве. Логика построения их композиций всегда неожиданна и современна... и перспективна.



**ИСКУССТВО ПОРТРЕТА СКУЛЬПТОРА ТАМАРЫ  
ДМИТРИЕВОЙ**

Скульптор Тамара Викторовна — натура активная, увлекающаяся, темпераментная! Она обладает несомненным артистическим даром. Но ее талант в полной мере проявился в области скульптуры. Диапазон творчества очень широк: от больших монументальных скульптур и размеров до миниатюр.

Острая наблюдательность художника Дмитриевой с особой силой проявилась в искусстве портрета. Среди ее несомненных больших удач последнего времени (2005) — портрет начальника Морских сил адмирала А. М. Щастного — человека трагической судьбы дожившего едва до 37 лет, но успевшего так много сделать для Родины.

Будучи начальником морских сил Балтики, А. М. Щастный вывел в сложной ледовой обстановке с 12 марта по 22 апреля 1918 года из Гельсингфорса, Ревеля и Аландских островов в Кронштадт около 250 боевых кораблей. 27 мая Щастный А. М. был вызван в Москву и 21 июня был расстрелян — фактически за мужество и преданность Родине. А спасенные им корабли продолжали нести боевую вахту, внося неоценимый вклад в оборону Ленинграда во время блокады 1941 г. Дмитриева сумела создать обобщенный типический образ героя и вместе с тем — яркую индивидуальность. Бюст А. М. Щастного передан автором в дар г. Кронштадту.

Рассматривая портретную галерею, созданную Дмитриевой, радостно и увлекательно наблюдать эволюцию развития ее дарования от первых удачных решений образов подростков, юного сына до более зрелых произведений — рабочих Кировского завода, стариков-ветеранов, спортсменов-борцов и, конечно же, близких ей по духу людей искусства: актрисы театра Ленсовета А. Алексахиной, прима-балерины Г. Мезенцевой, искусствоведа А. Раскина, известного анималиста Т. Капустиной, рано ушедшего из жизни живописца В. Тюленева и многих других современников.

На мой взгляд, очень удачно решение образа А. С. Пушкина. Любые образы подвластны Т. Дмитриевой: от монументального воплощения Петра Великого — преобразователя России, до миниатюры балерины Матильды Кшесинской, ныне хранящейся в музее истории города.

Она заранее решает, какой материал лучше подойдет для более полного раскрытия образа: глина, шамот, бронза, камень, дерево.

Порою даже трудности Дмитриева обращает в победу, найдя интереснейшее композиционное решение! При проведении мастер-класса на тему: «Диалог Малевича с Рублевым» ей достался, казалось бы, самый невыигрышный материал: дуплистое дерево.

Она блестяще вышла из положения, — «Квадрат» с «Троицей» приобрели неожиданно новую пластическую силу.

Дмитриева не теряет и среди публики во время сеансов «мастер-класса», темпераментно рассказывает о своей работе, энергично лепит, приобщая аудиторию к искусству. А это, наверное, одна из самых главных задач всех проходящих у нас и за рубежом «мастер-классов».

К юбилею города «С-Петербургу 300 лет» Тамара Дмитриева со своим мужем, скульптором Станиславом Задорожным, выполнили сложную, очень ответственную работу по восстановлению рельефов (скульптор Теодор Жак Наполеон) на доме Союза композиторов.

Т. Дмитриева очень интересно работает в области парковой и мемориальной скульптуры. Удивительно цельны, гармоничны ее женские образы, созданные в шамоте, — теплы по тону, такие близкие по духу полотнам Ренуара.

Порою отсутствие крупных заказов побуждает к творческим экспериментам, к созданию живописных панно и очень интересных рисунков, таких конструктивных, «скульптурных», что хочется их увидеть изданными в Альбомах: «Рисуют скульпторы Петербурга» — творцы нашего неповторимого города на Неве.





---

## II

**Абрам Раскин**

### **«РОДНЫЕ РИТМЫ»**

**(Из монографии о творчестве  
петербургской художницы Нины Дьяковой)**

Роль Мексики в творчестве Нины Дьяковой определена ею самой: «Знакомство с Мексикой и ее великим искусством древности и современности перевернуло обычные понятия. Вдруг обнаружила в себе, что я латиноамериканка. Сердце нашло свои родные ритмы».

Нина почувствовала и полюбила Мексику всей душой художника. Образы древнего искусства этой страны, жизнь ее народа она запечатлела с исключительной подлинностью и мастерством во множестве акварелей. Вместе с тем, она открыла мексиканским любителям искусства душу России, красоту ее природы во все времена, благородную силу людей труда, интеллект ее поэтов, архитектурную гармонию ее древних городов и храмов, прекрасное величие ее родного города Санкт-Петербурга.

Все началось в 1992 году с выставки произведений Дьяковой в Доме-музее В. Каранса. Откликом на нее стали статьи в мексиканской прессе. Одна из них, написанная Светланой Васильевой, была озаглавлена с бравурной восторженностью «Нина Дьякова и суперженщина в русском искусстве». В многолистной газете «Эксельсьёр» — информация обо всем и о Мексике — была помещена статья Бланки Сесилии Пуэблы с репродукциями трех портретов — студентки и поэтов — Кушнера и Горбовского. О выставке в Доме-музее В. Каранса писала газета Геральдо в статье «Русский мир Нины Дьяковой», которую проиллюстрировали репродукциями «Рыбаки Нижней Волги» и «Юные хоккеисты».



Высокий уровень работ Дьяковой вызвал заинтересованность в продолжении творческих общений с талантливой художницей. Свидетельство этого — присланное ей письмо из Дома-музея Каранса, пронизанное теплотой к её искусству: «Уважаемая Нина. Настоящим письмом хотим выразить тебе благодарность за то, что ты нашла возможность выставить свои работы в галерее искусств Дома-музея Каранса. Твои работы украсили нашу культурную жизнь, за что мы тебе очень благодарны и просим в будущем году опять предоставить нам возможность выставить твои работы в нашем музее. Для этого просим тебя начать подготовку в октябре с тем, чтобы выставиться с 4 по 16 ноября 1993 года. Наш музей берет на себя организацию соответствующей рекламы через средства массовой информации, а именно, через газеты и некоторые программы радио. Надеемся, что наше предложение будет принято. С сердечным приветом, Марсела Фонсека Лариос. Сотрудник музея».

Дьякова с радостью приняла предложение Дома-музея В. Каранса и в 1993 году состоялось открытие второй русской выставки в Мексике. В газете «Эксельсьёр» от 25 ноября 1993 года поместили две информационные статьи, сообщающие о ее экспозиции «Живопись и графика» и «Образы Нины Дьяковой». Их автор, Ракель Диас де Леон — известный деятель мексиканской культуры.

Следующий год отмечен несколькими выставками и рядом статей в солидной прессе. О выставке в театре Сьюдадела, где было представлено 70 работ, сообщал журнал «Солнце Мексики». В том же году в газете «Эксельсьёр» в статье «Живописные образы России» говорилось о 40 акварелях Нины Дьяковой. Эти акварели экспонировались в доме культуры винной фабрики Домек. Еще одна выставка состоялась в Коста-Рике в музее Хаде Фидель Тристан.

В разделе «культура» газеты «Нация» была опубликована статья под знаменательным названием «Взгляд на Россию через живопись». В этом особая ценность направленности творчества Нины Дьяковой — открывать свою родину латиноамериканской культуре. Следует отметить положительную тональность информационных материалов.

В 1996 году в залах Культурного центра нефтяной компании Пемекс прошла выставка «Мексика-Россия». Та же дата значится на афише галереи Сан-Хосе выставки «Пережитое», которая была развернута в Коста-Рике.

Нина Дьякова активно включалась в художественную жизнь Латинской Америки. Закономерно в этом смысле получение Диплома за участие в творческом симпозиуме художников Латинской Америки — /Вторая встреча развития искусства Центральной Америки (ЮНЕСКО, 1997)/.

Дьякова стремится расширить рамки творческих обменов между русскими и мексиканскими акварелистами. Доказательство тому — организованная ею выставка работ петербургских художников в Национальном музее Мексиканской акварели в городе Мехико в ноябре 1997 года. Эта экспозиция наиболее известных художников Санкт-Петербурга оказалась первой выставкой возрождённого по инициативе Н. Дьяковой «Общества акварелистов», зарегистрированного в 1998 году. Нина Дьякова стала его первым Президентом.

С 12 мая по 22 мая 1998 года в зале итальянского общества Данте Алигьери жители Мехико смогли ознакомиться с серией акварелей Нины Дьяковой. Название ее носит символический принципиальный характер: «Свет далекой России и колорит Мексики».

Дипломы можно уподобить вехам творчества Нины Дьяковой на дороге общения с искусством Мексики. К ним относится полученный 30 июля 1999 года Памятный почетный Диплом Центра современного искусства за лучшие акварели участнику Восьмого салона акварели в городе Гвадалахаре.

В 2000 году Дьякову удостоили памятного диплома за персональную выставку «Свет, вода и цвет» в городе Селая, на которой присутствовали глава городского муниципалитета и Валерий Гуренко — советник российского посольства по культуре, а посольство Мексики в России добавило к этому свой «Памятный лист» за активное участие в выставке «Мексика глазами русских художников». Примечательно, что названную выставку провели в Москве в музее гуманитарного университета в октябре этого же года.

Добавим к перечню мексиканских выставок Нины Дьяковой участие в международных биеннале акварели — второй, третьей (1998), четвертой (2000), пятой (2002), шестой (2004). В них участвовало до тридцати двух стран, и проводились они в национальном музее акварели в Мексике. Дьякова не только лично участвовала в названных акварельных выставках, что отмечено дипломами, но своим авторитетом открыла доступ на эти биеннале не одному петербургскому акварелисту. Кульминацией творческого содружества петербургских и мексиканских художников явилась выставка «Мексика — Россия, акварель», развёрнутая в Центральном выставочном зале Манежа в 2001 году. На презентацию выставки в Санкт-Петербург приехала группа мексиканских акварелистов во главе с директором Музея акварели Гуати Рохо. Выставка прошла на высокой духовной и творческой волне. Посол Мексики Лусиано Хоубланк Монтаньо в личном письме выразил благодарность Нине Дьяковой за ту роль, которую она сыграла в организации выставки «Мексика–Россия — акварель».

Наиболее полно отношение Нины Дьяковой к Мексике выражено в названии выставки «Мексика — моя любовь», открытой в апреле 2002 года в Мехико в Национальном музее Мексиканской акварели, который опубликовал каталог с цветными иллюстрациями, а известная журналистка Инна Василькова дала обширный красочный материал с множеством фотографий и большую статью о творчестве художницы в газете «Экельсьёр». Главная тема экспозиции — серия «Хорал во славу Мексики» по результатам работ 2000–2001 годов.

С тем же проникновенно-лирическим названием художница выставила 36 работ в галерее Хорхе Мартинес Рейс в Гвадалахаре. Экспозициям произведений Дьяковой посвящено немало статей и заметок. Работе над серией предшествовало составление тематического плана. Он был одобрен, и Нина получила грант, обеспечивающий спокойное воплощение замысла. В задуманной серии отражено глубокое знание Мексики, ее народа, нравственных основ, обычаев, древних легенд. Дьякова избрала путь создания

символических произведений, в которых фигуративность трансформирована во всеобъемлющий образный знак, включающий различные эмблемы и пиктограммы. Эти произведения, совместно с акварелями, созданными в Гватемале, и с коллекцией народных изделий мексиканских и гватемальских ремесленников были представлены на выставке в Российском Музее этнографии летом 2002 года.

Десятилетие, отданное встречам с Мексикой, Коста-Рикой, Гватемалой, Гондурасом одарило Нину Дьякову обжигающими художественными впечатлениями. Перед ней открылся новый, неожиданный мир, одновременно древний и новый, фантастически яркий, неповторимый. Основная часть латиноамериканских акварелей Нины Дьяковой посвящена Мексике. Каждый лист имеет точную датировку и авторскую аннотацию, но, несмотря на различие во времени исполнения и запечатленные объекты, все они воспринимаются как единое живописно-музыкальное произведение, наполненное бесконечной любовью к стране и народу, даровавших русскому живописцу восторженное вдохновение, открывших остроту восприятия цвета, солнечного света и вечной игры океанских волн.

Дьякова проявила в мексиканских и гватемальских акварелях талант и наблюдательность жанрового пейзажиста. Что бы ни писала она: «У собора Санто Доминго», «Праздничный вечер в Сан-Кристовале де лас Касас», «Праздник Пасхи в деревне Сан-Хуан Чамула», «Воскресный день в индейской деревне», «Чичикастенанго», — всюду доминирует точное запечатление старинных храмов и рядом с ним разнородных групп людей в пестрых одеждах. Художница не просто фиксирует увиденное, но передает тяготение людей к зданию, символизирующему их веру, хранящему скульптуры святых и реликвии. В каждом жанровом пейзаже подобного рода она решает сложную композиционную задачу соотношения объема храмового строения и прихожан, идущих в храм или отдыхающих возле него. Здесь отражается ее умение — исходя из реально видимого, компоновать группы, режиссируя, подобно постановщику, народную сцену.

Ее взгляд привлекают динамичные движения и перемещения толпы на рынке. Такова акварель «Рынок индейцев в Сан-Кристабале», где все решено чисто живописными средствами, быстрыми мазками, обозначающими позы и движения продающих и покупающих у подножия массивных архитектурных объемов храма. Праздничная живописность увлеченно передана художницей в пастели «Рынок в Тепостлане».

Дьякову восхищает трудолюбие мексиканского народа. Она не могла пройти мимо, когда видела, как трудятся мексиканские керамисты и ткачи, с каким художественным прирожденным вкусом они выставляют свои товары. Акварели «Ткачи», «Ткачихи во дворе дома» радуют типичностью деталей, поз, движений, лишенных приблизительности и, вместе с тем, сильными цветоцветовыми аккордами.

Живописными обобщениями отмечены листы «Деревня гончаров», «Во дворе керамисток» и «Керамистки», исполненные в 1993 и 1996 годах. Это не позирующие по просьбе художника, но углубленные в свою работу мастерицы, согласившиеся на ее присутствие. В каждой акварели заложен взрывчатый живописный заряд, свойственный произведениям народного мастерства. Акварели «Продавщицы керамики», видимо мать и дочь, смиренно сидят у своих уникальных изделий — огромных сосудов и кувшинов, а над ними на стене ларька большими буквами написано: «ARTESANIA», как спокойное и достойное утверждение своего искусства.

В акварелях Дьяковой большое значение имеют изображения соборов. Пластика их объемов, замысловатые архитектурные и скульптурные детали, яркая расцветка фасадов, насыщенный декор порталов, общая монументальность стали излюбленными мотивами многих акварельных листов. «Собор Санто Доминго», «Тепостлан, праздник в Чапасе», пастели «Собор в городе Мехико» — открывают силу живописного дарования художника. Ощущается, с какой любовью и изяществом ее кисть дает возможность прочувствовать динамичную структуру возносящихся ярусов колоколен и фасадов. И как естественное проявление жизни, живописными намеками — фигуры людей.

Не отступая от реальности, Дьякова по-своему населяет авансцену акварели, сочетая декоративность и подлинность.

Все близко и дорого художнику в ее встречах с Мексикой. И неожиданные сочетания барочных и чисто утилитарных форм, и большие улицы (улица в Агуас Кальентос) — и пустынность улочки в Сан-Кристобале в день восстания в Чапасе, и столичная улица в Мехико, окаймленная фасадами больших представительных зданий и храмов, заполненная толпой. Каждая акварель и пастель пронизана живым чувством сопричастности к бытию народа. И сколь бы не затягивала ее взгляд игра цветных плоскостей фасадов, Дьякова не упускает из виду жанровые моменты — фигуры идущих женщин и бродячих собак, которые вместе с тем дают перспективные акценты (акварели «Вечерняя улица», «Полдень»).

Кипенье и свеченье, постоянно меняющих форму и цвет океанских волн, близки и понятны Нине Дьяковой. В ее живописных листах чувствуется родство морской стихии и души художницы. В акварели «Закат в Пуэрто Эскондидо» чутко уловлено и передано колдовское очарование морской дали. «Берег в Пуэрто Эскондидо» — своего рода живописная формула синтеза крупного берегового уступа, одетого экзотическими яркими растениями, пальмами, кактусами, над которым высится богатая белостенная вилла, откуда открывается морской простор. Характерная для Мексики близость жилищ, спокойного ежедневного труда и дыбящегося гигантскими волнами океана, отражается в жанровой акварели «Деревня Синокантан». Самозабвенное любование мощью океанского прибоя с убедительной живописной силой проявлено в акварели, лаконично названной «Океан».

Мотив пальм — неременная и существенная часть мексиканских пейзажей Дьяковой. Они у художницы повсюду в акварелях: «Дворик», «Берег Атлантики», «Среди пальм», «Жаркий день». Словно гигантские опахала, пальмы осеняют дома и хижины, высятся на фоне моря. Они — природный символ Мексики, ее неповторимости.

В лирически-песенном плане выдержан колорит и композиция акварели «На пляже», где запечатлено импровизационное музицирование. На самой кромке вечернего прилива обозначена условная рамка сцены, под навесом трое молодых людей сопровождают танцующей парочке в пляжных костюмах. Мелодию подсказывает колорит раскалённого добела, пронизанного солнцем воздуха.

Напоминанием о загадочном, далеком и великом прошлом коренных народов Мексики по сию пору служат затерянные в джунглях ступенчатые пирамиды. Одну из них, частично вырванную из земного плена в Паленке, запечатлела Дьякова, вложив в акварель чувство глубокого почтения к величию строений гениальных зодчих древности.

Любимой темой мексиканских работ Дьяковой являются портреты. Она с особым вниманием всматривалась в лица, в глаза каждого, кто соглашался посидеть перед ней хотя бы несколько минут. Однажды, когда Нина жила в средневековом доме своей подруги — коллекционистки Бланки Эскалера Бонфанти, она увлеклась портретированием простых людей. Выбегая за пирожками с начинкой для обеда, она обратила внимание на выразительное лицо продавца. Так родился один из первых графических портретов. Тот, в свою очередь, привел друга. Условие было одно — подарить ксерокопию портрета. Дьякова рисовала полицейских, женщин, девочек, подростков, детей, матерей с детьми, горожан, пожилых и очень молодых, мужчин в расцвете сил. Портретная галерея, созданная Дьяковой, привлекает точностью психологических характеристик, интонационностью в трактовке каждой модели. В манере исполнения проявилась твердая академическая школа, экономное владение линией и штрихом. Особенно внимательно прорабатывала Нина выражение глаз, нюансы взгляда, постигая через единичное душу народа. Их облик, творчески преображённый, органично вошёл в образы героев сериала «Хорал во славу Мексики».

Акварель «Властелин земли» построена на центрической композиционной основе, среднюю часть которой занимает мускулистая фигура крестьянина с гипертрофированными мышцами. Он поднял над собой плиту, где распласталась

его страна с горами, полями и реками. За спиной богатыря — бык, запряженный с плугом. Общая живописная трактовка перекликается по композиционному приему с эскизом по монументальной росписи.

Аналогично трактован лист «Маис. То, из чего создан человек» — три гигантских зрелых початка, сбрасывающих листья, и две большие руки (мужская и женская), превращающие початки в отдаленные подобия человеческих фигур. Здесь легенда о всемирной творящей мужской и женской энергетике убедительно передана через понятия реального плода природы.

Аллегорическим символом музыкальной одаренности народа предстает в акварели «Марьячес» типичный для Мексики струнный ансамбль. Реальное изображение перерастает рамки жанровости, становясь духовным символом. Чувствуется, что музыкальность и бурный темперамент мексиканцев не могли не увлечь Нину Дьякову. В акварели «Марьячес» — три мексиканских музыканта — гитарист, скрипач и контрабасист, в нарядных эстрадных костюмах и широкополых шляпах с полями, обшитыми золотой тесьмой, поют, аккомпанируя себе. Типажность, характерность жестов и огненный колорит передают национальные ритмы и звучания.

Неуемность энергетического порыва, азартное игровое увлечение, присущее мексиканцам, раскрыты в акварели «Игра в мяч». Дьякова виртуозно решает изображения игроков в сложных ракурсах борьбы за мяч. Но высшая суть замысла, его символичность выявляется в противопоставлении реальных современных спортсменов и проступающих за ними во мгле вечности древних игроков в мяч, где выигрыш равнялся уже жизни.

Связь вечного, древнего и сегодняшнего убедительно и возвышенно раскрыта в акварели «На рассвете жизни». Композиция типична для всего сериала: левая часть листа посвящена изображению маленькой обнаженной фигурки девочки, стоящей в свете лучей восходящего солнца. В ее позе, выражении лица и взгляде отражено удивление перед появившейся волшебной красногрудой птицей кетцаль. Она не подозревает, что сине-зелёные перья ее хвоста уходят во тьму веков, где на троне восседает богиня, дарующая жизнь.



Композиция акварели «Мудрость» построена по принципу «центричности», также типичному для сериала. В средней части листа изображена старая женщина, сидящая у входа в «Храм вечности». Голова ее покрыта светло-синим платком, натруженные руки говорят о нелегкой жизни, складки юбки напоминают горы. Выразительная сила сосредоточена в трактовке лица, изборожденного глубокими морщинами. Взгляд пронзительный, губы сжаты печальной складкой. Во всей позе чувствуется несокрушимое спокойствие, понимание неизбежности, краткости земного бытия и бесконечности жизни. По сторонам сидящей старухи — золотистые стены, как закатное небо, украшенные рельефами богов, символическими знаками и письменами. Эта аллегория лишена поверхностной иллюстративности. Она глубоко философична. Знаменательно, что «Мудрость» находится в собрании секретариата Министерства иностранных дел Мексики.

Тема любви, как нежнейшей мелодии души, звучит в акварелях «Музыка страсти» (молодая женщина на краю приливной волны и отложенная гитара) и «Обручение», где в соприкосновении двух рук, в напряжённости общего свечения воплощена сила возвышенной страсти.

Эмоциональность и темперамент мексиканского характера Дьякова запечатлела в акварели «Чарерия» (конноспортивная игра). Она изобразила трех всадников, которые пытаются заарканить молодую лошадку. Акварель великолепна по композиции, динамике и выразительности вихревого мазка.

Огненность души мексиканского народа, взрывающейся подобно фейерверку, запечатлена в акварели «Мексиканский танец». Ритмика и динамика выражена в спиральных завихрениях алых мазков платьев девушек, которых легко отрывают от земли руки ловких партнеров в сомбреро.

Дьякова обладает магической силой прозрения сквозь временные пласты. Далекое прошлое для нее не умозрительная реконструкция. Она чувствует его, погружается в поток времени и обитает в его пространстве, как сегодняшнем дне. Как осязаемая реальность, предстает в акварели «Из глубины веков» исполинские фигуры героев древности, исходящих от статичных

древних рельефов, — царя, воина, жреца в оперенных головных уборах, летящих в лучах света.

Мистическим экстазом пронизана акварель «Жертвоприношение во славу богов» (подвиг жертвенности). В невозмутимом облике жрецов, готовых совершить обряд заклания юноши, в его позе обречённого смирения, в сложном композиционном и цветовом членении, отражающем переход от света жизни через кровавый поток в область вечной тьмы, Дьякова раскрывает жестокую суть языческого миропонимания, которое основано на принципе приношения жертвы, как платы за благо высших сил. Герой художника — избранник в костюме игрока в мяч, принимающий свою смерть во имя жизни всего народа. Именно это выражено в акварели, в ее композиционном, колористическом и эмоциональном настрое. Закономерно, что этот лист вошел в собрание музея мексиканской акварели.

Удивительно интуитивное умение проникновения в сущность древних эмоций проявила Дьякова в акварели «Танец ягуара». В композиции равноправно присутствуют изображение бога, словно сошедшего с ритуальных рисунков, и люди-музыканты. Изображение танцующего высвечено пламенем костра, музыканты — ударник и флейтист, смотрятся силуэтно. Центральная фигура — танцующий жрец, на голове которого оскаленная морда зверя, а руки и ноги окутаны пятнистой шкурой ягуара. Колебания света и тени, позы музыкантов и фигура танцующего танец-заклинание придают изображенной сцене драматическую напряженность и ощущение реального участия в древнейшем ритуале заклания духа опасного хищника.

Напряженную эмоциональность излучает акварель «Видение пирамид». Диагональная композиция создает впечатление грандиозности культовых строений, подобно ракетам, устремленным в космос в звездных потоках. Эта работа — убедительный пример, как, отталкиваясь от тщательного изучения произведений древнего мексиканского зодчества, художник создает образ-видение, наполненный одухотворенной колдовской силой.

В «Хорале во славу народа Мексики» прослеживается изобразительная мелодия, посвященная вековым традициям народных промыслов. Композиция этих акварельных листов имеет одинаковое, двухчастное построение. Меньшая часть отведена изображению мифического божества — родоначальника и покровителя промысла. Основное поле акварели отведено фигурам мастеров, занятых своим трудом. Аллегория преемственности традиций выявляет связь бога-покровителя, фигуры мастерицы или мастера и рядом — ребенок. Эти акварели — наглядная расшифровка легенд («Дождь из бисера превращается в орнамент»). Из глубины веков, как воспоминание, идет искусство росписи масок. От пламени божества рождается мастерство изготовления и обжига гончарных изделий («Искусство, рожденное в огне»). Лучи лунного света открыли тайну ткачества, как в народной песне («Как луна научила нас ткать»). Казалось бы, что лобовое сопоставление легендарного и реально-жанрового разрушит целостность художественного образа. Но у Нины Дьяковой этого не произошло. «Наивность» композиционного построения, идущая от глубин духовного восприятия и художественной культуры Мексики, эстетическая чуткость и колористическое мастерство полностью оправдали творческое решение каждого акварельного листа и всего живописного «Хорала во славу народа Мексики».

Дорога творческих путешествий привела Нину Дьякову в страны Центральной Америки, родственные Мексике. Коста-Рика открылась ей, как многоцветный хвост павлина — царственно роскошный и поразительно сказочный. Радостная живопись чувствуется во всех коста-риканских акварелях Нины, таких как «Тропическая ночь», «Период дождей», «Раковины на берегу моря», «Закат». Точки жизни Гондураса остановили взгляд Дьяковой в 1997 году. Акварель «Вечер в Копане» можно назвать романтической серенадой обволакивающих нежной теплотой вечерних часов. В Копане сосредоточены древние памятники эпохи Майи — загадочные и сурово-лаконичные.

На творческом календаре Дьяковой 1998 года прекрасными акварелями написано Гватемала. Глубокая древность запечатлена в этой латиноамериканской стране. Как символы и национальные эмблемы среди буйной тропиче-

ской растительности высятся каменные пирамиды, по форме приближенные к граненым конусам. Их много, они даже пронумерованы. На акварелях Дьяковой они воспринимаются как творения титанов, расставленные в лесах Тикаля, подобно опознавательным знакам для пришельцев из звездных миров.

Акварели Дьяковой воспевают каменные гимны богам, природу, сотворившую горное озеро Атитлан и наделившею бесконечностью и неукротимой силой океан. Как праздник народных умельцев Дьякова трактует рынок тканей, женщин-продавцов в Антигуа.

Страны Центральной Америки подарили Дьяковой вдохновение, навеянное сочетанием природного изобилия, памятников древней мегалитической архитектуры, убранством католических храмов и искусством народных мастеров.

От акварели «Мексиканское рождество», где соседствуют евангельские мотивы и мексиканская символика, Дьякову потянуло познакомиться мексиканцев с евангельскими сюжетами в акварелях, где композиция и колористика восходит к традициям русской иконописи. Это «Бегство в Египет» и «Благовещение». Метаморфоза русской иконы — новая тенденция творческого развития Дьяковой.

Эта новая серия в 2004 году вошла в состав выставки «Три русских художника» (В. Дьяков, Н. Дьякова, Д. Титов), прошедшей с большим успехом в Гвадалахаре в государственном выставочном зале Экс Конвенто Дель Кармен. Ведущие газеты поместили обширные хвалебные рецензии, снабжённые цветными иллюстрациями.

Февраль и май 2006 года в творчестве Нины Дьяковой отмечены выставками «Молитва русской художницы» в Национальном музее акварели г. Мехико и Музее акварели г. Тулуки. Этот акварельный цикл открывает прямую связь художницы с иконописью XIII–XV веков. Художник не имитирует, не подражает, а по-своему трактует содержание и образы монументальных росписей в храмах и икон, используя канонические композиции и колористические приёмы. Именно поэтому этот акварельный цикл обладает исключительным по силе эмоциональным излучением.

Единодушные положительные отзывы мексиканской прессы, интерес, проявленный к русскому изобразительному искусству, многочисленные совместные и персональные выставки русских мастеров, проведенных в переполненных мексиканских залах, свидетельствуют об укреплении и развитии русско-мексиканских культурных связей, в которые несомненно внесена и лепта талантливого петербургского живописца Нины Дьяковой.



## ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА НЕЧАЕВА

Что объединяет писателя Владимира Войновича, актёра Льва Прыгунова и Владимира Третчикова, одного из самых известных художников ЮАР? Все они отдали дань живописи и достигли на этом поприще определённых успехов, не имея какого-либо художественного образования. Подобным художником — самоучкой является и А. Н. Нечаев. Следует сразу отметить, что определение «самоучка» в отношении Александра Нечаева следует понимать отнюдь не в пренебрежительном значении, наоборот, оно подчёркивает те усилия и целеустремлённость, с которыми художник шёл к мечте заниматься любимым делом.

Александр Николаевич Нечаев родился 18 сентября 1965 г. в городе Наволоки (Кинешемский район Ивановской области), где и прожил большую часть жизни, работая на заводе «Агрегат». Лишь в последние четыре года Нечаев стал серьёзно заниматься живописью, в которой достиг определённых успехов. Значительную роль в становлении Александра Нечаева как художника сыграло копирование известных произведений Андрея Рублёва, Клода Моне, И. И. Левитана. Возможно, именно благодаря влиянию полотен Левитана в творчестве А. Н. Нечаева преобладает лирический пейзаж, большое значение в котором придаётся образу храма.

Наибольшее количество работ живописца (около 20) посвящено Успенской церкви. Этот храм был сооружён в конце XVIII в. на средства местного помещика И. М. Колошина (отца декабристов Петра и Павла Колошиных) и частично достроен и расширен во второй половине XIX в. А. Н. Нечаев многократно обращается к церкви Успения Божьей Матери, но изображает её каждый раз по-новому. Храм то раскрывается полностью, красуясь на высоком берегу Волги («Апрель. Ц. Успения Божьей Матери», 2004; «Воскресение. Март. Ц. Успения Божьей Матери», 2005), то едва

угадывается вдали («После дождя», 2002; «Иногда хочется жить», 2005). Меняется Успенская церковь и в зависимости от времени года или погоды, представляясь то яркой и радостной («Зима. Снеговик. Ц. Успения Божьей Матери», 2003; «Май. Ц. Успения Божьей Матери», 2004), то хмурой и грустной («Да где же ты, Господи», 2004; «Господи, выпусти меня из клетки этой плоти...», 2005). Нечто подобное можно встретить в полотнах И. И. Левитана «Тихая обитель» (1890) и «Вечерний звон» (1892), посвящённых Кривоозерскому монастырю.

Неоднократно А. Н. Нечаев пишет и Воздвиженскую церковь в селе Воздвиженском (Заволжский район Ивановской области). Сочетающая в себе традиционные древнерусские формы с элементами барокко и раннего классицизма, церковь Воздвижения была построена в 1790 г. В середине XIX в. у храма были дополнительно возведены трапезная, а также западная и южная пристройки к колокольне. В изображении этого памятника культового зодчества Александр Нечаев придерживается той же манеры, что и в передаче Успенской церкви. Особо следует выделить картины «Воздвижение. Лето» (2004) и «Воздвижение» (31.12.2004). В них при передаче храма с окружающим его пейзажем художник прибегает к интересному приёму — в обоих случаях даётся вид примерно с одного и того же места. Подобный метод позволяет очень наглядно передать изменения, происходящие в природе — яркое лето с нарядным храмом (первая работа) сменяется пасмурным зимним днём с хмурой церковью (вторая работа). Этот удачный приём Александр Нечаев использует и в других произведениях: «Тополя. Октябрь» и «Тополя. Декабрь» (2002), «Зима из окна Крюкова» и «Лето из окна Крюкова» (2003), «Говенка. Лето. Наволоки» и «Говенка. Осень. Наволоки» (2003).

Среди пейзажей Александра Нечаева наиболее живописны произведения, не скованные образом храма. Именно в таких работах как «Утро на Волге» (2005), «Карьер» (2005), «У ветлечебницы» (2005) ярко проявляет-

ся поэтическое восприятие родных окрестностей, стремление запечатлеть дорогие и милые виды. Цветовая гамма его произведений, исходящая из лирического содержания и эмоций, которые хочет передать художник, свободно меняется от серебристо-серых и голубоватых тонов («Крестовоздвиженская церковь. 18 век», 2004) до яркой летней палитры («Вид на д. Горки», 2005). Большой интерес вызывает и передача световых эффектов, игры света и тени, удачно воплощённая Нечаевым в работах «Закат. Волга. Наволоки» (2004) и «Закат № 5. Волга» (2005). Можно сказать, что именно в пейзаже талант А. Н. Нечаева реализуется с наибольшим успехом.

Наряду с пейзажем Александр Нечаев обращается и к натюрморту. Компонуя различные предметы (овощи, фрукты, цветы, бутылки, книги, сигареты и т. д.) художник стремится не просто красиво изображать красивые вещи. Передавая их очарование, Нечаев пытается преобразить предметный мир, включая в него предмет-символ. В картине «Жизнь удалась» (2004) подобным символом является висящий на стене отрывной календарь, а в работе «Если бы мир был мудрее в 1000 раз...» (2005) — центральный фрагмент фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Многим натюрмортам художника характерна яркая палитра, придающая произведениям декоративность, далеко не всегда идущую на пользу. В ряде произведений художника особенно интересуют светотеневая моделировка вещей, передача отражения объекта на плоскости или на другом предмете. Наиболее успешно эти вопросы разработаны в картинах «Яблоки» (2004) и «Время убивает меня, я убиваю время» (2004).

Следует отметить, что названия ряда работ Александра Нечаева не являются оригинальными, а заимствованы из песен Бориса Гребенщикова. Так, названия натюрмортов «А мне всё равно, лишь бы Тебе было светлей» (2004), «Сирень (Жизнь жива, а мысль мертва, радость моя)» (2005) и «И может права людская молва, и всё только сон №2» (2005) являются цитатами из композиции «Гарсон №2», название пейзажа «А здесь белые



стены да седая тоска» (2004) взято из песни «Фикус», а наименование пейзажа «Золото на голубом» (2003) одновременно является названием одного из произведений музыканта. Вероятно, художник посчитал, что высказанные Борисом Гребенщиковым мысли точно отражают содержание его живописных произведений. Однако не следует и забывать, что смысл любого творчества заключается в создании чего-то своего, нового, а не в повторении уже ранее высказанного.

Среди работ А. Н. Нечаева особняком стоят два произведения с ярко выраженным метафорическим подтекстом. В картине «Под знаком пси» (2005) художник изобразил стоящий на мольберте чистый холст, сливающийся с небом. В белизне холста едва проглядывает лик Спаса, намекающий на присутствие божественного начала, как в окружающем художника мире, так и в том, что будет изображено в ещё не начатом полотне. Этим Александр Нечаев старается подчеркнуть роль Бога как основного и наиболее талантливого «художника», творца. В другой работе, «Автопортрете с костылями» (2004), Нечаев пишет себя в важной для него домашней обстановке. Своеобразными «костылями», поддерживающими живописца в творческом поиске выступают книги, обручальное кольцо (символ семьи), стоящая в бутылке роза, пейзаж с Успенской церковью, вид из окна на дорогой художнику город.

В целом, следует отметить, что творчество А. Н. Нечаева вызывает большую симпатию и интерес. Можно надеяться, что в будущем, обогатившись новыми образами и сюжетами, талант художника раскроется во всей своей полноте.



## ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ МОТИВЫ Н. ПЕРФИЛЬЕВОЙ

Нина Перфильева окончила ЛГИТМиК в 1988 году, в период поиска и отрицания ряда существующих традиций в советской культуре.

Ее искусство сложилось под влиянием театрализованного образного мышления.

Главное место в работе Н. Перфильевой занимают свободная импровизация, «мгновенность» реакции на возникший в памяти мотив. Её произведения рождались под влиянием впечатлений от разрушающихся старых строений Санкт-Петербурга и его окрестностей («Особняк 1», «Особняк 2» (1992), «Осень. Дом на слом» (1996), «Старая дача» (1990), «Коломяги» (1996).

Архитектура С-Петербурга навевает эмоциональный настрой всем работам, но пейзажи скорее «сотканы» из личностных переживаний автора...

Перфильева написала: *«Раньше (давно) я, абсолютно городской человек, почти каждый день, возвращаясь домой, не выходила на своей остановке, а делала круг на 40-м автобусе по Коломягам, внимательно всматриваясь в “другую жизнь”, старые, тихие и таинственные, деревенские улочки... И подъезжала к своему дому с другой стороны, откуда-то издалека, сама уже другая, скинувшая городскую суету и обыденность.*

*А потом любимые пригородные мотивы стали служить мне материалом для передачи совсем иных, далёких от них, мыслей».*

Пригороды Перфильевой населены крошечными фигурками людей, которые оживляют композиции, сообщают им завершенность.

Пейзажи художницы отличаются субъективностью восприятия.

У автора есть произведения, где главное место отводится насыщенным по цвету условным колористическим звучаниям. В них динамическая игра нежных розовых, звонких красных, густых черных — формирует

сильные живописные ритмы... («Воспоминания о театре 1», «Воспоминания о театре 2» (2001).

Иногда Перфильева решительно обновляет палитру, конкретизируя замысел («Сад.Сад.Огород!-1», «Сад.Сад.Огород!-2» (2002), «У залива. Добытчица» (2003), «У залива. Хранительница домашнего очага» (2004).

По-другому талант художницы проявился в графике. Она создала множество ажурных графических черно-белых силуэтов. Их линии упруго переливаются, словно включенные в общий хоровод движения. По словам Перфильевой, эти работы — начало поисков новой структуры композиции.

Большое место в её творчестве занимают формальные поиски, но при этом во всех работах обычно присутствуют непосредственные ассоциации пережитого...Ее композиции часто повторяются, естественно перетекая одни в другие, но при этом сохраняя свежесть и остроту выражения поэтической мысли.

В творчестве Перфильевой отражаются высокие традиции петербургской школы. Это интересный живописец со своим оригинальным образом видением.



## ПРОЕКЦИЯ ДУШИ НА ПЛОСКОСТЬ

Где, как не на персональной выставке можно получить полное представление о творчестве художника? Собранные вместе картины подобны голосам хора, каждый усиливает общее звучание, не теряя при этом своей особенности. И уже сама выставка предстает как некое целое произведение искусства со своими акцентами, паузами, ритмом, колоритом.

Экспозиция произведений Валерия Миронова в залах музея барона Штиглица красива. Соразмерно, в гармоничном сочетании друг с другом, развешаны работы. Ощущение праздничности и одновременно классической уравновешенности возникает от обозрения зала в целом. Светоносные, чистые краски. Я еще не всматривался в каждое полотно отдельно, но общее состояние передается сразу и подготавливает для более вдумчивого общения с картинами. На прилавках книжных магазинов сейчас часто можно увидеть книги с интригующим названием «Мир Гейнсборо», «Мир Ван Гога», «Мир Сезанна». Что же входит в понятие «мир художника»? Это, безусловно, сама личность мастера, это окружающий художника мир, и мир, созданный художником. Есть свой мир и у Валерия Миронова. Странный мир. Мир, в котором преломленные через волшебные линзы видения художника обыденные вещи и коллизии предстают в сказочно-фантастическом ракурсе. Кто такой ловец лягушек? Вероятно, такой промысел может быть, но в интерпретации художника старик с лягушкой предстает, как гофмановский персонаж, как реальный житель в нереальном мире. Сказочно — фантастическое начало преобладает в творчестве художника. «Заговорщик» — картина не менее романтическая и условная. Да, какие-то далекие ассоциации с декабристами возникают при разглядывании работы. Здесь и окно, таинственным образом возникающее в пустом пространстве ночи, и контуры Санкт-Петербургской архитектуры, изобра-

жение не то свечи, не то колонны. На голове у заговорщика подобие треуголки, напоминающее фронтон здания, а может быть так оно и есть. Ведь это у Гофмана цветущий куст может вдруг встать и двинуться и окажется, что это не куст вовсе, а старик в халате с цветочками. Гофманиада притягательна, она уводит от опостылевшей трезвости мира в иной мир, где все возможно, где кот пишет дневник, оставаясь все же котом со всеми присущими ему повадками, где предмет теряет свою сущность и предстает в странно трансформированном виде и облике другого предмета. Так, у Валерия Миронова в натюрморте «Ночные цветы» серп луны может почудиться цветком и наоборот. В этом мире фантазии и преувеличения пребывают «Часовщики» Ярослава Крестовского, предметы-перевертыши встречаются в творчестве В. Тюленева, коварно-опасными существами населил свой мир М. Шемякин. По мотивам сказки «Щелкунчик» великого немецкого романтика создал свою гениальную музыку П. И. Чайковский. Сказка — романтическое бегство от действительности, отрада поэта. Но действительность напоминает о себе в творчестве художника, в образах вполне реально изображенных, колючих и не очень-то приветливых рыб, в весоном граненом стакане и тщательно прорисованной китайской игрушке, странной в контексте вещей и предметов полотна «Натюрморт с китайской игрушкой». Убедительно реальны и в то же время фантастичны сочетания предметов в кусачем по ощущению «натюрморте с головой щуки». В этих натюрмортах вновь пересекаются действительность и фантазия. Мало ли что может почудиться художнику в его причудливом мире. Таинственность и иносказательность, присущая творчеству В. Миронова проявляется и в такой работе, как «Шествие». В каком пространстве движутся эти фигуры? Куда и зачем они идут? Абрисы фигур замечательно красивы, их движения замедлены, в руках сосуды, на голове венки и короны. Кто эти женщины? Жены-мироносицы? Что-то элегически скорбное есть в этом шествии, отрешенное и печальное. Так иногда подлинная кра-

сота вызывает чувство просветленной печали. Валерий Миронов художник современный. Он прекрасно понял, усвоил и использует в своем творчестве живописно-пластические уроки великих мастеров XX века. Открытие, что сами по себе изобразительные средства: цветовое пятно и линия вне контекста сюжета и абстрагированные от видимого мира могут быть содержательными и самодостаточными, было поистине революционно в искусстве, но и крайне опасно. Пит Мондриан, Казимир Малевич, Василий Кандинский, сделав решительный шаг к беспредметности, казалось бы, на многие годы определили путь, по которому должно было развиваться искусство. Так оно во многом и было. Сторонников беспредметного искусства прибавлялось. Но и Мондриан, и Малевич, и Кандинский создали свои системы, столь законченные, что тут же перекрыли все дороги своим последователям. Сбросив оковы изображения в формах видимого мира, а по сути отвернувшись от него, искусство во многом превратилось в интеллектуальную игру умозрительных построений. Многие мастера XX века почувствовали скрытую угрозу для самого существования изобразительного искусства в следовании этим блистающим в безвоздушном пространстве образцам и выбрали иной, более земной путь, не порывая окончательно с накопленным опытом традиционного изображения мира в узнаваемых образах. Но уроки не прошли даром. Вновь обретенные выразительные возможности чистой формы обогатили творчество многих замечательных художников XX века. Живописно-изобразительная система, которой следует в своем творчестве Валерий Миронов, это подчеркнута декоративно-плоскостная конструкция. Мир предстает в его работах в виде гармонического сочетания пятен цвета и линий, расположенных на плоскости — своеобразный живописный эквивалент трехмерного пространства, но не только. В первую очередь, это изображение душевных переживаний художника, его лирического состояния от общения с природой и видимым миром. Это непосредственно проекция души на плоскость,

но не в виде абстрактных построений, а в виде вполне узнаваемых символических изображений предметов. В работах Миронова цвет — важнейший компонент изобразительности, именно он в большей степени несет смысловую и эмоциональную нагрузку в картине. Цвет Миронова ассоциативен. Для изображения летнего дня художник выбирает красный цвет, цвет жаркого полдня, а как воспоминание о прохладе воды помещает пятно синего тона в нижнем поле картины.

У художника есть своя излюбленная тёплая гамма тонов — жёлтых, оранжевых, красных. Красный цвет в творчестве художника занимает особое место. Миронов любит красный, и очень тонко и богато его модулирует. Густой, насыщенный и, в то же время, наполненный множеством оттенков в «Первооткрывателях», он становится пронзительно-чистым в картине «Синяя чашка» и каким-то затуманенным, розовато-оранжевым, каким бывает цвет осин под блеклым осенним небом в картине «Прогулка». Но не только цвет определяет художественный образ в работах Валерия Миронова. В создании картины не менее важны у Миронова линия и ритм. Музыкальность живописи художника очевидна, музыкальные термины просто напрашиваются при анализе его творчества. Цветовая мелодия не мыслима без ритмической заданности. Ритм, наряду с цветом, определяет эмоциональное звучание полотна, создаёт настроение.

Границы цветовых плоскостей всегда чёткие и определённые. Художник часто подчёркивает эти границы-линии. Линия, контур не только обрисовывает предмет, но и, отделяя одно цветовое пятно от другого, создаёт ритмический узор изображения, всякий раз разный. Ритм может быть лёгким, плавным, напевным, как в работе «Красный день», чётким и определённым, как границы полей и огородов в картине «Пейзаж с пугалом», сложным, прерывистым как в натюрморте «Неубранный стол». Каждое полотно — своя мелодия, свой напев.

Изображения фигуры человека, птиц, зверей, цветов, деревьев да почти любого предмета художник стремится довести до знака, до символа, почти до формулы, но, не порывая при этом с узнаваемостью изображения. Художник стремится постичь ту первозданную идею, которая лежит в основе каждой вещи. При этом, оставаясь узнаваемыми, предметы в работах художника теряют свою иллюзорность и натуральность. Картины В. Миронова нельзя рассматривать как некое окно в мир. Задача художника заключается не в том, чтобы создать копию видимого мира. Картины художника — это живописно-пластические конструкции, которые он строит по законам гармонии цветовых и линейных соотношений, сохраняя соразмерность частей и целого. Программой для подобного видения можно считать картину «Прогулка», где всё знак и обозначение. Небо, деревья, птицы, фигуры не более чем цветные плоскости. Сопряженные в плавно-замедленном ритме пятна цвета и линии, светоносные краски тёплой гаммы создают ощущение безмятежного покоя и уравновешенности, какого-то неземного бытия.

Декоративно-плоскостная система живописи, исповедуемая художником, даёт возможность работать цветом в его первичном, незатуманенном световоздушной средой, звучании. Цвет становится светоносным, приобретает глубину, насыщенность, а главное, психологичность. Так, в картине «Синяя чашка» психологическая мощь цветовых аккордов вызывает в памяти красочные сочетания древнерусской живописи, да и вся композиция картины с иконописным ликом девушки воспринимается как источенная временем краснофонная икона.

Тревожную палитру цветов разрабатывает художник в картине «Старый дом. Лестница». Сюжета, как такового, в картине нет. Художника интересует состояние и ощущение, возникающее в интерьерах старого дома и, конечно же, сама живописно-пластическая тема. Столкновение красных красок летнего дня за окном с бабочками и холодных чёрных и светло-серых красок интерьера — вот живописное пространство картины. В чере-



довании абстрактных цветовых плоскостей угадываются вполне реальные предметы, цветовые плоскости складываются в лестничные ступени, лампочки, перила. Среди этих движущихся цветных пятен, как всегда у автора, возникает странная, в неустойчивом движении, фигура девушки. В картине есть какая-то скрытая тайна, неопределённый намёк, иносказание. Она воспринимается, как лирическое стихотворение о мимолётной встрече.

Впечатления от видимого мира, размышления о жизни, философские раздумья рождают в душе художника живописно-пластические образы. Остаётся с наименьшими потерями проявить их, материализовать и перенести на холст в виде знаков, линий, цветовых плоскостей, то есть создать картину.

Картины Миронова — это одухотворённые живописно-пластические изображения, иногда настолько загадочны, что в расшифровке в сюжетном плане не поддаются, они обращены, скорее, к ассоциативно-чувственному восприятию. Так, мажорное, полыхающее красками полотно «Первооткрыватели», в котором реально узнаваема только летящая на красном фоне птица, вызывает в душе удивлённо-радостное ощущение встречи с неведомым миром. В полотне ни на йоту нет литературы, только музыка цвета. То же видим и в картине «Золотой цветок», где вполне узнаваемые цветы-символы помещены в чисто живописное, почти абстрактное, пространство цветовых плоскостей, вызывающих отдалённые ассоциации с весенним зелёным лугом.

Художник лирического склада, Валерий Миронов в самой обыденности видит поэзию. В проникновенной лирике исполнено полотно «В комнатах». Загадочен диалог двух фигур. Здесь всё реально и всё вне времени, как воспоминания, как застывший сон. Поэтическим восприятием жизни и природы пронизано полотно «Стрекоза», интересное своим острым сочетанием почти натурального изображения стрекозы и знака-символа реки с золотой рыбкой в тёмной глубине.

Валерий Миронов своим творчеством отрицает комбинации отвлечённостей. Его образы идут от жизни, от виденного, наблюденного, пережитого, от прочувствованного, потому они убедительны, несмотря на всю кажущуюся несхожесть с образами видимого мира. Подчас они во многом более достоверны, чем натурные изображения, так как более очищены от случайных подробностей, а потому более значимы и глубоки.

В современном по форме, можно сказать, авангардном искусстве Миронова много чистой русской лирики. В его творчестве преобладают светлые интонации, они проявляются в особой лёгкости, задушевности и песенной напевности его красок.

Художнику близки традиции народного искусства с его красочностью и нарядной праздничностью. Они проявляются не только в любви к чистым краскам, они в структуре его полотен, перекликающихся иногда по форме с бесподобными по красоте коллажами лоскутных деревенских одеял или с перегородчатыми эмалями. Пусть и очень отдалённые, но связи эти, несомненно, существуют и придают творчеству художника выраженный национальный колорит.

Лирико-романтические традиции видения мира в русском искусстве с их обострённым чувством красоты и гармонии предстают в работах Валерия Миронова в выразительных формах современного искусства XX века. Всем своим творчеством художник утверждает доброе начало в жизни. Пусть идеал недостижим, важен путь к нему. Об этом говорят его «Шествие» и «Путник», это утверждают его зелёные птицы, порхающие стрекозы и золотой цветок.



**Татьяна Шлыкова**

**О ВЫСТАВКЕ РАБОТ В. В. ЗАГОНЕКА В ИНСТИТУТЕ  
ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ  
ИМ. И. Е. РЕПИНА (ДЕКАБРЬ 2006 Г.)**

На выставке живописных работ Владимира Загонека представлено 24 работы, выполненные им с 1990 по 2006 годы. Это 23 натюрморта и один портрет («Портрет Екатерины Прошкиной»).

Владимир Вячеславович Загонек — выпускник живописного факультета Академии художеств, мастерской Евсея Евсеевича Моисеенко. Сын другого классика отечественной живописи, фронтовика Вячеслава Францевича Загонека. Отец — ученик ученика самого Репина и один из учителей художника. На этом основании Владимира Загонека — ученика великих учителей — можно с полным правом считать преемником великих традиций в живописи. От учителей ему передалось особое — святое — отношение к искусству, что в реальной жизни выражается в стремлении выстроить себя в искусстве вне конъюнктуры.

Творчество художника не похоже ни на творчество отца, ни на творчество учителя, Евсея Евсеевича Моисеенко. В его работах можно заметить обращение к творчеству таких художников, как Куприн, Кончаловский, Машков, Фальк. Сам художник признаётся, что Роберт Фальк — один из любимых его мастеров.

Большинству работ, представленных на выставке, присущи тонкая цветовая разработка, отсутствие резких градаций тона, ощущение мягкой вибрации, пульсации света.

Работы этого художника нужно прочувствовать, некоторое время постоять перед ними, чтобы воспринять всю их тонкость, сложность, многоплановость, чтобы многочисленные заложенные в них живописные аспекты раскрылись, как вкусовой букет хорошего вина, как многослойный, волна за волной, аромат изысканных духов.

По выражению художника А. П. Рыбкина, работы Загонька «дают взрыв эмоций и тихо уходят в сторону», оставляя зрителя вслушиваться в оставленное ими ощущение, переживание.

Особого внимания заслуживает живописная фактура полотен. Художник не выстраивает её специально, она получается в процессе живописи, возникает непреднамеренно, словно бы по необходимости. В ней заключена особая магия. Она завораживает. Я бы сказала о фактуре в работах Загонька, что это не «шум фактуры» (как шум моря), а тонкий, мелодичный звон, пение. Или мерцание. Ласкающие, переливчатые интонации. Фактура у Загонька никогда не вступает в противоречие с пластикой, потому что сама рождается из живописи.

Здесь есть красота мазка, живописной линии, в которой видно несомненное почтение к материалу, посредством которого художник творит, уважение и мастерское использование его свойств и возможностей, я бы даже сказала, эстетство. Живопись «ткётся», создавая заботливо построенное пространство (как мир, заботливо построенный творцом).

На выставке, в основном, представлены натюрморты.

Натюрморт может быть непосредственным или постановочным. Отечественная школа живописи построена на непосредственном отношении к натюрморту. В этом отношении Загонек работает в русле школы. Он не выстраивает свои натюрморты. Правда, корректирует отдельные детали. Например, выстраивает букет. Натюрморт для него — повод для живописи. Например, его может заинтересовать шитьё старой подушки, фактура ковра. Художник рассматривает натюрморт как стабильный, стационарный повод для того, чтобы заниматься живописью.

Художник подолгу работает над своими полотнами, объясняя это тем, что ему боязно расставаться с находкой живописного повода, т. к. новый найти всегда трудно. Он убеждён, что чем больше вкладываешь в работу, тем больше в ней энергетики, которая затем передаётся зрителю. Худож-

ник не боится «переделать», «переписать» работу. Мне очень интересно было отметить для себя, что работу над некоторыми из своих полотен Владимир Вячеславович намерен продолжить после выставки.

Композиции многих натюрмортов ориентированы по центральной вертикальной оси. Принципиально композиционный центр может либо совпадать с центром картинного поля (и тогда внимание зрителя движется по кругу), либо быть намеренно смещён в сторону (тогда в композиции будет меньше статики и больше остроты). В большинстве своих работ Загонек предпочитает первый вариант. Сам художник объясняет это своей приверженностью русской иконе.

Художник абсолютно уникален тем, что способен говорить о минусах в своём творчестве. Минусами он считает композиционные повторы и уход от оригинальных решений, в том числе, свою приверженность принципу симметрии по центральной вертикальной оси в большинстве натюрмортов.

В большинстве работ цвета сдержаны, гамма сближена, идёт тонкая тональная нюансировка. Работа с тоном — один из важнейших аспектов в творчестве мастера. В ряде работ отличия по тону минимальны, и живопись в них выстроена по принципу дифференциации по цвету. Таков, например, «Натюрморт с сиренью». За счёт того, что в этой работе почти сведены на нет все контрасты по тону, создаётся ощущение мягкого, ясного, ровного внутреннего свечения полотна.

Тот же эффект свечения получается и в полотне «Розы и фрукты» (2005 г.) В первый момент внимание зрителя очаровано звонким звучанием бирюзового (поющего!) пятна вазы в окружении плотного, сложного холодного коричневого, практически идентичного по тону. Здесь этот эффект яркого, звонкого звучания усилен ещё и тем, что изумрудно-бирюзовый цвет вазы нигде больше не повторяется. Кроме бирюзового, нигде не повторяются цвета, которыми написаны розы: нежно-розовые холодные и тёплые, переходящие в мягкую неаполитанскую жёлтую,

с нежно-зелёным отливом. Маленький белый чайник написан цветом. Цветом разным, только не белым, поскольку набрал все цвета насыщенного цветом окружения. Правая часть чайника написана розовым (но не таким, как розы, а более холодным, сложным и сниженным по звучанию), левая, смотрящая на бирюзовую вазу — голубым. Он поделен на две части, но сделано это так тонко, что замечаешь это далеко не сразу. Сложные холодные коричневые цвета соседствуют в картине с горячими красно-коричневыми. Между ними также почти нет тональных отличий.

Отличается от остальных работ полотно «Буфет» (2002 г.): во-первых, необычной для художника композицией — неравным делением верха и низа, и, во-вторых, контрастом звенящих зелёных (изумрудных) верха и кипящих красных охр низа. Приём неравного деления верха и низа создаёт ощущение монументальности, архитектурности изображённого. Эффект монументальности, значительности достигается тем, что крупные, протяжённые формы буфета завершаются миниатюрными по отношению к ним, звонкими акцентами форм в верхней части картины: выступающим горлышком бутылки, вершинкой фрукта. Невозможно сказать, что в этой работе является тёмным силуэтом на светлом, что — светлым на тёмном. Вся она словно «прошита» темно-светлыми пульсирующими переливами, особенно заметными в верхней части картины, где фон, рисуя силуэты предметов, сам становится то тёмным, то светлым силуэтом. Этот фон — не менее реальная, чем предметы, живописная реальность — сложен по цвету, плотен, осязаем. Ничто в этой картине не написано отдельно. Многочисленные предметы значимы не каждый в отдельности, а как образующие один большой, очень сложный монолитный живописный силуэт. Своей плотностью, силуэтностью он напоминает мегаполис с вершинами небоскрёбов, величественный горный хребет с акцентами вершин.

Относительно небольшое полотно «Красное яблоко» (2003 г.) отличается от остальных тем, что решено по принципу контраста. Зрителя заво-

раживает шахматный ритм пылающих алых и плотных холодных цветов: изумрудных, темно-зелёных, ультрамарина.

Хочется особо отметить ту роль, которую художник отводит интеллекту в творческом процессе. Работая над натюрмортом с персидским ковром, он детально интересуется персидскими коврами (после чего может с уверенностью отличить персидский ковер, скажем, от туркменского), в процессе работы над натюрмортом «Венецианское стекло» (2006 г.) изучает венецианское стеклоделие. Всесторонний, глубокий интерес к изображаемому характерен для художника. Вопрос «не мешают ли вам знания в Вашем творчестве» — считает неуместным, ссылаясь на то, что интеллектуальной работой занимались все сколько-нибудь значительные художники. Заявления типа: «я не могу Вам ничего объяснить, за меня всё скажут мои работы» считает кокетством.

Вообще, во всех его проявлениях ощущается значительность, основательность. Это не только одарённый, но и блестяще теоретически оснащённый художник, глубоко и разносторонне эрудированный человек.



Анна Данилова

**МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА И ПУТЕШЕСТВЕННИКА  
АНАТОЛИЯ РЫБКИНА**

*Там вечны сны блаженные  
В прозрачной мгле мечты,  
Там вечны сокровенные  
Виденья Красоты.  
(К. Бальмонт)*

Мастерская художника и путешественника Анатолия Рыбкина, прежде всего мир, в котором он живет, мыслит, переживает и творит. Это место, где рождаются образы, витают воспоминания, впечатления и оседают на холстах, как мираж. Работы Анатолия Рыбкина полны впечатлений от путешествий, представляют собой необычные и порой неожиданные, яркие образы. Картина Анатолия Рыбкина — это ощущение миража, таинственности или недосказанности, уводящей зрителя в глубь образа. В картинах художника мы можем увидеть играющий различными оттенками куст сирени, пейзаж в саду, мотив у моря, чей-то светлый и задумчивый лик. Ты, словно зачарованный этим миром фантазий, миражей и сказочных образов, пришедших в мастерскую художника из дальних стран.

Такие картины, как «Дедушкин сад», «Знаки неба Индии» или работы, посвященные Петербургу, наиболее ярко олицетворяют эти характерные особенности. Анатолий Рыбкин прекрасно и тонко чувствует цвет. Этот дар художника мы можем наблюдать в зимних пейзажах, портретах и натюрмортах. Так, например, в картине «Дедушкин сад» с пейзажем, мерцающим разными огоньками, есть таинственность и символичность.

Мерцают сумерки в лимонных  
И апельсиновых садах,  
И слышен лепет листьев сонных,  
И дремлет ветер на цветах.



Тот легкий ветер, что приносит  
Благословение небес  
И тайно души просит  
Поверить мудрости чудес.

Мерцающая живопись Рыбкина прекрасно сочетается с его необычными композициями, основанными на фантазии, и сложных размышлениях о мироздании. Это можно проследить в картине «Смещение во времени». Художник пишет весну, смотря через корпус старой металлической кровати на фоне зимы, словно через окно. Некий прорыв тепла сквозь холод, состояние обновления и уходящего в прошлое чего-то старого, зеленющие ветви деревьев и пространство, залитое теплым солнечным светом, воспринимается здесь, как образ зарождающейся новой жизни.

Поэзия и созерцательность, умение прислушиваться к природе, почувствовать ее настроение и состояние, проникнуть в глубину души портретируемого, вот, пожалуй, одно из характерных черт творчества Анатолия Рыбкина.



Леонид Матвеев  
Алиса Чалая

## **ЖИВОПИСЬ ДЕНИСА МЕЗЕНЦЕВА: ДИАЛОГ С СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ**

Творчество петербургского художника Дениса Мезенцева<sup>1</sup>, длительное время жившего в США, известно, к сожалению, в большей мере зарубежным ценителям искусства. На сегодняшний день большинство его произведений находятся в частных коллекциях Австрии, Италии, Испании, Франции, Швейцарии и других европейских стран. В 2003 г. художник был удостоен персональной аудиенции Папы Римского Иоанна Павла II, которому он преподнес в дар свою картину «Ангел». Так одна из картин Мезенцева оказалась в Музее Ватикана. В 2004 г. в замке Ригерсбург (Австрия) в честь 100-летия со дня рождения Сальвадора Дали состоялся международный фестиваль искусства «От сюрреализма до наших дней», организованный семьей Габсбургов. Важно отметить, что именно Денис Мезенцев был приглашен представлять Россию<sup>2</sup>. «Попасть на фестиваль, организованный семьей Габсбургов, — это уже большое достижение!»<sup>3</sup>, — поясняет художник в одном из своих интервью. От каждой страны было представлено по одному художнику, в частности, в выставке принимали участие такие известные мастера современной живописи как Эрнст Фукс, Арик Брауэр, Ханс Руди Гигер, Петер Грич. Большим успехом на фестивале заслуженно пользовалась петербургская школа живописи, свидетельством чего стал тот факт, что четыре страны были представлены художниками, когда-то учившимися в этом городе. Так, например, Александр Тимофеев представлял на фестивале Германию, а Виктор Сафонкин — Чехию.

Денис Мезенцев относится к художникам-мифотворцам, обращающимся в своих работах к фантастическим сюжетам. Его живопись — гар-

моничный синтез филигранной техники и загадочных сюжетов, формирующих индивидуальный стиль художника, который можно условно обозначить как сюрреализм; по крайней мере, фантастический реализм Мезенцева сюрреализму наиболее близок. Не случайно, в 2002 году именно в галерее Эрнста Фукса (Galerie Ernst Fuchs, Vienna), последователя и друга Сальвадора Дали, основателя Венской школы фантастического реализма, состоялась первая серьёзная персональная выставка художника.

Фантастика Дениса Мезенцева несколько иного рода, чем та, которая соответствует классической концепции сюрреализма. У него нет ни элементов, ни классической схемы сюрреализма. Наиболее важная связь заключается в сходном принципе построения произведения, создании в нём своего нового мира со своими правилами игры. Если же говорить о преемственности образов, то, безусловно, очень сильное влияние оказал на Мезенцева биомеханический стиль Ханса Руди Гигера. Сам художник характеризует этот термин следующим образом: «Биомеханика — это художественный стиль, уже оказавший и оказывающий влияние по сегодняшний день на литературу, живопись, киноискусство, компьютерную графику и т. д., то есть практически на все сферы культурной жизни человека. Это направление в искусстве, в основе которого лежит сюрреализм, нашло оформление в работах, прежде всего, Х. Р. Гигера, собственно и создавшего его. Следует отметить существенную разницу между сюрреализмом и биомеханикой. Если сюрреализм — это создание несуществующего мира на основе метафизики, догматов Фрейда, то биомеханика — это также ирреальная Вселенная, но построенная на основе квантовой физики, новейших идей науки. Сейчас именно биомеханика является одним из наиболее актуальных стилей, что обусловлено во многом той важной ролью, которую сейчас играют высокие технологии и техника вообще в жизни человека».

Произведения Мезенцева не вписываются в рамки общепризнанных мировых художественных школ. Определение стилистики его творчества

вызывает затруднения, причина которых кроется в богатстве ассоциаций, невольно возникающих у зрителя при восприятии его полотен. Запечатленные им предметы ирреальны по философскому подтексту: необъяснимые явления, вечная тема борьбы Добра и Зла, существующая в другом измерении, интерпретированы художником и явлены аллегорически. Денис Мезенцев создает свой собственный стиль, близкий к сюрреализму, — «субреализм» по определению самого художника. Очевидна при этом связь его поисков с мировоззрениями художников прошлых эпох, апелляция к сюжетным формулам, которые он трансформирует согласно своему пониманию задач искусства и воле индивидуальной творческой интуиции. Художник в своем творчестве вступает в своеобразный диалог со старыми мастерами. В его работах можно усмотреть параллели с творчеством Альбрехта Дюрера, Питера Брейгеля Старшего, Иеронима Босха и, конечно, Сальвадора Дали. Опираясь на опыт классиков, Денис Мезенцев ищет свой собственный путь. Этот плодотворный диалог с предшественниками определяет ценность живописи художника, при этом, подразумевая противопоставление и дистанцирование от них. Для него существует лишь условное прошлое — замки и рыцари, люди в средневековых одеждах и условное будущее — причудливые летающие объекты. Канувшее в вечность и грядущее сосуществуют в пространстве картин, гармонично дополняя друг друга, более того, подчас вступая в непосредственный контакт, тем самым, образуя некое новое “синтетическое” время. Примечательно и то, что в картинах Дениса Мезенцева почти отсутствует изображение современности как таковой — нет современного человека, современного пейзажа, ибо «современность» здесь была бы сродни «обыденности», что для его творчества неприемлемо. Лишь кирпичная стена с надписью «Punk Art», которая служит фоном «Рыцарю» (1999, коллекция Олега Майзенберга, Австрия), сразу опознается зрителем как характерная «примета» современного ландшафта. При этом нет никаких оснований полагать, что Денис

Мезенцев — художник, ориентированный на современную массовую культуру. Он дает глубокий синтез нарочито архаизированных форм и общедоступных реалий. В зрителе пробуждается некая душевная пра-память высоких верований, стремление к созерцанию. Мир, созданный живописцем, подобен сновидению, в котором переплетается прошлое с настоящим и мнится будущее.

Можно определенно выделить привязанность Д. Мезенцева к стилистике искусства эпохи Ренессанса. Так, многофигурная композиция «Битва Добра со Злом» (1998, частное собрание, Австрия) по манере исполнения близка к триптиху «Страшный суд» Иеронима Босха (после 1482, Академия изобразительных искусств, Вена). Она представляет сцену сражения, защиту воинами цитадели как царства Добра. Битва разворачивается на фоне замка Святого Ангела в Риме. Металлический блеск лат и орудий, чудовища, средневековые рыцари и крепость — все элементы завораживают, притягивают внимание зрителей. Знак на кирпичной кладке стены, который живописец использует в качестве замены собственной подписи, как своеобразную пиктограмму, «говорит» о том, что он чувствует в себе визионера иного бытия. Такой способ обозначения «своего», знак идентификации с личностью мастера, восходит к древним временам дописьменной культуры, когда впервые возникли символы собственности. Используя этот знак как личный, Денис Мезенцев не столько маркирует фантастические «начала», сколько идентифицирует себя с ними.

В таких работах как «Натюрморт с тарелками» (2001, частное собрание, Великобритания), «Сабли» (1998, частное собрание, Австрия), «Плазменное ружье» (1999, частное собрание, Австрия) художник мастерски показывает фактуру предметов. Особенно убедительно материальная сторона передана в «Натюрморте с ковром» (1999, коллекция Елизаветы Леонской, Австрия): ворс ковра, его тяжелые складки контрастируют с белой полированной поверхностью тарелки. Это произведение отсылает к карти-

нам европейских мастеров XVII в., в частности, к «Натюрморту с восточным ковром» кисти Франческо Мальтезе (2-я половина XVII в., Государственный Эрмитаж).

Один из любимых сюжетов художника — «Кот в плену у мышей» (2003, коллекция Алексея Германа, Санкт-Петербург) — шутливая сцена, весьма распространенная в русском народном искусстве<sup>4</sup> и мало известная на Западе. Сам по себе сюжет, основанный на лубке «Как мыши кота погребают» (начало XVIII в.), кажется актуальным для любой эпохи — триумф униженных при смерти тирана. Образы изображенных мышей художник наделяет чертами и атрибутами своих друзей и близких.

В триптихе «На приеме у Ангела» (2001–2002, коллекция Олега Майзенберга, Австрия) художник, следуя во многом «Пословицам» Питера Брейгеля (1559, Картинная галерея, Берлин-Далем) с его особой образностью, — выражает собственное отношение к окружающему миру. Центральная часть — сложная многофигурная композиция, в центре которой изображен восседающий на троне посланник неба с белыми крыльями и многочисленные просители — от короля, мечтающего о повышении налогов в свою пользу, до нищего, которому нечего есть. Вокруг ангела происходят реальные и ирреальные действия — мир земных людей, свершающих нечто. Скалистый пейзаж-космогория вдали освещен огнем, низвергающимся с небес. На боковых створках — натюрморты-обманки (*trompe-l'œil*).

Кроме смыслового наложения пространств и времен, в произведениях Дениса Мезенцева присутствуют и визуальные совмещения горного и дольного. Весьма показательна в этом отношении картина «Ангел» (2003, Музей современного искусства, Ватикан), летящий по лазоревосинему небу. Освещенный бледным мистическим сиянием, дух рая парит над озером, в котором, как в зеркале, отражается синева небес. Кажется, что он правой рукой опирается о Небеса, а крылом и фантастической лентой, скользящей от его ноги, касается озера на Земле, мира людей, тоже

погруженного в небесную синеву. Последовательная смена явлений в картинах Дениса Мезенцева неразрывно связана с пространством и, прежде всего, обозрением Земли и Неба — особых категорий, отождествляющих, собственно, понятия Прошлого (Земля) и Будущего (Небо).

Картины Дениса Мезенцева сложны и многогранны. Их метафоричность вызывает многоплановые ассоциации. Все они четко выстроены, в них нет неоправданно пустых мест. Индивидуальный почерк художника определяет его своеобразие, его самобытность. Произведения притягивают той недосказанностью, которая определяет «домысливание» сюжета самим зрителем, раскрытие отдельных подробностей и соединение их в единое целое. Эта цельность располагает к возвращению к картинам вновь и вновь, открывая все новые грани Искусства.

#### Примечания

<sup>1</sup> Художник родился 12 января 1967 года в Ленинграде.

В 1990 г. окончил Ленинградское Художественное Училище им. В. А. Серова, в 1990–1991 гг. – продолжил обучение в Университете г. Питтсбург, США (факультет живописи).

Участник более 30 персональных и групповых выставок в России и за рубежом (США, Великобритания, Австрия). Его работы представлены в собраниях Frick Fine Art Museum (США, Питтсбург), Музее изобразительного искусства в Вадуце (Лихтенштейн), коллекции Папы Иоанна Павла II (Ватикан) и некоторых других музеев, а также во многих частных коллекциях — Святослава Рихтера (Москва), Елизаветы Леонской (Вена), Олега Майзенберга (Вена), Гидона Кремера (Париж), Алексея Германа (Санкт-Петербург), Елены Цветковой (Санкт-Петербург), Зинаиды Курбатовой (Санкт-Петербург), Олега Арапова (Санкт-Петербург), Елены Окуловой (Санкт-Петербург), Владислава Симанова (Санкт-Петербург). Подробнее о творчестве художника см.: [www.surrealism.ru](http://www.surrealism.ru)

<sup>2</sup> В настоящее время Денис Мезенцев входит в число 100 лучших сюрреалистов мира (<http://www.surrealartforum.com/artlinks.htm>).

<sup>3</sup> Сюрреализм или деньги. Мифотворец Денис Мезенцев — о художественной правде жизни // First, осень 2005, № 1. С. 7

<sup>4</sup> Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Т. I. СПб., 1900. С. 255–271.



«ЕФИ . . .»

Андрей Ефи, в отличие от многих художников актуального искусства, имеет традиционное художественное образование и продолжает формировать индивидуальный художественный почерк в живописи. Ефи известен только как автор живописных и графических циклов, но и как художник перформансист, который работает также в области хеппенинга и художественного объекта.

В основе его искусства, согласно постмодернистской традиции, тесно переплетаются различные мифологемы, символы и знаки, формирующие выразительную материальную модель (произведение), обладающую способностью апеллировать к чувственно воспринимающей реальности. При этом, каждый удачно использованный знак, способный быть вырванным из исторического контекста, формирует художественное пространство, наделяя его новым смыслом и значением.

Эпицентром имманентного анализа художника выступает конструирование посредством языка символов (метаязыка) (Р. Барт) новых коннотативных значений, способных объединить в единое образное пространство все произведения, где образ служит сгустком художественного переживания и собственного видения. При этом, важным элементом является не само значение знаков, но возникающий художественный имидж, принимающий символическое звучание и инкорпорированный в поле исследования чувственно воспринимающей реальности. Инвариантность символов (чаще геометрические фигуры: круг, треугольник, а также символы древних мифологем — лабиринт, нить, зигзаг и т. д.) перемещающихся из одного произведения в другое, образуют единое, целостное смысловое художественное пространство, способное к организации опосредованного диалога между субъектами творческого процесса.



В системе координат Ефи есть динамичный набор узнаваемых парфраз и цитат, расшифровка которых, не являясь обязательной при прочтении произведения, направлена на формирование оригинального продукта творчества, суммирующего в себе как аналитико-теоретические составляющие, так и живописно-технические приемы. Живописная пластика, как правило, выполненная в монохромной гамме, а также коллажирование произведения различным текстилем, образуют систематические связи и являются дополнительными семиотическими символами, подчеркивающими выразительность произведения.

И, тем не менее, художественный образ принимает символическое звучание, только тогда, когда один знак из его составляющих, не только связан со своим предметом, но и интерпретирован иконографично, и инкорпорирован в поле исследования, согласно своей ценности. Именно поэтому для использования определенных семиотических значений в процессе формирования смысловой панорамы и дальнейшей расшифровки кода произведения необходимо соблюдение иконографии того или иного знака. К примеру, точка апеллирует к началу начал всего Сущего, в терминологии Лейбница, представляется монадой, олицетворением Единства, а точка, заключенная в круг, (как в работе «Импульс», 2002 г.) — символом проявленной сущности или священным эмбрионом Вселенной, своеобразным космосом в космосе. При этом, треугольник изображен вершиной вниз, что означает символ мужской идентичности, олицетворение человека, тогда как идущая от вершины треугольника нить — древнейший символ человеческой судьбы, с присущей этому символу сакральной характеристикой.

Так, образ целостности, единство противоположностей и преодоление оппозиции двух начал: неба и земли, дня и ночи, мужчины и женщины, интерпретированы Ефи в выразительных умоглядных моделях (произ-

ведениях) в качестве вазы-купола, (работа «Ваза — Купол»), и в работах «Красный танец», «Поцелуй», «Контакт».

Действительно, главным в работах Ефи служит тонкая апелляция к древнейшим символам, с помощью которых конструируется маргинальное пространство с новыми коннотациями, согласно европейской или восточной традиции. Это, своего рода, постмодернистский ритуал игры с взаимопроникновением сакральной и профанной реальности. При этом, правила игры установлены художником, а в случае невозможности декодирования коннотативных значений, вступают в силу дополнительные, чисто живописные, приемы для восприятия художественного произведения.



## КОНЦЕПТ «ПЛОХОЙ КАРТИНЫ» И ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ ВАЛЕРИЯ ЛУККИ

В современном искусстве В. Лукка — один из наиболее неожиданных художников, отображающий в экспрессивном монологе динамику элитарной культуры Санкт-Петербурга, со свойственной ей амбивалентностью идей разрушения и созидания.

Его мировоззрение формировалось в академической среде Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и как искусствоведа на искусствоведческом факультете, и как живописца в мастерской академика Е. Е. Моисеенко. В слиянии этих двух потоков — рационального и эмоционального, он предстает как художник-исследователь, как живописец-новатор, а зачастую, и первопроходец. Как будто отвечая на мой вопрос, сказал: «Идти по проторенной дороге — мало, что найдешь».

Вначале он словно следовал совету Сальвадора Дали молодым художникам: «Перво-наперво научись писать и рисовать как старые мастера. Потом ты сможешь писать так, как ты хочешь, все будут уважать тебя».

Сейчас его искусство вызывает устойчивый интерес даже тогда, когда не все постигают или разделяют заложенное в нем; привлекают и загадочная зашифрованность работ, и живописное мастерство. Таковы выставки: «Между Эросом и Танатосом», «Жизнь в искусстве (по мотивам картин Федотова)», «Фрагменты Красной книги» (март, 2006, галерея «Март», Санкт-Петербург), которую можно считать этапной, что отмечает и В. Савчук.

С некоторого времени в творчестве Лукки, как и у некоторых избранных художников, главным становится не столько написание картины, сколько обобщение и выражение собственной эстетики. Определяющим стало создание им в конце 1970-х годов нетрадиционной техники. В. Лукка: «Делая своеобразные картины-руины в "брутальной", фактурной технике с использованием "возбужденного" (нервного, пузырящегося, текучего) левкаса, метал-

ла, тряпок, дерева и других отходов города, я стремлюсь передать свое понимание жизни в динамике рождения-умирания... В грубом жесте брутального искусства — именно здесь (может быть, наивно) виделась правда искусства, способная выразить правду жизни».

Так написаны и «Усталость, наступившая в год свиньи» (1982), и «Три пробоины ниже ватерлинии» (1996), и «Фрагмент Красной книги» (2003).

Повышенная экспрессия в работах достигается включением в картину выброшенных на «помойки» вещей: сетки-арматуры, двери... «Используется грубая техника, создается неприглядный вид, — стиль "помоечной эстетики"», — так определил его художник. В грубом искусстве Лукка развивает и собственную философию искусства, и идею «плохой картины». Концепт «плохой картины» отображают его высказывания:

— Искусства, вновь создаваемого, никто никогда не видел, включая и художника — автора. Это произведение — картина, ни на что не похожа, поэтому она плохая и должна быть плохой с точки зрения нормативной эстетики.

— Художник, делая заведомый шедевр, произвольно воссоздает чью-то чужую картину, застрявшую в его подсознании. Поэтому нужно доверять только себе самому и позволять себе делать нечто странное и невообразимое, исключив цензуру сознания, не учитывая ничьих мнений и не надеясь ни на какое сочувствие. Таким образом можно выявить свою индивидуальность, понять себя, свое место в бесконечно-изменчивом потоке рождения-умирания.

— Чтобы создать картину, надо разрушить картину. Изнутри расшатать ее устои, ее стилистические условности, то есть дестабилизировать картину, даже, если это приведет к поражению.

— Хотя в прямом объявлении картины "плохой" есть определенное "лукавство" — ведь она плохая с точки зрения сегодняшней актуальности, то есть это то, к чему зритель еще не привык. Внутри же картины есть, все равно, свои законы гармонии, просто по-другому понятые. Границы гармонии и вообще эстетического — они могут двигаться, смещаться... В принципе,

можно сказать: это просто желание сделать другую картину, только сегодня она будет восприниматься плохой.

В. Лукка в своих работах разрушает традиционное представление о картине. Он буквально, расчлняя, взрывает плоскость холста вывернутыми швами, рвано-заштопанными дырами. Своей brutальной прямотой этот жест как бы противостоит разрезам холста Лючио Фонтана — основателя движения «спациолизма» (итал. spazio — пространство).

В работах итальянского художника изящная красота холста, пронзенного разрезанием, словно вовлекает зрителя в лукавую игру в пространство, «уходящее в бесконечность». В отличие от него, наш художник концептуально последователен, доводя идею грубой эстетики, иногда, до предела, то есть до абсурда. Таков «Парадиз» (1998), который можно рассматривать как шедевр «плохой картины».

Подобное «грубое искусство», лишенное понятных массовому зрителю социальных оттенков или экзистенциально-поэтического «страдания» творческой личности, противостоящей официозу, становится сверхэлитарным явлением в элитарном искусстве для искусства. Оно может стать предметом исследований, дискуссий для искусствоведов, философов, психологов, психиатров, чаще всего, не вызывая интереса у любителей искусства, исключая коллекционеров.

Порой кажется, что художник, двигаясь в этом возможно тупиковом, направлении, слишком буквально следует своей концептуальной установке: «делать нечто странное и невообразимое, исключив цензуру сознания». Однако, по мнению Р. Штеренгарца: «Работа только одного "коллективного бессознательного" (К. Юнг) способна дать, хотя подчас и весьма выразительные, порой замечательные (детское творчество, творчество аутсайдеров) результаты, но они рискуют остаться удручающе монотонными в отсутствие оплодотворяющего действия осознающего себя интеллекта» (Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 7, — СПб, 2006).

Во «Фрагментах Красной книги» В. Лукка, развивая свои идеи, разрушает и основу живописи — традиционное понятие колорита. Красный цвет, утрачивая свою притягательную звучность, становится бурым и призрачно-мрачным. Явленное во множестве оттенков, своего рода, новое понимание цвета, как-то даже странно, вызывает в памяти, и живопись, и высказывание величайшего колориста XIX века Федора Васильева: «...я знаю, что мои картины, особенно последние, третья, четвертая, **совершенно лишены тонов, т. е. колорита.** Но это не потому, что я не могу написать колоритно. Я просто думаю, что *мой жанр сам, без моего желания, исключает колорит* в том смысле, как его все понимают. Но это я *только думаю еще*; узнать же это верно можно только посредством практики...».

Возможно, что и В. Лукка, утонченнейший колорист нашего времени (границы веков XX и XXI), ищет новую систему соотношения тонов, отвечающую эстетике разрушения. Тем более что картины: «Горс» (2005), «Пейзаж с совой» (1990), «Эскиз к картине Ренуара "Крестьянский танец"» (1992), в которых сохраняются «фрагменты» традиционного понятия колорита, поразительно красивы. Работа «Эскиз к картине Ренуара "Крестьянский танец"» относится к большой серии, в которой Лукка обращается к классическим произведениям.

Здесь раскрываются полностью и присущие ему искусствоведческие знания, и его техника, раскрепощающаяся и проявляющая себя во всем великолепии. Художник, не пересказывая содержания, освобождаясь от сюжета, отображает работы гениальных мастеров на своем живописном языке. При этом подчеркивает и динамику, и экспрессию, создавая поразительно интересные произведения — своеобразные аллюзии и транслитерации: «Воспоминания о Виллендорфской Венере» (2001), «Платье инфанты, по мотивам Веласкеса и внучки Насти» (1995), «Увеличенный фрагмент эскиза к ненаписанной картине К. Малевича "Баба с ведром"» (1989) и другие.

В «Комментарии к картине Пикассо "Сидящая женщина"» (1989) В. Лукка «разрушает» и Пикассо, который сам является разрушителем. В беседе с Матиссом Стравинский назвал его «чудовищем». Матисс заметил, что это ему бы не понравилось, добавив, что он и есть чудовище.

У Пикассо можно найти не одну «плохую картину», но написанную уже признанно гениальным мастером. Рассматривая его творчество, хотя и опережавшее время, но лишь чуть-чуть, меньше, чем на полшага, задаешься вопросом: нужно ли отдаляться от нормы на «несколько шагов»? к чему стремится В. Лука? Невольно сравнивая наше *сверхдинамичное* время с эпохой Пикассо, задаешься вопросом: великий художник, не добившийся признания в настоящем, получит ли его в будущем? Но в отличие от подвижного, как ртуть, Пикассо, Лукка неизменно следует призванию, в своем понимании.

Художник творит в пространствах трансгрессии, в которых, как отлив и прилив, амбивалентно взаимодействуют внешне несовместимые понятия: реальное и трансцендентное, фигуративное и абстрактное, Эрос и Танатос, основные инстинкты жизни: созидающей любви (либидо) и разрушающей смерти. В его работах красота переходит в экспрессию, гармония — в органику, изящество — в брутальность. Пожалуй, термин трансэкспрессионизм, в определенной мере, характеризует его стиль.

Работы В. Луки, не поддаваясь репродуцированию, требуют прямого контакта со зрителем. Их нужно представлять или видеть в ансамбле. Тогда они «звучат» как симфония, которой присуща своя гармония со сложной внутренней логикой построения, динамикой развития идей. Трагическая напряженность в них, перемежаясь, сплавляется с гротеском, а юмор и пародия — с уничтожающим сарказмом. Запечатленные в памяти, они проникают в подсознание. В них есть некая тайна, присущая искусству, возможно скрытая и от самого художника.

Валерий Лукка — интроверт по натуре, невозмутимый и толерантный в жизни, в творчестве нордически страстный, жесткий, дерзкий, а потому и результативный. Он пишет так, как он пишет, по-другому писать не хочет и не может! Эстетика разрушения ждет своего дальнейшего воплощения.



## ОНТОЛОГИЯ АБСТРАКЦИОНИЗМА ВЯЧЕСЛАВА МИХАЙЛОВА

В творчестве Вячеслава Михайлова, принадлежащем пространству новейших течений, можно выделить две большие серии: «Диалог с Рембрандтом» и, говоря условно, «Онтология абстракционизма», в которую входят и «Онтология Санкт-Петербурга», и «Флорентийские этюды», и «Помпеи».

Объединяющая их выставка состоялась в 2006 году в выставочном зале Дома голландской церкви (Невский, 20)<sup>1</sup>. На ней были представлены работы, которые можно рассматривать и как импровизации на тему произведений Рембрандта, четырехсотлетие со дня рождения которого отмечается в этом году, и как связанные с ними свободные размышления. Рядом находились абстрактные работы, как бы и не имеющие отношения к реализму Рембрандта.

Но так ли это? Не следует ли рассматривать творчество В. Михайлова в динамическом развитии и творчество Рембрандта, как стремление к одной цели — постижению онтологии — первоосновы, сущего и живописи, и человеческого существования.

Во все времена живопись посредством видимого выражает невидимое — но в разных формах. «В каждую данную эпоху, — указывает швейцарский искусствовед Генрих Вельфлин, — возможно не все... В каждую данную эпоху осуществимы лишь определенные возможности, и определенные мысли могут родиться лишь на определенных ступенях развития... Самое оригинальное дарование не может перешагнуть определенных границ, поставленных ему датой его рождения».

В эпоху Рембрандта, в XVII веке искусство, выражая мощь и величие человеческого духа, отображало реально осознаваемое: чувства, мысли... В XX веке после откровений Ницше, открытий основоположников глубинной психологии Фрейда, Адлера, Юнга в обществе изменилось понятие пси-



хической нормы, произошли необратимые изменения и в этике, и даже в духовной природе человека. В живописи возник устойчивый интерес к абстракции — отображении скрытого и скрываемого, таящегося в глубинах подсознания. Законы же природы в течение веков остаются неизменными.

Исходя из этого, перенося в наше время, как проекцию, идеи, существовавшие и в веке XVII, и в искусстве Рембрандта, творчество В. Михайлова можно представить, как стремление к познанию сущего, онтологии и абстракционизма, и современной духовности во всех ее проявлениях.

Михайлов к такому пониманию искусства, — стремлению к недостижимой цели, — пришел не сразу. В 1977 году он оканчивает Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (бывшую Императорскую Академию художеств) по мастерской академика Е. Е. Моисеенко. В. Михайлов: «В дипломной работе “Мои однокурсники” отдал дань. Хотел показать, что, несмотря на свои увлечения, я учился у него, что умею рисовать и писать, как требует Академия... Много лет копировал Рембрандта — дань большому мастеру, он был и грубый, и нежный художник, в его картинах есть органика». И академическая система, и новаторство Моисеенко, и «Рембрандт», уходя в подсознание, определили творческий путь живописца<sup>2</sup>.

Работы Михайлова, как и произведения Рембрандта, устремленные в бесконечность, принадлежат, прежде всего, своему времени. Это и серии: «Космогония», «Игры», «Реликты», и картины, посвященные библейской тематике: «Избиение младенцев», «Положение во гроб», «Христос в пустыне», «Мария», «Спас». Работы противоречивы. В них как бы заключены и богоискательство Василия Розанова, и богоборчество Льва Толстого, и святость Андрея Рублева, и современность. Пластические формы, как и порождающие их идеи, амбивалентно сочетаясь и переходя друг в друга, вызывают сонм, а порой и хаос мыслей.

В сериях: «Русский дом», «Онтология Санкт-Петербурга», «Флорентийские этюды», «Помпеи», размышления художника выражены в аб-

страктной форме. Их трудно, а зачастую и невозможно выразить словами. В них интуитивно творящий живописец, как физик-экспериментатор в науке, опережает и теорию, и философию искусства.

«Дух академизма», в котором сформировался художник и которому следуя, противостоял, привел к тому, что он углубленно и тщательно искал ответы на вопросы, поставленные эпохой века XX и перешедшие в XXI. В его работах — и мощнейшая личностная энергетика, и фундаментальность открытий. В чем это выражается?

Прежде всего, в разработке собственной системы абстрактной живописи, основанной и на сохранении, и на преодолении-развитии традиций — «живой крови реальности» (Дали). В. Михайлов: «Это как арифметика и высшая математика. Важна органика!» А. Дмитренко: «Михайлов обнаруживает огромные возможности формы в ее содержательной и выразительной силе, форме, способной “одрагоценить” своими эстетическими качествами любой предмет, любой сюжет».

Барочность — наиболее яркая черта, как его характера, так и творчества. Это качество заставляет обратиться к знаменитым «парам понятий» Вельфлина, определяющих переход от классики к барокко.

Классическому авангарду, творчеству таких художников, как Кандинский, Малевич, Пикассо, Дали, свойственны линейность, плоскостность, замкнутость формы, множественное единство и ясность, не исключая неясности толкований, то есть черты классики — по определению Вельфлина.

Абстракциям Михайлова присущи черты барокко:

– живописность — в понимании Вельфлина: «графический стиль видит в линиях, живописный — в массах»,

– глубина — «зритель принуждается устремлять взор в глубину», формы не вмещаются «в определенно выраженную главную плоскость картины»,

– открытая форма, когда стиль, желая «показаться безграничным», «всюду выводит глаз за пределы картины», когда картина с помощью определенного количества «тектонических средств» не превращается «в явление, ограниченное в себе самом»,

– целостное единство, отличающееся «видением, направленным на целое», противоположным видению, направленному «на детали» — когда формы сплавляются «в одну общую массу», из которой отдельная форма «почти не может быть выделена»,

– неясность — условная ясность, когда «абсолютная ясность затемняется и переходит в «ясность неясного», и когда не заботятся о максимальной отчетливости изображения; напротив ее избегают», когда не добиваются «отчетливого явления формы» и освобождаются от иллюзии, «будто картина до конца наглядна и может быть когда-нибудь исчерпана в созерцании».

Новейшие течения, в основном, замыкаются в границах ранее достигнутого, повторяя в разнообразных вариациях известные идеи. В живописи Михайлова намечилось движение вперед, определяющее развитие искусства.

Важнейшее значение при этом имеет и техника Михайлова, без которой созданная им живописная система не могла бы существовать. Основой ее является фактура, «грубая до брутальности», способная выразить глубинную экспрессию современности. Виртуозная, «михайловская», линия создает пространство, образуя как бы скульптурные формы, барочно-напряженные и динамично-деформируемые. Разломы масс и разрывы линий, вспененные поверхности вызывают предельную эмоциональную напряженность.

Как бы исчезающая в абстракции фигуративность, в части работ, направляет поток ассоциаций. В других, непосредственно обращенных к подсознанию, словно бы раскрываются архетипы, таящиеся и в природе, и в коллективном бессознательном. Такие картины, в особой мере, находят отклик, когда происходит своеобразный синхронный прием, ко-

гда зритель, настраиваясь на «волну» художника, резонансно воспринимает заключенное в них.

В портретах, особенно женских, «Лидия» и др., художник добивается слияния идеалов красоты и гармонии классики с современным пониманием экспрессии формы, того, к чему, возможно, стремился и Сезанн.

Все работы Вячеслава Михайлова, — и «Спас», и «Метафизическая икона», — его обобщенный духовный автопортрет, своеобразная онтология, выражающая первоосновы бытия, сущее индивидуальности, таланта...

Персональные выставки Михайлова показывают, что в наступившем XXI столетии он стремительно движется к уходящим ввысь вершинам творчества. Пришла пора шедевров. Живописец стал полностью свободным. Он властен, он волен, он следует только велению своего гения.

Все творчество нашего великого художника — это проявление основных инстинктов нецивилизованной страсти: любви, смерти, власти — «эрос невозможного», определяющий круговорот жизни и смерти, и духа, и плоти.

#### Примечания

<sup>1</sup> Вячеслав Михайлов. Диалог с Рембрандтом. Каталог. Вступительная статья А. Дмитриенко. — СПб, 2006.

<sup>2</sup> А. С. Шалыгин. Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени. — СПб, 2004.



## ЕЛЕНА ГАЛЁРКИНА

Елена Александровна Галеркина — сложившийся мастер. Окончив в 1972 году Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, она вскоре, в 1975 году, была принята в Союз художников. Тогда, в те годы, это был показатель профессионализма, а также неоднократного участия в выставках, что также было не просто, ибо надо было проходить довольно строгий отбор. С тех пор она много выставляется на выставках — городских, всероссийских, международных. И выставляется успешно. На выставке, проходившей в ГРМ и посвященной коллажу, ее работы выдержали соседство с корифеями авангарда начала XX века.

Галеркина работает в станковой графике, в жанре цветной линогравюры, литографии, пастели и в последние годы — приблизительно с 1999 года — в технике коллажа.

Коллаж — современный прием, несмотря на то, что техника его не является изобретением XX века. Мы знаем, что в последние годы жизни Матисс много работал в этой технике, называемой тогда декупажами. В основе такой техники лежат приемы искусства, связанные с ассоциативной поэтикой. Прием этот, достаточно широко присутствующий в разных видах искусства, наиболее полно проявил себя в визуальных искусствах, соответствуя современным представлениям о несоизмеримой «полифонии» сознаний множества людей, как и релятивистскому представлению о человеческой личности — множественности возможных ее психологических обликов и нередко парадоксального сочетания ее свойств.

Мы все — родом из детства. И атмосфера родительского дома всегда сопутствует человеку в его взрослой жизни. Родители Елены Александровны были людьми искусства. Отец — график, мать — преподавала историю искусства Востока в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Безусловно, осознанно или нет, но ребенок опосредованно, бла-

годаря занятиям родителей, приобщался к профессионализму в восприятии искусства и широте взглядов.

Елена Галеркина — петербурженка. И это является определяющим в ее творчестве. Во-первых, потому, что одним из главных героев ее произведений становится любимый Ленинград, Санкт-Петербург. Во-вторых, потому, что во всех работах ощущается взгляд человека, выросшего и воспитанного очаровательной атмосферой безупречной красоты города, где неброские и чрезвычайно лирические цветовые сочетания формируют “очувствленность” к тонким и мягким колористическим соотношениям.

Уже первые работы, сделанные в технике декупажа, или, более современно — коллажа, обращаются к сугубо петербургским темам: «Прощание» (1999), «Бал-маскарад» (1999), «Библиотека» (1999). В них ощущается академическая выучка, умение выстроить композицию, тонкое цветоощущение. В них дано подробное перечисление необходимых подсказок, которые показывают место действия, основные признаки описываемого действия. И в то же время явно просвечивает авторское отношение к изображаемому: понимание и проникновение в чувства пушкинских персонажей, любовь к залам замечательной библиотеки Академии Художеств, где сохранилось множество старинных увражей и бесценных альбомов. Многим поколениям эта библиотека помогала и помогает в их творческих исканиях. Оформление залов позволяет почувствовать аромат далекой эпохи, когда библиотека была оформлена полками и шкафами, удобными столами и стульями. И это отразилось в работе — мягкой зелени стен, оформлении стоек и балюстрады, фигурах людей.

Позднее появляются работы, посвященные непосредственно Петербургу: это Петербург (2002) и весенний, и зимний, в разные часы, по-разному освещенный. Но всегда и везде мы видим особое петербургское дрожание воздуха, которое совсем не грубо и вульгарно передает, что часто приходится видеть в работах художников, не чувствующих Петербург, цвета зданий, скамеек, набережных и силуэтов существ, населяющих город — людей, птиц, кошек, собак. Как правило, изображаются пейзажи, хорошо знакомые, которые находятся недалеко от ма-

стерской — ул. Достоевского, Коломенская, вид из окна. Несколькими штрихами и зарисовками передается настроение: если весна — значит коты на крышах, парочка голубей, зима — противопоставление белого снега и черных прогалин улиц. Но есть и просто любимые места. Так, изображение роstralной колонны «Нева» (2005) отнюдь не случайно — здесь на красном фоне изображена скульптура, символизирующая Неву, дома, каменные парапеты, сама роstralная колонна. Такой пейзаж сразу же вызывает представление именно о городе на Неве. В этих картинках города — мягкое благородство тонких цветовых переходов. Это благородство цветовой гаммы мы видим во всех работах художницы.

Перестройка стала благотворной для интеллигенции тем, что позволила увидеть мир людям, запертым до этого за железным занавесом. Теперь очень многие ринулись восполнить тот вакуум, который ощущали, не имея возможность воочию увидеть классические памятники культуры. Естественно, что художнику это необходимо в первую очередь. Не преминула воспользоваться этой оказией и Елена Александровна. Она побывала в 12 странах. И, конечно же, из каждой страны привозила впечатления, воплотившиеся непосредственно в произведениях искусства.

Была в Италии, так как античность — та сфера, которая лежит в основе европейской образованности. И, безусловно, не могла не показать «Акведук» (2000 г.) Известно, что в период Империи Рим потреблял воды в сутки больше, чем современный Нью-Йорк, ибо свободнорожденные проводили отиум — время отдохновения — в термах с 11 часов утра до 3 часов ночи. И потребляли воду, которая подводилась к городу по акведукам. Художница изобразила каменную стену с арками. В одной из них помещен маленький античный храм. И перед зрителем воочию предстает Рим с его бытовой культурой и сакральными представлениями. Все емко и немногословно. Глубокий прорыв через немногочисленные детали. Столь же серьезно и полно отразился древний Рим и в другой работе — «Автограф Рима» (2000 г.), где дельфины, коньки, чудовища, прибрежная галька и водоросли вызывают в памяти ассоциации с античными мозаичными полами.

Однако перед античной культурой существовала столь же значимая для мирового искусства древнеегипетская цивилизация. И эта цивилизация получила претворение в творчестве Галеркиной: «Загадки Египта» (2000), «Египетские боги» (2000) и другие работы. Известно, что древние египтяне называли свою страну Кемет, что означает «черная земля», которой владел черноволосый бог Осирис, в отличие от пустыни, которая воспринималась, как красная земля и была она в подчинении бога Сета — рыжеволосого, из зависти убившего Осириса. Вот это соотношение красного и черного — в основе работ. Однако здесь красный совсем не того оттенка, что в петербургских циклах. Совсем другой свет, другое солнце — и отсюда иное воплощение. В древнем Египте ценились поделочные камни, которых здесь было в избытке — агат, лазурит, бирюза и т. п. В богатых пойменных берегах водилась многообразная живность, которыми лакомились тогда. Очень любили есть гуся. Были здесь ящерицы, цапли. Все это есть в произведениях, посвященных Египту. И отнюдь не случайно, что была издана открытка по произведению Е. А. Галеркиной. Материалом для работ по Египту служил гофрированный картон, золотая бумага, все те бумажные листочки, которые могли помочь раскрытию образа. Впрочем, Египет для петербуржца не такая уж далекая страна. Сфинксы из аллеи к заупокойному храму Аменхотепа III так хорошо впечатались в сознание человека, с детства приходившего в Академию художеств, что они часто являются героями произведений мастера: они и мягкие, лиричные, и колючие, строгие, и затерянные, тоскующие по своему родному далекому краю, так что эти образы художницы навевают многообразные мысли.

Столь же древней является цивилизация Китая. И сегодня Китай привлекает многих людей, ибо Восток становится одной из важных культурных доминант. Здесь мастера привлекал ритм домов, полей, необычный тип жилищ, иная, непохожая на европейскую, цветовая гамма, колористическая палитра. В работах узнается знаковый силуэт башни пагоды Сяояньта — Малая пагода диких гусей (707–709 годы), особенности непохожего, иногда даже пугающего, на наш быт, а также использование характерных для этой культуры легендарных драконов, фениксов.



Европа в творчестве художницы представлена разными странами и городами. Созданы две работы, которые носят название «Европа старая» (2006), «Европа новая» (2006). В последней стеклянные здания, в центре — стул и стоящий перед ним маленький круглый столик, похожий на геридон. Ощущение — воспроизведен современный район Парижа.

Совсем иное — Испания. Здесь звезды, короли, оторванные головы, отражающие и инквизицию, и многочисленные войны, и грация, стройность, неповторимая смесь разнонаправленных стилей в искусстве и культуре. А в другой работе — причудливое воссоздание фантазий Гауди. Ведь Испания — яркое пересечение и взаимодействие Востока и Запада. Вот почему София Парнок позволяет себе такой вывод:

*«Только сердце бьется взволнованней,  
Чуть беседа зайдет о Мадриде».*

Совсем другая страна Швейцария, которая поразила Елену Галеркину своей благоустроенностью, благопристойностью, порядком. Но отразила она дорогу в Альпы, вызывающую многочисленные, отнюдь не спокойные ассоциации.

В творчестве Елены Александровны явно ощущается тяга к философским обобщениям. Она много раз показывает разные предметы быта — стулья, чайники, кастрюли, обувь. Вещи способны аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, приобретая ценностное звучание. Каждая эпоха и социальная группа накладывают отпечаток на все вещи, в ней существующие и ее создающие. Таким образом, каждая вещь — носитель определенного значения. Вещи, используемые в домашнем быту, приобретают, помимо и сверх их утилитарного назначения, функцию выражения определенного космологически цельного мировоззрения, в котором все предметы, их расположение в пространстве представляют собой непростую систему. Отсюда и названия, уводящие от непосредственного, плоского прочтения показанного. Такова, например, работа «Разноголосие» (2004). «Женские» емко-

сти — кувшины, округлые сосуды противопоставлены здесь колющим, режущим инструментам. Это и серп, и клещи, и утюг, и гвозди, и топор. Столь же важный диалог ведут предметы в другой работе, где преобладают теплые тона бумаги, привезенной из Сележа.

Вообще, увлечение художницы коллажем продиктовано не в последнюю очередь тем, что сейчас появилось много разных видов красивой бумаги, расширяя палитру, что помогает в работе и стимулирует появление новых форм и решений.

Столь же глубокомысленно изображение стульев «Стулья. Разговор» (2006). Два стула, которые смотрят в разные стороны. На одном — тельняшка, на другом — шарф. Легко прочитывается, что они обозначают мужчину и женщину. И за этим простым сюжетом можно построить в своем сознании весьма пространственный роман, выраженный художницей столь скупой и просто, но глубоко и многообразно, что предоставляет фантазии зрителя забираться далеко от изображенного сообразно своему личному опыту. И подчеркнута это цветовым контрапунктом. Таких сюжетов несколько, и не только в технике коллажа, но и в живописном варианте. Ибо стулья — совсем не просто вещи. Вот почему Эльмира Котляр восклицала:

*«Я внесу в нашу комнату*

*Новые стулья!*

.....

*И тогда уже непременно*

*Мне должна быть*

*В жизни перемена!»*

Так же многозначно показана обувь. Одна из таких работ названа «Мир» (2006). Изображены женские тапочки и мужские ботинки — повидавшие виды, разношенные, пережившие многие испытания, далекие и долгие дороги.

Иногда конкретные предметы перемежаются с отвлеченными формами и рождаются работы обобщающего значения. Например, «Жизнь пролетающая» (2006), где летящие в нескончаемую даль рамы картин создают впечатление многочисленных выставок, затягивающих жизнь в бесконечность.

Изысканными представляются работы, в которых явно ощущается фольклорный подход. Здесь могут быть изображены могильные камни, темы любви и смерти, жизнь во всем ее многообразии — жена в виде птички в клетке, гроздь винограда как знак сладости жизни и т. п. Благодородный черный фон, на котором выделяются терракотовый и песочного цвета нанесенный рисунок наклеенных, тонко подобранных, бумаг. И трудно поверить, что сделано это не с помощью красок, а вырезано из тщательно подобранных по цвету и форме лоскутков.

Понятно, что выразительность изобразительного искусства неразрывно связана с музыкой. Поэтому в творчестве Галеркиной много «музыкальных» тем. В 2004 году была создана «Блокадная симфония», где показаны ноты, инструменты, но цветовая гамма, включающая черный, серый, красный создает тревожную атмосферу знаменитой музыки Д. Д. Шостаковича. Музыкальная тематика — предмет анализа многих графических работ. Но есть и объемные произведения. Такова музыкантша в виде стоящей прекрасной женской фигуры с флейтой, решенная в скупой черно-белой гамме, но вызывающая в сознании многоцветную переливающуюся восточную музыку, полную неги и страсти. Как писал Марсель Пруст:

*«Ее дыхание делает воздух нежным и одухотворенным,  
И ее волшебная флейта источает любовь».*

Продолжением техники коллажа стали для художницы различные инсталляции, которые Елена Александровна считает графикой на объеме. В основном, они посвящены Петербургу, миру персонажей романов Ф. Достоевского... Такова, например, работа «Петербург» (2005). В ней на одной стороне изображен петербургский пейзаж. На противоположной, выпуклой части композиции очень инте-

ресного по форме объема — отражение в витринах Петербурга. На выставке в музее Ф. Достоевского были показаны интересные объемные композиции серии «Петербург Достоевского»: Сонечка Мармеладова в виде ионической колонны из гофрированного картона, Настасья Филипповна в виде двух пересекающихся пирамид — одна белого цвета, друга — в виде красного ножа. Символизируя в одно и то же время и подвенечное платье, и гроб, и нож, и красоту героини. Столь же интересна композиция, раскрывающая основные перипетии романа «Преступление и наказание». Здесь показан Раскольников, гуляющий по городу, смерть старухи, разговор Порфирия Петровича и Раскольникова в виде двух стульев — белого и черного, символизируя собой мучительный допрос, комната Порфирия Петровича, продырявленный диван кельи-мансарды Раскольникова, комната Сонечки с ботиночками, прихожая старухи, Владимирская церковь. Другое произведение в виде октаэдра воспроизводит многие события этого романа — лестница Раскольникова, кровь, тюрьма, все эти элементы передают основные эпизоды, сливаясь в один многоаспектный аналог известного произведения, заставляя думать и фантазировать.

Роман «Идиот» Ф. Достоевского воплощен в виде двух частей колонны — одна — символ Рогожина, с красными тревожными линиями, другая — князя Мышкина с трепещущими кистями рук.

В дальнейшем Елена Александровна переходит к темам за пределами русской классики. Ее интересует образы Гамлета, Гертруды, Офелии. Эти шекспировские персонажи — индикатор широты взглядов художницы, постоянное движение от близкого, личного, ко всему общезначимому, общечеловеческому.

Интересны инсталляции, созданные из нескольких элементов. Таков «День рождения» (2005), где с одной стороны показаны разные яства, бокалы, украшения — семейный праздник. А с другой — следующий день — уставшие глаза, груды грязной посуды... Темы у Галеркиной разнообразны. Вот «Природа» (2005) — инсталляция из двух элементов, в которой она (природа) предстает в виде кистей рук, напоминающих ветки и потому преобладающих

оттенков зеленого цвета. Из трех элементов состоит «Рыбка на волнах жизни» (2006), — с одной стороны белая, с другой — черная.

Сегодня часто любят повторять, что А. С. Пушкин сказал: «Гений и злодейство несовместны». Увы, это не совсем так. Александр Сергеевич Пушкин был очень умным человеком. Не случайно книгу о нем М. О. Гершензон назвал «Мудрость Пушкина». Пушкин лучше, чем кто-либо другой понимал, что гений может быть очень прозорливым в сущностных вопросах жизни, но быть весьма непрактичным в бытовой сфере. Вот поэтому слова, ставшие трюизмом, он вкладывает в уста Моцарта. Ибо на самом деле творчество и человек не совпадают. Творчество может быть великим, а человек, его создавший, может быть мелочным, вредным, неприятным и т. п. Правда, в творчестве это всегда обнаружится. Произведения художника все же создают портрет автора.

И какой же портрет предстает перед нами, когда мы воспринимаем все, что создано Еленой Александровной Галеркиной? Перед нами тонкий, лиричный, легко ранимый, интеллигентный человек. нравятся ли такие люди? Отнюдь не всегда.

Есть мастера, творчество которых принимают все — и малоподготовленные люди, и утонченные эстеты. Таким был талант Моцарта. Чаще встречаются художники, которые адресуют свои произведения неприятелям воспринимателю, которому надо пощекотать нервы, обращаясь к самым простым, даже низменным, инстинктам. А есть такие люди, которые, может быть, бы и хотели иметь такую же широкую, неприятную и не требовательную аудиторию, но особенности их таланта к этому не приспособлены. Именно такого рода творчество Елены Александровны Галеркиной, которая, видимо, чувствует завет Анны Ахматовой:

*«Молитесь на ночь, чтобы вам  
Вдруг не проснуться знаменитым»*



## НАТАЛИЯ ЦЕХОМСКАЯ

Есть в русском языке выражение — «писаная красавица». Так говорят о женщине, о красоте которой «ни словом сказать, ни пером описать». К такого рода удивительным женщинам относится Наталия Цехомская. Передать словами такую красоту действительно невозможно. В этом проявляется мудрость языка. Можно долго рассказывать о больших голубых глазах, оттеняемых черными ресницами, мягком нежном румянце, белых волосах, стройной фигуре, но все равно облик наиболее точно передаст только художественное изображение. Она напоминает фарфоровую статуэтку XVIII века.

Существует довольно стойкое представление, что красивая женщина — глупенькая. Как всякий стереотип, оно, как правило, не соответствует действительности. Не подходит такой стереотип и Наталии. Выросшая в интеллигентной петербургской семье, с детских лет занимавшаяся в художественной школе (кстати, на отделении фарфора, где серьезное внимание уделялось живописи и графике), Цехомская была разносторонне развита. И после окончания школы все дороги были перед ней открыты. Поступила она в Политехнический институт на отделение «физико-металлургические полупроводники», ибо в школе и физика, и математика давались ей легко. Но после 3-го курса поняла, что притягивает ее художественное творчество. Понятно, что при таком стечении способностей наиболее естественным приобщением к профессиональному искусству должен был быть такой его вид, где можно приложить предрасположенность к точным наукам. И поступила она в Ленинградский инженерно-строительный институт (ЛИСИ), который окончила как архитектор.

Приблизительно в это время началось увлечение фотографией. Судьба так распорядилась, что, ведя кружок самодеятельности по фотографии, она

встретилась с Феликсом Волосенковым, который в этом же Доме культуры им. Цурюпы, где работала Наталия, вел кружок изобразительного искусства. Несомненно, Ф. Волосенков во многом повлиял на ее становление как художника. Фотографии ее постепенно стали профессиональными, а вскоре и художественными. Как писал Андрей Битов, фотография «так скромно простояла в тени прочих муз, что внезапно оказалась не только мастерством, но и искусством. Тишина — муза фотографии»<sup>1</sup>. Но дальше художница пошла своим путем, открывая новые горизонты своего творчества, экспериментируя с техническими приемами и найдя свою, уникальную технику, которую она назвала синографией и аргентографией. Художница так объясняет свои технологические термины: «В основе термина «синография» лежат два греческих слова: «syn» — вместе и «graphus» — изображение. То есть несколько изображений вместе создают единый образ... В основе термина «аргентография» лежит слово «аргентум», т. е. серебро, соли которого являются основой химических процессов, происходящих в слое фотоэмульсии при получении черно-белого изображения».

Становление мастерства, этапы пройденного пути удивительно совпадали с основными тенденциями современного искусства. Увлечение черно-белой фотографией сегодня оказывается доминантным в осмыслении окружающего мира. В киномире сегодня даже появился термин «ч/б», что выражает высшее утонченное и элитарное осмысление действительности. Монохромная гамма тоньше и точнее способна передать глубокие сложные душевные движения. К таким работам можно отнести серии «Бабушкин сундук» (1996), «Другая реальность» (1988), «Время собаки» (1999). Осознание выразительности монохромной гаммы было выработано еще китайским мастером, о котором говорили: «Его стихи — картина, его картина — стих». Имя его известно многим. Звали его Ван Вэй, и стихи его переводились у нас нашими выдающимися поэтами. Он во многом предопределил выразитель-

ные средства изобразительного искусства эпох Тан и Сун средневекового Китая. Современный интерес к Дальнему Востоку отразился в последних работах Цехомской — серия, включающая в себя изображения разных драконов — «Праздник Дракона», «Огнедышащий Дракон» (2003), не всегда монохромных, но всегда использующих технику фотографии.

Живописные работы в художественной культуре довольно часто используют фотографию, и этот метод выделил в отдельную тенденцию искусство, которое стало одним из направлений, даже получившее название «photo using». Работы художницы вошли в контекст современного искусства и известны не только в нашей стране, но и в Европе и Америке, где проходили ее персональные выставки.

В 60-е годы была широко распространена дискуссия «физиков» и «лириков». Казалось, что эти два направления духовной жизни — точные, естественные науки и гуманитарное знание, которое представлялось неточным, приблизительным, не могут и не должны слиться. Книга Ч. Сноу «Две культуры» как раз об этом повествовала. Но сегодня стало ясно, что представители точных наук все больше приближаются к тонким субстратам материи и без опоры на гуманитарное знание сложно войти в эту область. Вот этот синкретизм в творческой биографии Наталии — связь точных наук и художественных средств выразительности делают ее творчество современным и своевременным. Ее ум, научная подготовка, образованность позволяют внедряться в области, недоступные другим в силу недостаточности знаний. В то же время северная тонкость, лиричность видения, благородная гамма неярких и артистичных композиций воспитаны необычным освещением нашего города, красотой его архитектурных ансамблей, подчеркнутых водными отражениями. Безусловно, влияние родного города не могло не отразиться на творчестве, в котором много произведений, посвященных Петербургу: «Мост Петра Великого» (2001), «Наводнение» (2002), «Сумерки» (2002) и многие другие, где не упоминаются реалии города.



Сегодня мы ощущаем переходность нашего времени, неустойчивость жизни, готовность к переменам, эсхатологические предчувствия и усилившуюся сложность бытия на фоне все более широко охватывающих наш быт ощутимых удобств, предоставляемых стремительно развивающейся техникой. Интерес к непознанному, истоки духовных интенций все больше интересуют людей. Увеличивается стремление к мистицизму, эзотеризму, поиску ответов на неразрешимые вопросы, связанные с ориентированием в окружающем мире и, в первую очередь, со стремлением утвердиться в будущем. Пристально всматриваясь в реалии повседневности, Наталия ищет за ними то внутреннее, сущностное, что скрывается за ними. Вот почему в ее творчестве много параллелей с терминами Даниила Андреева из «Розы мира» — многочисленные Стихиали снега, льда, пещеры, вулкана, грозы, костра (2002–2003), таинственное время между часом Волка и Собаки — серия «Время собаки» (1999). Отталкиваясь от конкретики, фотографируя цветы, здания, животных, людей, в своих работах она старается отойти подальше от непосредственного воспроизведения, чтобы точнее и полнее выразить то, что скрывается за ними, проявляя непознанное и тайное — «Дары волхвов. Письмена Бога» (2001), «Радуга» (2001), «Мираж» (2001), где в одной работе часто совмещены разные изображения одного и того же, фиксируя динамику внутренних изменений. Вот почему в ее творчестве много работ, объединенных в серии — «Бабочки» (2001–2002).

Естественно и закономерно в творческом видении художницы внимание также и к буквам. Не случайно Андрей Битов в 1998 году писал: «Затаенный, детский вопрос, который так стыдно задать вслух, что так и умрешь в одночасье, не получив ответа... Например, почему количество букв в алфавите практически равно количеству зубов? Всегда казалось, что первый рисунок букв был найден ощупью — кончиком языка. Есть языки поумнее, скажем, английский... так у них некоторые буквы давно выпали: осталось 28. Без лишней мудрости...»<sup>2</sup>

Интерес к буквам, видение в них не только зримого воплощения звуков, но и тайного смысла возник давно. Каббалисты видели в буквах древнееврейского алфавита активные силы, символизирующие атрибут Божества и соответствующие им числовые значения. Текст Библии рассматривался ими как толкование закономерностей мироздания, когда каждая буква воспринимается как иероглиф, символизирующий Божественное имя, трактуемое как число. Цехомская, ориентированная в своем творчестве на выявление сущностного (одна из выставок так и называется — «Проявление фантома»), глубинного в окружающем мире, и буквы трактует с этих позиций.

Стремясь воплотить безграничность действительности, выразить смыслы жизни, глубинную реальность, великую жизнетворную тайну, она вглядывается в цветы, листья, деревья, рукотворные предметы и показывает цельность бытия, выявляя его образ.

*«...все, что здесь, перед глазами,  
Так бездонно! Синева ясна...  
Ветер лечит... утешает пламя...»*

#### Примечания

<sup>1</sup> Битов А. Музыка чтения // «Петрополь», № 9, Альманах, Изд-во Фонда русской поэзии, 2000, с.283.

<sup>2</sup> Там же, с.284.



**А. С. ЧЕЖИН. ПРОПЕДЕВТИКА ИСКУССТВА.  
РОССИЯ XX В. МАЛЕВИЧ. ХАРМС**

Создание «Черного» (1988) и «Красного» (1990) квадратов А. Чежина совпало с возвращением имени и творений К. Малевича в историю искусства России. Изгнанные политико-социальными «обстоятельствами», а вернее «культурной политикой» государства, и имя, и творения маэстро заняли в конце XX в. свое почетное место, первое среди первых.

Тем интереснее «работа над темой» Андрея Чежина, фотографа и художника, — постижение образа через проживание визуального опыта и наполнения его смыслом собственного художественного высказывания, в контексте последующего тотального невнимания к истории искусства России со стороны творцов, и их обращения к опыту художников 20–30-х годов лишь в случае ожидаемой выгоды и рождения ими заведомой профанации искусства и сбережения этого профанируемого нечто как произведения искусства.

А. Чежин создает, безусловно удачный, опыт прохождения/изучения супрематического анализа. «Черный» и «Красный» квадраты А.Ч. — структурные четырехчастные произведения, каждая часть держит общее равновесие всего композиционного построения. Главный герой в них — человек; в первом случае с черным квадратом во лбу-мозгу, во втором — снимающий с себя путы. Важно, что для Малевича квадраты (Черный и Красный) прежде всего — иконы и азы «супремуса» обитают в беспредметном пространстве. Для Чежина — фетишный социокультурный знак обновления собственного сознания, а стало быть, вполне могут присутствовать в его фотореальном мире. Поэтому обретают силу символического высказывания и служат своеобразным прологом/эпиграфом к последующему творческому периоду художника-фотографа.

В 1990–1991 годах рождаются «Пары» — «поэзо-натюрморты, во славу буден социалистического абсолютизма». Здесь супремусы Малевича помога-

ют Чежину провести мощное культурологическое исследование и создать собственное произведение вне заимствования и традиционного цитирования.

Работая над серией павильонных постановочных фотографий (1990), Андрей параллельно портретировал героев своих постановок. Затем через год вернулся к портретному материалу и использовал его для своеобразного психоаналитического исследования, где инструментом явился супрематический язык — плоскости, формы, линии (ребра плоскостей). С помощью этого инструмента художник выявил и акцентировал внутренние соответствия состояний самоощущения человека и его лица-физиономии-маски. Опыт заслуживает внимания и непредвзятостью художественного приема, и его эффективностью при достижении результата. Однако, данное действие приобретает силу лишь на следующем этапе рождения произведения, именно тогда, когда художник составляет пары — портрет-постановочное фото, лицо/знак-фигура/типаж.

Пары — портрет-типаж — открывают новую реальность бытования и произведения, выполненного художником, и героев этого произведения. Постановочные фотографии безымянных внеперсональных героев-типажей в нелепых на первый взгляд позах поражают неприятным полуфизиологическим чувством-воспоминанием об истекшем времени функционерш и функционеров, работников и работниц, с явными признаками ограниченного, если не укороченного, сознания соц-дебилизма. Работа художника над «Типажам»-постановками подчеркнута лишена задачи передачи психического состояния, настроения объекта изображения, вне психоанализа или психологизма, вне передачи «душевного», это натюрморты, где и у вещей (предметов) не подразумевается ни души, ни их личного времени, ни их личного переживания или пространства обитания, эмоционального в том числе, ни «физиономий». Здесь подчеркнута нивелировка индивидуального. Акцентирована общая типичная гримаса типажей социалистического общества; художник лишь отобразил победу недавней идеологии и формировании личности. Нет антропо- или зооморфности, есть неодушевленная природа...

Усиливает общее отторжение как эстетическую категорию в «Парах» — портрет. Призванный по законам жанра говорить лишь о персоне, о персональности, об индивидуальности представляемого художником лица, портрет в данном произведении является частью анализируемого художником события — обезличивания личности, только здесь препарируются не черты лица (вообще, чего бы то ни было внешнего), а вытаскивается наружу внутренние регрессивные установления некой системы, не только принятые человеком, но уже передаваемые по наследству из поколения в поколение.

Перед нами не портретно-натюрмортное произведение фотографа-художника Андрея Чежина, а объект, выстраиваемый им и на плоскости, и в пространстве нашего (зрительского) опыта-воспоминания, с помощью точек пересечения этого опыта и реалий бытования человека-вообще, частного, общественного, благо опыта этого у нас достаточно.

Данный объект универсален, вне жанров, протяжен во времени его смотрения-постижения и во времени запоминания-воспоминания, он объемный и многомерный, он начинает мешать нашему пребыванию в пространстве, ворочаясь в своей реальности, он задевает нас, смотрящих, своими выпирающими много-смыслами, многочисленными «неудобными» ассоциациями. Кажется бы, произведение обыкновенного фотоискусства и модернизма, приобретая пару-подтверждение усилия художника в отображении этой (нашей) реальности, вдруг перерождается в постмодернистского монстра мертвой природы, предметного называния, столь близкого и понятного нам, живущим в эпоху развитого постмодернизма и дышащим его воздухом.

Так Андрей Чежин вплотную приблизился к серии «Хармсиада» (1994), ставшей следующим шагом в сторону отдаления от фотореального мира, заодно определив последовательный интерес художника к методологии тоталитарного общества в формировании личности своих подопечных, а также к самому Даниилу Хармсу.

В этой серии художником представлены и герои произведений поэта, его симфоний и случаев, и герои повседневности тех лет, и их прямые наследни-

ки, потомки, наши современники 70–80-х годов, уже получившие определенные изменения в нравственном и духовном воспитании. Пластичность этих людей (и нас с Вами) увеличивалась из поколения в поколение. Как пример возможного «пластического оперирования», «исправления» и «формования» людской «массы» — появляются погрудные изображения товарищей — женщин и мужчин с лицом-кирпичом, с лицом-дверной ручкой, лицом без глаз-носа-губ, лицом-кнопкой (канцелярской)...

В процессе создания «Хармсиады» выкристаллизовывается образ героя одного из миров художника Чежина, или главное действующее лицо (фигурант) фото-романа-эпопеи «Жизнь кнопок».

Кнопка по А.Ч. — это не только адепт унификации человека в обществе, не только символ бюрократический, но прежде всего — знак обезличивания человека, лишения его всех общественных государственных знаков и отличий, это отрицание человека вообще и его основных личностных функций. Однако, кнопка — это и знак наделения учетно-начетной единицы — бюрократического ничто — некой антропоморфностью, и, как это ни парадоксально, некоторыми признаками и свойствами (например, как в «Семейном альбоме» — Кнопка на Красной площади, Кнопка-муж и Кнопка-жена у моря и т. п.). Абсурд вполне адекватный смысловым прорывам в описании бытования советских граждан в произведениях Д. Хармса.

Этот же «лирический» герой — Кнопка — будет главным исполнителем роли художественного объекта в следующей серии А. Чежина — «Кнопка и модернизм», где сталкивается с помощью художника несколько логик — исторических, художественных литературных, бытовых, бюрократических и человеческих, а канцелярское «ничто» — с искусством и решается, помимо прочих, задачка почти по Бойсу (вспомните его перформанс — «Как объяснить мертвому зайцу искусство/живопись/картину»).

Серия «Кнопка и модернизм» стала практическим исследованием модернизма А. Чежина по методу и теории К. Малевича.

Теория прибавочного элемента К. Малевича предполагала открытие нового метода изучения изобразительного искусства и его истории. По К. Малевичу, каждый более или менее одаренный автор придавал своим произведениям специфику, особенность лишь одному ему присущую, которая выделяла его из общего русла не-развития искусства, и именно эта специфика являлась двигателем всего искусства — так как следующий художник, базирясь на уже созданном, должен был привнести еще что-либо и сделать, таким образом, следующий эволюционный шаг.

Определяя эту особенность, специфику как конкретный элемент и выделяя его для каждого «эпохального» художника, Казимир Малевич, исходя из существа своей теории, называет данный элемент прибавочным.

В целом, по Малевичу, история искусства должна была бы выглядеть как лестница со своими спусками и подъемами, плавными и резко-угольными поворотами, зигзагами и возможными лабиринтами.

Произведения художников модернизма — материал как изученный и исхоженный критиками и историками, а также художниками следующих поколений, так и неизведанная территория художественной экспансии или агрессии.

Модернизм, сначала поразивший мир, затем удивлявший и восхищавший, вскоре надоевший и набивший оскомину, раздражал наступающее новое искусство своей невообразимой серьезностью и нарочитой наукообразностью. Но кто это новое искусство научил улыбаться, а иногда и смеяться, насмехаясь и пересмешничая над «старым»? Не говоря уж о постоянном хихиканьи и подмигивании, напоминании о прочих смыслах — благоприобретенные черты, как мы помним, стали неотъемлемой частью постмодернизма; так детское непослушание иногда может стать гениальным провидением.

Модернизм как законный батюшка (матушка, если Вам так больше нравится) постмодернизма остается самой привлекательной аморфной массой для всяких инсинуаций, вмешательств, посягательств, исследований, рефлексий, формирований, объектообразований теперь уже нарочито мрачнющего постмодернистского художественного сознания.

Именно модернизм ввел в искусство ценностную шкалу — ново-не ново, определив ценность художественного произведения не в удовольствии от его восприятия, а от наличия «открытия» или прочей оригинальности в нем сделанном/допущенном.

Исследование А. Чежина предполагает:

1. Выявить «прибавочный элемент» в наиболее характерном (известном) произведении наиболее характерного (известного) модерниста.
2. Создание с помощью выявленного «прибавочного элемента» наиболее удобного визуального текста для практического изучения модернизма.
3. Изучение возможности использования привнесенного элемента (в данном случае — канцелярской кнопки, богатой советскими, постсоветскими и прочими тотально-бюрократическими смыслами) в ткань исследуемого произведения для выявления «прибавочного элемента».

«Прибавочный элемент» по А. Чежину имеет характеристики — пластическая особенность произведения; временные закономерности, важные для автора исследуемого объекта; пространственные взаимодействия, например, плоскость — объем — глубина, или верх — низ, распределение сил, в том числе силы тяжести, движение — статика и пр.; а также смысловые и ассоциативные уровни восприятия, выстроенные авторами.

Выявление этих характеристик Андрей Чежин проводит с помощью объекта собственных отдельных исследований — **кнопки**.

Кнопка — объект А. Чежина — герой реконструирующий и деструктурирующий смыслы в предыдущих исследованиях этого художника-фотографа (серии «Альбом для кнопок N1» и «Альбом для кнопок N2», 1994). Впервые появился в серии «Автопортрет 365 дней» (1990) как унифицированный человек-кнопка, вполне успешно справившись со своей ролью представления мира кнопок, некогда считавшегося миром людей.

Версия, предложенная А. Чежиным, превратила обычное художественное исследование (проводимое, кстати, с использованием авторских фототехнологий) в создание глобального процессуального проекта-произведения,



имеющего уровни (а также их бесчисленные варианты) прочтения — визуальные, семантико-смысловые, исторические, бытовые и пр., пр...

Стороннему наблюдателю остается самому решить, где надо было ставить кнопку, а где нужна была лишь ее тень.

Для исследователя искусства подобный опыт практического анализа и изучения модернизма постмодернистом XXI в., с использованием теоретического наследия одного из главных модернистов XX в. с введением элементов поп- и соц-арт-культур необычайно интересен, так как подтверждает актуальность модернизма и его теорий, постмодернизма, его инсинуаций и рефлексий, искусствоведческих разработок и аналитики в этой области изобразительного искусства. А также свидетельствует о безмерной живости и стойкости безуспешно заживо похороненного некоторыми торопливыми контемпоральными арт-критиками стиля нашего времени.

Конечно же, человек XXI века, коим является А.С Чежин, может себе позволить выхватить из прошедшего времени наиболее приглянувшуюся особу и использовать ее идеи для становления собственных. Однако, в случае с Чежиным неверно будет любое заявление критика или любителя, что вот взяты такие-то идеи и так-то использованы. Скорее мы имеем дело с удивительным влиянием личностей, их способа мышления и творения на не менее одаренную личность из другого времени. Ведь, в конечном итоге, не идеи использует Чежин, и даже не образ мышления, а соприкасается в способе творческого бытования и сложения неких концепций, на уровне до-словесном, на уровне ощущения, на уровне предвкушения рождения очередного способа/метода создания произведения, на уровне складывания ролевых установлений в творчестве, не в жизни, на уровне ориентации во времени и пространстве, ориентации и движения.

Любопытно, что в произведениях А. Чежина точка подтверждает и постулаты В. Кандинского о характерах точки/кнопки, силе изнутри и силе извне — например, «изменения ее величины несут с собой изменения ее относительной сущности», или «точка есть форма, внутренне идеально сжатая. Она обращена

внутри, в себя. Это свойство она никогда не утрачивает совершенно...» А также попадает в общий контекст размышления о точке, ее философии и антропологии, идентификации (кнопка-точка-ноль-нуль) Флоренского, Хармса, Малевича, Матюшина. В то же время точка/кнопка А. Чежина — это и авторская маска, герой арт-экспансии 90-х годов, времени развитого постмодернизма.

Нет конфликтной составляющей и в выборе фигур, с которыми художник XXI века ведет творческий диалог. Малевич и Хармс были современниками, были знакомы друг с другом. Разница в возрасте не помешала им взаимно оценить творческие устремления. Их интересовали одни и те же теоретические и научные разработки как в области искусства, так и науки, математики, например. К 30-м годам Малевич, Хармс, а также Матюшин и Кандинский (можно здесь вспомнить и учения Хлебникова и Флоренского), пришли к определенным результатам в решении задач, поставленных в разное время, иногда по-разному сформулированных, но относящихся в целом к единому — к желанию с помощью искусства запечатлеть результаты познания/внимания к категории мироустройства — «реальности». Так или иначе ими исследовались вопросы, связанные с попыткой обозначить границы этого понятия и его основные характеристики. То есть вопросы: «Что есть реальность? Где она начинается и заканчивается? Есть ли способ ее описания, ее обозначения, называния, определения? Есть ли способ выявить ее сущность? Что есть «мир»? Возможна ли адекватность в арт-отображении/воссоздании реальности?»

Так, для Хармса одним из способов проникновения в постижении этой категории стало «дробление мира» на части и «собираение», изучение этих частей и этого мира. Основные темы-объекты исследования: мир, интенсивная жизнь, дихотомия — целое/часть, измерение вещей, мера этого измерения, ноль, бесконечность, единица, бессмыслица, текучесть.

Для Малевича особое значение имели понятия всеобщее и частное, «новый реализм», «реализм интуитивный», супрематическое зеркало, ноль, бесконечность, прибавочный элемент и мн. другие, однако, здесь нам важны вышеперечисленные.

Для Матюшина — одновременность использования двойного зрения — центрального и периферийного (малого и большого), что влекло за собой создание теории о расширенном смотреии. Им рассматривались: связь между вещами, «пространственный реализм», текучесть формы, «одно со всем», деформация предметов (сравни: деформация смыслов), деформация цвета и формы, которые могут служить «для выражения конкретной пространственной связи вещей, через которую мы и должны дать зрительный образ наших понятий и представлений». Явление деформации Матюшин называет «законом дополнительной формы», «волнение формы». И, соответственно, ее запечатление, перенесение постигнутого откровения в «диалог» со зрителем. Здесь напомним читателю серию А. Чежина «Трансформации», где сталкиваемся с частичным обращением автора к принципу расширенного смотраия Матюшина. В циклическом (все повторяющийся ритм: начало-завершение, начало-завершение и т. д.) многоструктурном произведении, протяженном во времени — «Трансформации» 1991–1997 — художник выстраивает горизонтальные ряды-фильмы-моменты. Герои этих фильмов — неизменяемы — вокруг них меняется пространство, антураж, условия игры или существования. Например, гранитный шар Стрелки Васильевского острова в Петербурге снят со всех сторон. И со всех сторон он — шар, но пространство его пребывания изменяется в шаге вокруг — то это рябь воды, то архитектурный пейзаж. Или череда часов — уличных механизмов-объектов, снятых в определенный момент времени (по ассоциативной аналогии — Д. Хармс. Моя мама вся в часах). Здесь герой — время и его атрибутика — циферблат, стрелки, формы часовых сооружений. Или фильм — дорога — ноги — дорога. И прочее.

В этом сборном произведении — каждая линия — вопрос, его решение художником, возможное лишь для данного художника, и рассмотрение потенциальных возможностей его (этого вопроса-проблемы) не решения, но проживания. Здесь вечные вопросы, заданные искусством XX века. Отождествление себя и мира в себе, познание себя и мира вне, изучение основных категорий строения/создания реальности своего воплощения, главные вопро-

сы жизни и вечности, игра и контексты игры по законам бытия, вновь устанавливаемым А. Чежиным, случайное и закономерное. В нем персонифицируется ощущение изменения времени и пространства, пространства во времени. Время в этих произведениях предметно, очерчено, гранично, однако границы не в измерении человека, но в измерении истории, в конкретном, определенном времени происхождения этого события, в этой истории, этой страны и в абстрактном времени-вообще, архаическом безвременном застое-неизменении присутствия человека в мире, познающего пространство собственного измерения, до сего дня поделенного времени на мельчайшие частицы-меры, мелькающие за окном поезда или экраном телевизионного, компьютерного и прочего хронометрического чуда, пожирателя человеческого времени, гения, интуиции. Приобретает качества тягучести и дробности, по Хармсу — время, тянущееся и рваное, быстрое.

Движение времени определяет пространство произведений А. Чежина. В них — пространство реально в каждую единицу времени, но нереально, фантазмагорично, призрачно в каждую пост-единицу пост-сего-времени.

Пространство, воспринимаемое/переживаемое, фиксируемое, техникой и человеком в процессе протекания времени, подвластного художнику. Оно (пространство) меняется каждый момент продвижения времени, проживания этого времени человеком, переживанием этого времени в этом пространстве. Художник представляет зрителю не деформацию пространства, но изменение его во времени — протяженном.

Не случаен выбор композиционного строения произведения — составленная структура — предмет, человек, пространство, время через множественность. Каркас произведений художника — живая структура, действующая и воздействующая лишь тогда, когда ее элементы соединяются друг с другом смыслово, пластически и пр., связь эта ощутима — элементы структуры взаимопитаемы.

Темой отдельного исследования может стать вопрос о достижении цели в изучении «реального» российскими художниками первой половины XX ве-

ка, а также адекватности в отображении результатов этих исследований в собственных произведениях. Однако, реальность почти тактильная, осязаемая, но смысловая, замешанная на ассоциативном ощущении, выстраивается в произведениях художника, отдаленного от первоисточников почти через поколения. Идеи беспредметников и борцов за новую реальность, формалистов, нашли вторую жизнь, третье дыхание в фотографических произведениях, а фоторемесло было едва ли не презираемо «большим искусством» в начале века за натуралистическое копирование предметов. Именно в произведениях А. Чежина мы практически впервые видим воплощенные теоретические чаяния художников авангарда, что лишний раз подтверждает подозрение арт-критиков и арт-историков о неизбежной общности и текучести истории искусства, ее непрерывности в развитии, какие бы катаклизмы не рождали энергии на разрывы. Убеждая все чаще нас — сторонних наблюдателей — в бесполезности усилия энергоносителей и утвердителей «нового», ибо новое родиться может только от старого, в гармонии с традицией или без нее, в актуальном дискурсе или без него.





---

### III

Ирина Пунина\*

**В ГОДЫ ВОЙНЫ (1942 — 1944)**  
**Фрагменты неопубликованной книги**  
**(публикация А. Г. Каминской и Н. Л. Зыкова \*\*)**

...После Новосибирска наш эшелон свернул к югу: на Семипалатинск, Балхаш, Алма-Ату. Ужас холода остался позади. С каждым днем теплело; веселее становилось смотреть в окно. Вскоре вдоль железной дороги потянулись степи с цветущими дикими тюльпанами. Почти никто из нас не видел прежде ничего подобного. Это казалось волшебством, сказочным сном и настоящей человеческой жизнью. На маленьких случайных остановках все, кто мог, выходили из поезда и смотрели в бесконечную даль, где до самого горизонта простиралась цветущая степь. Солнце ласково пригревало нас. Это было совсем другое солнце, чем величественное, царственное, ослепляющее солнце блокадного Ленинграда. Там оно выкристаллизовывало красоту города, отражалось, сверкая до боли, от белоснежной Невы и стояло в безоблачном небе, предвещая усиление мороза к звездной ночи и новые бомбежки...

Я первый раз видела цветущую степь. Тогда еще я не знала, что знаменитые голландские тюльпаны вывезены оттуда, и не знала необыкновенных свойств этих цветов. Они были просто символом весны и воскрешения.

Весна, так неожиданно и определенно вставшая за окнами вагона, была поразительна. Цвели персиковые и миндальные деревья. Мы приближались к Ташкенту.

В Ташкенте наш эшелон загнали на какой-то запасной путь, отцепили паровоз, и пассажиры стали выползать на разведку. Мы с Галей<sup>1</sup> отправились на рыночек, купили пачку великолепного яв<ан>ского чая, вернулись в вагон.

Повозившись в своем купе (я с Малайкой<sup>2</sup> ехала отдельно в служебном купе этого же вагона), я заглянула к родителям<sup>3</sup> — там сидела Акума<sup>4</sup>! Я не верила своим глазам<sup>5</sup>. Мы не виделись почти полгода. Что в Ленинграде? Акума уезжала — еще были листья на деревьях, и зеленела трава. Как нам удалось выехать? Акума была обеспокоена папиным состоянием: рука у него была на перевязи и совсем не действовала. Она спрашивала, кто остался в Ленинграде? Как они? Мы рассказывали о страшных последних месяцах нашей жизни в ледяной квартире на Фонтанке. Как умирали от голода близкие и родные. 9 февраля умер Саша<sup>6</sup>. Жив ли Владимир Георгиевич<sup>7</sup>? Зоя, Марина и Вера<sup>8</sup> пока держатся. Представить себе, как живут сейчас в Ленинграде, было трудно даже нам, а не пережившим там блокадную зиму — невозможно.

Оглядывая купе, Акума медлила уходить, лицо ее было грустным, вопросы вялыми. Она спрашивала о каких-то далеких знакомых, как их дети у бабушек, с родителями? Папа вдруг догадался, как бы светлая молния пробежала по его лицу: “Вы не видели Малайку?! Она спит на Иркиной полке”. Пошел взволнованный рассказ о Ладоге. Как на ней два раза загоралась шубка во время обстрела, бомбежки и пожара барачников. Мы проводили Акуму до последнего купе: там, разметавшись в блаженном неведении, спала Анюта.

Уходя, Акума уговорила Галю со мной прийти завтра к ней домой.

На следующее утро мы с Галей пошли к А. С. Готлибу<sup>9</sup> узнать, сколько еще будем стоять в Ташкенте. Он, как обычно, покуривая свою трубку, пошел с нами до дежурного по станции, спросил о судьбе эшелона. Тот ответил, что сегодня отправки не ожидается: вагоны не заправлены водой (а это полсутки работы, эшелон огромный), нет паровоза, но завтра, в крайнем случае — послезавтра, он постарается все сделать, чтобы отправить эшелон.

Мы с Галей ушли в город к Акуме, она ждала нас<sup>10</sup>. В небольшой комнате мы присели к маленькому длинному столику, стоявшему перпендикулярно

к стене, недалеко от окна. Акума стала поить нас чаем, все делала сама. Изобилия не было, чувствовался паек. Разговор снова пошел о Ленинграде, ленинградцах, о нашей дороге через Ладогу.

Когда мы вернулись на вокзал, нашего эшелона не было... Мы бросились искать, думая, что его перегнали на другой путь. Однако, оказалось самое страшное: его отправили в Самарканд. Эшелон отправили неожиданно, без воды. Вскоре мы встретили еще нескольких спутников: Марию Алексеевну Серафимову — директора Музея Академии Художеств, художника — Леонида Васильевича Худякова, затем пришел проводник одного из вагонов с большим бидоном для кипятка (он ходил поблизости на разведку за вином). Нас собралось на платформе одиннадцать человек. Положение было ужасное. Для нас с Галей оно отягчалось еще и тем, что папа был тяжело болен, он не вставал, а Малайке не было и трех лет. Потом рассказывали, что она сидела в коридоре у окна и повторяла: “Наши остались”. Кроме того, у нас не было ни денег, никакого бы то ни было документа. Мы вернулись к Акуме, накормить нас она не могла. Она вызвала каким-то образом Лидию Корнеевну Чуковскую<sup>11</sup> и поручила ей устроить для нас все. Мы ушли на вокзал. Вечером Лидия Корнеевна принесла нам талоны на хлеб, выписанные на наше имя. Вероятно, она их достала из-под земли. Уходя, сказала, что завтра придет устраивать наш отъезд. Ночевали мы на вокзале. Утром она принесла нам железнодорожные билеты — это было совершенно невероятно. Я все щупала эти закомпостированные картонные билеты с отметкой “до Самарканда”<sup>12</sup>. Она посадила нас в поезд, и, полные тревог за своих, мы поехали. Наш эшелон мы нагнали только в Самарканде. Он стоял на запасных путях, разгружали его медленно, все продолжали еще жить в поезде. Ведь мы провели в поезде чуть больше месяца — с 19 февраля, день, когда мы выехали из ледяного ада — до 23 марта, когда наш эшелон оказался в напоенном солнцем и ароматом цветущего миндаля Самарканде.

Папу мы увидели издали, он сидел на ступеньках вагона, греясь на солнышке. Он очень волновался, беспокоясь, что не дождетя нас. По состоянию



его здоровья было решено прямо с поезда отправить его в больницу. Николай Борисович Бакланов<sup>13</sup>, много раз бывавший в Самарканде до войны, ушел в старый город (7 км), пообещав найти транспорт для папы. Через некоторое время Николай Борисович приехал на извозчике и повез папу в нашу Ленинградскую Военно-медицинскую Академию, которая осенью 1941 года перебазировалась в Самарканд.

Папе сразу же сделали операцию, вскрыли флегмону, заражение крови миновало, но его общее состояние оставалось еще очень тяжелым. Потом он рассказывал, что с трудом вспоминал собственное имя, названия окружающих предметов и долго еще проходил путь возвращения к жизни, воскрешение. Ленинградские врачи с необычайным вниманием следили за восстановлением его организма, не только по долгу службы, а по-ленинградски, сами уже пройдя первые стадии дистрофии, но, впервые встретившись с такой тяжелой формой, которая казалась сначала необратимой.

Из больницы папа написал письмо Акуме в Ташкент. Это письмо она очень берегла и сохраняла его все время при себе, показывая только самым близким людям.

Н. Н. Пунин — А. А. Ахматовой

14 апреля <19>42

Самарканд, больница

Здравствуйте, Аничка.

Бесконечно благодарен за Ваше внимание, и растроган; и это не заслужено. Все еще в больнице, не столько потому, что болен, сколько оттого, что здесь лучше, чем на воле: есть мягкая кровать и кормят, хотя неважно, но даром. И спокойно. Я еще не вполне окреп, но все же чувствую себя живым и так радуюсь солнечным дням и тихой развивающейся весне. Смотрю и думаю: я живой. Сознание, что я остался живым, приводит меня в восторженное состояние, и я называю это — чувством счастья. Впрочем, когда я умирал, т. е. знал, что я непременно умру, это было на Петровском острове у Голубе-

вых<sup>14</sup>, куда на время переселился, потому что там, как мне все казалось, единственная в Ленинграде теплая комната — я тоже чувствовал этот восторг и счастье. Тогда, именно, я думал о Вас много. Думал, потому что в том напряжении души, которое я тогда испытывал, было нечто — как я уже писал Вам в записочке — похожее на чувство, жившее во мне в 20-х годах, когда я был с Вами. Мне кажется, я в первый раз так всеобъемлюще и широко понял Вас — именно, потому, что это было совершенно бескорыстно, т. к. увидеть Вас когда-нибудь я, конечно, не рассчитывал, это было, действительно, предсмертное с Вами свидание и прощание. И мне показалось тогда, что нет другого человека, жизнь которого была бы так цельна и потому совершенна, как Ваша; от первых детских стихов (перчатка с левой руки) до пророческого бормотанья и вместе с тем гула поэмы. Я тогда думал, что эта жизнь цельна не волей — и это мне казалось особенно ценным — а той органичностью, т. е. неизбежностью, которая от Вас как будто совсем не зависит. Теперь этого не написать, т. е. всего того, что я тогда думал, но многое из того, что я не оправдывал в Вас, встало передо мной не только оправданным, но и, пожалуй, наиболее прекрасным. Вы знаете, многие осуждают Вас за Леву, но тогда мне было так ясно, что Вы сделали мудро и безусловно лучшее из того, что могли выбрать (я говорю о Бежецке) и Лева не был бы тем, что он есть, не будь у него Бежецкого детства. (Я и о Леве тогда много думал, но об этом как-нибудь другой раз — я виноват перед ним<sup>15</sup>). В Вашей жизни есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки. Все это — я помню — наполнило меня тогда радостью и каким-то совсем не обычным, не сентиментальным умилением, а созерцательным, словно я стоял перед входом в Рай (вообще тогда было много от “Божественной комедии”). И радовался я не столько за Вас, сколько за мироздание, потому что от всего этого я почувствовал, что нет личного бессмертия, а есть бессмертное. Это чувство было особенно сильным. Умирать было не страшно, т. е. я не имел никаких претензий персонально жить или сохраниться после смерти, почему-то я совсем не был в этом заинтересован, но что есть Бессмертное и я в нем

окажусь — это было так прекрасно и так торжественно. Вы казались мне тогда — и сейчас тоже — высшим выражением Бессмертного, какое я только встречал в жизни. В больнице мне довелось перечитать “Бесов”. Достоевский, как всегда, мне тяжел и совсем не для меня, но в конце романа, как золотая заря, среди страшного и неправдоподобного мрака, такие слова:

“Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением — и славой — о кто бы я ни был, что бы ни сделал, человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение верить в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье, для всех и для всего...” и т. д. Эти слова почти совершенное выражение того, что я тогда чувствовал. Именно — “и славой”, именно, — “спокойное счастье”. Вы и были тогда выражением “спокойного счастья славы”. Умирая, я к нему приближался. Но я остался жить и сохранил и само это чувство и память о нем. Я так боюсь теперь его потерять и забыть, и делаю усилия, чтобы этого не случилось, чтобы не случилось того, что так много раз случалось со мной в жизни: Вы знаете, как я легкомысленно, не делая никаких усилий, даже скорее с вызовом судьбе, терял Лучшее, что она, судьба, мне давала. Солнце, которое я так люблю, после ледяного Ленинградского ада, поддерживает меня, и мне легко беречь перед этой солнечной славой это чувство бессмертного. И я счастлив.

Мне хорошо здесь, и в больнице хорошо, рука почти зажила, — Вы видите я пишу своим почерком — правда, много забот, как устроиться, как прокормиться, но они не поглощают меня так, как это бывало раньше. И мне не жаль брошенного, кроме некоторых вещей, которые я просто из-за спешки забыл взять.

В вагоне, когда я заболел, мне почему-то вспомнился Хлебников, и я воспринимал его, как самый чистый звук, самый чистый голос моего времени, и как синтез этого времени, по отношению к которому Маяковский что-то одностороннее, частный случай. Вы — не частный случай, но почему-то я не мог соотнести Вас с Хлебников<ым>, и это до сих пор мне непонятно.

Подъезжая к Ташкенту, я не надеялся Вас увидеть и обрадовался до слез, когда Вы пришли и еще больше, когда узнал, что на другой день Вы снова были на вокзале. Ваше внимание ко мне бесконечно. В телеграмме, которую вчера передала мне Ира, Вы спрашиваете, не надо ли чего прислать. Мне очень хочется приехать к Вам; это не скоро; еще неделю я пролежу здесь, а потом надо будет искать комнату и устраиваться. Если к тому времени мы еще не получим эвакуационных денег, я попрошу прислать мне на дорогу. Но я слышал также, что Вы собираетесь в Самарканд, это было бы прекрасно. Мне бы хотелось, правда, лучше приехать к Вам, но одно другому не мешает. За телеграмму спасибо.

Аня, солнце и чистое небо, а ночью было так много крупных звезд, и я их вижу, а на севере из-за своих глаз я их не видел.

Устал немного писать. Письмо вышло длинное и, пожалуй, бестолковое. Простите. Целую Ваши руки и еще раз спасибо за все.

б. К. М. <sup>16</sup>

На конверте: Ташкент ул. Карла Маркса д. 7. Общежитие дома писателей.

Анне Андреевне Ахматовой

---

обратный адрес: Самарканд Главпочтамт Пуниной И.Н

Наша следующая встреча с А. А. произошла после почти двух лет, проведенных в Самарканде, в начале нашего длинного пути назад в Ленинград. В середине января 1944 г., после долгих разговоров и отсрочек, наконец, на Самаркандский вокзал подали эшелон для реэвакуации Академии художеств. Уезжали мы — я, папа, Малайка — уже без Гали. Она скончалась 28 августа в Успение в 1943 году и похоронена на кладбище в Самарканде на берегу Сиаб. Отъезд был длительным. Сначала шел разговор о Ярославле, потом стало маячить Подмосковье. Куда бы нас не направили, нам казалось — Север — это значит домой. Грузились несколько дней. Провели довольно тяжелые пять дней в вагонах у погрузочной платформы. Но благодаря задержке, мы с Анькой схо-

дили еще раз к Гале, сложили на могиле маленький крестик из мелких камушков, священник отслужил панихиду, а на следующий день мы уехали. Эшелон тронулся 21-го января. Везли все, что можно. Мы: два деревянных, самодельных стола, чугунную доску для плиты, табуретки, скамейки<sup>17</sup>, папино плетеное кресло и т. д., кроме того — самодельно сшитые зимние вещи. Не говоря уже о запасах продуктов: сахар, чай, кишмиш, жареный баран, мука, рис (незадолго до этого мы, наконец, продали золотые часы). Мы с папой ехали в мягком вагоне в одном купе с Андреем Дмитриевичем<sup>18</sup>. Как только в вагоне все уютилось, стали читать газеты. “Наше наступление на Германию было стремительным и полным энергии”, как писал папа в письме Марине Пуниной. Мы успели сообщить Акуме, что снова проезжаем через Ташкент. Она пришла к нам в вагон, теперь не неожиданно, а ожидаемая нами. Мы обсуждали планы: кто и когда попадет в Ленинград и кто, пережив эти страшные три года, остался жив. С папой они говорили о военных победах, о желании скорее вернуться на север в родные места. Она сказала тогда папе, что была потрясена известием о Галиной смерти. Акума сидела на моей полке, у окна, маленькая Анюта взобралась к ней на колени и рассказывала, что видела ее во сне. Акума принесла ей в подарок малюсенькую металлическую собачку таксу. Позже, уже в Ленинграде, она много раз повторяла, что, если маленькая девочка так доверчиво влезла к ней на колени, значит, взрослые хорошо о ней говорили — в этом чувствовалось общее доверие.

Миновав Ташкент, наш эшелон продвигался на запад. А в газетах писали, что освобождены Павловск, Детское Село — все наши ближайшие пригороды. 27 января была полностью снята блокада Ленинграда. У нас загорелась надежда: а вдруг нас повезут прямо домой. Но все-таки нас привезли в Подмосковье — в Троицко-Сергиевскую Лавру, в Загорск — и поселили в самом монастыре. Мы приехали 31 января. Загорск, покрытый белым снегом, был так изумительно красив. Город расположен на горюшках и кроме самой Лавры много церквей и чудных деревянных домиков с резными наличниками — все выглядело очень русским и необычайно уютным. Первое время было очень трудно. Мороз, нет дров, комната в первом этаже толстенные стены —

бывшая швейцарская, еле достали две кровати, получали багаж, наконец, смогли затопить печку (мы с Вовой Афанасьевым<sup>19</sup> — архитектором — ночью лазали за дровами). Когда немножко пришли в себя, папа стал ездить в Москву по академическим делам и встречаться с друзьями и знакомыми: Лева Бруни<sup>20</sup>, В. А. Фаворский<sup>21</sup>, А. Д. Чегодаев, Б. Л. Пастернак<sup>22</sup>, В. Б. Шкловский<sup>23</sup>, В. Н. Лазарев<sup>24</sup>, Б. Р. Виппер<sup>25</sup>, С. Д. Лебедева<sup>26</sup>, Л. В. Руднев<sup>27</sup>. Нас тоже навещали: М. Д. и А. Ф. Благманы<sup>28</sup>, В. Ф. Твелькмейер<sup>29</sup>, Нина и Лева Бруни. Навестила Марту Андреевну в Загорске ее сестра Дара Голубева<sup>30</sup>. Здесь в Загорске мы, наконец, встретились с Мариной Пуниной, она вместе с мамой была в Шуе и приехала нас навестить, в тот же день неожиданно из Шатуры приехал Леня Каминский<sup>31</sup>. Было неслыханное ощущение радости и конца войны. Из своей части приехал Геня Аренс<sup>32</sup>, Белла Глебовна Шейн<sup>33</sup> — моя школьная подруга — случайно встретила с папой где-то в поезде и, не задумываясь, поехала с ним к нам в Загорск. Мы так радовались увидеть друг друга и побыть, пусть недолго, но снова вместе. Как все ценили эти встречи.

В мае в Москву приехала Анна Андреевна и остановилась на Ордынке. Там была только Нина с детьми<sup>34</sup>. Папа ездил навещать Акуму, когда мог выбрать время. Дни становились теплее, светлее. Мы с Малайкой и с папой тоже бывали на Ордынке. Акума жила в детской комнате, Нина с детьми — в кабинете Виктора Ефимовича. Он был мобилизован. Путешествие из Загорска в Москву было трудным и долгим. Анюта как-то остро запомнила, что папа вез с собой “авоську” с галошами и еще чем-то.

Акума принимает нас в детской, угощает, рассказывает Анюте о Москве, об игрушках, которые стоят. Меня она просто любит и старается накормить. А вещи серьезные обговаривает с папой. Я сижу в столовой около обеденного стола. Нина моет ванну для Акумы. Акума кричит из детской: “Нина, не смейте этого делать, я не могу этого видеть!” Нина в черном шелковом платье с мочалкой в руке выпрямляется над ванной и говорит с ясной улыбкой: “Не учите меня рожать детей”. Она беременна. Этот диалог до сих пор слышится мне. Он оказался гораздо значительнее, чем тогда могло показаться. Когда мы были

уже в Ленинграде, Акума получила известие, что после тяжелых родов и смерти новорожденного мальчика Жени, Нина Антоновна тяжело заболела.

В Ленинград Акума вернулась 1 июня 1944 года. А мы все еще в Загорске, собираемся, и только в июле, наконец, нам дали эшелон. 19 июля вместе с Академией Художеств мы прибыли в Ленинград на Московский вокзал. Мы не стали ждать разгрузки багажа, взяли самое ценное и пошли: папа, я и Малайка. В руках у нас закопченный чайник без крышки, летучая мышь (керосиновая лампа) и живой котенок. Бредем по Невскому, свернули на Фонтанку, приближаемся к дому, середина дня, но все пустынно. Около нашей ограды маячит фигура. Подходим к воротам — Акума! “Здравствуйте, я здесь случайно, живу у Рыбаковы<sup>35</sup>, в этом доме никогда жить не буду. Это тебе, Аничка”. Дает Малайке маленький букетик цветов. “До свидания”.

Мы ошеломлены, но хочется скорее взглянуть на нашу квартиру. Проходим через главный вестибюль, где, прежде чем пропустить проверяют документы, выходим в сад, поднимаемся к нашим дверям, они опечатаны. Папа с Малайкой остаются, я бегу разыскивать управдома — Татьяну Андреевну Пересветову<sup>36</sup>.

Она пришла вместе со своей старшей дочерью Верой<sup>37</sup>, мы поднялись по нашей лестнице на третий этаж, она сняла пломбы с запечатанной квартиры. Прошли через кухню в коридор. Все комнаты опечатаны. Пересветова объяснила, что комнату Смирновых (бывшую столовую) и соседнюю (бывшую детскую), где перед войной жила Акума, во время блокады занял бухгалтер Арктического института и вскоре умер<sup>38</sup>. Там оставались его вещи, а с наших двух комнат она сняла печати в нашем присутствии<sup>39</sup>.

Из коридора мы вошли в большую комнату. Бобрик — перегородка, сооруженная еще до войны, обеденный стол, книжная полка, Галина кровать стояли на месте. Мы прошли в папин кабинет. Письменный стол, большой диван, книжный шкаф, комод были на своих местах. У папы в кабинете, я открыла нижний ящик комода — он был набит игрушками. Аня ахнула и на

время даже лишилась дара речи. Ведь в Самарканде были только цветные пуговицы и медведь, сшитый из найденной мной меховой рукавицы<sup>40</sup>.

Не было только малайкиной железной кровати. Мы столько Анюте рассказывали, что в Ленинграде у нее есть своя кровать. Уже три года, как ей каждый вечер сооружали что-то для спанья (ящики, табуретки, кресло), или она спала с кем-нибудь из нас, а в Ленинграде...

И вот обошли обе комнаты, коридор, а кровати нет. Она железная, ее не могли сжечь, она не новая, вероятно, еще из Павловска. Я выросла в ней, потом все дети Аренсы, подрастая, спали в ней. Неожиданно мы ее увидели, она стояла у стены, заслоненная открытой дверью. Радость, восторги. Папа, усталый, сидел на диване, курил, оглядывал кабинет. Над окном протекала крыша, известка осыпалась на пол, не было стекол, во всей квартире, а, вероятно, и во всем доме не горел свет, не работал водопровод. Вечером, разобрав кое-что из вещей, я начала устраивать постели к ночи.

Папа долго сидел и повторял: "Я здесь случайно", как это можно случайно и с цветочками ... "случайно"..." "Жить здесь не буду".

Мы дома, в опустелом, осиротевшем нашем родном доме. К концу лета нам удалось освоить среднюю комнату<sup>41</sup>. Заделали окна, где остатками стекол, где фанерой. За водой еще долго ходили на парадный двор набережной Фонтанки, там был большой общий кран, электричество подключили, дров не было, но на кухне поставили на дровяную плиту чугунную буржуйку, из папиного кабинета, сохранившуюся с блокадных времен.

В городе, естественно, был острый дефицит стекол, электропроводов, труб, рабочей силы. Достать дрова было невозможно: все, включая деревянные дома, сараи, мебель, было сожжено в блокаду. Хорошо, что был июль, а как привести в "зимовочное" состояние хоть какой-то угол? Это было почти нереально, но я взялась.

Теперь мы снова в Ленинграде, Акума живет у Рыбаковых, там она хорошо устроена. Комната, в которой она живет, была удобной, с красивой мебелью. В большой столовой висела великолепная живопись.



Папа часто заходил к ней. Нашей жизнью она интересовалась, навещала нас, но переезжать не собиралась. Неожиданно в августе она пришла к нам и сказала папе, что возвращается в нашу квартиру: ее не прописали у Рыбаковых, т. к. там будто бы “правительственная трасса”<sup>42</sup>.

После переговоров с Т. А. Пересветовой, комнаты распечатали, вещи бухгалтера перенесли в бывшую столовую<sup>43</sup>, а освободившуюся комнату, бывшую детскую, заняла Акума. Вскоре прислали маляров, принесли телефонный аппарат и ордер на дрова<sup>44</sup>. Георгий Пантелеймонович<sup>45</sup> руководил всем. Очень трудно было достать стекла, но он их привез. Много позже он рассказывал, что добыл их в Публичной библиотеке. Там оказалось много портретов “классиков”, застекленные, они хранились в подвалах.

9 августа Акума писала Н. А. Ольшевской: "Я все еще не на Фонтанке, там нет воды, света и стекол. И неизвестно, когда все это появится"<sup>46</sup>.

В конце августа Акума переехала на Фонтанку...

*И, как всегда бывает в дни разрыва,  
К нам постучался призрак первых дней,  
И ворвалась серебряная ива  
Седым великолетием ветвей.  
Нам, исступленным, горьким и надменным,  
Не смеющим глаза поднять с земли,  
Запела птица голосом блаженным  
О том, как мы друг друга берегли....*

*1940–1944<sup>47</sup>*

P. S. Постепенно жизнь налаживалась. Все жили надеждой на скорую победу. К нам на Фонтанку стала часто приезжать сестра моей бабушки Вера Евгеньевна Аренс. Ее детство и юность прошли в Адмиралтействе Царского

Села. Она окончила Смольный институт. Став поэтом, в советское время она с трудом зарабатывала на жизнь переводами.

Чудом пережила блокаду, потеряв мужа, его сестру, родного племянника и многих друзей. Истосковавшаяся по домашнему теплу, она жила у нас по нескольку дней.

Из дневника В. Е. Аренс: "10 ноября 1944 года. 7-го днем причесалась и поехала к Ирочке, где и переночевала. Вечером из окна видела салют. Чудесные ракеты 27-го Октября волшебным образом освещали темные силуэты деревьев. На другой день с утра поздравляли Ирочку с днем рождения и поднесли ей дары. Ахматова и Н. Н. пушистое мохнатое полотенце (серенькое), я — скатерть, большую белую, накидку на подушку и прехорошенькую свою муфточку...

Воскресенье 12 ноября. Последнее время часто вижу Анну Андреевну Ахматову. Она похорошела, очень деятельна, выступает часто, принимает гостей. В домашней жизни очень мила, столуется у Ирочки П<униной>. С ее маленькой дочкой Анечкой очень дружна, как когда-то с самой Ирочкой и тоже, шутя, обучает ее французскому языку. Она научила ее многим словам, и Анечка важно <их> повторяет... Зовут ее дети "Акума", "Акумочка". Дети — потому что, у них гостит сейчас внук недавно умершего художника Львова — Алеша. Теперь он ходит в детский сад, но по праздникам они наверстывают время в шалостях и ссорах".

9 января 1945

"...Новый год встречали у Ахматовой (в бывшей детской), она была нездорова и сидела в глубоком кресле у печки на фоне ярко-желтой вышивки (сюзанэ) на спинки кресла. Были, кроме Н. Н. и Ирочки, — Геня, Авг. Ив. Львова, ее дочь Ирина и молодой симпатичный артист Александринки Ал. Ал. Драницин /необычайно высокого роста/. Стол накрыли без меня. Была водка и вино, закуски, винегрет и кофе. Гости были сердечные, но не оригинальные. Разошлись в третьем часу".

## Примечания

\*Ирина Николаевна Пунина (1921–2003), выдающийся искусствовед, друг А. А. Ахматовой, преподаватель, автор монументальных трудов, посвященных Н. Н. Пунину, организатор этих публикаций.

\*\* Анна Генриховна Каминская — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Академии им. Штиглица, автор ряда научных публикаций, член бюро секции искусствоведения Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ. Прожила с А. А. Ахматовой вместе со дня своего рождения до последнего часа поэта. Сопровождала А. А. Ахматову в 1965 году в Англию для вручения ей звания Почетного доктора Оксфордского Университета;

Николай Леонидович Зыков — историк, сотрудник Государственного Эрмитажа, хранитель старой нидерландской живописи.

<sup>1</sup> Галя — домашнее имя Анны Евгеньевны Аренс (1892–1943), первой жены Н. Н. Пунина, матери И. Н. Пуниной.

<sup>2</sup> Малайка — домашнее имя дочери И. Н. Пуниной Анны Генриховны Каминской (р. 1939).

<sup>3</sup> Анна Евгеньевна Аренс — Пунина и Николай Николаевич Пунин.

<sup>4</sup> Акума — домашнее имя А. А. Ахматовой.

<sup>5</sup> Мама посылала телеграммы: в Омск моему дяде- Л. Я. Каминскому, в Свердловск — М. В. Степановой, в Ташкент — Акуме, — в надежде на встречу с ними, — к поезду пришла только Акума. "Она оказалась в Ташкенте и пришла к поезду, пока мы стояли. Была добра и ласкова, какой редко бывала раньше, И я помню, как потянулся к ней, и все простил, и во всем сознался, и как все это связалось с чувством бессмертия всем, которое пришло и легло на меня, когда я умирал с голода." Н. Пунин. "Дневники Письма." М., 2000.

<sup>6</sup> Александр Николаевич Пунин (1890- 1942) брат Н. Н. Пунина, муж Зои Евгеньевны Аренс (1886–1969).

<sup>7</sup> Владимир Георгиевич Гаршин (1887–1956), врач-патологоанатом, коллега А. Е. Аренс. А. А. Ахматова особенно напряженно ждала известий о нем.

<sup>8</sup> Зоя Евгеньевна Пунина (1886–1969), Вера Евгеньевна Аренс — Гаккель (1883–1962) — сестры Гали — Анны Евгеньевны Аренс — Пуниной, Марина (1923–1979) — дочь Зои и Александра Пуниных.

<sup>9</sup> Аббе Самойлович Готлиб заместитель директора Академии Художеств по хозяйственной части.

<sup>10</sup> Ташкент, ул. Карла Маркса 7.

<sup>11</sup> Лидия Корнеевна Чуковская (1907–1996), дочь К. И. Чуковского, автор «Записок об Анне Ахматовой» М., 1997. "19 / III ... Во вторник я застала ее чрезвычайно встревоженной: она получила телеграмму от Пунина, что он, проездом в Самарканд, будет в Ташкенте и просит встречать эшелон 503. Вагон Ленинградской Академии Художеств. ... Поручила мне справиться о приезде эшелона; сие весьма нелегко. .... 24 / III Проехала Ленинградская Академия Художеств. Пунин; Анна Евгеньевна, Ирочка с Малайкой.

Вокзал; эвакуопункт, где достаю для отставших от эшелона Пуниных — женщины хлеб. Страшные лица ленинградцев. Совершенно спокойное лицо NN (А. А. Ахматовой — А. К.). Не спала две ночи, глаза опухли. Меня и ее быют на вокзале дежурные — не пускают на перрон. Костыли. Запасные пути. Трамваи. О Гаршине ничего не знают. NN. уверена что он умер. Умер Женя Смирнов. Таня, Вовочка и Валя при смерти. Умерла Вера Аникиева (искусствовед, сотрудник Русского Музея). ... Пунин очень плох. — "Он попросил у меня прощения за все, за все"... 29 / III... NN серая, постаревшая замученная головной болью. Рассеяна резка, некрасива.... Что-то новое нехорошее случилось. От Пуниных из Самарканда нет вестей. Она беспокоится о Николае Николаевиче... Может быть, это?... 1 / IV.... "Те-

леграммы от Пуниных нет", — сказала она. (Вот тебе и "Последний Гост"! — подумала я ... Стихотворение посвящено разрыву с Н. Н. Пуниным") С. 416 — 418, 421, 423.

<sup>12</sup> Эти билеты хранятся у меня до сих пор.

<sup>13</sup> Н. Б. Бакланов (1881–1959) профессор, специалист по истории архитектуры Средней Азии.

<sup>14</sup> Андрей Андреевич Голубев (1881–1961) директор Дома Ветеранов сцены, куда в январе 42 года в крайне тяжелом состоянии привезли Н. Н. Пунина и Малайку, которая от голода перестала ходить.

<sup>15</sup> Н. Н. Пунин считал себя виноватым, в том, что настоял на переезде Л. Н. Гумилева из Бежецка в Ленинград, где начались его беды.

<sup>16</sup> Подпись расшифровывается как “б<ывший> К<отий> М<альчик>” — Н. Н. Пунин подписывал свои письма к А. А. Ахматовой в годы их совместной жизни: "К.М.". В данном письме подводится итог их отношений и поэтому появляется эпитет "бывший".

<sup>17</sup> Одна из них сохранилась до сих пор. На каждой вещи темно красной краской было написано: "ВАХ — Пунин" — "Всероссийской Академия Художества — Пунин".

<sup>18</sup> Андрей Дмитриевич Чегодаев (1905–1994)

<sup>19</sup> Владимир Афанасьев, (1913–1998) архитектор.

<sup>20</sup> Лев Александрович Бруни (1894–1948), художник, друг семьи Пуниных.

<sup>21</sup> Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964), художник — график друг Н. Н. Пунина.

<sup>22</sup> Борис Леондович Пастернак (1890–1960)

<sup>23</sup> Виктор Борисович Шкловский (1893–1984), литературовед, писатель

<sup>24</sup> Виктор Никитич Лазарев (1897–1976), историк искусства.

<sup>25</sup> Борис Робертович Виппер (1888–1986)

<sup>26</sup> Сара Дмитриевна Лебедева (1892–1996), скульптор.

<sup>27</sup> Лев Владимирович Руднев (1885–1956), архитектор.

<sup>28</sup> Александр Фалкович Благман художник, его жена Мария Дмитриевна и их дочь Марина.

<sup>29</sup> Виктор Федорович Твелькмейер, (1902–1956) архитектор.

<sup>30</sup> Марта (Марфа) Андреевна Голубева (1906–1963), искусствовед, Дарья Андреевна Голубева (1912–1997)

<sup>31</sup> Леонард Янович Каминский (1923–1998), военный космический инженер.

<sup>32</sup> Евгений Львович Аренс родился в 1921 г., биолог.

<sup>33</sup> Белла Глебовна Шейн родилась в 1920 г. в замужестве Виленская, инженер фототехнолог.

<sup>34</sup> Нина — Нина Антоновна Ольшевская (1908 -1991), актриса, жена В. Е. Ардова. В то время у нее было трое детей. ....

<sup>35</sup> Лидия Яковлевна Рыбакова (1887–1953), ее дочь Ольга Иосифовна (1915–1998) инженер и Жозефина Борисовна ее дочь, искусствовед.

<sup>36</sup> Татьяна Андреевна Пересветова (1908–1999), провела всю блокаду в Ленинграде, исполняя обязанности коменданта нашего дома.

<sup>37</sup> Вера Александровна Карпова (1933) актриса Театра Комедии им. Н. П. Акимова.

<sup>38</sup> Т. И. Смирнова и ее младший сын Вова, пережившие блокаду выехали из нашей квартиры 15 08 1942 г. и переехали в другой корпус. Н. Н. Рядзямяев (?), поселился в нашей квартире 21 09 1942 г, где умер 20 08 1943 г.

<sup>39</sup> За наши две комнаты в течение всей блокады и до нашего возвращения А. А. Голубев платил кварт плату, благодаря чему они сохранялись за нами.

<sup>40</sup> Этот медведь — Бутуз храниться у меня до сих пор.

<sup>41</sup> В папином кабинете с сентября 44 года по январь 45 года поселилась Августа Ивановна Львова с дочерью и внуком. Они обе овдовели. Их довоенная площадь была занята партийным начальством. Они жили у нас до тех пор, пока им ни удалось получить комнату на ул. Жуковского.

<sup>42</sup> Извещение: "19 06 1944 г. Ахматовой А. А. в прописке наб. Жореса 12 кв. 5 — отказано. Основание: ранее была прописана в гор. Ленинграде Ф-ка 34. Имела свою площадь. Начальник п/с 6 от ЛГМ."

22 06 1944 г. Справка дана гр. Ахматовой А.А., проживающей по Фонтанке д. 34 кв. 44 в том, что ее комната за ней сохраняется. Водопровод, канализация в квартире не работает. Стекла выбиты — зафанерены. Акт описи имущества (бухгалтера — А. К.) имеется. Все по описи находится в сохранности. И. о. коменданта Пересветова.

25 06 1944 г. Справка дана сия писательнице Ахматовой А.А., проживающей по Фонтанке д. 34 кв. 44 № паспорта IX-ПС № 652617 выдан 5 марта 1941 г. 5 от. ЛГМ в том ее паспорт находится на прописке 5 от. ЛГМ. И.о. коменданта Пересветова.

27 06 1944 г. Запись в домовой книге о прописке Ахматовой А. А. по адресу: Фонтанка 34 кв. 44.

11 07 1944 г. Дана настоящая справка гр-ке Ахматовой А. А. в том, что она проживает по Фонтанке д.34 кв.44 Паспорт № IX-пс 652617 выдан 5 от. ЛГМ 5 03 1941 г. год рождения 1892. Справка дана для получения пропуска. И. о. коменданта Пересветова.

<sup>43</sup> Вещи бухгалтера находились в б. столовой до конца ноября, когда их увезла его вдова. В ней взрослые поставили огромную елку, был устроен большой детский праздник для моих сверстников, а взрослые встречали Новый 1945 год.

<sup>44</sup> Директору Ленинградского Литфонда. От гр. Мухина Л. А. прожив<ающий>: по Ср. Подъяческой дом №15 к №83 паспорт №541714. Счет. Произведен ремонт электропроводки: замена шнура 20 м., замена битых роликов, установка выключателей, штепселей, предохранителей, деревянных розеток. Всего на 350 руб. 6 08 44 Л. А. Мухин. Деньги в сумме триста пятьдесят рублей получил Мухин. 31 08 44. Работа принята. Зуева.

Ленинградскому Лид. Фонду. От гр-на Павлова Ивана Павловича. Прож<ивающего> по ул. Воинова дом №9 кв.6. Пасп<орт> 57512 выд<ан> 2-е отд.ЛГМ

Счет. Прошу оплатить за нарезку и вставку стекол 5 мест по 35 руб. от места 175 руб. сто семьдесят пять руб. Т-щу Ахматовой Фонтанка дом № 34 кв. 44 в неурочное время работа выполнена 21 го Августа Павлов 26 го Августа 44 года. Работа выполнена. Ахматова 30 авг. 1944. Сто семьдесят пять рублей Полу.<чил> Павлов. 2 IX 44 г.

<sup>45</sup> Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912–1986)

<sup>46</sup> Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., 1998. С. 478

<sup>47</sup> Анна Ахматова Бег времени. М-Л. 1965. С 277–278.



Татьяна Ильина

**ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ**  
**(В подражание Анри де Ренье)**

*Посвящается М. С. Ф.*

Мой отец, корни которого один дотошный архивист обнаружил еще в петровские времена и далее в Московии, проследив пути его к Грязным (о чем мне абсолютно неизвестно, ибо мое поколение росло в атеистической и национальной пустоте забвения), вывез мою мать, полную сироту, воспитывавшуюся у дальних родственников (ибо ее собственная мать только что умерла, как я понимаю, от рака, а отец, управляющий всеми (государственными) рыбными промыслами Сибири, отчаянный игрок, все проиграв, застрелился, когда моей матери было что-то около года) из Томска в Петербург в петербургский дом своей матушки (то есть моей бабушки, которую я никогда не видела, ибо она умерла в 1929 году), начальницы какой-то известной петербургской гимназии. Чудом сохранилась ее фотография: длинное, почти как со шлейфом, явно шелковое платье, пучок на голове, как у Анны Сергеевны в «Даме с собачкой», худое, аскетически-суровое лицо, — страх... Страх испытала и моя мать, вчерашняя гимназистка, но бабушка, хотя и считала этот брак мезальянсом (какие-то мелкие сомнительные дворянчики из сибирской глуши, да еще и «самоубивающиеся») сказала отцу твердо (шел 1915-ый год): «Валя, спокойно возвращайся в полк, из этой девочки я тебе сделаю жену». И сделала. Из скудных рассказов мамы я поняла, что она так и не полюбила свою свекровь, но уважала ее всегда. А уж заповедями ее жила всю жизнь, даже и на меня хватило («Маруся, поймите, наконец, — говорила она моей расточительной и нерациональной маме, всем одалживающей деньги, — Вы дадите сто раз, но откажете в 101-ый и будет хуже, чем если отказать сразу». Или: «Хотите, чтобы Вас слушалась прислуга, умеете делать не хуже все то, что ей поручаете» и т. д.). Это было еще до меня в советские 20-е годы, когда мы с отцовскими родственниками жили на Гатчинской улице в квартире, которая когда-то вся была наша, и из которой нас постепенно выселяли, забрав заодно и имущество. Мама, всегда сдержанная (что ей вообще было свойственно), с восторгом

говорила о том, как ее свекровь выдержала 4 (четыре!) обыска, при которых еще, сидя в кресле, указывала, где «этим» еще посмотреть и что взять (иронически, конечно, и без всякого страха). А ведь до этого за плечами у отца была Первая мировая война, белое офицерство, Красная армия (!?), и тихое существование в качестве юрисконсульта какого-то арбитража (мой отец — из семьи потомственных картографов, широко известных в Петербурге, мой дед, говорят, был «полный генерал» — до сих пор не знаю, чему это соответствует. Но образование у отца было юридическое, хотя он был адъютантом Колчака, когда тот был еще адмиралом флота). Существование, я сказала, тихое-тихое, и, наверное, в страхе, потому что в экспозиции Иркутского музея в 20-е годы хранились какие-то документы, порочащие его в глазах советской власти, что, как Дамоклов меч, висело над моей бедной матерью всю жизнь.

Потом пятый, окончательный арест (уже при моей жизни), окончившийся расстрелом в июне 1938 года, что подтверждает документ о реабилитации (которому предшествовал другой, в хрущевскую «оттепель», по-советски лживый, о смерти в 1942 г. «от коронарной недостаточности сердца», который, однако, маму как-то утешил. Самое необъяснимое, что второй документ — о расстреле, полученный мною уже после смерти матери, в 90-е годы перестройки, поверг меня в такое отчаяние от слов «расстрелян подчеркнуть» — что я не спала несколько ночей, пока не взяла себя в руки и не сообразила, что значительно лучше ему было быть расстрелянным в 1938 г., чем мучиться еще 4 года. Только непонятно, почему при выселении из Петербурга в начале 30-х годов всех дворян (а совсем не по случаю его связи с Колчаком (не знали?) его занесло в Омск, где им обожаемый адмирал и был расстрелян — (и, прошу прощения, что излагаю все мысли сумбурно и совсем несоразмерно и невпопад рядом с этими трагическими событиями, и где родилась я в 1934 г.)

Отца я помню мало, но как что-то очень теплое, яркое, праздничное, немного озорное: вот, качаясь на качелях, повешенных в проеме двух комнат, мы обрываем драпировку и срочно укрепляем ее (сидя на плечах отца) под веселые и нарочито испуганные возгласы, как нам сейчас попадет. Трудно поверить, но я

отчетливо помню его арест. Я болела (что со мной часто случалось в детстве), дверей из спальни в столовую (залу?) не было, одна арка, я видела, как он стоял у письменного стола, помню, что стояло на столе, во что он был одет. Незадолго до маминой смерти в 80-е годы я это случайно рассказала при маме и старшей сестре, сестра решила, что я сочинила, но мама, побледнев до ужаса, сказала: «Все это правда, я сама это даже забыла, но это так и было в точности до мелочей, до письменного прибора на столе». Таковы извивы детской памяти.

Потом был отъезд из Омска, когда мы с одноклассником (будущим бардом и доктором геолого-минералогических наук, а теперь еще и телезвездой, а тогда просто Аликом) клялись на мосту над Иртышом в вечной дружбе «с 1 августа 1945 года». Знакомство наше длится и по сей день, хотя он уже давно уехал из Петербурга в Москву, и, став телезвездой, никак не мог понять, почему в его биографической телевизионной передаче я через 60 лет! никак не хочу пройтись с ним по Неве в знак его первой любви).

В Ленинграде маму как жену «врага народа» не прописывали (как теперь говорят, не регистрировали). Мои старшие сестры с трудом (и с отличием) окончили институты, а мы с моей предшествующей мне по возрасту сестрой перед поступлением в институт писали под диктовку мамы, что она с мужем разведена в 1934 г., и что он умер в 1936, что позволило сестре окончить Ленинградский университет (ЛГУ) в 1950 (по семейной традиции — юрфак), а мне поступить в него (на искусствоведческое отделение) в 1951-м. Между нами всегда была одна разница: она училась со страхом разоблачения, а я — без него: времена уже наступали другие

Другие-то другие, но когда мы учились на первом курсе, я помню одно комсомольское собрание почему-то в обшарпанном и еще не реставрированном Меншиковском дворце (там, кажется, помещался тогда юридический факультет); на этом собрании (с 5 курса, накануне защиты диплома) и из комсомола исключали студентку за то, что она скрыла, что ее отец был арестован, — по доносу однокурсника, ее бывшего сожителя, которого она бросила. Что он «сожитель», это, конечно не объявлялось, да и слова такого мы



не употребляли, если вообще знали, «сожителя», у меня, естественно, не было, но каково мне все это было слышать?

Вообще сколько было хаоса и неразберихи во всем этом! Это вам не расчисленная система гестапо и обыски «по квадратам» без пропусков. Друг моего отца в 30-е годы спасся только потому, что провожал после театра мою тетку Иру до дому: они все не могли расстаться и ходили от ее дома к его и обратно, в очередной раз он увидел у своего подъезда «воронок», понял, что за ним, и, не заходя домой, уехал в какую-то глушь на годы. Мама, которую не прописывали в Ленинграде, столько лет жила «нелегально», боялась звонков, и даже в 70-е годы, когда я уже была доцентом Университета и Консерватории, мы жили на проспекте Космонавтов в отдельной квартире, и я прогнала нашего «коменданта» (так почему-то называли председателей первых жилищных кооперативов), эту пузатую гадину, приходившую с регулярной последовательностью проверять, прописала ли я своих гостей из Болгарии или Бельгии и пнувшего (из трусости) моего пса, абсолютно добродушного и бесконечно радовавшегося жизни и каждому пришедшему (вору, наверное, тоже) рыжего сеттера, за что я, естественно, пообещала «спустить эту гниду с лестницы»; мама, белая, как мел, моя гордая, независимая мама, закрыв за этим типом дверь, почти беззвучно просила меня с ним никогда так не разговаривать (ведь он «энкавэдэшник»). И при этом, она, жена «врага народа», всю войну преподавала в школе немецкий язык! Ну это ли не хаос?! Чушь какая-то...

Но все это преамбула, чтобы было понятно, почему, почти умирая от голодухи, осенью 1945 г. мы оказались у старшей сестры (которую назначили начальником управления юстиции в Белоруссию), в Бресте. (Еще один парадокс: из Института связи ее в 1938 г. выгнали, потому что она отказалась отречься от отца, а юридический окончила совершенно спокойно. Правда, как страшно ее гнали с работы в 1950-м или в 1951-м, не помню, восстановив только по ее личному (душераздирающему — «доколе»?) письму почему-то к Маленкову.

Итак, мы оказались в Бресте, в уютном, чистом, совсем не разрушенном войной (как говорили позже маме аборигены, заполненном переодетыми

немцами еще 20 июня 1941 г.), совершенно западном, как нам казалось, городке. Одна единственная разрушенная пятиэтажная кирпичная коробка соседствовала с маленьким деревянным домиком, утопавшим в неухоженном саду, в основном заросшем травой выше человеческого роста. Этот дом и был отдан в распоряжение моей сестры, которую в это время «повысили» — перевели в столицу, тогда называлось то ли еще Наркомат, то ли уже Министерство. Итак, старшая сестра уехала в Минск, другая — учиться в Ленинград (юрфак ЛГУ) — мы с мамой остались одни в незнакомом городе, где моя талантливая мама стала работать <...> адвокатом (сказался опыт помощи в свое время отцу: пишущих машинок не было, а у отца был ужаснейший почерк). Адвокатом да еще каким, на процессы, где она выступала — я сама несколько раз слышала! — ломился народ. Для поляков, и после войны представлявших большую половину города, не было более уважаемой профессии, чем пан или пани адвокат или пан (пани) доктор. И я, как гоголевский Осип, не скрою, не раз принимала всяческие подношения: бочоночек меду, корзину с вишнями, однажды даже какое-то красивое одеяло — в хозяйстве «и веревочка пригодится». Мама первое время была очень смущена, а потом смирилась с моим мздоимством. Иначе адвокату было не прожить.

В этом городе я и начала учиться в пятом классе. Мы прожили в нем три самых счастливых года моего детства, упавших на т. н. трудный подростковый возраст. Трудностей я не помню. Помню одно счастливое чувство жизни — светлое, ничем не омраченное, не знающее телевизионных передач «Дом 2» и тягот вещиизма, заполненное играми и, главное, чтением взахлеб.

В пятом классе брестской школы было совместное обучение. Парни были много старше — ровно на срок войны, которую они провели в оккупации, то есть на четыре года, не меньше, но вели они себя, как малые дети. Отличались от девочек, в основном приезжих, как и я, лишь мелким хулиганством (запустить, например, якобы случайно, каштаном в лоб физруку, заорать на уроке или встать с левого уха полуглухой учительницы литературы и на разные лады и с разными модуляциями голоса прочесть одну единственную из-

вестную ему строчку стихотворения «Ах, кабы на цветы да не морозы...» и разоблаченному только из-за дикого хохота всего класса, и пр. и пр.) А цветущие каштаны мы видели с мамой (я во всяком случае) впервые — прелестное зрелище белых свечей на ветвях дерева. В классе были и другие ребята, например, Женька Сикорский, сын знаменитого партизана-генерала, который дурачки не давал мне прохода (а я была такая примерная гогочка-отличница тогда) и однажды опозорил меня, написав на доске сакраментальное: «Таня + Женя = любовь», написав почему-то губной помадой (материнской, наверное, дорогой и трофейной, в помадах я тогда не разбираюсь, моя мама никогда до самой смерти не красилась — она никогда не была ханжой, единственное, что приняла с трудом — «глаза бы мои не видели», когда в 70-е годы я, уже доцент Университета и Консерватории, ходила в мини-юбке и длинных, за колено сапогах. Впрочем, наш декан с прекрасной фамилией Ежов это тоже не одобрял) Были еще и другие огорчения. Братья-близнецы Александровы, сыновья прокурора, с которым моя мама все «сцеплялась» в процессах (а я так близко к сердцу принимала все ее дела. Потом они уехали в Ашхабад, и все погибли в землетрясение 1948 г.) поочередно писали мне записки «Я тебя люблю», которые казались мне очень оскорбительными(?), я приносила их домой, показывала маме и с возмущением рвала на мелкие куски. Помню мамин взгляд, но поняла его много позже: смесь легкой иронии, сочувствия, жалости и безмерной любви. Наверное, думала, как я некогда о дочери, тоже школьнице, а теперь и о внуках: что-то тебя ждет впереди, и кто...)

Все школьные мои дела перемежались жизнью дома, в уютном домишке, который мы с мамой считали целым особняком, с железной печуркой и удобствами в саду. К ним-то я однажды и бежала в одних трусах, спасаясь от мамы, которая настегивала меня ремнем, а в калитку уже входили «ухажеры»: началась моя пора увлечения велосипедом, и мы с неким Адиком (прехорошеньким резвым мальчишкой), уехали в дальний и небезопасный район города Граевку (а был 1946 год и кем только не был полон город). Этот же Адик поначалу катал меня на раме своего велосипеда (пока не раздобыл откуда-то

другой для меня) и однажды в огромном парке свалился вместе со мной в овраг, из которого мы долго выбирались: тишина, высокие травы, огромные корневища, — было ощущение какой-то сказочной страны, подобное потом я прочитала, кажется, у Бредбери в «Вине из одуванчиков».

Много позже было и нашло довольно длительное продолжение уже в Петербурге (тогда Ленинграде) увлечение мотоциклом, падение с двухцилиндровой «Явы» (по тем временам классная марка!), которую я, конечно разбила, не сумев вовремя затормозить перед канавой, и все кончилось больницей, но не страшно. Бедная мама! Когда много позже соседка по коммунальной квартире спросила ее, узнав, что я окончила школу с медалью, почему же она меня всегда ругает (по привычке всякой русской матери, думаю), ведь я же не пью, не курю, она всерьез воскликнула: пусть бы пила и курила, лишь бы не ездила на мотоцикле.

Было в моей брестской жизни и другое притяжение — река. Называлась она неблагозвучным словом Муховец, это был приток Буга, наверное, не шире нашей псковской Шелони, на которую мы ездим каждое лето (и в такой же разваленный дом, только северный, бревенчатый). Но мне она казалась прекрасной и очень широкой. Мама меня отпускала на нее, только если в компании был некто Вячка (Вячеслав), коренастый, курносый, очень некрасивый и редко, при нашей неумолчной болтовне, молчаливый. Но она ему говорила: «Я доверяю только тебе», особенно после случая, когда незнакомые мальчишки столкнули меня с мостков на самую глубину (шутя. А тонула я по правде: зеленая вода, все видно — и очень страшно... Потом в жизни я тонула еще несколько раз, один даже в море, но что самое интересное, плавать так и не научилась). Вячка был, действительно, надежным человеком. Во всяком случае всем, кто нам мешал из местных мальчишек, всегда обещал «обломать шпангоуты» (что такое шпангоуты, я так и не удосужилась выяснить). И целеустремленным. Бредил морем — и стал моряком. Много позже он разыскал меня, писал, что капитан, водит по дальним морям какие-то рефрижераторы, Но я уже была замужем во второй раз, у меня родилась Маша, вся жизнь сконцентрировалась на ней, до рефрижератора ли с его замороженной рыбой или еще с чем там еще мне было и не до него само-

го...) А был он у нас настоящим лидером и заводилой. Устроил однажды поход в 30 км. Велел взять одну воду, но не брать еды — еду мы добывали себе сами на чужих огородах и в садах: морковь, яблоки, что удавалось. Я думала, умру от усталости. А вот запомнилось на всю жизнь. Он умел добиваться справедливости — очень спокойно, с достоинством. Однажды мы все пошли в кино на «Грозу» (тогда было много киносpectаклей), не помню почему все 16 билетов были у меня, я шла последней, все прошли, а меня не пустили: «Детям до 16 лет воспрещено» (времена тогда были спартанские). Тогда все вернулись, никто не пошел и Вячка добился, чтобы нам возвратили деньги. Мы их потратили на каток и пирожки и забыли про Катерину и противную Кабаниху. Все, все, все доставляло радость!

Были и серьезные приключения. Удрал с уроков (парни были отчаянные, и нужно сказать, я очень быстро акклиматизировалась, забыв свое «отличное» прошлое в начальной школе), мы пошли в крепость, о которой так много слышали. Брестская крепость — это совсем другое, чем город Брест, на котором не было никаких следов войны. Крепость была страшно разрушена, масса ходов, коридоров, тоннелей, переходов. Каким-то чудом мы совершенно спокойно туда прошли, бегали, осматривали, уже воображали себя защитниками, но очень скоро нам стали кричать, мы удирали, нас ловили, за нами гонялись, это была совсем уже настоящая война. Потом, конечно, всех изловили, посадили в какую-то кутузку, настоящую, с решетками. Не помню, вышла ли тогда уже «Молодая гвардия» и могли ли мы ее читать, но настроение было «молодогвардейское», пели революционные песни, отвечали дерзко, спрашивали нас (мы считали — допрашивают), в основном, про родителей. В бегстве от «фашистов» (это были наши бедные солдатики, но был, помнится, и один офицер) я потеряла один башмак и оказалась таким образом босиком, а пол был то ли каменный, то ли бетонный, очень холодный. Узнав, что мать моя адвокат и выступает часто в трибунале (слово-то какое жуткое, но она защитник, защитник! — это для меня имело большое значение), меня отправили с каким-то дядькой военным за ней. Мы возвратились на «виллисе», мама и еще два мужика, один чей-то отец, не помню.

Нам жутко досталось от всех, а мне, думаю, больше всех, пока еще ехали. Там, действительно, было очень опасно, и снаряды неразорванные, и заминировано много, никто еще крепостью не занимался и ее не расчищал. Но мы, несмотря на трепку, чувствовали себя героями.

Потом было повальное увлечение театром, мы часто ходили с мамой, вместе рыдали на «Трех сестрах» и хохотали до упаду, кажется, на «Свадьбе в Малиновке». Был даже любимый актер, Власов, казался мне красавцем, припоминаю его лицо — наверное, рано увядшее, играл Незнамова, до Дружникова представлялось: лучше невозможно. Я и сама играла в школьной и «домопионерской» самодеятельности и считалась «примадонной». «Воловы лужки наши» — «Нет, наши, наши». «Отчего же далеко, можно и близко», «Отчего же близко, можно и далеко» и т. д. и пр. Думаю, водевили мне больше удавались, но я твердо считала, что я Лариса Огудалова. Алисова казалась недостижимой. А теперь Протазанов мне кажется очень социологизированным, в лоб, кадры иллюстративными, прямо из передвижников. Я ничего не имею против передвижников, но это же кино, а не живопись. Насколько чище по жанру мой любимый «Жестокий романс».

В театры каждый день не походишь. А вот дома мы почти каждый день танцевали под патефон. Одеты все были ужасно. Мама позже вспоминала, что Васька Шаповалов вообще был в галошах, подвязанных веревочками. А мы этого даже не замечали. (Представляю, как бы смотрела на нас моя старшая внучка, которая каждый сезон покупает себе новые сапоги — «эти уже не модны»). Мы танцевали с упоением. Летом приезжала на каникулы из Ленинграда моя сестра и принимала самое активное участие в танцах. (Она танцевала легко и изящно, мама говорила, что рядом с ней я мастодонт), забыв о своем студенческом величии. Мама, когда была дома, с удовольствием смотрела. И всегда нас кормила: она все делала очень быстро и, как нам казалось, очень вкусно. (Впрочем, также было и в более поздние годы в Петербурге, когда я уже преподавала и студенты Консерватории валили в дом — и сидели друг на друге, на диване в три ряда. А мама отдавала мне приказание на кухне: «Картошка есть, лук есть, хлеб, сахар и пр. есть. Вот тебе

2 рубля, беги в магазин, купи килограмм фарша». И ухитрялась делать котлеты на всех, и всем хватало, и выгнать никого не было возможности...

Дома у меня вообще было много забот помимо уроков. Я еще училась в музыкальной школе (любя музыку и по сей день, я, признаюсь, была абсолютно бездарной и зачем училась — не знаю). Но главное — у меня была собака, овчарка Джильда и кошка, которая несколько раз в год с потрясающей регулярностью приносила котят. Мы их всегда устраивали в «хорошие руки», но иногда они подолгу жили у нас, и все сосали бедную истощенную мать, повалив ее в углу почти насильно. Мама ругала ее за «гулянки», но что поделаешь, она не понимала. Котята обитали везде: на буфете, на полках, под столом, на кровати. Придя из школы, я только и делала, что их считала: «Белошейка, Шерхан, Балу...» и другие экзотические имена. Любимым их местом была собака — лечь внутри нее, когда она лежит калачиком, а мать кошка в центре этого круга. Вот и верь пословице «живут, как кошка с собакой». Котята были по обыкновению очаровательные плебеи. А Джильда — Джильда была красавица. Говорили, из питомника Геринга (врали, конечно), с черным чепраком, рыжая, с умной, высоко интеллектуальной, как говорили мы с мамой, мордой. Маме ее подарил один какой-то очень крупный офицерский чин за то, что она спасла своей блестящей речью его солдата, 19-летнего дурака, который случайным выстрелом кого-то (не помню кого) убил, и ему грозил чуть ли не расстрел (тогда времена были суровые).

Я думаю, что мама взяла собаку неслучайно, не просто в подарок, а потому, что она поздно возвращалась домой и я всегда была одна. В городе же шлялся Бог весть кто (вот еще один парадокс: ведь был этот город пограничный!) Хотя и сучка, Джильда лаяла очень громко и басовито. Однажды я застала в доме такую картину: на столе в валенках (! не вру!) стоит мужик (мамин клиент, я его знала и поэтому совсем не испугалась). А Джильда, привязанная мною за ножку железной кровати в другой комнате, уже вытащила эту кровать почти на середину первой, к обезумевшему от страха мужику, но не могла ее перетащить через высокий порог и лаяла так злобно, как я за ней

и не подозревала. По-моему, это был единственный случай ее злобного лая, потому что более кроткого и веселого существа (кроме моего обожаемого сеттера) я не знала. Когда нас не было дома, мы ее закрывали, и она ложилась на стол, прижимала лапой занавеску и следила за тем, как мы возвращаемся. Но поскольку ей было запрещено лежать на столе (на котором мы ели!), она нас всегда встречала у порога с вполне невинным видом, не догадываясь, что скатерть сдернута и мы все знаем.

Джилдой ее назвали не мы, она уже пришла к нам с этим именем. Мама как-то на два дня приютила двух девиц из Хакасии (совсем их не зная, просто им негде было ночевать) — они задержались у нас на год. Что их занесло в Брест, не помню. Мама еще их и кормила «совсем ведь голодные». Так одна из этих девушек, посмотрев трофейный фильм (тогда их была уйма) «Риголетто», с сокрушением говорила маме: «Такой фильм интересный и девушка такая красивая. Вот только почему у нее имя собачье?» Из ее же перлов: «Мария Александровна, а это Ваш муж?» — на стенке висела репродукция с репинского портрета Толстого в рубахе и босиком.

Джилду обожали все мои друзья. Тискали, гонялись с ней по двору, играли в прятки. Спрячешься в траву, такую высокую, что и пригибаться не надо, скажешь шепотом «лежать!» — она замрет, как мертвая. Но стоит пройти мимо тому, кто «ищет», так замолотит хвостом, что сразу обнаружат — с такой только границу охранять! Мы с ней зато отрыли клад прямо у нас в саду. Она сама нашла. Огромный сундук. Мама все нас удерживала, чего-то боялась. А сундук оказался хоть и старый, но пустой. Потом мы весь вечер сочиняли ему его прошлое. А Джильда у нас в скором времени пропала. Мы специально забили все дырки в заборе, но кто-то проломил доску — и она убежала. Мы с мамой искали ее везде много дней и даже ночей, маме даже солдатиков на поиски дали. И безрезультатно. Тем более она была с поводком, и бежала ко всем с радостью. Ах, какая дура... Мы с мамой долго плакали. И как мы ее любили. Конечно, испортили своей любовью, она делала, что хотела (как, впрочем, и наш драгоценный ирландский сеттер «сэр Томас Ильин»).



И все-таки главным воспоминанием моей жизни в Бресте было чтение. Собственно, оно (запоем) началось еще в Сибири. Мама при свете коптилки, по форме почему-то похожей на античные плошки, у горячей печки читала всю «золотую серию» — «Маленький лорд Фаунтлерой», «Голубая цапля», «Маленькие женщины, или пилигримы», Чарскую (за которую меня отругала учительница). Откуда она брала эти книги, я не знаю. К настоящему времени у нас уже ничего старинного из книг не сохранилось.

С самого раннего детства осталось неизгладимое впечатление от маленькой книжки с черным ньюфаундлендом на обложке — «Нелло и Патраш» — о собаке, спасшей ребенка, но при этом погибнувшей. Я сколько слушала, столько и редела. В конце концов мама перестала ее читать. А сама тоже хороша, рыдала, когда опубликовали «Белый Бим Черное ухо», мы с ней были больны месяц, наверное, и даже жалели, что читали (нервы уже были не те...) Я вообще обожала, когда мама читала. Но это было не так уж часто, мама во время войны работала в школе в три смены, и основным стало мое собственное чтение. И что только я тогда ни перечитала. Гоголя, Лермонтова (и умирала от Печорина) и, конечно, Пушкина. По-моему, еще во время войны мы с мамой прочитали «Два капитана», роман выходил как-то по частям, как мы ждали новых выпусков! Я вообще многое прочитала еще в начальной школе, много и такого, что не поняла. Но главное чтение, конечно, было в Бресте. Вечерами, в одиночестве я, умирая от страха, читала «Собаку Баскервилей», «Страшную мечь», «Вия», («Поднимите мне веки»... С ума сойти!) «Всадника без головы» прочла еще в 4-м классе в Омске и все закрывала картинку, где он в седле под попойкой, но видно, что без головы, — чтобы не так было страшно. (Когда моя дочь, такой же книжкой с четырех лет, как и я, уговаривала свою дочь что-то прочитать, я слышала, как та ответила: «Ты мне еще этого, без головы, предложи, такая тоска». Зато младшая ее дочка несется навстречу с книгой в руках: «Цитай Хаймса» (что означает «читай Хармса», ибо не говорит ни «л», ни «р»). Но чувствительна, как и мать. Когда читают, что Снежная королева посадила Кая к себе на колени, испуганно говорит: «Он же простудится» — ибо сама часто простужается. (Разумное новое поколение).

Я вообще свои любимые детские книжки стараюсь не перечитывать, читаю Кате, в основном, только сказки Пушкина. И то, читаешь, например, в «Руслане и Людмиле»: «Падут ревнивые одежды на цареградские ковры» и запнешься, боясь лишних вопросов. Благо, еще не знакомы ни «ревнивые», ни «цареградские». Но для «Двух капитанов» сделала исключение и несколько лет назад перечитала, — и не отрываясь. — Пусть и ложная романтика. Но как все чисто. А Стивенсона люблю до сих пор. Слава детскому чтению!

Это самые незабываемые минуты моего детства и начинающейся юности. При слове «юность» нужно, наверное, писать о любви. Но любви у меня в эти годы не было. И хотя я и читала книги «про любовь», но развивалась я поздно (все, впрочем, было поздно в моей жизни). И в тот период мальчишки не имели для меня особого различия. Нет, вру, у меня была «первая любовь» (но не по Тургеневу) — в детском саду. Его звали Эдик. Больше ничего не помню. Позже, в последних классах школы, не без кокетства, в разговоре с ребятами (обоего пола) я говорила, что хочу в жизни одного — написать книгу и чтобы на ней стояло мое имя (о чем книга, я, кажется, не задумывалась) и потом умереть «не очень старой, ну так в 26 лет». Почему именно в 26 — не знаю. Теперь у меня много книг с моим именем и мне не 26 лет, а почти в 3 раза больше, и умирать мне совсем не хочется.

*БЛАГОСЛОВЛЯЮ ТЕБЯ, ДЕТСТВО!*





---

#### IV

Ли́дия Ха́бло

### **С. Ф. КОЛЕСНИКОВ — ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПОЗДНЕГО ИМПРЕССИОНИЗМА В РОССИИ**

По известным историческим и политическим причинам три четверти века русское искусство конца XIX — начала XX века представлялось в несколько «неполном» виде. Те художники, имена которых невозможно было обойти молчанием, так как стал бы непонятен ход исторических событий и эволюция художественных процессов XX века, имели счастливую судьбу — о них писались монографии, проводились исследования. Десяткам же мастеров повезло меньше — о них забыли.

В 1994 году вышел в свет библиографический словарь «Художники русской эмиграции (1917–1941)»<sup>1</sup>. Его авторы Д. Я. Северюхин и О. Л. Лейкинд проделали колоссальную работу — более четырехсот очерков, более четырехсот возвращенных имен. Одно из них — Степан Федорович Колесников. Известный в начале XX века пейзажист, участник Весенних выставок Академии художеств, их неоднократный лауреат, экспонировал свои работы на выставках Товарищества южнорусских художников, на Передвижных выставках, в салоне Издебского.

Его творчество не определяло новых путей развития искусства, но было одной из его своеобразных страниц. Как художник, он развивался в одном русле с Туржанским, Архиповым, Виноградовым, Жуковским, Петровичевым. Можно говорить о разной степени таланта, популярности, но очевидно, что поздний импрессионизм 1900-х годов, так или иначе, нашел свое отражение в творчестве этих мастеров. Одно из направлений импрессио-

низма, развивающееся на русской почве, образно определенное Д. В. Сарабьяновым как «почвенный» «деревенский»<sup>2</sup>, возможно, и является истоком творчества С. Ф. Колесникова. Его называли «поэтом половодья, тающих снегов, тихих русских вод, русской распутицы и русской хаотичной, но какой-то бодрой весны»<sup>3</sup>. «Живописцем корявых деревьев, глинистых рытвин и талого снега»<sup>4</sup>, но при этом «знаменитым, “цветом” Академии выпуска последних лет»<sup>5</sup> в одном ряду с Рыловым, Бобровским, Столицей, Бродским, Грековым, Вещиловым.

Первый большой успех пришел в 1905 году. За пейзаж «Весна» (1905, Псковский, музей-заповедник) на Весенней выставке Академии художеств молодой художник получил II премию, а спустя годы эта же картина принесет и европейское признание — медаль I класса на международной выставке 1909 года в Мюнхене.

«Весна» — первый пейзаж, который дает возможность говорить о сложившейся манере художника. Большой формат холста — большое значение выбранного мотива, при этом сюжет сведен художником до минимума. Холмистая равнина прорезается неширокой речкой, которая вьется меж пологих берегов. Снег подтаял на открытых местах, а у воды еще лежит плотными сугробами. Композиция построена так, что обнажившаяся земля и белые островки талого снега занимают почти все картинное пространство. Узкая серая полоска пасмурного неба не столько создает ощущение простора, воздуха, сколь подчеркивает бесконечность пейзажного пространства. Есть и непосредственность переживаний, и кажущаяся случайность, и этюдность. Сама же форма тяготеет к картинности построения: художник умело направляет взгляд зрителя в глубину, используя линейную и световоздушную перспективу. По диагонали слева к центру и снова влево уходит река. «Тяжелая» недвижимая, едва освободившаяся от морозного плена вода — краски тягучи, коричнево-черные, но лежащие тонким слоем, матовой гладью. И совсем иначе написана земля: сочный, пастозный мазок, в форме обнажившихся пластов земли. Снег лежит плотной

массой и белым, но на самом деле малые островки краски, создающие впечатлительные белизны, в основе своей состоят из холодных серебристых, голубоватых, жемчужных тонов. Эта работа тяготеет к эпическому пониманию природы, которое заключается в ощущении и передаче силы и мощи земли. Такое понимание было подготовлено ходом развития жанра от национального пейзажа вообще (Ф. А. Васильев, И. И. Шишкин, А. К. Саврасов) к портретному пейзажу, глубинному пониманию образа. «Пейзаж не имеет цели, если он только красив. В нем должна быть история души, он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словами. Это похоже на музыку»<sup>6</sup>.

«Весна» и последующие за ней работы «Деревня» (1907, Одесский художественный музей), «Перед грозой» (1909, Одесский художественный музей), созданные в годы ученичества, говорят о круге близких художнику тем и о сложившемся понимании природы. Как правило, его пейзажи безлюдны, суровы по своему образному строю, но не вызывают уныния, чувства одиночества и тоски.

Конкурсная картина «В старой усадьбе» (1909, Научно-исследовательский музей Академии художеств) подводила своеобразный итог первому периоду в творчестве мастера — периоду поисков живописно-пластического понимания картины, понимания образных задач пейзажа. За время обучения в Академии С. Ф. Колесников приобрел высшие профессиональные навыки в пейзажном классе профессора А. А. Киселева. Живописец, акварелист, он обладал традиционным пониманием пейзажа, его нельзя было назвать новатором, но педагогом был интересным, воспитал многих живописцев. Высоко ценил у учеников «попытки передать настроение, теплоту, жизненную правду»<sup>7</sup>. Кроме того, нельзя забывать, что годам обучения в Академии художеств предшествовали занятия в Одесской рисовальной школе. Будущему живописцу повезло, так как школа в эти годы переживала подъем системы педагогического образования, что во многом объяснялось плодотворной работой двух педагогов — акварелиста Г. А. Ладыжинского (1853–1916) и живописца К. К. Костанди (1852–1921). Школой искренне восхищался П. П. Чистяков, особенно отмечая качество рисунка.

И. Е. Репин в письме к В. В. Стасову писал о К. К. Костанди, как о педагоге, который «необыкновенно хорошо ведет свой класс — результаты превосходные»<sup>8</sup>.

Сохранился рисунок С. Ф. Колесникова, относящийся к периоду обучения в Одессе. «Натурщик» (1888–1903 — годы обучения, Одесский художественный музей) печать «О. Х. У.» — это самая ранняя из сохранившихся работ. Рисунок, выполненный итальянским карандашом, с крепким построением и тонкой светотеневой моделировкой. Модель изображена в легком движении, с упором на одну ногу, что указывает на академический характер постановки.

Высокий уровень подготовки, которого добилась школа после прихода в нее Г. А. Ладыжинского и К. К. Костанди, позволял принимать без экзаменов ежегодно от 10 до 20 наиболее способных выпускников в Академию художеств. Среди них были И. И. Бродский, Б. И. Анисфельд, С. А. Сорин, М. Б. Греков, Д. Д. Бурлюк, С. Ф. Колесников и др.

Итак, 1909 год — закончились годы ученичества. Премия А. И. Куинджи, звание художника и право на поездку в Европу за конкурсную картину «В старой усадьбе» были заслуженной оценкой мастерства художника. Был и еще один Высочайший знак внимания. Художник получил золотой портсигар от императора с надписью: «Да будет твоей путеводной! Николай II»<sup>9</sup>.

Впереди его ждала Европа, новые художественные впечатления.

Пенсионерская поездка продолжалась два года (1910–1912), за это время художник побывал в Сербии, Германии, Италии, Франции, Болгарии, Бельгии. Отчетом о первом пенсионерском годе стала выставка, на которой художник представил 63 работы. «...С каждой вещи, с каждого этюда талант так и бьет фонтаном», — так писали о мастере. В его работах появились новые черты: в первую очередь обогащение палитры, ее высветление. «Пейзаж с церковью» (1910, Государственный Русский музей) демонстрирует эти новые особенности живописного языка. Для передачи глубины пространства художник использует мотив дороги. Начинаясь у первого плана, у края холста, она уходит вдаль, где на пригорке, сияя белизной стен, возвышается небольшая церковь. Ее зеленая крыша живописным камертоном организует

цветовую гамму десятков оттенков зеленого. Вкрапления красного в одежде идущей по дороге женщины, в ярких цветах, свисающих через забор, позволяют увидеть колористическое богатство пейзажа. Светом и теплом пронизан этюд «Дом у леса» (1910, частное собрание, Москва).

В ноябре 1912 года в Императорском Обществе поощрения художеств открылась первая персональная выставка мастера, включающая около семидесяти живописных и графических работ. Отзывы были весьма противоречивы. С. Ф. Колесникова называли «поэтом донских, <...> херсонских, таврических полей..., поэтом половодья, тающих снегов»<sup>10</sup>, писали, что никто до него с такой грустью, неподдельной любовью и оригинальным мастерством не передавал серых дождливых небес». Более трезвые наблюдатели оценивали талантливость, узнаваемость, но считали, что его «картины — то хорошее, правда хорошее искусство, которое должно “приходиться по вкусу”, нравиться широкой публике, которая не любит и не хочет задумываться над картинами»<sup>11</sup>.

Появляется интерес к жанровому мотиву. Толчком послужило путешествие в 1913 году в Туркестан и Китай. Архитектура, жизнь и быт этих земель заинтересовали мастера. Появляются этюды с изображением ремесленников, торговцев, путников. Более полно он реализуется в цикле работ, посвященных Первой мировой войне. Художник несколько раз выезжал на фронт, выполнял натурные зарисовки, которые впоследствии легли в основу ряда картин, показанных на благотворительных выставках «В помощь семьям воинов» (Москва, 1915), «Артист — солдату» (Петроград, 1916). «Установка полевой гаубицы на позиции» (1915, Москва, частное собрание) — картина, написанная к выставке 1915 года.

Все активнее жанр входит в пейзажные работы С. Ф. Колесникова. Это и «Ветер. Пейзаж с женской фигурой», и «Бабы» (1915, Санкт-Петербург, частное собрание), и «Крестьянка, стирающая белье» (1910, аукцион Christis, 7 July, 2000, № 154)<sup>12</sup>, «Сбор огурцов» (1917, Одесский художественный музей). В последней, из перечисленных, работе художник использует уже знакомые приемы построения пространства планами. Впереди — красиво

написанная бадья с огурцами. Чуть ближе к крестьянкам деревянный ящик, огурцы лежат на земле, виднеются на втором плане. В центре наклонились над грядкой бабы в ярких одеждах. Они — замечательные, невольно вспоминаешь прославленных малявинских, с их безудержным весельем, задором, молодостью и здоровьем. Их позы повторяют одна другую, что создает ощущение спорой, привычной работы. Выразителен силуэт бабы в белой кофте, красной юбке и белом же переднике, завязанном сзади бантом. Заметно, что художник обыгрывает один и тот же тип: круглолицей, розовощекой, черноволосой и черноглазой деревенской красавицы в картинах «Бабы», «Сбор огурцов». Очевидно, что сам по себе человек со своей индивидуальностью, психологией мало увлекает художника. Дальний план занимают несколько деревьев, написанных особо: с корявыми старыми стволами, изогнутыми ветвями, туманным серебристо-зеленым облаком листвы — к этому времени они стали отличительным мотивом пейзажей С. Ф. Колесникова. Эта особенность позволила одному из критиков дать такое образное определение как: «Степан Колесников — «Паганини веток»<sup>13</sup>. Небо тоже типично по своей трактовке: взволнованное, ветреное, с тяжелыми облаками. Оно привлекает своей живописностью: сизые, серые, розовые, золотистые и перламутровые тона создающие волнующий образ.

Художник много и охотно путешествует. Украина, Бессарабия, Балканы, Подольские Карпаты — это места, вдохновлявшие его. Он старается подолгу жить под Одессой, откуда родом была его жена.

С. Ф. Колесников много работает, часто повторяет любимившиеся мотивы. Его искусство остается востребованным зрителями, поклонниками таланта, собирателями, но былого напряженного интереса его творчество не вызывает.

Возможно, прав был Эол, еще в 1913 году писавший: «...талантливость его такого характера, что ее замечаешь сразу, в ней нет тех «углублений», тех «загадок», которыми отмечены произведения больших художников. Его можно признать «сразу», но и сразу же понять, что здесь его завершение, здесь вся «амплитуда» его дарования». В 1915 году художник переезжает в Одессу, но при



этом продолжает принимать участие в выставках в Москве и Петербурге. События 1917 года были восприняты тяжело и в 1919 году С. Ф. Колесников вместе с семьей перебирается по Военно-Грузинской дороге через Турцию в Грецию, а затем в Сербию. В Белграде он приступил к преподаванию и по-прежнему много работал. Он продолжал разрабатывать те мотивы, которые принесли ему известность и финансовый успех. Неожиданным стало обращение к монументальной живописи. С. Ф. Колесников расписал плафон в Оперном театре Белграда. «Мифологическая фантазия»<sup>15</sup>, как ее называл И. Е. Репин, была внушительных размеров — 80 квадратных метров. За ней последовали 17 панно для Палас-Отеля, 8 — для зала заседания Государственного банка Белграда. Сегодня трудно судить об этих работах. В начале 1950-х плафон был закрасен масляной краской, что стало большим ударом для художника. Судьба панно — неизвестна. Сохранились фотографии эскизов, присланные И. Е. Репину по его просьбе.

Конец 1930-х годов принес горькие разочарования — в короткое время распалась семья. В 1943 году были обнаружены первые признаки болезни Паркинсона. Вскоре пришлось пригласить двух молодых художников, которые по старым наброскам и эскизам писали пейзажи. С. Колесников добавлял некоторые детали, кое-где проходил своим знаменитым мазком — пастозным, кудрявым, который делал живописную поверхность особенно выразительной и экспрессивной<sup>16</sup>. Впоследствии это создаст определенные проблемы при установке авторства С. Ф. Колесникова. На антикварном рынке Европы в последнее время появилось довольно большое количество работ художника, по-видимому, связанное с тяжелой ситуацией на территории бывшей Югославии.

К сожалению, многое, в настоящее время остается неизвестным. Но и то, что удалось восстановить благодаря мемуарам и архивным данным, позволяет вернуться к истории искусства рубежа веков на примере творчества С. Ф. Колесникова.

## Примечания

- <sup>1</sup> Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Художественная русская эмиграция (1917–1941); библиографический словарь, — СПб., 1994. — С. 250–251.
- <sup>2</sup> см. Д. В. Сарабьянов. Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М. 1980. — С. 177–178.
- <sup>3</sup> Иер. Ясинский. Выставка Степана Колесникова. Биржевые ведомости. 6 ноября 1912.
- <sup>4</sup> В. В. Руднев. А. М. Соловьев. Педагог, художник, челек. — М., 1969. — С. 42.
- <sup>5</sup> Там. Же. С. 40.
- <sup>6</sup> К. Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. — М., 1963.
- <sup>7</sup> Цит. по Н. А. Киселев. Среди передвижников. — М., 1960. — С. 16.
- <sup>8</sup> И. Е. Репин и ВВ. Стасов. Переписка. — М.-Л., 1949. — С. 150.
- <sup>9</sup> Свед. из архива Одесского художественного музея.
- <sup>10</sup> Иер. Ясинский. Указ. соч. С. 5.
- <sup>11</sup> Эол. В мире искусства. Руль. 4 февраля 1913. — С. 4.
- <sup>12</sup> Christie s, 7 July, 2000, South Kengsigton.
- <sup>13</sup> В. А. Милашевский. Вчера, позавчера. — Л. 1972. — С. 102–103.
- <sup>14</sup> Эол. Указ. соч. С. 4.
- <sup>15</sup> Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикация. — Л. 1969. — С. 91.
- <sup>16</sup> Verburg A.M. Kolesnikoff on Kolesnikoff, Nederland — September, 1996. (отпечатано на собственные средства составителя тиражом в несколько десятков экземпляров).



## **УРОКИ МАСТЕРА**

Заседание секретариата ЛОСХ. Неяркий свет ламп. Во главе длинного стола председатель союза, секретари правления, председатели секций, приглашенные. Рассматриваются и утверждаются планы выставок. Всевозможные согласования, утверждения, разрешения — обычная, из года в год, необходимая и в той далёкой жизни, в общем, нужная работа. С невероятным жаром о чём-то возмущённо говорит, а вернее кричит, Михаил Константинович Аникушин. Манера говорить «на крик» в узких кругах в то время была достаточно модной среди наших корифеев, хотя, на мой взгляд, нужды в этом не было. Делалось это, вероятно, для пущей убедительности сказанного и, чтобы подчеркнуть доверительные отношения.

Невозмутимый и даже несколько меланхоличный, откинувшись на спинку кресла, слушая и одновременно перебирая и рассматривая журналы по искусству, сидит Евсей Евсеевич Моисеенко. Всматриваясь в репродукции, тихо роняет, не глядя в сторону размахивающего руками коллеги: «Не заходишь, не заходишь». В этом «не заходишь» был не столь упрёк, как что-то утешительно-ласковое, да и само слово — откуда-то из детства. Обсуждаемые проблемы, особенно если они не касались жизненно важных творческих вопросов: организации выставок или судеб конкретных людей, он воспринимал как-то между прочим, хотя по коротким замечаниям, которые он время от времени делал, было видно, что всё слышит и в работе участвует. Слушая, иногда рисовал в небольшом блокнотике или в подвернувшемся листке бумаги, шариковой ручкой, уверенной мастерской линией кого-либо из присутствующих или что-то своё.

Я сижу рядом с Евсеем Евсеевичем, отвлекаясь, искоса посматриваю на журналы, лежащие перед ним. «Вот так... — как-бы про себя, но явно обращаясь ко мне и поворачивая журнал в мою сторону, тихо и внятно говорит Моисеенко — смотрите, раньше художника в человеке интересовало всё, что выше

пояса, а теперь наоборот». В журнале репродукция, по-видимому, одной из тех работ, которые часто встречались в немецком искусстве того времени — пристально реалистическим изображением частей тела, которые, всё-таки, принято прикрывать. Его неприятие подобного искусства было очевидным. Его вкус в искусстве был безошибочен, а главное — широк, но не всеяден. Исключительного дарования художник, он по-доброму относился к творчеству других. Определённо же он не любил дилетантизм в искусстве, а также уловки скрыть неумение за кажущейся художественностью; к подобного рода творчеству, мне это приходилось наблюдать, он становился иронично жёстким и даже, как мне казалось, расстраивался оттого, что ему приходилось об этом говорить.

Мне повезло. Повезло, что я много лет по общественной работе в Союзе общался с человеком и художником, перед творчеством и мастерством которого преклонялись. Мне повезло, что я, каюсь не сразу, всё больше и больше проникался обаянием его личности, но, главное, я чувствовал и его хорошее отношение ко мне и моему творчеству. Я не был учеником Евсея Евсеевича, он преподавал в Академии, руководил батальной мастерской, я же окончил монументальное отделение Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Моими непосредственными учителями были А. А. Казанцев и С. А. Петров и наши творческие пути не пересекались. И всё же этот замечательный человек, как никто другой, сыграл в моей судьбе художника огромную и благодатную роль. Общаясь с ним, я получил уроки большие, чем уроки мастерства — это были уроки жизненного поведения, уроки преданности высокому искусству, другое дело, как я их усвоил.

Как же мы бываем неблагодарны и невнимательны к собратьям по искусству. Бедные люди. В пылу самоутверждения нам трудно признать достоинство искусства своих коллег по цеху. Подчас ничего, кроме себя не видим, тем самым безнадежно себя обкрадываем, замыкаясь в нами же очерченный круг представлений. По молодости и глупости и мне приходилось небрежно и пренебрежительно ронять что-то вроде «Они там...». Но однажды мне деликатно, но внятно сказали: «а что ОНИ тебе плохого сделали?» Я устыдился,

ибо понял, что говорил чужими не своими словами, что я ставлю себя на уровень вечно недовольных и самовлюблённых, так называемых «непризнанных гениев», которые кроме себя в искусстве никого не видят. Это был хороший урок на всю жизнь. Не суди предвзято, всмотрись в себя, прежде что-либо говорить в адрес другого. Я старался следовать этому правилу, но не всегда, далеко не всегда это получалось.

К сожалению, в художественной среде отношения между собратями по искусству не всегда столь безоблачны, как хотелось бы. Художники — люди ранимые, обидчивые и самолюбивые. Неосторожное слово, необдуманное замечание по поводу творчества, а то и просто недоразумение — и вот уже размолвка, а то и вражда. И меня не минула эта беда, как человека, что вылилось в несколько лет отчуждения с моим другом Ярославом Крестовским или в охлаждении отношений Леонидом Кабачеком, но, слава Богу, это ни в коем случае не коснулось моего отношения к их творчеству, которое всегда и тогда, и сейчас я исключительно высоко ставлю, ценил и люблю.

Во второй половине 70-х годов страсти, сохраняли своё ведущее положение в искусстве, но как-то примирились с молодым инакомыслием. Изобразительные формы более раскованные, самодостаточная живопись уже не вызывали такого отторжения. За годы, проведенные на общественной работе в Союзе, в художественных советах и выставках, я убедился и почувствовал, что и «правые» и «левые», если они действительно талантливые и думающие художники, то они прекрасно понимают друг друга, и по достоинству могут оценить работы своих оппонентов в искусстве. И потом, давно известно, что самый лучший способ справиться с «крамолой» — приучить её, что и было сделано. Многие из нашей «Группы одиннадцати» (выставка «Группы одиннадцати» состоялась на Охте в 1972 году) были избраны в правление ЛОСХ, в бюро секции живописи, и довольно активно влияли на творческую жизнь Союза. Если же говорить о себе, то моё творчество какого-либо недружелюбия и неприятия со стороны художников академической школы не вызывало. Мой реализм, правда несколько непохожий на общепринятый

стиль, был скорее таким в силу моего художественного образования. Принципы и живописная система монументально-декоративной росписи, приложенные к станковому искусству, выглядели несколько неожиданными, по сравнению с традиционной пространственной живописью академической школы. Но условность не была вызывающей и многим нравилась.

Евсей Евсеевич Моисеенко бессленно и по праву много лет руководил творческим сектором ЛОСХ, основным и определяющим всю жизнь Союза. После избрания меня в правление Союза, я пожелал работать там же. Чем чаще мы встречались с Евсеем Евсеевичем, тем более я убеждался в необыкновенности этого человека. Это была глубокая и постоянно мыслящая натура. Его суждения об искусстве, в том числе и о современной художественной жизни, о роли художника в обществе, о природе художественного творчества, о рождении произведения искусства всегда были очень интересны и содержательны. Его выступления на съездах художников, в собраниях творческой интеллигенции слушали, затаив дыхание, не знаю, сохранились ли эти доклады. Евсей Моисеенко, как я уже говорил, ценил мастерство в искусстве и отрицал дилетантизм; сам великий рисовальщик и композитор, он высоко ценил эти качества и у других, пусть и не похожих на него художников, пожалуй, даже в большей степени, чем похожих. Моисеенко был выдающийся педагог, он создал огромную школу последователей и учеников. Далекое не все смогли выдержать притяжение такого гиганта и сохранить свою индивидуальность, но именно их, не похожих на него, тех, кто пошёл своим путём, он более всего ценил и любил. Виталий Тюленев, Андрей Яковлев, Чичерина, что-то неуловимо родственное есть в их творчестве, как между собой, так и по отношению к учителю; но это родство ничуть не умаляет самобытности каждого из этих замечательных мастеров. Евсей Евсеевич Моисеенко самобытность, личностный характер творчества ценил превыше всего. Мне пришлось однажды говорить с ним об этом. Разговор начал я, заметив, что личностное начало в искусстве определяет неповторимость художника, он с интересом посмотрел на меня — это суждение младшего коллеги по цеху его, может быть, и удивило, но и понравилось. «Да, безусловно — ответил Ма-

стер, — но это самое трудное, — и, помолчав немного, добавил — и редкое». Как всегда, Моисеенко был немногословен.

В мешковато сидевшем костюме, но всегда исполненный внутреннего достоинства, с доброжелательным, несколько в сторону, взглядом появлялся Евсей Евсеевич на творческом секторе, все притихали, начиналась работа: обсуждение плана выставок, издания каталогов, на всех всего не хватало, всё надо было уладить, найти компромисс и, упаси Боже, задеть чьё-либо самолюбие. А приходилось. Приходилось отказывать, приходилось сдерживать себя, накапливались раздражение и усталость, а тут ещё сверху какое-либо указание, партийное око не дремало. И надо там ответить, и до художников «мысль» верхов довести. Мне пришлось раз его видеть просто в неистовом состоянии. Что случилось, он не говорил, но кричал так (о чём не помню), что меня подмывало встать и сказать ему: «Что Вы кричите, мы и так всё слышим», слава Богу, не сказал, сдержался, правильно сделал. Откуда мне было знать, что произошло и, может быть, это был крик о помощи, о сочувствии, скорее всего так и было. Я слишком люблю этого человека, память о нём для меня свята, чтобы сфальшивить в портрете. Евсей Евсеевич был отнюдь не ангел-небожитель, он был Человек — страстный, впечатлительный, ранимый, увлекающийся — Великий Мастер, художник, всё его творчество говорит об этом.

В 1981 году затевалась совместная выставка немецких и русских художников «Дрезден — Ленинград» (Дрезден и Ленинград в советское время были города-побратимы). Участвовать в такой выставке было интересно и престижно, и я хотел в ней участвовать. Отбор участников производил творческий сектор. Как раз в это время должна была открыться выставка ленинградских художников, и я, как председатель экспозиционной комиссии развешивал работы и на заседании творческого сектора не присутствовал и меня в число участников выставки включить забыли. Было обидно и даже очень, так как моё творчество на тот период было достаточно заметным. Мои наивные суждения, что искусство делается группой единомышленников, с поддержкой друг друга, первоначально в чём-то верные, рушились. Я пере-

живал, и этот эпизод заставил меня пересмотреть некоторые мои взгляды на отношения в группе одиннадцати. И здесь я получил ещё один прекрасный урок Мастера. Узнав состав участников будущей выставки, Евсей Евсеевич удивился, не увидев в списке моей фамилии, и так как число участников не могло быть увеличено, то он снял своё участие в мою пользу, сказав, как всегда немногословно и даже несколько стесняясь: «Пусть поедет в Дрезден Борис Шаманов, а у меня на это время другие планы». Пусть даже у него действительно были другие планы, но его добрый и благожелательный поступок, не за чужой, а за свой счёт для меня исключительно дорог, как урок великодушия и доброты. Это не первая выставка в Дрездене, в которой я участвовал, но первая, где я смог показать такое количество работ. Состав участников выставки был замечательный: П. Т. Фомин, В. Ф. Загонек, Герман Егошин, Виталий Тюленев, скульптор Стамов, графики Ермолаев, Курдов, Анатолий Смирнов, не буду перечислять всех — есть каталог, по тем временам неплохо изданный, с перечислением фамилий, портретов художников Ленинграда и Дрездена.

Что такое групповая выставка для художника — это возможность увидеть свои работы рядом с работами других мастеров, услышать свой голос в хоре единомышленников, но самое большое испытание для художника — это персональная выставка. Персональной выставки желают и боятся. Персональная выставка — это возможность увидеть своё творчество в целом, за какой-то промежуток времени, а может быть и за всю жизнь. Персональная выставка — это удача и она дорого стоит, тем более в другом городе, и не где-нибудь, а в Москве. У моих друзей по группе одиннадцати такие выставки уже состоялись, и я, вдохновлённый их примером, решил не отставать. Я решил действовать и добиваться почти невозможного. Такой решимости я в себе не предполагал. Обратился в творческий сектор с заявкой на выставку и к Василию Алексеевичу Пушкарёву, он в это время оставил уже Русский музей, жил в Москве и заведовал выставочным центром СХ СССР в центральном доме художника на Крымском валу. Василий Алексеевич знал мое



творчество. В. А. Пушкарёв отнёсся к моей затее благосклонно, но сразу же предупредил, что не всё от него зависит и нужно решение творческого сектора правления СХ СССР, которым руководил в то время московский художник Никич. Узнав о моих хлопотах по организации выставки, Евсей Евсеевич сделал больше, чем обычно делалось в этих случаях, он написал личное рекомендательное письмо Никичу с просьбой об организации моей выставки в залах ЦДХ. Письмо возымело исключительное действие, выставку включили в план и на ближайшее время. Сейчас это просто трудно представить, но подобные персональные выставки для членов союза художников проводились бесплатно. Все расходы, и немалые, брал на себя худфонд. Фантастическая картина, о многом говорящая, но для тех времён вполне естественная. Хорошую дружескую поддержку в этом предприятии мне оказал замечательный ленинградский искусствовед Анатолий Фёдорович Дмитренко. Я многим обязан своему другу. Это и прекрасные отзывы о творчестве, это и замечательная монографическая статья «У родника». По его рекомендациям Государственный Русский Музей приобрёл лучшие мои работы тех лет, естественно, и с благословения директора музея В. А. Пушкарёва. Анатолий Фёдорович нашёл время съездить на выставку в Москву, за что ему огромное спасибо. Под выставку мне дали замечательные залы, ещё раз повторюсь, теперь это просто немыслимо. Во всяком случае моё творчество узнали в художественной среде и хорошо приняли. Государственная Третьяковская галерея закупила сразу пять работ, одна у них уже была («Тишина»), а через небольшое время попросила передать на хранение, представленную на выставке и принадлежащую Министерству культуры картину «Свирель» — это был мой звёздный час. Такая удача бывает раз жизни и не без помощи добрых людей. И здесь я в первую очередь вспоминаю Евсея Евсеевича Моисеенко. Это его письмо, которое я даже не скопировал по недомыслию, а так и передал Никичу, сыграло решающую роль, что эта выставка состоялась. Из письма запомнил фразу: «Самобытный художник». Сам Евсей Евсеевич тоже побывал на выставке накануне её открытия, к сожалению, без меня. Как передавал мне

потом Василий Алексеевич Пушкарёв, смотрел хорошо, с удовольствием, произнёс как всегда коротко: «Живописец». Подробно пишу об этом не из желания похвалиться, а из глубокого чувства благодарности Мастеру за помощь в жизни, за поддержку в творчестве, за уроки доброты и человечности.

Когда Евсей Евсеевич умер, на отпевании в Преображенском соборе собрался чуть-ли не весь союз художников Ленинграда. «Значит, любили — сказал священник — вот как вас много пришло проститься, хороший значит был человек».

Да, любили, ценили и уважали. Союз осиротел, это ощущали все без исключения. Кто так мог похвалить за удачу в творчестве, и чьё суждение было дорого, как суждение умнейшего и талантливейшего художника нашего времени, великого романтика в искусстве и очень доброго человека.



Анатолий Дмитренко

**ЧТОБЫ ПОМНИЛИ...**  
**(О художнике Е. Е. Моисеенко)**

В год девяностолетия Евсея Евсеевича Моисеенко открылась выставка его произведений из коллекции Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств и Государственного Русского музея. Сама экспозиция и прекрасная вступительная статья к каталогу Е. Н. Литовченко — исследователя и хранителя, в которой тщательно рассмотрены материалы из наследия Евсея Евсеевича, вновь напомнили о масштабе личности нашего великого современника, художника, главной жизненной, творческой заботой которого было — «защитить в человеке человеческое». О значимости его творчества, о выдающемся душевном таланте, замечательном даре педагога шла речь и на расширенном заседании Ученого совета института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В самом деле, очевидно, невозможно исчерпать неисчерпаемое, высказать все то, что определяет место этого выдающегося художника второй половины двадцатого века. «От личности художника, от умения видеть, прозорливости, его гражданской заинтересованности в том, чем живет Родина, зависит и накал творчества художника» — эти слова мастера были подтверждены его деяниями, равнодушием его души, творениями, составившими честь и славу отечественной культуры. Как часто еще мы определяем роль живописца, скульптора, графика, писателя, актера в границах **только** его искусства. Но есть мастера, чье творчество сопоставимо с **явлением всей культуры**, настолько емко воплощает оно ведущие цвета в палитре времени, дух эпохи. Судьба уготовила мальчику из белорусского села Уваровичи тяжкий, но пройденный достойно путь. Мальчику, ставшему известным мастером, творцом, педагогом. Он с масштабной художественной достоверностью воплотил образы времени и человеческие судьбы в их сложном, подчас трагическом взаимодействии. Видимо, стало это возможно оттого, что Моисеенко сам в полной мере познал тернистость жиз-

ненных дорог. Включая войну, на которую ушел ополченцем. Познал ад вражеского плена. Не ведало проторенных путей и его творчество. «В искусстве ценно все то, что рождено личным опытом. Конечно, не обойтись без опыта других, преемственности, но этот же опыт учит: то ценно, что рождено сердцем и кровью, жаром собственной души от неодолимой потребности сказать нечто важное». Эту мысль доносил Учитель до своих воспитанников по институту, учеников, обретших уже немалую известность, но неизменно образующих прекрасное, человеческое и творческое братство, существо которого определили Евсей Евсеевич Моисеенко и его неизменный соратник, прекрасный живописец и педагог Петр Тимофеевич Фомин. «Нечто важное» — было выстрадано душевной необходимостью. Это не могло не отразиться в глубоком психологизме светлых и драматических образов Моисеенко — людей, событий прошлого и современности. В образах родной земли и других стран. За маэстрией его работ ощутим огромный, постоянный труд, оторваться от которого было для Евсея Евсеевича мучительно. Хотя его произведения постоянно экспонировались и их с нетерпением ждали, **первая** персональная выставка мастера состоялась в 1982 году в Русском музее, а затем в ЦДХ в Москве. Творить для него было неизмеримо важнее, нежели приращивать бесконечную череду собственных экспозиций. Моисеенко прекрасно понимал, что искусство не терпит суеты, и всецело был сосредоточен на работе. Искусство его было многогранно, к каким бы жанрам он не обращался, ища и находя в них новое, свято памятуя о том, что «работа над строем вещи — это и работа над ее смыслом». А строй этот, форма, манера письма, своим совершенством утверждали значительность содержания. Будь то артистично исполненные «Стожки», драматично-торжественные «Каллы», светящаяся вечностью солнечная «Эллада» или монументальная «Земля». Верно было сказано живописцем Таиром Салаховым о палитре Моисеенко: «Краски в его руках подобны мембране, чутко реагирующей на человеческий голос». Никакой усредненности ни в подходе к творческой задаче, ни в размышлении об искусстве других. А. Яковлев из первого выпуска Моисеенко вспоминал, что

учитель не любил слово «нормально», в котором тоже звучала усредненность. А учитель воспитывал достижение качества, достижение уровня. «Искусство — вещь штучная» — выражение, нередко приводимое Евсеем Евсеевичем. За этим стояло уважительное отношение к индивидуальности, к тому, что ищет и обретает художник. Его поколение испытало многое, и художник считал важным рассказать о пережитом. То был его нравственный долг, который он, обращаясь к полной драматических коллизий истории, исполнял не по конъюнктурной заданности, но по внутреннему велению. Это события революции и гражданской войны, которые никогда не решались им в духе директивной героики (весьма странно слышать ныне от неких, что, де, стоило ли ему писать о тех событиях — они, видимо, забывают об искренности художника, передававшего драму события, его неоднозначность и сложность). Выстрадано и искренне решались живописцем полотна о Великой Отечественной войне; и с большим чувством историзма — произведения о далеком прошлом. Он умел воплотить раздумья, переживания в работах о современности, наполняя их чувством исторической памяти. Поразительно точно обнаруживал Моисеенко неразрывность своих героев с народом. Истоки этого восходят у него к воспоминаниям о родном доме, о неизбежном ощущении земли Отчизны. «Художник начинается с самого детства, с того, что он полюбил, чему стал предан, с самого главного — совести». Эти слова вспоминаются у пронзительных по драматизму полотен, его одухотворенных пейзажей, у картин «Из детства», «У колодца», «Сергей Есенин с дедом», «Ополченцы», «Земля», которую Федор Абрамов называл «эпосом по содержанию и форме». Вспоминаются у «Черешни» — картины, где в краткой передышке между боями столь щемяще ощутима нота сопереживания, беспокойства о судьбе людей, «которые, может быть, вскоре лягут за этими холмами»...

Беспокойная память творца возвращает нас к тяжелой военной године в исповедальных в своей сути полотнах «Этого забыть нельзя» о горькой доле пленников, и одновременно, неистребимости сопротивления человеческого духа насилию; о стойких образах матерей («Матери, сестры»), о священ-

ном братстве прошедших войну («Ветераны»), о непростом диалоге поколений о минувшей войне в картине «9 мая». Живописным монументом воспринимается картина «Победа», воплощающая бессмертность подвига и мысль о высокой человеческой цене завоеванного. В мощной пластике полотна, проникнутых экспрессией трагических ее ритмов, в контрасте выраженных полярных чувств воплощены радость достижения цели и боль утраты. Совершенство формы и глубокий психологизм образов утверждают высокую этическую значимость картины. Прошлое и современность обычно слагаются у художника в единый образ бытия человека на земле людей, в вечное движение времени. Представляется, что наиболее концентрированно это воплотилось в картине «Август» с безбрежностью пространства земли и неба, с мудрым единением юности и старости, проявилось в вечности «трудов и дней» (Гесиод). Проникновенно приобщает нас Моисеенко к познанию красоты и в своих тематических композициях, и в виртуозных натюрмортах, заставляющих вспомнить определение К. С. Петрова-Водкина об «острой беседе живописца с природой». Неизъяснимой красоты исполнены пейзажи — от камерных до эпических. Портреты, в которых отчетливо раскрывается личность. «В каждом полотне, — говорил художник, — ведущей должна быть тема внутреннего, психологическая». Такой были драматургия его сюжетов, режиссура композиции, цвета. Он сумел в ряде своих работ передать и предощущение встречи с образом, красотой. Это угадывается в напряжении творцов, изображенных перед чистым холстом, в частности, в портрете учителя А. Осмеркина или в картине «Эль Греко». В своих же автопортретах он был несколько даже гротескным, но зато по-рыцарски увлеченно, вдохновенно изображал свою супругу, известного скульптора Валентину Лаврентьевну Рыбалко. Только разве что в парном портрете, где они изображены вместе, он изобразил себя чуть более строго, и то, наверное, потому, что рядом была его Муза — друг и жена. Трогательное и самоотверженное отношение двух выдающихся личностей тоже являло собой благородный, человеческий, творческий пример.

Евсей Евсеевич был человеком, великолепно оснащенным — в литературе, истории, художественной культуре; он равнодушно интересовался всем окружающим (был, кстати, страстным болельщиком, усматривая в спорте, играх, в частности, свой стержень, своеобразный нерв и драматургию, которые подчас сравнивал с искусством). Запомнилось, когда он, спустившись по лестнице из мастерской, усаживался за стол в ковбойке и меховой безрукавке (летом он обычно работал в Юкках) и оказывался словно в нише между стопками журналов, газет, которые тщательно просматривал и эмоционально комментировал. Готовность его (как и Валентины Лаврентьевны) помочь людям была удивительной. Это касалось и творческих, и обычных житейских вопросов. Он был непримирим к любым проявлениям нечестности, когда «посягали на искусство, на его миссию». Страстными, принципиальными, гражданственными, как и его произведения, были статьи, выступления художника. Их ожидали с волнением: знали — он скажет важное, значительное, сокровенное. Его творчество впитало в себя открытия прошлого, отечественного и мирового искусства в их органичном сплаве. Поэтому реализм его творений был не догматичен, но полнокровен, ярок и содержателен. Он поддерживал творческие поиски, разные творческие кредо, если они соотносились с понятием искусства<sup>1</sup>. И едко иронизировал над теми, кто обозначал творческую стезю теми «берегами, в которых было удобно проплыть только этому автору». Он жестко относился к случавшимся порою проявлениям недоброжелательства в творческой среде, так определив подобные проявления: «одним мало, чтобы их хвалили, им еще надо, чтоб других ругали... Его душа никогда не отягощалась завистью к коллегам. Он был способен искренне обрадоваться успеху других, даже не самому громкому, но успеху, ибо внимательно относился к таланту. Об этом хорошо помнят все, знавшие его и, конечно же, его ученики. Он радовался их успеху нередко больше чем своему собственному. «Первое, что бросается в глаза попавшего в мастерскую Евсея Евсеевича — это отношение к студентам, как к художникам. С первого знакомства до защиты. Его советы лишены менторства, носят ха-

рактик скорее полувопроса. Он как бы советуется с тобой. Хороший дуэт получался у него с Фоминым..., они хорошо дополняли друг друга. Евсей Евсеевич лишен догматизма, пристрастия к одной художественной эпохе или к художнику. Он в своих примерах опирается и ссылается на вершины искусства в целом. Поэтому в его мастерской легко и уважительно уживаются противоположности. Со студентами очень мягок и человечен, но терпеть не может бездельников. Он приветствует ... разнообразие и приветствует при этом широту вкуса. Очень внимателен к композиционной работе. Все это создает творческую обстановку и, как результат, отличные дипломы. После института, как правило, контакт Евсея Евсеевича с бывшими студентами не прерывается». Это письмо<sup>2</sup> было написано автору статьи еще при жизни художника В. И. Тюленевым, который до конца сохранил благоговейное отношение к учителю. Характерно, что эти прекрасные черты художника, педагога, человека с огромной уважительностью отмечали А. Яковлев, Ю. Пенушкин, А. Знак и другие его ученики, ставшие известными художниками.

Евсей Евсеевич мог поверить в совсем еще молодого человека. Так, например, он доверил написать одну из первых монографий о себе Г. К. Кекушевой-Новосаду. О ней в ту пору свидетельствует замечательный «Портрет студентки», написанный Моисеенко. А что касается ее монографии, то она написана глубоко, интересно и убедительно, в чем, видимо, помог не только талант искусствоведа, но и отношение мастера. Когда-то я спросил Моисеенко, не хотел ли он познакомиться с моей статьей о нем для «Советской культуры». Евсей Евсеевич ответил: «Раз Вы ее сделали, значит, знали, о чем писали». Ничего похожего на слова вроде «надо было мне показать» я ни ранее, ни позднее от него не слышал. Доверие и уважительность такого мастера, действительно, придавали сил. Естественно, что художник чувствовал, не мог не ощущать, насколько удалась ему та или иная работа. Однако, в этом не было ни грамма самоуверенности. Он волновался всякий раз, отпуская от себя свою работу на суд зрителей. Однажды в «Манеже», стоя у картин «Спартак», «Памяти поэта» и «На берегу» (с излюбленной им темой изображения мальчишек), он подозвал меня и спро-



сил: «Что Вы думаете?». Я ответил не сразу, вглядываясь в его новые полотна. А он стоял молча, потирая рукой подбородок. Он волновался. Волновался, будучи известным мастером. И это прекрасное волнение творца, не показное сомнение, неизбывная взыскательность к созданному также были доказательством уровня его мастерства.

Моисеенко последовательно и целенаправленно обращался к истории, создавая образы, близкие нашему современнику. В этом было еще одно важное проявление нравственной позиции автора. «Искусство — наша память», — говорил художник. Его работы различных жанров буквально пронизаны этой благородной идеей человеческой памяти. И всякий раз эта идея проявляется по-разному, не только в сюжете, но и в самом строе произведения любого жанра. Своего рода эпиграфична в этом смысле картина «Память». Время будто листает книгу истории. Пространство холста объединило прошлое и настоящее. Земля Родины — место действия, место жизни поколений, которых **память** объединяет в **род человеческий**. Одна из глубинных тем в искусстве Моисеенко, связанных идеей памяти — жертвенность. Неизбывная по этической значимости для истории русского народа, его художественной культуры. Ею пронизаны многие полотна мастера. В последние годы жизни, среди иных, художник создал картины «Спартак», «Голгофа», «Памяти поэта», образующие не по формальному принципу, а по существу своеобразный триптих. Этим мощным аккордом словно увенчивается творчество художника, который столько создал и еще столько мог создать... При очевидной обращенности к истории, картины современны своей философской, эстетической и этической значимостью. Созвучен мужеством и мученичеством подвига своего «Спартак», образ которого обращен к нам во всем его величии. Время Спартака — дохристианское, но выбор героя симптоматичен: роняя меч (он сделал им все, что мог), воин избирает жертвенный крест? В течение 1976–1981-х годов Моисеенко создает произведения по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», давая самобытную трактовку литературного сюжета. В 1988 году (последний год жизни мастера) была завершена «Голгофа». Художник благоговел перед одноименной картиной Н. Н. Ге, будучи

потрясенным ею. Но сделал как всегда свое. Он передал трагическую и светлую жертвенность Спасителя в проникновенном и одновременно монументальном по пластике и значимости изображенном холсте. Он вдохновенно передал красоту жертвенного подвига во имя людей, «добровольного мученья за нас распятого Христа», как писал Бальмонт. Новой страницей в пушкиниане стала картина «Памяти поэта». Это своего рода реквием. В потрясающем душу звучании ритмов, контрастов светлого и темного, в трагическом выражении лиц, на высочайшей ноте взято лицо поэта, в котором и угасание, и скорбь, и просветление. Рядом, с проникнутым глубоким страданием лицо преданного слуги Никиты Козлова. Это к нему относились горестные и сочувственные слова умирающего поэта: «Грустно тебе нести меня?» Облик этих двух персонажей будто сливается воедино. Евсей Евсеевич говорил мне, что их образ должен восприниматься в единстве, «словно одно лицо». Они заключают в себе огромную выразительную силу. А плачущая женщина будто олицетворяет вечную скорбь. И вместе с тем картина небезысходна по своему образу, ибо в ней воплощена **непреходящая** память, когда светлое все же преодолевает темное, подобно воскрешению... Выраженное здесь становится символом.

Как важно сохранить память о тех, кто созидал, сражался, творил во имя отчей земли. Сохранить завещанное — это в полной мере относится к памяти такого мастера, каким был Евсей Евсеевич Моисеенко. «Подлинное искусство — это взгляд художника, печать его личности, взгляд, обусловленный памятью, его эволюцией, воспитанием, культурой, это мир, построенный творцом».

#### Примечания

<sup>1</sup> Эту особенность Е. Е. Моисеенко отмечает также Б. И. Шаманов: «Его вкус в искусстве был безошибочен, а главное широк, но не всеяден. Исключительного дарования художник, он по-доброму относился к творчеству других. Определенно же не любил дилетантизм в искусстве, а также уловки скрыть неумение за кажущейся художественностью...» — Б. И. Шаманов. «Уроки мастера». Воспоминания (рукопись. Ноябрь 2006. С.1)

<sup>2</sup> В. И. Тюленев. Письмо А. Ф. Дмитренко 14 февраля 1973 года.



**ПЕЙЗАЖНАЯ АУРА ГАВРИИЛА МАЛЫША  
(Из монографии живописца)**

Надо сказать, что Малыш многое повидал. В его работах и Кавказ, и средняя Россия, и Карелия — т. е. амплитуда его творческого взгляда, его творческих запечатлений очень велика. Он, можно сказать, был художником, во многом путешественником. Он был и за рубежом. И всюду его сопровождали маленькие альбомчики, в которых и акварелью, и пером он схватывал, запечатлевал то, что задевало его, то, что его интересовало. А потом все это своеобразным творческим процессом, таинством его перевоплощения формировалось в натюрморты, в пейзажи времен года, в пейзажи моря, в пейзажи гор, т. е. создавалось то, что является творчеством Малыша, как художника, неповторимого. И у какой работы не останавливайся — всюду поражает находка его как художника.

Акварель 1990 года «Лунная ночь». Превосходная по живописи, написанная как бы бросками красок. Облака малышевские и окружение какое-то — то ли озеро видится вдали, и свет луны рассеян сквозь облака. Полная драматизма вещь. Живописная, сильная, мощная.

Малыш большей частью использовал горизонтальное построение композиции, так как ему было свойственно стремление к широте охвата. И даже в том, что в определенном смысле входило в ограниченные пейзажные рамки того видения в узком спектре, все равно оставался прием горизонтального, кулисного расположения.

На переднем плане Малыш зачастую изображал группы кустарников или отдельные деревья. Построение глубины было основано на переходе, на перемене планов: переднего, среднего, дальнего. Отсюда глубинность его пейзажных построений. Но вместе с тем эта глубинность не становилась подобием реальности, а обретала некое единство в плоскости. Здесь

не было фотографического запечатления природы, а была явная установка на сочетание общего реального впечатления, подчиненного чисто художественной колористической задаче, и одновременно создание единого пространства, не прорывающего холст, а сохраняющего ощущение плоскостности, и одновременно с этим, декоративности ощущения глубины. Вот этот момент очень интересен. И в его работах, чем позднее дата и чем больше оставалось за плечами опыта и выполненных работ, тем свободнее и своеобразнее становилась живописная манера художника. Он писал мазками, пятнами, которые давали объем. Изображение листвы, древесной кроны — все это создавало впечатление, вылепленности, и, в тоже время, была живописная форма, с ощущением колебания, шороха листвы, где каждое дерево становилось как бы монументом природы и в то же время сохраняло ощущение живого трепета.

В этом плане довольно интересен пейзаж «Утро в лесу» (1990 год). Здесь явственна его манера писать крупным, сочным мазком, где дальний план — мощь синего леса и постепенный переход от зеленеющего кустарника к группам деревьев. Все это написано маслом, большими, сильными мазками.

Сердце Малыша очень хорошо воспринимало, и взгляд его очень хорошо ловил особенности города, его окраин. Поэзией проникнуты его полотна, посвященные Гавани, видоизмененным блоковским местам. Он давал не парадную часть города, а какие-то проходные дворы, брандмауэры, глухие стены домов, очень тонким колористическим подбором вскрывая поэтичность этих мест и то, что как бы возвращало нас к блоковским ощущениям, к тому видению, которое порождали блоковские стихи, помеченные как раз тем, что они были написаны под впечатлением прогулок в этих, тогда отдаленных местах Петербурга.

Говоря о теме осени, хочется обратить внимание на то, что она у него была разная, даже написанная в одном и том же месте, не говоря уже о том, что если он писал осень на Валааме, то это была совсем иная осень,

чем осень, представленная им в Новгородских краях. И не потому, что это другой рельеф, но какой-то интуицией, каким-то чутьем, пониманием, выбором места воспроизводилась особенность пейзажа, свойственная именно тому месту, которое привлекло взгляд художника. Вот на Валааме любимое место — хоровод березок. Причем единичные деревья на первом плане у него самого разнообразного настроения: от тонюсеньких стволиков, опущенных первой листвой; или от стройных березок, которые то ли группами, то ли хороводами выходят к опушке, до могучих древесных стволов рядом с крепостными монастырскими стенами, или до каких-то сиротливых деревьев, которые притулились в тени домиков горного поселка. Это понимание жизни дерева, умение схватить момент, когда его ветви еще сохранили золото и желтизну листвы, или когда они, наоборот, роскошно окутаны разнообразной листвой, а кустарники с какими-то цветами, когда создаются природные букеты, — все им улавливалось, подмечалось и обобщалось.

Причем очень интересна, например, его работа 1996 года «Поздняя осень». Уже близок край жизни художника, но какая мощная, сильная и даже уже рельефная живописная фактура на этом полотне. И вот еще картина «Утро». Тоже неожиданные сопоставления, мощная, сильная живопись. Происходит как бы действие между той музыкой цвета, которая заложена в пейзаже, и зрителем, который включается в это восприятие, входя как бы в мир картины, в мир пейзажа, который открывается художником.

Для пейзажей Малыша характерен пространственный охват. Он, в основном, как бы видит чуть-чуть сверху, поэтому передается особенность русского пейзажа — его пространственность, широта. Она всюду присутствует в работах Малыша. И какие бы он не писал дали — озерные, речные, или просто как бы подернутые дымкой пространства, отмеченные в перспективе деревьями, всюду присутствует момент обзора, охвата, широты, что является особенностью русского пейзажа, продиктованного тем характером ландшафта, который существует в России. Но это у него про-

является не только когда он пишет русский пейзаж, но и в его работах, посвященных Украине, Донбассу, Кавказу, который он очень любил.

Осень у Малыша богата инструментовкой цвета, утонченной нюансировкой. «Русская осень». Тут не только пожар огненной листвы, но какие-то утонченные фиолетовые оттенки, ранняя, желтизна, поднимающиеся в низинах туманы, блеск воды, несколько потухший, как затуманенное зеркало в старинном замке. Туманности, характерные для пейзажа, были любимы Малышем.

Надо отметить, что он так же умел подать по-своему красоту русской зимы. Его зима — сказочно-серебристо-туманна. Вот его пейзаж «Лес зимой», написанный в 1984 году. По существу, здесь только намек на лес. Сверху брошенный взгляд на деревья, сучья которых опущены снегом, снежными шапками, и дали — дали бесконечные, окутанные туманом и снегом. И вот эта умиротворенность зимнего пейзажа характерна для этой серии, этого пейзажного лейтмотива, который мы можем назвать «Зимой». И, может быть, тут уместно сравнение с пушкинской зимой, его снегом, когда приходит «сама красавица зима».

Момент умиротворенной, туманной, и в то же время трепетной красоты природы. И можно даже сказать, что во многих случаях Малыш выступает певцом тумана. Может быть, это идет от Блока, может быть, это идет из других каких-то источников русской поэзии, но вот эти зимние пейзажи, они пронизаны нежностью, в отличие от натюрмортов, парадных, ярких, сочных. Хотя, как мы уже говорили, у него имеются и натюрморты, погруженные в определенную темноту. Его пейзажи зимы, осени и даже лета — элегически. Они не носят характер скорби или траурности, но в них присутствует какая-то светлая печаль, очень привлекательная в трактовке Малыша.

В творчестве Малыша заметное место принадлежит работам, посвященным Донбассу. Это и дома на фоне терриконов, и донецкие поселки, и разнообразные пейзажи городков, и самого Донецка. Характерно для

всех этих работ, посвященных Донбассу, — это высящиеся над всем, мощные как горы, отработанные породы, так называемые терриконы. Но что самое примечательное — лирическое дарование Малыша сказалось и здесь. Эти поселки, эти дома шахтеров выглядят поэтично. Он так воспринимает их и цветом, и объемом, и формой, что кажется, здесь нет противоборства человека и природы, этого огромного выброса земли. Здесь тоже присутствует некое равновесие между природой и трудом человека, тем, что происходит в ходе его действия, в ходе его определенной борьбы или взаимодействия с недрами земли при добыче топлива.

Отмечен прекрасной живописью, сопоставлением планов донецкий пейзаж, написанный мастером в 1969 году. Это одна из его довольно ранних работ. Здесь еще не развернулась во всей своей неординарности творческая манера и живописный почерк Малыша. Но и здесь сопоставление синих кровель, серого забора и терриконов на заднем плане, необычная кадрировка говорят о том, что для художника труд человека, его деятельность не являлись чем-то отталкивающим. Он это воспринимал, он это понимал. И самое удивительное, что это не воспринималось некоторыми лицами, которым казалось или которые нарочито утверждали, что он «не отражает современности», что он «уходит в пейзажную лирику», хотя воспевание родной земли, ее красоты — это не что иное, как воспевание чувства человека к родной почве, к родной земле.

Гимном в честь Донбасса, по моему мнению, служит написанная маслом в 1972 году картина «Огни Донбасса». Это воистину апофеоз отношения художника к родному краю. Город, залитый вечерними огнями, темное небо, свет, излучаемый окнами жилых зданий, разбросанные световые точки по всему горизонту, словно вспыхнувший в ночном небе фейерверк. Вырастающие один за другим три мощные террикона, и на переднем из них — четыре венчающих огня, чтобы видно было самолетам и во избежание возможных столкновений с этими, уже рукотворными горами, чтобы

не произошло никаких аварий и неприятностей. Но не в этом суть. Вся композиция этой работы, ее настроенность, мажорность — это слава, это восхищение городом-тружеником, городом, который светит огнями ночного спокойствия и ночного отдыха. И в то же время, это горькое напоминание о том, что такие процветавшие в свое время, пульсирующие напряженной жизнью города шахтеров, теперь отошли на второй план, погасли их огни, а вот эта картина остается в памяти и должна сохраниться как символ величия и радости трудового Донбасса.

Пейзаж маслом «Донбасс. Вечер» — суровый. Это написано широко, живописно, мощными зелеными пластами земли, каких-то черных срезов и линий красных вагонов, везущих уголь. И на переднем плане — столбы электропередач. Здесь нет никакого праздничного элемента, это суровые трудовые будни. Суровый вечер Донбасса. Он уже как бы приустал от работы и замер на какое-то мгновение, которое и запечатлено художником.

Малыш любил и понимал старую Россию, древнюю Россию — Россию храмов, Россию крепостей, Россию Новгорода, Пскова. И в этом плане очень характерны два его живописных полотна, одно из которых называется «Русская старина» (оно было написано в 1970 году); и второе, которое называется «Зима». Русская зима — у стен монастыря — красные стены, фрагмент башни, голубые купола и мощные пласты снега. Но главное тут то, как вписаны старинные постройки XVII–XVI века в современное окружение. Они, как меты того древнего, которое связывает современную Россию, провинциальную Россию, Россию не столичную, с этими твердынями православной веры, с этими монастырями, которые и защищали, и просвещали Русь.

В 1960 году Малыш написал великолепную, выразительную акварель «На стройке ГЭС». Здесь тоже его любимое обращение к ночным огням. Краны, темные возвышенные берега. Это вечернее или даже раннее ночное небо и точечками-точечками трепещущие электрические огни. Чувствуется



пульсация жизни, чувствуется, что стройка не прекращается ни на одну секунду, ни на одну минуту. Здесь и темп жизни и в то же время характерное для Малыша ощущение умиротворения.

Малыш часто писал Волгу и на небольших листах, и на больших монументальных, как это ему было свойственно. «Осень на Волге». Это мощная поэтическая картина. Передний план пылает осенними красками. Фиолетовые дали противоположного берега, расположенные там беленькие у дома и на переднем плане, тут же мощные, сильные ажурные линии или, вернее, опоры электропередач. Здесь очень характерное для художника умение связать современнейший индустриальный мотив с поэзией природы, что превращается в единство поэзии труда человека, его созданий, которые вписываются, связываются с природой, с ландшафтом, достигая совершенно определенной гармонии.

Другой мотив, тоже связанный с Волгой, это «На берегу Волги» (1972 год). И если картина «Осень на Волге» мажорная, то здесь, наоборот, некая притушенность. Здесь строения старого уже поселка, который, наверное, обречен на гибель. Но раскрываются волжские дали, высокие берега и по глади реки-труженицы, знаменитой реки, реки, песней прославленной и в битвах известной, плывущие речные самоходные баржи, суда, вьющиеся над ними дымки.

Очень созвучны волжские пейзажи восприятию Малышем пространства. Это российско-русская пространственность во всех его волжских пейзажах, впрочем, как и во всех других. Он любил, понимал и очень ярко, очень эпично передавал пространство земли. В этом ракурсе интересен его пейзаж «Утро в степи». Трактор, восходящее солнце и поднятые пласты целинной земли. Зелень яркие идут впереди, на переднем плане мощные пласты яркого, сочного красного цвета, которые, играя, сочетаясь, переливаются с зеленью; и вот это ощущение поднятой целины, труда, мощи зем-

ли, мощи этого пространства, той силы земли, которая дарует человеку свои плоды, если он на ней трудится.

К этому же ряду песни о пространствах родной земли относится и акварель Малыша «Весна на полях». Знак времени — деревья, на которых распустились первые весенние побеги, может быть яблоневые или вишневые, а вдали, опять же любимая им тема, — бугристые, расстилающиеся просторы земли и небольшие трактора, которые поднимают эту землю, переворачивают ее, а дальше — пространство, горизонт; и все это решено с такой свободной силой впечатления, с такой несдержанной ничем, не подчиненной ложному пафосу, но, в то же время, наполненной радостью того, что перед художником открывается земля — земля прекрасная, земля широкая, земля песенная, на которой трудится человек. По сравнению с этим пространством, трактора кажутся совершенно незначительными, но вот это сопоставление незначительности машины и значимости просторов земли — в этом его понимание сути жизни. Главное для художника — это живая природа. И вот такое соотношение человека и природы, который не попирает ее, а который как бы вписывается в нее, как бы содружествует с ней, дает этот, очень интересный и очень характерный для Малыша пейзаж, обращенный к родным просторам.

Малыш много лет, во время летних, осенних и весенних поездок в дом творчества в Горячем Ключе, работал над пейзажами гор. Они у него решены по-своему, не банально. В 1958 году он написал «Скалистые горы». Это действительно ощущение мощного, сильного нагромождения скал, пород, крутых, неукротимых. И никакой ложной декоративности. Это действительно ощущение силы земли, которая из себя подняла такие горы, подпирающие небо.

«Утро в горах» написано в 1987 году. Это опозитизированное восприятие пейзажа. Здесь нет такой суровости, нет такой надменной неприступности этого скалистого горного края. Здесь чувствуется веяние поэзии

Лермонтова и многих-многих русских поэтов и писателей, которых увлекала красота Кавказа. Тема Кавказа непрерывно шла через всю творческую жизнь Гавриила Константиновича. Здесь горы и небо, облака, которые задевают грани хребтов; хребты, которые не склоняются перед силой ветра, несущегося над ними; и камни — горные камни, которые как бы показывают, что путь туда, к вершинам не легок. И все это решено в темной зеленой, глухо-зеленой гамме, контрастируя с белыми облаками, края которых разорванные, как бы разметенные, противопоставляются четким очертаниям горных вершин.

«Кавказ. Скалы» — так называется холст, написанный маслом в 1970 году. Все эти даты показывают, что тема Кавказа непрерывно волновала, воодушевляла художника. Широкая, мощная живопись пластами. Написаны горные отроги, вершины скал, уходящих высоко в небо, со следами сползающих снегов и черными обнаженными зубьями камней. Гамма, которая сама уже своим цветом настраивает на ощущение неприступности, взлетности. И композиция, и подчеркнутая геометричность, которая нарастает к центру композиции, дают ощущение трудности восхождения, трудности и недоступности этих гордых порождений природных катаклизмов.

Малыша привлекала не только стихия горных массивов, не только титаническая мощь гор, но и такие лирические темы, как горные аулы, с их глухими стенами, домиками с плоскими крышами. У него множество акварелей и рисунков, запечатлевших горные поселки, многоярусные строения, напоминающие античные храмы с колоннами, возвышающимися один над другим. И в то же время эти горные селения изображены так, что в них есть ощущение не только воздушности, взлетности, но и неприступности, которая проявляется и в природе, и в человеке, и в самой структуре ландшафта этого удивительного края.

Особенность Малыша находить нюансы, новые колористические сочетания в теме, которую он разрабатывал на протяжении многих лет, ска-

зывается и отражается в работе, названной «Горный пейзаж», датированной 1971 годом. Это уже не такой суровый и неприступный край. На первом плане деревья, растительность, на втором плане фиолетовые перепады, фиолетовые волны каких-то горных пород, и далее на горизонте покрытые туманом горные хребты. Тональные переходы создают ощущение пространственности в том визуальном направлении, откуда художник делал свой рисунок, развитый, как всегда у него в дальнейшем, в обширном полотне, в обширной монументальной акварели, какой является представленная здесь работа.

Малыш в восприятии Кавказа более всего был близок к Лермонтову. Лермонтовское начало красоты, неприступности, и, в то же время, магнетического притягивания взгляда человека и его души, присутствует в кавказкой сюите, в кавказской симфонии произведений Малыша.

«Ущелье в горах» (1966 год). Тоже любимый мотив Малыша — горная дорога, идущая по краю скалистого обрыва. И вот это ощущение мощи гор, поднимающихся до неба, закрывающих горизонт; обрыва, идущего вниз, и там, внизу, опоры высоковольтной линии. Это многозначительная, символическая по своему характеру вещь, где обнаженные красные и черные пласты динамично подпирают друг друга. Замкнутая вертикальная композиция дает ощущение силы горного пейзажа.

Любимая и глубоко прочувствованная тема мощи горных кряжей, горных ущелий ярко, выразительно воплощена в акварельной работе Малыша 1966 года «Ущелье». Это мощные, вздымающиеся до самого неба скалистые, резко огранные хребты, по краю которых идет тонкая-тонкая извилистая горная дорога. Хребты кажутся подпирающими небо, мощными. Где-то там оно высится — прозрачно-голубое. А на дне ущелья видны верхушки опор высоковольтных электропередач.

У Малыша имеется особый, композиционный и колористический камертон, который позволяет ему в равной степени оставаться монументальным

и лиричным в малых работах, равно как и в больших. Монументальность его акварелей никоим образом не снимает их лиричность. Но маленькие акварели, небольшие по размеру листы, сохраняют и элементы бесспорной монументальности, и в то же время углубленной лиричности. Они более интимны, более задушевные и дают ощущение близости к человеку.

Пейзажные работы Малыша рассчитаны на их восприятие в интерьере современным человеком (говорю о малых и средних работах). Малыш писал работы, которые сами по себе, по своему характеру являются экспозиционными. Они сами требуют презентабельности, представительности. Но это не оттого, что художник стремился к этому, он просто выражал себя.

Впечатления от увиденного и прочувствованного, будь то природа, города и люди, откладывались в его душе творческой памятью, давая сильный импульс для художественной фантазии, космического мироощущения, что позволяло талантливому мастеру выплескивать на холсты и бумагу сказочные видения и миражи, воспевающие красоту Вселенной.



**ГРАВЮРЫ ИГОРЯ ФИЛАТОВА  
(1939–1993)**

**СУДЬБА**

10 лет назад закончился особенный временной отрезок в культуре — от хрущевской оттепели до формирования новых отношений, которые еще предстоит анализировать. Искусство — коррелят и в советский период из политических соображений ему уделялось внимание, но в частной жизни оно считалось непрестижным занятием. Для многих, однако, статус художника, чья деятельность толкуется неоднозначно, стал удобной маской, за которой можно спрятаться и благодаря уму, таланту, а то и просто житейской хитрости вполне легитимно оставаться самим собой. Это обстоятельство смягчило судьбу Игоря Филатова, чья творческая жизнь пришлось на эти годы. Все было не так однозначно в том советском времени и гравюры Игоря тому доказательство. Они удивляют своей легкостью, силой и свободой, его ничто не стесняло, когда он оставался один на один с чистым листом бумаги. Судьба обошлась с ним сурово: он был лишен счастья полноценной физической жизни, разделив участь таких художников, как Тулуз-Лотрек и Борисов-Мусатов. Внешняя канва его существования проста в своей жестокости: искривление позвоночника, мать умерла, в детстве и отрочестве скитания по больницам... В какой-то момент он стал рисовать. Тем, что он состоялся как личность и как художник, он обязан двум обстоятельствам: Ленинградскому художественному училищу (в разговорном обиходе «Таврическому»)<sup>1</sup> и многолетней дружбе с семьей художников Инны и Валерия Нетребенко. Он был им как родной, они опекали его, у них в доме он и умер легкой смертью 13 июня 1993 года, уснув на диване и не проснувшись утром. Такова его личная история. Творчество — это диалог. Гравюры Филатова корректируют оценки прошедшего. Советская действительность была рамой, одинаковой для всех: пустынные улицы, убогий быт, неприветливые учреждения... Но было еще

то, что можно условно назвать «памятью» — глубокий, подземный ток культуры, сумма знаний о прошедшем, не история событий, но история людей духа. И эта память уже не была для всех одинакова.

## БАШНЯ

В Таврическом училище, куда Игорь поступил в 1961 году, оттепель упростила служебные отношения, а они были натянутыми. С одной стороны, преподаватели — художники, уже хлебнувшие много, кто с войны вернулся, у кого родственники отсидели или были из дворян, с другой — неусыпный надзор, от которого все уставали. Курс, где оказался Игорь, вели Леонид Алексеевич Оскорбин, прошедший войну художник, и его жена Мария Георгиевна Тиме, в девичестве — Блок, племянница поэта, что она тщательно скрывала, так как Александр Блок числился тогда всего лишь сомнительным «попутчиком» революции. Они вели живопись в двух группах и нелишне вспомнить некоторые подробности. Занятия проходили в бывшем дореволюционном бальном зале, с мраморными каминами, высокими зеркалами и потолком, расписанным амурами. К этому залу, снизу от входа, где рядом с раздевалкой висели два античных барельефа (подлинники), вела парадная с узорными перилами лестница, заканчивавшаяся мраморной группой «Три грации». Высокие окна с полукруглым верхом, цельного стекла, открывали вид на Таврический сад и дворец, отчего и училище в разговорном обиходе получило такое же название. На время занятий это пространство было разделено ширмой, а на великолепной лестнице отлавливали опоздавших. Зато по всем советским праздникам это пространство становилось тем, чем оно было когда-то — бальной залой... При этом полагалось самостоятельно его декорировать, расписывая бумажные панно на темы, связанные с искусством. Для маскарадов извлекались из кладовой театральные костюмы, предназначенные для учебных постановок, сохранившиеся еще от Школы Императорского Общества Поощрения Художеств, тщательно сшитые в стиле историзма. Вместе с театральными представлениями все это отличалось от бытовавших

тогда концертов самодеятельности, но по духу своему напоминало забытую атмосферу артистических кафе начала века. Никто из тогдашних соучеников Игоря, ни он сам, не задумывались над тем, что, переступив порог этого учебного заведения, они переступили невидимую черту, отделявшую их от одинаковой для всех действительности. Только немногие знали, что круглый угловой, всегда занавешенный плотными шторами, зал для рисунка, наверху дома заканчивается «Башней» Вяч. Иванова. Его знаменитые литературные среды посещал отец М. Г. Тиме, а напротив жил Керенский, первая жена которого была из семьи Тиме (сестра известной актрисы). В школе при училище некоторое время преподавала дочь писателя Александра Грина. Соответственно таким семейным связям был и круг знакомых, и художественные пристрастия. Применительно к творчеству Игоря это важно потому, что то, о чем нельзя говорить прямо, может передаваться другим путем, через ментальность поведения, и визуальному наблюдению, (а оно было), не подлежит. Содержательность искусства как предмета изучения, профессиональная честность педагогов, их взыскательность к себе и другим, понимание творчества как бескорыстного служения — все это влияния, формирующие личность художника. Здесь необходима серьезная ремарка. В это училище поступали, уже получив минимальную подготовку в художественной школе, куда, в свою очередь, принимали после полулюбительских занятий в «Домах пионеров». Таким образом, учение начиналось примерно с 12-летнего возраста и исподволь оно было еще и воспитанием художника в более широком смысле. Польза от такой системы была еще и та, что неспособные отсеивались на этом первом этапе. Это существенно отличается от недавно возникшей практики быстрого «натаскивания» с помощью репетиторов для поступления в вузы. У всех была конкретная цель — научиться писать и рисовать в рамках реалистической школы. Многие мечтали учиться дальше. Исключения за прогулы никого не возмущали, так как это считалось личным выбором жизненного пути. Упомянуть же об этом следует потому, что с выходом на поверхность «второй культуры», во всех публикациях этой культуры принято



всячески пинать профессиональное образование, как устаревшее и вообще мешавшее жить<sup>2</sup>. Было не так. «Башня» продолжала оставаться «высокою среди высоких башен»<sup>3</sup> и считать это училище преемником дореволюционной Школы Императорского Общества Поощрения Художеств правомерно<sup>4</sup>. При внешнем камуфляже переделок и наименований сохранялся невидимый костяк, основа всего: библиотека, фонды, учебные пособия, этнографические костюмы, и главное — оставшиеся в живых носители этой культуры. Они действовали интуитивно и молча, как византийские исихасты, это и было то самое Делание, о значении которого в эти же годы писал московский ученый В. В. Налимов, еще раньше эти идеи разрабатывала русская церковная традиция. Причины же образования маргинальной культуры, именованной «второй», может быть, вовсе не политические, просто этот контингент в какой-то момент пришелся кстати, и был политически использован. Как бы то ни было, размежевание происходило, и ситуация напоминала парижские воспоминания Бердяева: «на Башне велись утонченные разговоры самой одаренной элиты, а внизу бушевала революция, это были два разобщенных мира».

#### «КРОШКА ЦАХЕС»

Вышесказанное — контекст. Так было. Я хочу теперь остановиться на личности Игоря как человека. Его любили и уважали. Уродство не коснулось его души и лица, оно было интеллектуально-утонченно, почти красиво. Он был несколько старше других, был ироничен, иногда саркастичен, закрываясь этой маской, но всегда по-доброму. Был вежлив, аккуратно одевался, не позволял себе много пить и никогда никого не обидел. Он заставил себя, не без труда, примириться с тем, что какая-то часть жизни для него закрыта и сохранил при этом достоинство. Большие гравюры он стал резать после училища, вместе с другими графиками осваивая эту технику, они помогали ему печатать на тяжелом станке. Его стилю мышления была близка парадоксальность, где мысль обнажена, а форма изощрена — «заметили, что, когда фрейлейн чихает, по всей деревне скисает молоко...» — например, «Крошка

Цахес» Э. Т. А. Гофмана. Он отождествлял себя с его некоторыми героями и удивляет его внутреннее интеллектуальное сходство с самой личностью этого писателя, также как в Гофмане удивляет его неожиданная современность, между тем, как роман «Мастер и Маргарита», например, чем-то похожий на произведения немецкого романтика, уже теряет остроту. Сходство это выразалось и в обыкновенной человеческой доброте, которая была свойственна им обоим — читать ли дневники Гофмана, чтобы убедиться в этом, или рассматривать гравюры Игоря, содержательность которых впечатляет. Он виртуозно пользовался возможностями гравюры, ее чернотой и скрытой строгостью. Резкие снопы света вступают с ней в битву, как силы добра и зла, например, в гравюре к «Щелкунчику» (1964), в сцене сражения с крысами. Или, напротив, эта же чернота могла быть дизайнерски элегантна и иронична — (Апулей «Золотой осел»), или это — лишь царапанье тонких линий, психологическая разборка с самим собой — («Мастер»). Игорь первым переступил границу ученичества, это все уже тогда понимали, и интеллектуально он влиял на своих сокурсников.

## ВЕТЕР ПЕРЕМЕН

Тогда было принято следить за своим образованием, у многих появилось ощущение недостаточности предложенного. Читали классику, античных авторов, из театральной кассы в день стипендии приносили абонементы в филармонию, театры и пр. Художники, приехавшие из провинции, старались взять от города все. Выход черного трехтомника Гофмана с ученым котом на обложке совпал с последствиями оттепели, выразившимися в том, что в результате разных послаблений в училище появились новые люди. Приглашение преподавателей с нестандартными идеями было делом Галины Алексеевны Глаголевой, в прошлом ученицы Н. Пунина (она вела искусствоведение и некоторое время была директором). Позднее, в 80–90-годы в своей квартире она собирала литературные и искусствоведческие вечера, стараясь возможно более расширить круг приглашенных, отличаясь этим от тенденций

«второй культуры», со временем составившей подобие кланов. В результате ее дипломатии (все было не просто), в училище была приглашена Е. Н. Дрыжакова (Альтшуллер), до того преподававшая литературу в Тарту, университет которого в тогдашней интеллектуальной картине занимал особое место. У нее было свое мнение по поводу того, как следует вести этот предмет, и она читала опытный курс с включением европейской литературы. Ее лекции вызвали такой интерес, что не только прекратились прогулы, но послушать ее приходили десятиклассники, не обязанные посещать этот предмет и среди них Игорь, причем все сидели тихо, даже на лекциях о Горьком и Фадееве. Читанная ею гофмановская тема «филистеров» и творцов в маленьком кругу тогдашнего пятого курса сыграла ту же роль, что значительно позднее в московском и ленинградском обществе роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Эти произведения схожи не только фантастичностью, есть общая тема — власть толпы как контекста, тотальность и прессинг всего, что обступает и замещает собой то другое, что могло бы быть и что провидит художник. Гравюра Игоря «Мастер» (1964) относится к «Крейслериане», но по смыслу это шире, чем иллюстрация, отчасти, это также автопортрет. Понятие же «филистер» Игорь относил к согражданам, которых «нонконформисты» 80-х годов, не утруждавшие себя образованием, обозвали «совками», а судьба «случайно напечатанных листов для просушки» понималась им как судьба его гравюр, никому неизвестных... Приоткрылась глубина европейской культуры, сквозь густой соцреализм засверкало чудесное и парадоксальное... Поразил Ф. Кафка — зло в его мистическом обличье, тогда оно было еще заслонено картинами недавних военных лет и стилистикой советского кинематографа, «Гулаг» еще не читали... В творчестве Игоря проявилась и другая тенденция времени — индивидуалистичность, это было то новое, что формировалось исподволь. Могуществу тотальности противопоставлялась свободная мысль слабого человека в лице художника. Сегодня модно небрежно отзываться о Хэмингуэе, которым тогда зачитывались, но его творчество именно об этом, и писатель не случайно приобрел известность. Вообще, воз-

никновение похожих идей в разных местах одновременно, вызывает удивление, при наличии «железного занавеса» особенно. Косвенные источники были лишь на уровне масс-культуры (фильмы, мода, пластинки). Некоторое значение имели сохранившиеся частные библиотеки, дореволюционные издания, любопытство вызывали «запрещенные» авторы — Ницше, Фрейд, Метерлинк. В начале 60-х годов все вокруг, как-то в одночасье, перестало отвечать тем запросам, которые формировались в немного отдохнувшем от войны обществе. Образовавшаяся пустота не была «протестной» и до постмодернизма было еще далеко. С некоторой натяжкой это время можно обозначить как прото-постмодернизм.

## АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Сегодня есть понимание того, что в случае более дипломатичной политики в области искусства потерь было бы меньше. Художники широкого образования вели творческий поиск и то, что происходило в 60-е годы в небольшом коллективе Таврического училища можно представить как иллюстрацию одной серьезной тенденции. Общее настроение неудовлетворенности здесь выразилось в том, что студентов, еще многого не умевших, как-то сразу перестал устраивать академический рисунок, требовавший тщательной тушевки по «форме». Всех охватила какая-то апатия, начались прогулы, болтовня и т. п.

Все это быстро прекратилось, когда в училище, опять же при содействии Г. А. Глаголевой, были приглашены два молодых преподавателя, А. П. Зайцев и С. П. Мосевич, тогда только что закончившие Академию. Они резко изменили стиль преподавания и задачи, которые надо было решать на занятиях. Центром внимания стала композиция, осмысленное структурирование формы предметов и пространства, что было ново, до этого «фон» полагалось только слегка оттушевывать. Ссылались же они при этом на те темные классические полотна в Эрмитаже, мимо которых тогда пробегали не глядя («висят какие-то коричневые»...), стремясь наверх к Сезанну, Гогену и пр. Через много лет такое преподавание связали с именем Г. Я. Длугача<sup>5</sup>, который в конце 50-х

годов потянулся изучать «стариков», а не импрессионистов и кубистов, как все, и своим интересом заразил еще нескольких художников, а они — своих учеников. В целом это означало некое «возвратное» движение, что-то вроде проверки классики на прочность при ощущении потери или недостаточности чего-то... Но автором учебного приема в стиле интерпретации изучаемой картины был, все же, А. П. Зайцев, он именно этим стал известен в студенческой среде. Группа Игоря Филатова была первой, где он и С. П. Мосевич пробовали идеи, которые они, художники серьезного профессионального образования, открывали в процессе творческого поиска. Игорь Филатов быстрее других сплавил и композиционные приемы, и «конструктивность» с собственной фантазией, казалось, ему не хватало только намека. Внешний характер его работ изменился в сторону красоты пространства гравюры, как будто он только получил подтверждение тому, что ему самому хотелось сделать, что это можно... Несмотря на заметное улучшение ученических работ, все эти новшества вызвали недовольство других преподавателей. Внешняя политика снова стала жестче, последовали увольнения и уходы «по собственному желанию». Сама идея интерпретации, никак не развиваясь, осталась в пределах первоначального узкого круга художников и разделила участь всех замкнувшихся на себе групп, «сгорела», если можно так выразиться, напоминая китайскую притчу о нарисованном на стене аисте, который сходил со стены, когда собирался народ и танцевал, и перестал танцевать, когда этим чудом пожелал наслаждаться только один человек.

## РАЗМЕЖЕВАНИЕ

В самом начале 60-х годов образовалось своеобразное пространство интеллектуальной свободы, уже было не страшно, и подросло послевоенное поколение, не знавшее ничего. Авторитеты в области искусства еще существовали, и планка была очень высока. Это был короткий этап между соцреализмом и новой политикой, так называемая «вторая культура» еще не сформировалась. Игорь Филатов был в числе тех, кто мог выбирать, к кому

примкнуть. Он не попал в «общество крайних оригиналов, стилияг, проституток и прочих поэтов» (Арефьев-Басин «Газаневщина») и не был фигурой, которую можно использовать в политических манипуляциях. Его нельзя было поставить «во главе», показывать по телевидению, с шумом высылать за границу или избивать на «бульдозерной». Он не только физически для этого не годился, его самосознание было другим, он не был маргиналом, так сказать, ни по рождению, ни по воспитанию. Конечно, все были знакомы, и Игорь общался с художниками, объявленными позднее гениями «нонконформизма», но они его за своего не признавали, хотя он уже тогда резал свои лучшие гравюры. Союз художников не мог тогда его выставлять, он не подходил идеологически. Он избегал показываться в обществе из-за своей внешности, а маргинальная среда уже поворачивала в политику. Игорь был аутсайдером невольно и по отношению ко всем.

#### «ЛИСТЫ ДЛЯ ПРОСУШКИ»

Возвращаясь к тому, с чего начали, к «подземному току искусства» («субстанциональное поле» в терминах В. В. Налимова, пытавшегося это научно обосновать), вернемся к человеку духа — Гофману и таковому же Филатову, их странное сходство, некоторые, вроде бы незначительные подробности... Полное имя Филатова Игорь Германович. Были ли в его роду немцы — неизвестно. Стиль поведения, жизни этих двух личностей внешне схож. Гофман был юристом и добросовестно выполнял свои обязанности. Игорь, закончив училище, также ходил на службу и аккуратно раскрашивал чертежи в конструкторском бюро. Дневник Гофмана рисует его, как очень доброго человека, и таким же был Игорь. У Гофмана была любящая, ни во что не вмешивавшаяся жена, а Игорь Филатов, благодаря семье Инны и Валерия Нетребенко, был частично защищен в этой жизни их теплым дружеским участием и почти домашним очагом. Его любила и привечала мама Валерия, Евгения Никандровна, и с ними и сыном Инны, Ильей, он провел много времени, работал и жил какое-то время в Кировограде. Если бы не они, он погиб

бы, вероятно, сразу после окончания училища. Родственники Игоря (отчим и брат) хотели поместить его в инвалидный дом, но со стороны его покойной матери нашлась тетя, которая сумела выхлопотать ему маленькую комнату в убогой коммунальной квартире, где рядом с ним жили пьяницы и воры. Все же, это было место, где Игорь держал свой художественный скарб, книги, мог уединиться и чувствовать себя автономно и независимо — по инвалидности он получал небольшую пенсию. В этой комнате его однажды засняли на киноплёнку малознакомые люди и увезли эту плёнку и несколько гравюр, по слухам, в Германию. После смерти Игоря его бытовое имущество растащили соседи, а «творческое» осталось в семье Инны и Валерия и некоторых других его друзей и знакомых. Напрашивается в этих сопоставлениях мысль, что Гофман, может быть — первый человек того, что называется современностью. В гравюрах Игоря присутствует индивидуализм, который уже Гофмана провоцировал на ироническое и саркастическое отношение к нелепостям жизни и сильным мира сего... Гордец Бетховен, не желавший уступать дорогу монархам, посчитал нужным письменно поблагодарить Гофмана за внимание к своему творчеству... Война не была для Гофмана временем «славы и восторга» — Наполеон вторгся в Германию и помешал капельмейстеру Гофману ставить «Волшебную флейту» Моцарта, о чем он с возмущением записал в своем дневнике; в это самое время родился отец Ницше. Во времени это становится некой суммой, и художник Филатов слушает Бетховена, Моцарта, читает «Заратустру», «Крейслериану» — и все превращается в великолепные гравюры. На выставках, всего два раза прошедших за последние почти 40 лет, их удалось показать публике и снова вспоминается Гофман и его «случайно напечатанные листы для просушки».

## СЛЕПАЯ ЗОНА

Эта статья — очерк о художнике, входившем в круг интеллектуальной элиты Ленинграда 70-х годов, небольшое сообщество, созданное послевоенным поколением, которое интуитивно придерживалось традиции. Эти интел-

лектуалы не прилежали ни к сообществу соцреалистов, ни к тому тотальному отрицанию культуры вообще, которое через некоторое время стало инструментом политических манипуляций. Сформировавшиеся в ту пору художники попали в своеобразную «слепую зону» и, растворившись в городской жизни, выравнивают общекультурную ситуацию, являясь невольными оппонентами тому, что ныне «на поверхности»... Может быть, главное, что следовало бы сказать в конце всего то, что желание нового, давление изнутри, томление по какой-то истине, которая должна вот-вот открыться, по силе чувства в те годы было похоже на любовь, оно не имело никакой политической окраски. Так и должно было быть, потому что искусство — это не вербальная часть состояния человека, это деятельность «не для выгоды», как толковал Аристотель. Игорь Филатов остался в стороне от формировавшегося тогда художнического «прото-диссидентства». По уровню творчества он был уже мастер, его работы были замечены в том узком профессиональном кругу, где все так или иначе были знакомы. Его знали и личности, вписавшиеся потом в анналы «нонконформизма», но они не приглашали его ни общаться, ни выставляться. Он был, по словам знавших и любивших его художников Инны и Валерия Нетребенко, «золотой души человек» и битву с чернотой, которую он вел в одиночку, он выиграл.

Что теперь в «Башне Вяч. Иванова»? Хочется закончить в духе Гофмана. В бальной зале с мраморными каминами и зеркалами — детский сад, стоят кровати. Античный барельеф замазан зеленой краской. Судьба самой «Башни» неизвестна. Художественное училище выселено на окраину города.

#### Примечания

<sup>1</sup> В прошлом это Школа Императорского Общества Поощрения Художеств, после революции претерпело много изменений, в настоящее время — колледж им. Н. Рериха.

<sup>2</sup> «Художественная же школа — формализованное глупое дело, учила нас плоскому умению обезьянничать...» — Арефьев («Газаневщина»).

<sup>3</sup> При очень большой обобщенности этого образа, Ахматова отталкивалась, все же, именно от этой «Башни».

<sup>4</sup> Другое мнение высказано Д. Северюхиным в его очерке «Выставочная проза Петербурга».



<sup>5</sup> Г. Я. Длугач — художник старшего поколения, прошедший войну, в прошлом учившийся у Петрова-Водкина и при Бродском исключенный из Академии.

#### Источники

1. Бердяев. Самопознание. — Лениздат, 1991.
2. Гофман Э. Т. А. Худ. лит. — М., 1962.
3. «Газаневщина»; ООО «П. Р. П.», СПб., 2004.
4. Гюнцель Клаус. Э. Т. А. Гофман. — М.: Радуга, 1987.
5. Золотухина-Аболина. В. В. Налимов. — изд. Центр «Март». — Москва-Ростов-на Дону, 2005.
6. Северюхин Д. Выставочная проза Петербурга. — СПб, 2003.
7. Художественное училище им. Н. Рериха. — СПб, 2001, изд. «Лань».



**РОДСТВЕННЫЕ ДУШИ В ИСКУССТВЕ**  
**Римма Юношева (1941–1994) — Федерико Феллини (1920–1994)**

Человеческая душа — микрокосмос в чреве Вселенной, со своей неведомой космической трассой в бездонности временного забвения. Яркая творческая жизнь подобна светящейся комете, от полёта которой захватывает дух и невозможно оторваться.

Орбиты пылающих комет никогда не совпадают. Об их соприкосновении можно только фантазировать — слияние, вспышка ослепительного света и ускоряющийся полёт в никуда.

Так я себе представляю встречу двух гениальных творцов арены цирка и кино Римму Юношеву и Федерико Феллини на последнем витке их бытия, шагнувших в одно время в нетленную Вечность.

**РИММА**

Римма Юношева с детства обожала театрализованные зрелища — балет, оперу, драму, которые завораживали её и давали сильный импульс для работы её воображения и буйной фантазии. Ещё в детстве, потрясённая увиденными спектаклями, Римма рисовала свои декорации к ним и к спектаклям воображаемым.

Её приняли в школу для одарённых детей, затем она поступила в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Тему для дипломной работы определила сама — «Художественное оформление оперы Дмитрия Шостаковича “Нос” в постановке кукольного театра». Педагоги насторожились, не зная, как известный композитор отнесётся к столь неожиданной трактовке его произведения. Римма рискнула — позвонила по телефону в Москву самому Дмитрию Дмитриевичу и получила ответ — «Увлекательная идея, дерзайте!»

«Нос» принёс Римме первый творческий успех — дипломная работа получила отличную оценку и демонстрировалась на выставках в Москве и Ленинграде. Затем гастролировавший в нашем городе Красноярский ТЮЗ

предложил выпускнице оформить различные по стилю произведения Вильяма Шекспира и Алексея Толстого, Анатолия Алексина и Станислава Лемма.

А позже Ленинградский цирк предложил Римме Юношевой оформить представление «В космический век». По её инициативе на манеже возникли силуэты Ленинграда: решётки Летнего сада и старинные уличные фонари. Дебют завершился приглашением на должность Главного художника одного из лучших цирков страны. Римме выпал счастливый жребий — в течение 23 лет, с 1971 года, заниматься любимым творчеством, реализовать свой дар и детские мечты в красочные феерические и фантастические цирковые представления с неиссякаемой изобретательностью и оригинальностью художественных решений.

Её приход в цирк был сразу замечен зрителями и прессой. Большой удачей художника был спектакль к 100-летию Ленинградского цирка «Парад — Алле» в 1977 году, поражали красочностью и выдумкой пантомимы — феерии «Руслан и Людмила» (1979 г.) Легкость и элегантность декораций к цирковому спектаклю «Самый радостный день» (по мотивам рассказа А. П. Чехова «Каштанка», 1985 г.) говорят о тонком психологическом проникновении художника в суть чеховского рассказа. Римма Юношева создала целый ряд потрясающих костюмов и эскизов оформления известных номеров и аттракционов иллюзиониста Игоря Кио и дрессировщика М. Запашного, к «Русской тройке» и многочисленным детским спектаклям — «Хрустальный башмачок», «Едем к медведям», «Олимпийский сувенир» и другим представлениям цирка.

Медведи выходили на манеж в широких, цветастых юбках и в кудрявых париках, в матросских расклешенных брюках и бескозырках; щеголяли красочными костюмами Буратино и Петрушка, Незнайкин и Самоделкин. Гардероб участников аттракциона «Медвежий цирк» известного дрессировщика В. Филатова всем понравился настолько, что артист увёз его из Ленинграда в гастрольную поездку за океан.

Бесчисленные эксперименты, наброски, пробы, сохранившиеся в Музее цирка, говорят о том, как сложны были поиски появившегося на арене костюма. Эскиз — это замысел художника, но надо ещё довести замысел до во-

площения; решить последовательность появления костюмов перед зрителями по цвету, тканям, отделке, создать цветовую композицию в представлении.

Многие цирки страны неоднократно приглашали Юношеву оформлять тематические постановки. К 1500-летию основания Киева Римма Юношева осуществила блистательное оформление пантомимы — феерии «Золотые ворота». Юношева оформила ряд программ для зарубежных гастролей советского цирка — для Латинской Америки, Финляндии, Канады, Франции, Японии. Особенно высокую оценку прессы получила программа «Москва — Париж».

Для Риммы цирк был своего рода космическим пространством. Его объём она превращала в радостный мир, связывая оформлением все элементы подкупольного зала и даже фойе. Цирковая арена становилась гигантской живой картиной, сочетающей смысловое и декоративное начало, как бы вторя ритмам и рисункам номеров. Римма Юношева была всегда соавтором представления, его цветовым «режиссёром».

Работа в цирке и театрах была на виду. Мало кто знал, что неутомимый маэстро цирка вдохновенно занимается изобразительным искусством портретного жанра и русского пейзажа, внося в свои полотна новый индивидуальный живописный почерк, пронизанный лаконичностью, декоративностью и психологически точной достоверностью образов. Здесь и художники — Марина Азизян, Софья Юнович, Леонид Эфрос, и актёры — Тамара Дегтярёва, Игорь Еремеев, Долорес Запашная, и композитор Лора Квинт, и скрипач Иегуди Менухин... Цикл актёрских портретов — это оригинальное слово в жанре русского театрального портрета.

Интересен лондонский цикл созданных портретов (1992 г.): Иосиф Бродский, читающий свои стихи, портреты английских аристократок, которые можно причислить к шедеврам современного парадного портрета.

Автопортреты Риммы Юношевой — просты, строги и лаконичны. Римма чувствовала родство с природой, растворяясь в ней душой, изображая деревья, речные и озерные глади любимого Павловского парка и деревни Еглино,

где отдыхала летом. В пейзажной живописи живёт особая гармония, музыкальность и задушевность.

Значительное число работ Риммы Юношевой обрело своё место в фондах Государственного Русского музея, Петербургского Театрального музея, Музея Истории города, Музея Цирка, Оружейной палаты и других собраниях.

Римма Юношева пронесла через всю свою сознательную творческую жизнь детский романтизм, веру в добро и волшебство циркового искусства. Она была наделена, наряду с непосредственностью и искренностью, божественным даром живописца и высочайшей одухотворённостью.

## ФЕДЕРИКО

Федерико Феллини так же, как и Римма Юношева, с детства был мечтателем и фантазёром, обладал пронизательным цепким умом и эмоциональным итальянским темпераментом. Мальчишкой он убежал из католического колледжа к бродячим циркачам. В восемнадцать лет, приехав из провинции в Рим, рисовал карикатуры для журнальчика «Марк Аврелий», разрисовывал «фуметто» — романы в картинках; колесил по провинции с актёром Альдо Фабриции, писал для него эстрадные скетчи; работал на радио в качестве автора комедийных сценок в духе комедии дель арте с постоянными героями Чико и Паулиной, которую играла Мазина.

Именно этого юношу, карикатуриста и автора весёлых скетчей, позвал режиссёр Роберто Росселлини участвовать в работе над небывалым антифашистским фильмом «Рим — открытый город».

«Вполне возможно, — говорил Феллини, — что, если бы не произошла встреча с Росселлини, я был бы сейчас кем-нибудь другим, скажем, директором цирка». В 1952 году они расстались. Каждый пошёл своим путём. Феллини освоил профессию неореалистического драматурга.

В своём первом самостоятельном фильме «Белый шейх» Феллини открыл свою карнавальную тему в искусстве. «Вокруг одна вульгарность и обыденность», — сказала Ванда, героиня фильма, и праздник начался. С лестницы спус-

каются «персонажи»: разукрашенные мишурой одалиски, бедуины, арапчата, героини и красавицы; они движутся вниз под звуки парадной щемящей мелодии Нино Рота. Тревожная праздничность формы и глубокая нравственность мысли — являются собой элементы нового стиля, стиля Феллини.

В фильме «Дорога» Феллини, верный трагической правде жизни, нарядил своего положительного героя в шутовские лохмотья, придал ему почти идиотический характер, провозгласив веру в идеальное духовное начало.

Клоунада человечности, смешная и горькая, разыгрывается в фильме «Ночи Кабирии». Кабирия (Джульетта Мазина) с клоунской безмятежностью катится «на роликах» своей мечты и своей веры в любовь по самому краю пропасти.

В фильмах «Сладкая жизнь», «8 ½», «Джульетта и духи» Феллини сумел достичь скульптурности, фактурности, трёхмерности объёмов экранного изображения. Английский критик Дж. М. Ньютон в своей статье «“8 ½” Феллини и бедные английские кинокритики» писал: «Ритм фильма — ритм цирковой. Каждый эпизод — номер, без особой «сквозной» задней мысли, номер с героем — исполнителем... Чем веселее весь фильм, тем больше трогает финал. Серьёзность прямо связана с весельем».

Фильм «Джульетта и духи» интересен как эксперимент в области цвета и как импровизация с персонажами — масками. Феллини использовал силу цвета как средство изобразительное и драматическое. Средствами чисто цветовыми обозначен контраст между простой душой и уродством среды. Образ Джульетты сопровождается темой белизны. Все оттенки белого сопутствуют ей: блестит на солнце белая соломка её огромной шляпы, мягко прилегает белое полотняное платье, колышется белый воздушный пеньюар.

Когда же Джульетта приближается к миру призраков и вступает в него, в одежде её начинают кричать красные тона — красный шифон платья, красная курточка. В противостоянии белого и красного выражен парадокс всего произведения: кричащие тона — тона кошмаров; жемчужно-белые отданы домашнему быту героини и её детским воспоминаниям. Главное из детских видений — видение цирка. В бело-розовом мареве лож, окруживших арену,

в грациозном замедленном движении акробатки, в белой пене её кружев, тёплой гибкости её тела, в серых складках морщинистой кожи сонно шагающих слонов — во всей красоте этой картины Феллини словно присягает цирку, его простодушному совершенству.

Последний фильм Федерико Феллини назывался «Клоуны» (композитор Нино Рота). В ролях снимались итальянские ветераны клоунады Алекс Бюньи, Луи Маис, Франсуа и Анни Фраттеллини, Дарио Мески, Нино Фабри, Дарио и Барио и другие.

Всею своей творческой жизнью Феллини героически отстаивал своё право смотреть на мир взглядом клоуна и наивным взглядом ребёнка.

## ВСТРЕЧА

Естественно, что на определённом витке своего бытия, Римма Юношева, увидев фильмы Федерико Феллини, растворилась в них, потрясённая чувством сопричастности к ним и родственностью мироощущения с создателем лент. Предполагаю, что Римма просто «заболела» этими шедеврами кинематографии, найдя в них так много зеркально-отражённых, близких ей мыслей и душевных волнений. Недаром её цирк — фантастический, сложный, яркий — так напоминает карнавальные шествия из фильмов Феллини.

1991 год. Римме поставили диагноз — рак и рекомендовали срочно лечь в клинику на операцию. Но именно в это время Центр Дягилева организовал для неё посещение Италии, о которой она мечтала и которую уже любила через фильмы Феллини, изучив их наизусть. Художник выбрал творческую мечту, отбросив мысли о бренности бытия.

Осенью 1991 года состоялась долгожданная для Риммы Юношевой встреча с обожаемым гениальным Федерико Феллини. С первого взгляда и с первой беседы они почувствовали духовную близость. Римма написала великолепный портрет Федерико Феллини, раскрывающий его духовную суть. Портрет Феллини понравился. В настоящее время он находится в собрании Театрального музея Санкт-Петербурга.

Во время посещения Италии Римма много писала. Три своих работы, на которых были запечатлены знаменитые римские фонтаны, так восхищавшие её, она преподнесла в дар великому мастеру Федерико Феллини. В ответ Феллини воскликнул: «Три своих будущих фильма я посвящаю Вам!» Не успел. Римма и Федерико родились в один день, под общим знаком и ушли из жизни в один год.

Русский художник-живописец, сценограф театральных и цирковых спектаклей Римма Юношева и итальянский режиссёр-драматург трагических карнавальных фильмов Федерико Феллини своим нетленным творчеством провозгласили человеческое торжество цирка над материальностью мира и над угнетённостью духа.

*Вновь тишина. Закрыты двери. В молчании застывший зал.  
Скрип половиц, дыханье зверя, усталый сонный карнавал.  
Пустой олимп арены цирка в браведе сгнувшей тени.  
И чей-то вздох, и смех безгрешный под куполом притихших дней...  
Там, в молчаливом мирозданьи, над клоунадой дней мирских  
Блуждают два родных создания, смеша бескрылых неземных.  
Спешат то в ад, то в рай небесный, а с ними вереница лиц  
Жонглёров, шулеров известных, наездниц стройных кобылиц...  
За занавесью поднебесной в потоке бестелесных душ  
Живёт надежда с верой детской в раскрепощённый светлый дух.  
Арена — звёздное пространство рукоплескающих планет.  
Над суетой земной и чванством ликует их двойной портрет.*

#### Примечания

<sup>1</sup> Татьяна Бачелис. ФЕЛЛИНИ. — М.: Наука, 1972.

<sup>2</sup> А. Кириченко. Кто «сочиняет» костюмы клоунов. — Газета «Смена». — 24.08.1974.

<sup>3</sup> Абрам Раскин. Дар, побеждающий время. — Газета «Невское время». — 12.01.2000.





**«ЛЮБЛЮ ЛЮДЕЙ...»  
(О народном художнике России А. Г. Ерёмине (1919–1998))**

Творчество Алексея Григорьевича Еремина самыми тесными узами было связано с жизнью русской деревни, крепкими людьми, олицетворявшими силу, мужество народа, его достоинство и духовную значительность. Эти качества особенно ощутились на большой выставке в Москве, посвященной пятьдесят пятой годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Мощно, пронзительно, величественно прозвучала там картина Еремина «Материнские думы». В ней, в образах женщин впечатляюще воплотилось подвижничество той самой «русской бабы», которая все выдюжила во время войны, как о том справедливо говорил Федор Александрович Абрамов, один из того круга писателей-«деревенщиков», которым так близок был сутью своего творчества, честного, правдивого — А. Г. Еремин. Очертим кратко основные вехи его жизни и становления творческой личности, вобравшей в себя многое из пережитого во фронтовые годы и увиденного в постоянных трудах его земляков — жителей Русского Севера.

Он родился 17 марта 1919 года в деревне Углевщина у Яндомозера в Заонежье в семье Анастасии Андреевны и Григория Ивановича Еремина (погибшего во время блокады Ленинграда). Спустя тридцать пять лет он постоянно будет приезжать сюда с друзьями-художниками, вновь и вновь подпитываясь образами родной земли. А в этот временной промежуток уместились учеба в школе в Ленинграде (куда переехала семья), и средней художественной школе при Российской Академии художеств, война, которую он, командир танковой роты, завершил в 1944 году после тяжелого ранения. В эти годы вошло обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в мастерской выдающегося живописца и педагога Бориса Владимировича Иогансона, большого мастера станковой тематической картины. Началась и самостоятельная творческая деятельность в Новосибирске. Затем вновь Ленинград и возвращение «на

круги своя», к своим истокам, своим сюжетам, преимущественно заонежским. Школа Б. В. Иогансона. Напутствие-рекомендация мастера при поступлении Еремина в Союз художников верно обозначили потенциал художника. «Еремин — талантливый живописец, способный самостоятельно творчески работать».

Его степенное, прирастающее движение в искусстве шло сразу по нескольким направлениям с опорой на мощный, конструктивный, выразительный рисунок, развитое композиционное мышление, позволяющее веско, убеждающе «взять сюжет» в жизненной и художественной достоверности, весомая, плотная, формообразующая живопись. «Формы самой жизни» (Н. Г. Чернышевский) отнюдь не сковывали художника; напротив, открывали возможность свободного пластического обобщения, в котором весьма существенную роль играло само письмо, характер мазка, красочная «кладка». Все, соединившись вместе, давало достойный образный результат.

И чрезвычайно меткие наброски карандашом, живописные эскизы, этюды уже вполне обещали будущее произведение — будь то пейзаж, портрет или их своеобразное производное — пейзаж или портрет-картина. Говоря о работах А. Г. Еремина, почти невозможно употребить термин «фон», скорее — живописная среда, в которой все и вся взаимодействуют, дополняя друг друга. То же можно сказать и о пейзаже, который у художника образно самодостаточен; в таком качестве равноправного «персонажа» с изображенными людьми, архитектурой, утверждает эмоционально-содержательную суть картины. Таковы и натюрморты с простыми, добротными предметами утвари, снедью, охотничьими трофеями. Они по своему виду, характеру изображения подстать крепким, сочным густых золотистых охр стенам дома, привычному, традиционному деревенскому интерьеру.

Но вернемся к пейзажу. Он у него — на все лады. По состоянию природы, разнообразию эмоциональных интонаций, особой музыкальности. Суровой и нежной. Это и родные заонежские места, и некрутые горы Хибин, это места в срединной России с привольной Волгой у небольшого старинного городка Гутаева, и декоративные, как восточный ковер, горы Узбекистана. Это словно заво-

рожденные в своей красе алтайские виды близ деревни Сростки — родины В. М. Шукшина. И к его природным истокам, не только литературным, видимо, хотелось прикоснуться Еремину. Но более всего властно притягивало свое — родное. И дома на Углевщине, где родился художник и, кажется, бесконечное в протяженности своих состояний Яндомозеро и Кондопога с деревянными домиками, тротуарами, часовенкой, и буквально втягивающая нас в пространство бухты на Онеге череда расходящихся веером бревен для сплава.

В пейзажах Еремина разворачиваются целые драматургические сюжеты, прекрасно пространственно срежиссированные, захватывающие своим состоянием — будь то свежий ветер, гонящий облака и волнующий водную гладь вокруг островков, или бурный день, вовлекающий в свой круговорот синие волны, круто очерчивая прибрежную полосу, или, чудится, пригасивший все звуки, засеребривший водную гладь дождь над озером. А то, подобно легенде, возникают в солнечном мареве будто из вод озера силуэты древнего архитектурного деревянного ансамбля Кижки, среди которого выделяется церковь Преображения, названная замечательным художником и историком искусства И. Э. Грабарем «несравненной сказкой куполов».

Мотивы пейзажей художника различны, неповторимы, даже если связаны с одной порою и местом. Живой, непосредственный природный импульс всякий раз рождает иную интонацию. Вот «Березы весной», оттененные нежной пробивающейся травой, синью озера, белесо-голубым, уже теплеющим небом. Тонкий мотив, тонкая живопись в своих цветовых нюансах. Тонкое чувство, столь близкое высказанному проникновенным поэтом Николаем Рубцовым, замороженным красой Русского Севера или, как его еще называют, «края белых ночей»:

*«Русь моя, люблю твои березы!  
С первых лет я с ними жил и рос  
Потому и набегают слезы  
На глаза, отвыкшие от слез»*

И рядом, по контрасту — березы зимой, будто пронизанные, опутанные серебряным, с теплыми рефlekсами свечением.

А как многолика осень, изображенная Ереминым. Кажется, не счесть оттенков ее золота — от легкого, светлого, насыщенного желтого, к сгустившему свои краски полнозвучию плотных красноватых тонов. Здесь есть партитура природы и художника, есть удивительный оркестр цвета и чувства. «...И осень красотой своей прекрасна» — афористично заметил мудрый аварский поэт Расул Гамзатов, соизмеряя прелесть каждой поры в жизни природы и человека.

Из такой одухотворенной, одушевленной видением художника природы естественно возникает герой полотен Еремина, возникает в мирной и ратной жизни, в современности и истории, ибо интерес автора, талант его соединяет время, судьбы, характеры и обстоятельства в одно целое — народный образ России. Он исподволь, внимательно вглядывается в лица людей, среди которых большинство хорошо им знаемых. Тут и родственники, прежде всего мама, и люди, ставшие близкими, — рыбаки, рабочие, сплавщики, но, по преимуществу, конечно, рыбаки. Крепкие, основательные, умелые все люди — земляки. В этом, в подходе к человеку, его труду, природе — не со стороны, а со знанием дела, изнутри, А. Г. Еремин очень близок большому русскому живописцу, правдоутвердителю Аркадию Александровичу Пластову. И живопись его — самоцветная, весомая, красивая, пробуждающая любовь к земле и людям близка была Алексею Григорьевичу, при всех, конечно, различиях, пластических особенностях, цветовых предпочтениях, обусловленных в немалой степени и теми местами (колоритом места), в которых жили и работали эти разные, но одновременно близкие по многим позициям художники.

Творчество Еремина подчас соотносят с понятием «сурового стиля» в искусстве. Термин возник позднее этого мировоззренчески-стилевого явления, характерного для 60-х, отчасти 70-х годов XX столетия. Оно преимущественно предполагало драматический сюжет, выражено тяготело к жизненной достоверности, проявлялось в строгих, напряженных живописных формах. Для многих такого рода произведения стали потребностью откликнуться на требование

времени, для иных — на веление моды. «Суровость» героев Еремина была абсолютно органичной их труду, укладу, обстоятельствам. Но, как сказал когда-то один хороший ленинградский художник Борис Яковлевич Малуев: «Чтобы быть серьезным, не обязательно хмурить брови».

Герои Еремина сосредоточены, напряжены, но нередко они улыбаются, шутят, наверное, и с крепким словцом. Они люди живые, настоящие. И образы живописи художника такие же настоящие, и живопись (хотя бывает она и тонкой, лиричной). Достаточно посмотреть на ряд полотен шестидесятых годов: «Онежане» (1963), «На Онеге» (1964), «Северная пристань» (1967), «Северная весна» (1967), «Онежская уха» (1969). К этому же периоду примыкает и картина «Материнские думы», органично, всеми корнями связанная с народной жизнью. Но об этом — отдельно.

Названные работы с неповторимыми личностями главных персонажей — суть часть панорамы народной жизни с ее повседневностью, заботами, суровостью, драматизмом и лирикой. Заметим — быт есть, проза есть, но нет, однако, ни бытовизма, ни прозаичности. В облике людей, их стати, их движениях, жестах, цельном пространстве человеческого бытия, в весомости, даже чеканности живописных форм есть то, что непреднамеренно, без приукрашивания, но, тем не менее, возвышает героев Еремина. В композиционном строе они акцентированы или внезапным движением головы, взглядом, или выделением группы, связанной общим разговором за янтарным пивом («Северная пристань»). Такое акцентирование планами, масштабом фигур, внутренним взаимодействием персонажей не отделяет их от других: они такие же, они часть этого народа. И мы, благодаря художнику, ближе знакомимся с ними. Постоянная смена ракурсов создает известную динамику при спокойном, неторопливо разворачивающемся сюжете. Столь же определенны четко обозначенные формы. Каждому цветовому пятну находится свое место в ладном строе, в архитектонике холста.

Эта выстроенность естественна, она возникает из пристального взгляда художника. Как сказал В. И. Суриков: «все смотрю, как люди группируются». Строй картины может быть четким, даже жестким («На Онеге», «Онежская

уха» — обе картины прекрасно воплощают характеры: в мощном борении и единстве со стихией или в минуты отдыха, душевного общения) или свободным, непреднамеренным («Онежане»), а то и вовсе мягким, лиричным, под стать поэтичному состоянию природы и человека («Весна»). Причем для Еремина в этой разнообразной повседневности нет мелочей: каждая деталь, предмет, живое существо — к делу, к месту. В частности, это относится к такому постоянному «персонажу» картин, как лайка. В каждом случае собаки выявляют свой характер при людях, как их постоянные спутники, нередко помощники. И эта житейская достоверность, как и в полотнах Пластова, не кажется лишней. Образы народной жизни — неизбывны в творчестве Еремина, они его живой исток, импульс вдохновения. Они подпитывали память, приращивали ее.

Из этого возникла и такая эпическая глубинная картина, как «Материнские думы», после множества (как всегда) подготовительных работ, по которым видно, как художник шел к наиболее емкому воплощению своей задачи. Художественная и жизненная достоверность, присущая всему творчеству живописца, отчетливо выступает в произведениях о военной поре. В них открывается огромная нравственная высота человека, его способность преодолевать. «Материнские думы» — картина, написанная четверть века спустя после событий, вызвавших к жизни произведение. Она рождена воспоминаниями 1943 года о многих встречах на долгом пути, когда Еремин, командир роты тяжелых танков, сопровождал боевую технику с далекого Урала, бывшего одной из кузниц победы.

Все соединилось в полотне — и преклонение перед мужеством женщин, и память воина, о которой так точно сказала прекрасная поэтесса, участница событий Юлия Друнина: «Фронтовики не могут забыть о войне уже потому, почему нельзя забыть об осколке, застрявшем под сердцем». Картина эта уважительная, можно сказать благоговейная — и к людям, и к самой земле-кормилице. Чеканны лица старших женщин, словно окаменевшие от пережитого, выразительны глаза, натруженные руки. И в повороте каждой фигуры — свое состояние. Мы, кажется, даже ощущаем долгий, провожающий танковый

эшелон, взгляд молодой женщины, стоящей к нам спиной, глядящей туда, к далекому грозовому горизонту. Видим будоражащий детский и одновременно повзрослевший взор белокурой девочки, словно вопрошающий нас из минувшего. Такой взгляд невозможно забыть, как и все происходившее в ту пору и выраженное в картине. Фигуры здесь неотделимы от земли, холмистого пространства, отмеченного следами снарядов в местах, недавно освобожденных от врага солдатами, такими как автор полотна. Это, говоря словами выдающегося режиссера Г. Козинцева «пространство трагедии».

Нарастающие вдаль глыбящиеся пространственные планы напряжены и величественны, они весомы и монументальны. Суров в своих отношениях колорит. Художник строит свою композицию так, что мы оказываемся рядом, вместе с героями полотна, проникаемся их состоянием. Человек и война, народ и война, идея исторической памяти находит свое воплощение и в картинах семидесятых-восемидесятых годов, в последующее время. «Отцы и сыновья», «Зао-нежье. 9 мая», «Идет война...», «Сестра наша», «Ленинградки», «Ветераны», «Военная почта», пронзительный, как реквием, холст «Материнская память». Есть определенная пластическая, образная близость картин «Материнские думы» и «Отцы и сыновья»: бугристая земля предстает здесь подобно «холмам-памятникам» (так охарактеризовала свою картину «Безымянные высоты» выдающийся живописец Т. Н. Яблонская). Родные — стар и млад, пришедшие сюда помянуть солдата, тоже будто прорастают на этой земле воплощением благодарной памяти. А скорбь человеческая (так строится композиция — с рекою Волховом, церквушкой, белеющей у стылой синей воды), кажется, заполняет ее пространство. И в который уже раз, пейзаж ведет здесь свою драматическую партию. Но быть может, главный вывод произведения — народ жив единством поколений, скрепленных памятью, превращающей людей в человеческий род.

Вообще в ту пору 1960–1980 годов во всех видах искусства было создано немало значительных произведений, востребованных обществом и посвященных памяти. Справедливы слова митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна (ушедшего, увы) из его книги «Посох духовный»: «Наро-

ды, как и отдельные люди, обладают своей индивидуальной исторической судьбой». Здесь они соединились в целостный художественный образ **памяти**. О таких, уходивших на фронт мужиках, писали Ю. Бондарев, Е. Носов, Ф. Абрамов, создавали свои произведения художники, прошедшие войну, не забывшие о ней. По сути своей к названным примыкает картина «Идет война» — о трудной поре, пришедшей, пожалуй, в каждый дом. И эта сгустившаяся тишина — тревога — раздумье в избе, и молчаливый диалог за дощатым столом седого мужика и худенького голодного мальчишки, бережно держащего в руках чашку. Здесь драматичная ситуация, драматичны сгустившиеся тени по углам, будоражащая тяжелыми красными складками занавеска у синеющего окна. Точно срежиссированный, входящий в драматургический контекст решения свет, едва скользящий, словно боящийся спугнуть тяжело повисшую в доме горькую тишину.

В картине же «Сестра наша» (1980), напротив, льющийся сквозь деревья поток света, будто осеняет погибшую медсестру, глядящую уже невидящими глазами в такое еще недавно сверкающее синью и солнцем небо. И двое ее солдат-однополчан застыли в скорбном молчании. Его тоже ощущаешь, как и контраст пробуждающейся природы, и остановленной беспощадной войной весны жизни юной медсестры. Психологизм картин Еремина пронзает, порою саднит своей остротой, вызывает боль, но художник говорит о том, что пережил, вобрав в себя боль других. И в этом тоже родовая черта русского характера, русской литературы — «чужого горя не бывает...» Трудно забыть лицо пожилой женщины (разительно напоминающей мать художника) в картине «Заонежье. 9 мая» (1977). Она стоит просто и доверительно, сложив по-деревенски руки. Ее обращенный в себя взор вобрал в себя и ожидания, и пережитое, не дающее покоя, особенно в памятные дни. И светлое, мудрое лицо ее — как воплощенная нравственная чистота матери. А светловолосая девочка подле нее, глядящая вдаль, словно подчеркивает состояние женщины.

Здесь мы встречаемся с характерным для Еремина приемом. Он показывает человека крупным планом, за которым открывается бесконечный простор. Благодаря этому возникает неизменное ощущение, что его персонажи, его герои



представляют не только самих себя, но и родную землю в едином с ней состоянии, чувстве. Это не мистика, а острое патриотическое ощущение Родины. С ним отчетливо связаны многие портреты А. Г. Еремина: «Моторист Женя Зайцев» (1972), «Заонежский мастер-лодочник Тимофей Герасимович» (1974), его близкие в картине-портрете «В гостях» (1973), конечно же, «Плотник-реставратор В. С. Комиссарихин» (1972). Он хранитель, радетель Кижского ансамбля, в общем-то, хранитель памяти народа, его труда. Он так же основателен, замечательный мастер-умелец, среди простых предметов и инструментов, которыми он творит чудеса. И все в его облике цельно, значительно, как и панорама, открывающаяся на церковь Преображения. Василий Степанович — один из тех, о ком говорят: «В руках у мастера топор любую песню споет».

Эти слова среди других метких, емких приводит писатель Ф. А. Абрамов, очень ценивший «высокоталантливую» А. Г. Еремина, говоря: «У русского народа на все есть слово...». Портрет у живописца может обрести и более обобщенный, выходящий за пределы конкретного изображения, характер, как, например, в полотне «Безымянные зодчие» (1987). Оно написано так, что образы создателей, среди которых своим психологизмом выделяется старый мастер, сочетаются с написанным легко, возникающим как видение, как облако Преображенским собором. В картине есть данность в решении исторического сюжета, и словно входящее в ее пластический строй воспоминание. Сравнивая картины Еремина о современности и прошлом, давнем и недавнем, видишь, что художник последовательно утверждает достоинство и честь русского человека, передающиеся из поколения в поколение.

Не случайно и появление в творчестве Еремина картины «Степан Тимофеевич Разин». Художника влекут характеры сильные, значительные. Сам он вырос в крае, где жив дух предков из вольного Новгорода. Находил живописец себе опору в великих творениях В. И. Сурикова, показавшего человека, народ на переломных этапах истории. Все вместе помогло художнику воплотить «личность сильную, свободолюбивую». Через триста лет после казни Разина в апреле 1671 года, В. М. Шукшин закончил роман «Я пришел дать вам

волю», намеревался снять фильм о мятежном казацком атамане. Гордым, не сломленным духовно предстает Степан Разин на эшафоте, среди смятенного люда московского на фоне торжественно-величественного собора Василия Блаженного. Здесь создан характер выразительный, страстный, непримиримый. Словно сжатая в тесном пространстве сцена дает возможность подчеркнуть единство Разина с собравшимися на площади. Цветовое решение полотна основано на контрасте светлых тонов — одежды (герой перед смертью в белой рубахе, как было положено на Руси), белых облаков, седины старика и светлоголового мальчишки, жестко-красных кафтанов стрельцов, отталкивающих людей от места казни. И зловеще-темных, которые усиливают напряжение всего колористического строя. В картине заметно обращение к композиционным приемам суриковских полотен и колористическим традициям автора убедительных произведений о русской старине — А. П. Рябушкина. Но трактовка образа Разина и всего произведения более всего основана на собственном видении истории и героя, опирается на достигнутое автором в картинах о современности и минувшей войне.

Живописец создал серьезное произведение, а не просто обозначил тему. Еремин намеревался и впредь обращаться к личностям отечественной истории. «Чувствую необходимость написать протопопа Аввакума». Над образом главы старообрядцев, писателя, выступавшего против церковных реформ патриарха Никона, официальной церкви, проведенного последние годы в земляной тюрьме (где он написал знаменитое «Житие») и сожженного по царскому указу в 1682 году, Еремин работал до последних дней. Будь произведение завершено, мы бы встретились с прекрасным образом проповедника, которого А. М. Горький называл борцом, а его «Житие» — «гениальной русской литературой».

Одна из проникновеннейших картин Еремина — «В родном доме» (1975). Она не только связана с фактами биографии художника, почти автопортретна, но определяет нравственный стержень художника, его жизненных устоев. Быть может, это — «последнее прости». Любовный, все понимающий взгляд матери. И погруженное в раздумья лицо сына, перед которым прошла вся жизнь, где главным было ощущать, что мать рядом. В уголке деревенского дома перед

кроватью матери с мирно дремлющим на ней рыжим котенком, возникают щемящие ноты от сознания, что эти умиротворенные мгновения на исходе. Пространство комнаты, кажется, наполнено чувствами, захлестывающими друг друга. Активен цвет — белая рубашка сына, платок на голове матери, коричневая охра стен... А руки материнские — добрые, усталые, на белом платочке (не менее выразительные, нежели ее взгляд) и руки сына в «задумчивом» жесте, спокойные, но одновременно напряженные. Можно подивиться вновь прекрасной драматургии холста, выразительному лаконизму сюжета и решения, тонкости и многомерности воплощения материнской и сыновней любви. Глядя на картину, другие произведения Еремина, отчетливее ощущаешь суть сказанного им: «Без Заонежья я — не художник, не человек. Наша родина — огромная страна, но есть края, которым ты обязан больше, чем другим».

Мы бывали с Алексеем Григорьевичем в творческих командировках и в Сибири, и в Заполярье, Мурманске, Североморске. Он всегда радовался, когда видел в разных местах людей, стать которых напоминала его земляков. Он испытывал искреннюю радость, стремясь обнаружить в характере и творчестве своих коллег по искусству лучшее. Сам был человеком большого достоинства, гордый — без тени преувеличенного представления о себе. Еремин обладал добротой сильного, мужественного человека, с ним можно было говорить прямо, без обиняков. Он располагал к этому. Всегда мог по-дружески поддержать, и ценил это, доверял этому у других. Был однажды такой случай на выставке в залах Ленинградского Союза художников на рубеже 1970-х годов. Спросил он у меня о своей новой картине в сравнении с картиной «Материнские думы». Я ответил, что эта работа иная. Еремин вернулся в экспозицию, а ко мне вскоре подбежала заведующая выставочным отделом и взволнованно сообщила: «Что ты сказал? Леша снимает свою картину». Конечно, после разговора Еремин свою картину оставил, добавив — «Но ты же говорил...». В этом еще раз проявилась способность услышать другого...

В А. Г. Еремине сочеталась и строгость, порою суровость, и абсолютная доверчивость. С ним было надежно, просто при всей глубинности его харак-

тера. Он был светлым человеком, разительно схожим со своими земляками. Более полувека рядом и вместе с Ереминым был нежный, трогательный, опорный друг — его жена, славный художник, хорошо владеющая изображением и словом (тонким, метким, порою афористичным) — Ирина Михайловна Балдина. По стопам отца пошла и талантливый живописец — Наталья Алексеевна Еремина.

Основа искусства художника — «труды и дни» современников, их заботы, боль за судьбы деревни, памятники культуры и истории. «Люблю людей, связанных со своей землей — силу она им дает. А эту связь не заменить. Она и художнику не позволяет солгать». Быть может, это совпадение, а может судьба. Еремин родился весной (в пору надежды, преображения, когда свет все больше побеждает сумерки), а ушел почти в зените белых ночей (11 июня 1998 года), таких замечательных и в городе на Неве, и в Заонежье, воплощенных им в прекрасных пейзажах Северного края, зачарованного сказкой белой ночи. Да и сам он был волшебником живописи, суровая реальность которой не снижала ее поэтичности. В картинах-новеллах и эпических полотнах-сказаниях. Были эти сказания правдивы, искренни, равнодушны. Как и их автор, народный художник России — Алексей Григорьевич Еремин.



## ГРАФИКО–ПОЭТИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ ВЛАДИМИРА ЛИСУНОВА

Владимир Лисунов — петербургский художник (1940–2000).

Миром Лисунова был мир живописных фантазмов, мистических грез человека, стремящегося убежать от серой обыденности. Основной лейтмотив его творчества — романтическое мирочувствование. Идея бесконечности пронизывает все работы мастера, являя зрителю основной стержень их сюжетов — движение некой силы, соединяющей миры и пространства, акцентированной видимыми лучами света и организующей пространство мистических существ в контексте исторического континуума.

*Охватил меня синий ад  
Оторвался из туч лебедь белый  
Опустился в заброшенный сад  
Я спешу в позабытые головы  
Охватил меня синий ад  
Звезду постучали в медь  
Где улыбается лошадь  
Я лечу по холмам лошадей  
В темноте окровавленных туч.*

Неукротимые блуждания Лиса (так звали его друзья) по окрестностям Ленинграда и бесконечные раздумья о тайнах материи и Вселенной сформировали графико-поэтические образы юношеских, а затем уже зрелых мистических творчеством. У художника появляется цикл «романтических» див — эфемерно-расплывчатые контуры женских тел, парящих над городами, замками, лесами; взгляд фокусируют четко прописанные лики златокудрых капризных «барби», или же лиц с подчеркнуто раскосыми глазами, обрамленными дугами вздернутых бровей, как на гравюрах Утомаро.

Примечательно то, что именно в это время мастер начинает моделировать «дом» своей души.

По религиозным представлениям древнего Востока тело есть дом для души, в который она вселяется, и обитателем которого она является. Этот дом является сложным сооружением, в детстве к тому же он постоянно растет и меняется, так что человеческой душе необходимо время, чтобы изучить свое тело. В. Лисунов изучал возможности своего тела в пространстве реальности и грез. Открытость миру юного художника проецировалась на бестелесные прекрасные образы див, парящих над землей и не имеющих собственного веса и пристанища.

Впоследствии, когда кокон был сплетен, «дом души» — тело приобретало совсем иную прорисовку, превращаясь в маскулинно-напряженную конструкцию, скованную контурами тела. В эти годы у начинающего художника определяется свой собственный графически-живописный прием, который сродни мистическим играм демиургов, каждый раз заново создающий новую модель универсума, космоса.

Именно в это время мастер начинает постигать пространство перехода в графике. Картоны, выпускаемые ленинградской полиграфической фабрикой, были наиболее оптимальным материалом для начала «игры». «Астральные блуждания души», как впоследствии автор назовет свои работы, были действительно космическими играми, в которых «игра» есть в самом прямом смысле слова *superabundans* (излишество, избыток). Только с вмешательством духа наличие игры делается возможным, мыслимым, постижимым. Бытие игры всякий час подтверждает супралогический характер нашего положения во Вселенной. «Животные могут играть, значит, они уже нечто большее, чем просто механизмы. Мы играем, и мы знаем, что мы играем, значит, мы более чем просто разумные существа, ибо игра есть занятие внеразумное» [Хейзинга, 1992, 13].

Занятие внеразумное подвластно надразумным существам, призревающим логику разума входить в транс вибрации времени и пространства. Вибрация — это волны энергии, исходящие из светоносного источника —

источника, излучающего, ирадирующего сознание и импульсы прошлого и будущего — в настоящее.

Попытки фокусирования времени и пространства в конкретной точке бытия известны издревле в истории этнокультур: в традиционных культурах Западной Африки до сих пор существует модель «вибрации виртуального времени» — время жизни конкретного человека — в центре — «саса», и время прошлого — будущего — «залгани», которые по окружности соединяются в сакральное пространство временной поступательности.

Рациональный разум европейского человека разложил структуру окружающего мира на линейность восприятия, тем самым сделав его понимаемым и доступно упрощенным. В экспериментальном искусстве XX века авангардисты и более всего абстракционисты начали разрушать линейную заданность пространства и времени, пытаясь постичь и показать энергию вибрирующих субстанций.

В математике 80-х Гриффитсом вводится термин «консистентные истории» с целью установить связь между количественными измерениями в описаниях вероятностей. «История» по Гриффитсу строится, исходя из некоей последовательности более или менее случайных измерений, имевших место в разное время. Каждое измерение удостоверяет факт наличия определенной величины, эвентуально отличной от результатов, получаемых при других измерениях, для каждого определенного момента соотносимой с некой областью значений.

Число «гриффитсовских консистентных историй» может быть описано, исходя из серии измерений, и обычно значительно превосходит единицу. Обладая представлением о собственном «я», мы строим гипотезу, а именно историю, которую реконструируем из собственных воспоминаний, логически обосновывая в той мере, в какой ее изложение односоставно и не подразумевает чужих «голосов» [Уэльбек, 2001, 86–87].

Соединяя «консистентные» — личностные истории прошлого, Владимир Лисунов конструировал свою, в которой вибрации духовных напряжений занимали одно из доминантных значений. Вибрирование красочных линий увлекало художника непредсказуемостью витиеватых форм, спонтанно рож-

дающихся в движениях напряженного тела. «Перенос» становился необходимостью, так как внутренний фон тревожности мастера был столь высок, что приводил в перманентное вибрирование нервные ткани, создавая всепоглощающее состояние экстаза.

Это надрывное состояние естества художника требовало неминуемого выплеска вовне. Через материальность краски и картона, посредством ритмических движений рук. Сакральность действия была определена движениями собственного тела. Техника дриппинга не требует обязательности применения кистей и мастихина, в данной технике возможны вариации с материалами, инструментами. Всматриваясь в графические фантазии Лиса, вновь вспоминаются рассуждения Хейзинги о сопричастности искусства игре. С одной стороны — характер делания, усердной работы, трудолюбивого ремесла стоит на пути игрового фактора, но с другой — задача мастера ответственна и серьезна: все игровое чуждо ей.

Сидя в маленьком, тесном помещении кухни, художник мысленно осваивал безграничные пространства вселенной, отдаваясь фонтанированию своего неудержимого бессознательного, выплескивающегося в амальгаму вибрирующих цвето-образов и вовлекая зрителя в турбинную пропасть собственных фантазмов и грез.

По декоративности исполнения и колориту работы совершенны. Водопады низвергающихся красочных лавин, подземные, небесные озера, сталактитовые гроты, горы, населенные неведомыми существами, монстрами. Откуда это? Когда и где мог мастер это подсмотреть, увидеть, запомнить, отрефлексировать и воспроизвести в своей, только ему данной интерпретации?

Для каждого думающего подростка интересны мысли о потусторонних мирах, о жизни после смерти, об этапах перевоплощения и конце этих перевоплощений. Но у многих мысли юношества забываются в суете дел, черед реальной повседневности. И только неисправимые романтики, не забывая мечты юности, воплощают романтические фантазии в художественные образы своих творческих экспериментов.



Картины с летящими бесплотными дивами постепенно вытеснялись новыми, еще непонятными самому художнику «пустыми» пространственными композициями, первоначально обозначенными небольшими экспрессивными красочными плоскостями, в которых колористические контрасты формировали глубину пространства.

В восточных религиях Пустота — это наиболее и почитаемое и насыщенное Духовной жизнью место, так как она является обиталищем — храмом богов, и чем больше (в размерах) пустота, тем большей божественной энергией она обладает. «Пустота» Лисунова иная, потому что изображал он не движение бестелесного Духа, а «блуждание души», имеющей оковы плоти, и потому привносящей напряжение своего материального облика в жизнь иную.

Несомненное желание разъять душу и тело проявилось уже у древних народов, стремящихся разными способами освободить душу из телесных оков. Душу стремятся освободить, но не могут это осуществить в полной мере, и она понимается как нечто все еще телесное.

Многие народы определяют душу как «тень» или образ, а древнеиндийское *aturan* или *prana*, греческое *psyche* и *pneuma*, латинское *anima* и *spiritus*, немецкое *geist* обозначали первоначально «дыхание», «дуновение», а следовательно, то и другое — часть земной личности [К. Клемен, 1920 (2002) — 35].

Дыхание, дуновение — душа конкретного человека поселялась «Великим мистификатором» в «таинственные миры сотворений», в которых разверзающиеся пространства наполнялись тончайшими переливами цветов.

Заданность вибрации «бестелесной материи» воплощалась в причудливых формах астральных миров, фрагменты которых искусно моделировались телом мастера.

*В каменных туманах*

*взор не говорит*

*И в высоте утесов влажных*

*он молчит*

*И смерти сузилось лицо  
в погашенной дали  
Под белым знаком из небес  
у мчащихся впотьмы.*

Ниспадающие водопады, выбеленные переливы пастельных тонов, подчеркивающие витиеватые формы фантастических конструкций — все это при детальном рассмотрении напоминает воду. Клода Моне называли «Рафаэлем воды», когда он переносил контуры естественных водоемов на холст. В. Лисунев также любил воду, любил ее нежно-бодрящее прикосновение к телу, любил рыбалку, как зачарованный смотрел на водную рябь сверкающей под солнцем поверхности реки и ...рисовал первоначально в мыслях «глазами», запоминая причудливый образ. Вернувшись домой, он начинал Игру, игру подражания — подражания мелодике водной стихии. Пронзая естество дрожащей глади искрометностью огненного порыва, он сотворял феерические сонаты природных подобий.

А всему причиной была вода, память и мысль, и еще неумный талант, который удержать в себе было невозможно.

***Шептаться снам...***

*Не гляди целый день в тишину обитаемой ночи  
За которою сорвана тень и твои туманятся очи.  
Плыть, из памяти плыть...  
Шепот взору таить...  
И парящая птица тумана  
В очи сердца затмением глядит,  
Покидая бессонные страны.  
...Улыбкой спящей ветви опускать...  
И из рассеянной души взывающие утонут сны.  
Дым, осиротелый ветру:*

*Что веришь ты, что скажешь ты.  
Не веришь в тишину бездомной казни...  
Ломая травы, отойди.  
Найди, с лучинами найди в мучительном и бледном океане  
Нездешностью пространств аллеи туч влекли...  
Не веришь в тишину бездомной казни...  
Усталая душа, что поздно лун до низа лампы ждет...  
Снам шепчешь ты невидимые клятвы.  
Не спи, рассвет не падал в города ни чьи,  
Он будет брошенный за первый свет ненастий...  
В тоске твоей я дни и ночи повторял:  
«И будут странствовать огни поблеклых улиц.  
Не зная берега моих потерь...»  
...Вдали путей очнулись в ночи пятна.*

12.10.75

Метафоры странствий были не только плодом визуальных впечатлений Владимира Лисунова. На протяжении всей жизни автор делает поэтические зарисовки романтических сопряжений мировидимого и внутренних переживаний мятущейся души. Символические мистерии исторических эпох и природных стихий отображают духовные поиски автора в живописи и поэзии.



**Марфа Телепова, Жак Реперан, Павел Шаварда**

## **ОДНА КАРТИНА НИКОЛАЯ ТЕЛЕПОВА**

**Un seul tableau de Nicolas Telepov**

Marpha Telepova, Jacques Reperant, Paul Chavard

В настоящей публикации мы объединили воспоминания о художнике Николае Алексеевиче ТЕЛЕПОВЕ (23.02.1916–30.10.2001) и о его жене Людмиле Федоровне (8.03.1928–26.05.1997), так или иначе связанные с их парижскими друзьями и родственниками. Марфа Телепова, их дочь — кандидат биологических наук и искусствовед, с 1996 года живет в Париже. Вместе с внуком художника, Павлом Шаварда, студентом Института Восточных Языков, они написали краткий библиографический очерк артиста, готовя его персональную выставку. Здесь они решили представить образ художника через интервью, взятое в 2003 году у Жака Реперана, профессора парижского Музеума, верного друга Людмилы и поклонника художественного таланта Николая Телепова.

## **ЗНАКОМСТВО ФРАНЦУЗСКОГО ПРОФЕССОРА С РУССКИМ ХУДОЖНИКОМ**

В поисках столицы Российской империи предыдущих веков Жак Реперан часто ходил пешком по городу Санкт-Петербургу, в то время Ленинграду. Приезжая с 1975 года работать в Институте Физиологии Академии Наук, он познакомился со многими интересными людьми, но, уйдя от них, вновь бродил по улицам и каналам таинственного, забытого и столь прекрасного Петербурга. Несмотря на холод, снег и дождь, столь характерные для северной Пальмиры, его ежедневным занятием стали прогулки по городским магистралям, где он блуждал вместе с воображаемыми призраками прошлого блестящего Петербурга 18–19-го веков. Он знал, что существует порядок по приему иностранцев, страх за благополучие коллег сковывал его. И был дом Телеповых, куда он приходил, уверенный, что сможет не только отогреть тело, но и охладившие душу и сердце. Дом — это, в первую очередь, жена художника Людмила Федоровна, урожденная казачка Волынец, которая была хранитель-

ницей домашнего очага. Именно она вела дела всей семьи: платила по счетам, регулировала покупку продуктов и готовила обед, определяла, каких педагогов взять внуку Паше, вдохновляла всех на выходы в театр и на прочтение самого главного. Всегда радостно встречавшая гостей, она помогала своим необыкновенно уверенным и греющим взглядом придти в себя от впечатлений и эмоций дня, перейти к размышлениям другого порядка. Несмотря на постоянные заботы о том, как уладить все текущие проблемы семьи, ее собственные мысли были за чертой этой реальности. Ей можно было задавать любые вопросы о культурной, политической и религиозной жизни. Она легко отвечала, имея всегда личное мнение, доверительно и невероятно свободно. Ее дочь, которую она уважительно называла Марфой Николаевной, переводила эти непростые беседы, в которых затрагивались различные грани существования и творчества. Жаку нравилась русская музыка и живопись, он интересовался русской философией. Подчас нас удивляло, как точно он чувствует демагогию телевизионных передач, и все же ему хотелось во многом разобраться глубже, понять людей, живущих в современном Петербурге. «Людмила Федоровна носила в себе ту свободную Россию, которую я искал!» — сказал нам Жак в ходе интервью. Воспоминания ее юности, гордость за отца, любовь ко всему прекрасному в жизни и творчестве, вечные проблемы воспитания и возмужания личности детей, учеников и взрослых, вызывали уважение и восхищение, которые и располагают к доверительной беседе и искренней дружбе.

Встреча Жака с мужем Людмилы, художником Телеповым, произошла в квартире на Прачечном переулке. Еще до знакомства с артистом он обратил внимание на портреты жены, дочери и внука, которые висят во всех комнатах. Видно, что они очень им любимы. Как всегда, все сидели в малой гостиной (кухне), когда появился, спокойно пообедал и исчез в недрах квартиры Николай Алексеевич. У него уверенные жесты, скромный, незаметный взгляд и типичное русское лицо, в котором есть что-то загадочное. Он немногословен. Во время чая (ритуал, позволяющий всем обменяться мнениями) профессор попросил художника показать ему мастерскую. Тот охотно согласился,

и они вышли из дома, хотя за окном была снежная метель. Николай привычно и видно, что с удовольствием шел по улице. Его быстрая и легкая походка создавала впечатление, что он не идет, а просто летит к мастерской. И вот они на площади с церковью в центре (Спасо-Преображенский собор), откуда сворачивают в небольшой дворик, где практически не чувствовался ветер. И тогда он, уже немолодой человек, просто взлетел на шестой этаж. Длинный коридор — и они у цели. Мастерская — это своеобразное убежище артиста. В ее центре — всегда в экспозиции одно произведение, которое он не мог закончить («Ленин на III съезде комсомола»). Жак сосредоточенно изучал это нетрадиционное полотно с Лениным посередине, обращенным к нам спиной, но лицом — к сидящей перед ним молодежи. Перед вами вся Россия, ее разнообразные лица, внимательно слушающие вождя.

Все остальное, что было в мастерской художника, хранилось в определенном порядке, где он умел найти нужное. Это были, в основном, проекты, часто эскизы и этюды. Он не считал нужным их демонстрировать не из-за своей скромности, а в связи с тем, что они были для него материалом для творчества, а не законченными произведениями. Окруженный спрятанными полотнами, частично даже снятыми с подрамников, он был наедине со своей главной картиной, в постоянном поиске ее улучшения, в вечном неудовлетворении от своей работы. Было ясно, что после традиционного чая, позволяющего согреться, гостю надо будет уйти, утешаясь тем, что оказался все-таки в числе тех немногих, кому довелось увидеть его картину и мастерскую, являвшуюся настоящим музеем петербургского художника. Здесь были скульптуры, картины, гравюры, инструменты, кисти и пастели, коллекция бумаги, лаков и в сундуках: одежда, посуда и вещи конца XIX – начала XX века, которые артист изучал и реставрировал, клеивал и просто любовался.

Николай Алексеевич представлял резкий контраст по сравнению с другими художниками, которых его гость встречал до этого. Обычно, показывая свои готовые картины, художники предлагали их купить, жаловались на отсутствие средств к существованию.

## ОДНА КАРТИНА

Через несколько лет знакомства Жак Реперан попросил Николая Алексеевича Телепова написать для него портрет его сына, и артист сразу сделал несколько набросков Василия. А насчет заказа сказал, что ему нужно подумать. Вскоре его ответ был готов: «Внешность мальчика мне нравится, но он не тот, кого я изучаю, он не годится в мою картину..., но я что-нибудь сделаю». В следующий раз профессор встретился с артистом через четыре месяца на Новогоднем праздничном вечере в доме Телеповых и получил в подарок от Деда Мороза картину Николая. К его удивлению, это оказался пейзаж Финского залива, а не заказанный им портрет сына. По розово-золотистому песчаному берегу в лучах заходящего солнца бегут две фигуры. «Это Адам догоняет Еву, все ясно» — сказал он. После этого Людмила Федоровна, как всегда дипломатично, конкретизировала: «Человек — это вечное стремление к Идеалу. А идеалы ученых, также, как и идеалы художников, недостижимы, но... бесконечно заманчивы. Поэтому-то идеалистам, Николаю и Вам, нужен не портрет ребенка, который не может быть ни идолом, ни идеалом родителей, а нужна Звезда в небе...» С тех пор эта символическая картина висела в квартире Реперанов в Париже. «Странно, что любая картина Телепова как будто приглашает меня к размышлению», — говорит нам профессор после почти 20 лет знакомства.

Было трудно понять со стороны, и объяснять, тем более что художник Телепов жил в гармонии со своими творческими исканиями и не мог выполнять ничьи заказы, будучи всегда занятым своей основной картиной. Для этого ему не надо было быть в мастерской, так как главное, что его беспокоило — это была идея коммунизма и выражение ее сущности, а не техника живописи. Что бы он ни делал (учил рисовать или сам рисовал, пил чай, колол дрова, слушал радио или смотрел телевизор, реставрировал что-нибудь или лежал на диване с закрытыми глазами), он всегда думал о соответствии реальной жизни и его картины.

Николай был скромным и деликатным человеком, но недоступным. Его душа была закрыта для окружающих. Иногда она слегка приоткрывалась, но

лишь для того, чтобы избавиться от всех. Это была полная противоположность душевно-богатой и многогранной личности его жены, которая всегда была готова к контакту с людьми. А мы все хотели понять: в чем же заключалась сложность задачи, стоящей перед художником, но, увы... Мы знаем, что Николай думал постоянно о том благом влиянии революции, которое он испытал, но лишь со временем он понял, какой ценой это обошлось другим людям в той же стране. Все его размышления отражались на лицах героев его картины. А так как мыслям нет конца, то и картина все время менялась. Лишь ленинский девиз: «учиться, учиться и еще раз учиться» оставался его жизненным принципом, который не менялся со временем. В связи с этим он осваивал различные ремесла, изучал произведения многих мастеров, даже учился петь, но всегда его занятия были творческими. Ему повезло в том, что его жена вела хозяйство и давала ему эту возможность свободного творчества. После ухода из жизни Людмилы Федоровны он перестал писать «Картину», не было больше того, кому он доказывал ленинскую правоту, и тогда он вообще перестал рисовать... Поэтому-то дочь, зять и внук взяли его к себе в парижскую квартиру, чтобы возродить в нем творческую активность. Здесь он занимался пастелью, хотя мысленно с картиной никогда не расставался.

В Париже пастель, наконец-то, оказалась доступной для экспериментов Николая и, более того, он открывает для себя совершенно новую технику масляной пастели, увлекается ею, совершенно оставив масляную живопись. С большой любовью он пишет фрукты и овощи, домашнюю утварь и цветы. Он создал много оптимистичных и светлых пастелей, совсем не похожих на его петербургскую живопись. Как резко отличаются пастели художника 60-х годов, представленные на выставке Салона «Эти неизвестные знаменитости» (12–21 апреля 1988 г., Эспас Блан Манто, Париж) и его же пастели французского периода, которые были выставлены в Российском Культурном Центре в Париже (1999). Но везде главное для Николая — это фон и освещение, поиск контраста и блики. «Я теперь так много знаю, но силы уже нет в руке» — говорил он с грустью. А «моя Картина» пусть уж остается такой, какой она



осталась в мастерской в Санкт-Петербурге, актуальной на 1998 год. Однако еще при жизни художника после протечки крыши в мастерской в 2000 году его любимая картина была снята нами с мольберта, скручена и перевезена в квартиру на Прачечный переулок.

Летом 2000 года Жак Реперан пригласил совершенно осиротевшую семью художника в свой Бургундский дом. Сразу после приезда Николай сказал, что приехал «на этюды, а не отдыхать». Со стороны казалось, что он погружен в свои внутренние размышления, а он был занят постоянно наблюдениями за игрой света и тени, и так могли проходить дни, пока он решал как написать пейзаж. Мы часто не замечали его присутствия, так как он был глубоко погружен в свои размышления и занятия. Но оказывалось, что он был более чем внимателен, и видел в природе то, что нас не остановило. А именно — момент освещенности сада, тени днем и вечером, особый свет от камина ... Он все понимал по-другому, и любил придать даже простому натюрморту символизм, передать через предметы характер. Так появился «Семейный портрет Реперанов» после похода в лес за грибами. Мы дали Николаю корзину, чтобы он смог выбрать для натюрморта самых лучших красавцев-боровиков, а обнаружили на подносе всего один перезрелый боровик в окружении сыроежки, лисички и толстенького подберезовичка. Натюрморт был символическим, тут все члены семьи оказались различными грибами. В квартире Телеповых на Прачечном переулке тоже висит натюрморт с грибами, но там совсем другая символика. Ягоды в корзине — это комсомольцы, боровик — Ленин, а красные грибы — члены президиума. А в целом получается снова его картина.

Николай Алексеевич Телепов прожил большую часть 20-го века. В последние два года жизни он работал по просьбе дочери и внука над книгой воспоминаний, которая осталась тоже незаконченной, как и его «Картина». Он отдавал себе отчет в том, что многое в его жизни было результатом постоянного напряжения и до, и во время, и после войны — откуда горечь и безрадостность его живописи петербургского периода. Обо всем этом мы долго

беседовали, сидя перед камином в Бургундии в канун нового 2003 года, так как теперь в память о своих родителях мы сжигаем поленья, как будто приносим жертву языческим богам искусства и природы.

## БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК Н. А. ТЕЛЕПОВА И КРАТКО О ЕГО ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ

Николай Алексеевич Телепов родился в селе Песчанокосское Ростовской области в 1916 году в крестьянской семье. Его отец, Телепнев Алексей Михайлович, служил матросом на броненосце «Потемкин» и за участие в восстании был осужден, но затем помилован указом Николая II. Мать артиста была неграмотная крестьянка — Евдокия; случайно или намеренно она записала трех младших детей под слегка измененной фамилией отца. Так Телепнев стал Телеповым. Нет никаких документов, подтверждающих дату рождения ее четвертого ребенка Николая, так как церковный регистр после революции был утерян. Когда пришло время получать паспорт, то Николай сам выбрал дату рождения: 23 февраля — День рождения Красной Армии. Из этого уже очевидно, что его детство и юность были овеяны революционной романтикой, мечтой об идеальном и свободном Человеке. Начиная с шести лет, рисует на полях газет и журналов, так как это единственная бумага, имеющаяся в его распоряжении. После окончания школы в 1933 году, он уезжает из родного дома в Художественное Училище города Краснодара, чтобы, наконец, научиться рисовать. Трудно представить, чем, кроме своих иллюзий, он мог питаться в то время, когда в стране разразился голод. Согласно его рассказам, его спасал сладкий чай, и арбузы. В 1937 году он закончил начальное художественное образование.

И так как он уже не представлял свою жизнь вне живописи, он решает дальше учиться в Ленинграде, где проживет 60 лет. Два первых года он учится на подготовительных курсах в Институте им. Репина (Академия Художеств), и только весной 1939 года он становится студентом. Но тут начинается война с Финляндией, и поэтому через месяц его призывают на во-

енную службу. Так, в том же 1937 году он стал еще и солдатом. Николай прослужит артиллеристом 6 лет, вплоть до окончания войны 1941–1946 годов. Во время блокады Ленинграда (1941–1944) он был разведчиком на барже в Финском заливе и получил много медалей. После войны ему предложили остаться на постоянной военной службе. Однако он возвращается к учебе в Академию Художеств — на первый курс. К счастью, Николай имел удивительный дар — не замечать трудностей реальной жизни... В разрушенном, но все же удивительно прекрасном городе, взгляд художника останавливается на великолепной архитектуре Санкт-Петербурга, скульптуре и живописи. Среди моделей, приглашенных позировать в Академии, Николай встречает свою будущую жену — Людмилу Волынец, студентку Театрального института. С ней он обрел, наконец, счастье семейной жизни после многолетних скитаний. В 1951 году Николай заканчивает с отличием Академию Художеств и поступает в аспирантуру к Борису Иогансону, президенту Академии Художеств СССР.

Тема его дипломной картины «Ленин на III съезде комсомола» была удачно использована его учителем Б. Иогансоном, который переехал жить в Москву и получил ленинскую премию за картину с той же темой и композицией (публикация 1951). Желая забыть шок от несправедливости по отношению к его авторскому праву, Николай выбирает для следующей картины тему «товарищеского суда». Он еще три года учится в аспирантуре, но кандидатскую работу к сроку не завершает, ссылаясь на то, что был выбран парторгом Академии Художеств. Положение парторга в некотором роде было сопоставимо тогда с положением «судьи», так как он должен был решать сложные социальные проблемы, возникающие в коллективе. Надо было иметь очень смелый характер, чтобы отстаивать профессоров, имеющих в штате: ведь он уже тогда был художник, а не партийный работник. Он справедливо опасался, что его творчеству придет конец, если он успешно закончит аспирантуру и будет направлен в райком партии. Его картина «Товарищеский суд» была выставлена впервые в 1998 году в Париже (всего через 45 лет после ее создания, но при жизни художника).

Со смертью Сталина закончился период процветания советской идеологии в нашей стране. Из лагеря вернулся отец жены художника, Федор Степанович Волынец, бывший юристом Табачной фабрики им. Урицкого в Ленинграде и отсидевший 16 лет как «враг народа». И тогда-то Николай по-новому задумывается о смысле революции 1917 года, о массовом разрушении и продаже культурных ценностей, о руководящей роли коммунистической партии в этом процессе. Он знал, что революция положительно отразилась на его судьбе, он смог стать художником и многому научился, так как старался следовать ленинскому призыву эпохи «III Съезда Комсомола»: «учиться, учиться и еще раз учиться». И таких, как он, было немало по всей стране. Справедливо ли винить себя за такой поворот судьбы, и так уж ли он счастлив, узнав в Академии Художеств о творческих муках различных великих художников? Он решает переписать по-новому свою дипломную работу. Впоследствии вся его творческая жизнь протекала в мастерской, незаметно для окружающих, где он вновь и вновь переписывал одну картину. Семья была его любимой публикой, он не нуждался в любви народа. Друзья и коллеги его приглашали участвовать в выставках Союза Художников, и даже довольно регулярно он выставлял натюрморты или портреты. Однажды он заключил договор на свою картину, и когда ее не приняли, он счел, что о ней забыли. Из мастерской он «выходил в свет» в поисках модели для картины или инструмента.

После запуска в космос Гагарина на борту советской ракеты, у Николая Алексеевича, как это ни странно, вновь возродилась гордость за человека Страны Советов. Он стал ходить на работу — преподавать живопись и рисунок на протяжении 40 лет (в СХШ при Академии Художеств и в Высшем Промышленно-Художественном Училище им. Мухиной). Он любил студентов, всегда изучая их, в то время как они думали, что учатся у него. Его впечатления менялись, и хотя убежденность в справедливости революции угасала, он, тем не менее, всегда отстаивал свои идеалы. Он любил тех, у кого была своя мечта, стремление к прекрасному, новому, даже недостижимому. Он был при этом однолюб. Найдя то, что ему нравилось — был верен до конца, например, он любил романс «Гори, го-

ри, моя звезда» и картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». Иногда он нам говорил совершенно серьезно, что «давно не видел Рембрандта, надо сходить к нему в Эрмитаж — пообщаться».

В архиве художника имеются чудесные рисунки и пастели театральной публики 50–60-х годов. Существует и первый эскиз картины «В театре», заказанной Министерством культуры. Это — ложа бельэтажа, где находятся три дамы, беседующие со своими спутниками. Сюжет картины, одобренный выставкомом ЛОСХ, художник изменил по ходу дела на другой, осмыслив иначе название картины. От первого эскиза в духе помпезного соцреализма осталась только импрессионистическая манера. Наблюдая за публикой тех лет, Николай видит в театре девушек, которые пришли сюда возможно впервые и не только ради спектакля. Поэтому в новом варианте картины действие переносится в партер. Здесь, в центре, тоже три женских фигуры. Одна из них — негритянка, и к ней обращен удивленный взор простой крестьянской девушки. Для нее иностранная публика, в данном случае негритянка, интереснее спектакля. Только третья девушка напоминает «дам из ложи» (публика первого эскиза) и ее внимание сконцентрировано на театральном действии. Новое решение картины больше удовлетворяло художника, и он не думал ни о цензуре, обязательной в то время, ни о риске, которому он подвергал себя и ЛОСХ. В действительности, Николай никогда не делал картин, заменяющих фотографии; сначала он придумывал сюжет и образы, а затем искал натуру. И так как он никогда до этого не рисовал негритянок, то моделью для картины послужил студент из Африки, которого он с большим трудом нашел в Ленинградском университете. Как обычно для него, философская подоплека была на первом месте, недаром со студенческой скамьи его называли «Сократом». В день вернисажа на Выставке в Русском Музее присутствовала Екатерина Фурцева, Министр Культуры СССР. Она проявила интерес к необычной картине и спросила у художника, в каком театре он видел эту сцену? «Для творчества важна фантазия, а не факт», — ответил артист. Фурцева поблагодарила его, и посоветовала искать новых впечатлений, питающих фантазию, не в театре, а во

время путешествий, как это делала она. Увы, не все в стране министры, чтобы иметь такие возможности, да и «железный занавес» лишь недавно приоткрылся, да и то скорее для иностранцев, чем для советских граждан.

Все же художник много путешествовал по стране (Москва, Новгород, Ростов, Переяславль-Залесский, Псков, Рига, Балтийское море и пр.). Он многократно бывал на Кавказе, на Черном, Каспийском и Азовском море. У нас сохранились наброски, сделанные фломастером и скрупулезно проработанные карандашные рисунки, нежные акварели и полотна, выполненные маслом. Николай не подписывал свои произведения, он их просто откладывал, как материал к размышлению. После продажи пяти картин в Дрюо («Русские Художники», 26.04.1991) семья настояла на его первой поездке в Париж. В 1994 году художник, который ходил регулярно «побеседовать с великими мастерами» в Эрмитаж, наконец-то посещает Лувр, Версаль, Музей Орсей и другие парижские музеи. Эти богатства он увидел, когда уже более 10 лет был пенсионером. Во время посещений всех музеев Николай просил своего 12-летнего внука Пашу искать картины великого мастера — Веласкеза, которого он так любил. Он считал, что в Лувре должно быть все, и уехал неудовлетворенным своими поисками. Увы, в Испанию, он не попал. Никто не мог предположить тогда, что через два года Николай вновь приедет в Париж по случаю свадьбы своей дочери Марфы с Жан-Жаком Тексье и что, овдовев, он сам окажется парижанином на последние 4 года жизни. На 85-м году жизни его сердце мгновенно остановилось. Он похоронен на парижском городском кладбище Пантен.

#### ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА «50 ЛЕТ ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ ТЕЛЕПОВА»

Выставка в Российском Культурном Центре Парижа (7–17 декабря 1999, Париж) разместилась в двух залах и объединила различные произведения художника: масляную живопись, пастели, акварели и рисунки. Как всегда, именно Людмила Федоровна, жена художника, задумала и вдохновила нас организовать по случаю 50-ти лет творчества Николая его персональную вы-

ставку в Париже. Она его уговорила подготовить пейзажи, натюрморты и некоторые портреты. Именно тогда часть рисунков оказалась подписана, так как их отправляли в Париж. Какое счастье, что Персональную выставку художника удалось сделать при его жизни. Он нам очень помогал советами и, конечно, без его участия и опыта было бы немыслимо отобрать нужный материал из 50-летнего архива. Когда же мы начали оформлять привезенные этюды, то оказалось, что заказать рамы очень дорого. Поэтому, что смогли, мы оформили сами. Решили не откладывать выставку. Для афиши он выбрал портрет «Россиянки» (холст, масло, 50х60 см) и поручил ее исполнение внуку Павлу. Каталог Выставки мы сделали на двух языках (русском и французском). Честь по проведению Персональной выставки художника-живописца из Санкт-Петербурга была оказана Николаю Алексеевичу Телепову Российским Культурным Центром города Парижа, и особая заслуга в этом — В. В. Шабельникова, его культурного атташе.

В парижской квартире к тому времени было достаточно картин: семейные портреты, натюрморты и пейзажи. Однако встал вопрос, как же можно обойтись без основной картины, которая в мастерской в Петербурге? Проблема решилась, когда мы стали смотреть эскизы, их было много и не очень большого размера, что облегчало транспортировку. С одним из эскизов картины «Ленин на III съезде комсомола», который мы привезли в Париж, Николай вдруг решил поработать, а мы не решались его останавливать. Таким образом, его любимая фигура, для которой кто только ни позировал, оказалась слегка засиненной, как бы в тумане. Этот образ молодого крестьянского мальчика, сидящего в первом ряду на сцене, согласно замыслу, был сам автор картины. Специально для выставки мы привезли лишь картину «Товарищеский суд» (50-е годы), тем более что к ней было много хороших этюдов. Николай редко выставлял свои акварели. Однако они имели большой успех (кавказские ущелья, речки и водопады, морские пейзажи и фигуры отдыхающих, зарисовки степных казаков, цветущие сады, чаепитие); они были живыми в отличие от петербургских тусклых пейзажей. Но центром выставки все

же стал эскиз к основной Картине артиста, а также этюды к ней с типичными персонажами тех лет. Один из посетителей выставки сказал, что ему очень хотелось бы повесить большую картину с Лениным в его салоне напротив Наполеона. Такое сравнение справедливо отражает интерес к загадочному влиянию исторических лидеров всех эпох. Однако после смерти художника произошло срочное выселение из мастерской всего художественного «окружения» картины, а ее подрамник доехал до дома через год, и то благодаря друзьям. Мы надеемся, когда найдем остальные картины, сделать выставку ленинградского художника Николая Телупова и в Санкт-Петербурге.





## ПРОСТРАНСТВА ЮРИЯ КОЗЛОВА

Прошло уже два года с тех пор, как ушел из жизни петербургский неофициальный художник Юрий Андреевич Козлов (23 ноября 1938–02 февраля 2005), представитель русского сюрреализма последней четверти XX века<sup>1</sup>.

Анализ творческого наследия художника позволяет говорить о характерном для Юр. Анд. Козлова трагическом мироощущении, эстетической идеологии судьбы, зашифрованности содержания его аллегорических произведений, что дает возможность причислить его к продолжателям сюрреализма как художественного направления.

Сюрреализм доминировал в мировом искусстве почти до конца XX века. Сюрреалисты использовали трагическое, чудесное и мистическое от романтизма конца XVIII – начала XIX веков, и роль символа, как непознаваемого в мире видений и грез, — от символизма конца XIX – начала XX веков. Фундаментом зарождения парижского сюрреализма (фр. «sur» — сверх, над) в 1920-х годах стало зародившееся в 1916 году в Цюрихе авангардное движение дадаизм, выступающее против ужасов мировой войны и противопоставляющее себя кубизму, экспрессионизму, футуризму. Дадаисты раньше сюрреалистов выделяли в искусстве бессознательное и случайное, но с 1923 года главенствующим направлением становится сюрреализм, создающий фантастические связи объекта с действительностью, опирающийся на бессознательную природу творческого процесса, интуитивизм Анри Бергсона и психоанализ Зигмунда Фрейда. Наступает эпоха сюрреализма<sup>2</sup>.

В 1960–1970 годах сюрреализм как художественное течение оказал огромное влияние на русских художников, противопоставляющих свое творчество соцреализму — единственному разрешенному художественному методу в официальном искусстве СССР.

Юр. Анд. Козлов уже с первых картин противопоставил свое будущее искусство скуке соцреализма, пошел против течения соцреализма и его коммунистической партийной тематики.

В картинах Юр. Анд. Козлова имелся смысловой дуализм восприятия изображения. Например, знаменитый «Большевик» Б. М. Кустодиева, трактовался в советском искусствоведении, как рабочий, распространяющий большевизм по стране. Но огромное кроваво-алое полотно флага, растянутое за его спиной, могло означать море крови, поглощающее улицы городов. Смысловой дуализм Козлова особенно ярко характеризует картина «Атеизм» (1977). Диагонально вытянутая вверх ногами обнажённая фигура мужчины в пространстве города среди людей-нелюдей, нечисти, крылатых лиц — это атеист или человек веры, поверженный атеизмом, развратом безверия и галлюцинациями? Как ни странно, но галлюцинации являются магнетической энергией от художника к зрителю. Идеи, вызванные галлюцинациями, в конечном счёте, являются физическими объектами для образов картины. В теории Зигмунда Фрейда галлюцинации занимали особое место, «Мы все несем в себе потенции к галлюцинации в течение большей части нашей жизни. Лучше вылечить ребенка, чем бросить его и нас в глубины Стикса, откуда приходят галлюцинации. Даже психологи предпочитают сторониться этого “зверя”<sup>3</sup>. Потрясает, что картина «Атеизм» создавалась в юбилейный для советской власти год — год 60-летия Октябрьской революции 1917 года.

Художественным методом Юр. Анд. Козлова является многопространственный реализм. Суть его — объединение на холсте образов и персонажей из разных миров: реального настоящего, подсознательного, психологически-чувственного, психоанализа Зигмунда Фрейда, невидимого, — существующих в пространствах городской или деревенской среды.

Пространства Юр. Анд. Козлова создаются не только по принципам: дальше, дальше, еще глубже в перспективе — по горизонтали, или выше, выше, до космоса — по вертикали. Его пространства строятся на египетских принципах главенства: самая большая и главная фигура — это фараон, а ма-

ленькие и еще меньше — это фигуры персонажей, стоящие в смысловом качестве как менее значимые образы. Мелкие фигуры располагаются дальше, крупные ближе, на переднем плане.

Но Юр. Анд. Козлов цветом меняет такое пространственное решение картины: темные цвета мелких фигур имеют больший вес, тяжесть, а светлые и белый цвета придают огромным телам легкость, воздушность.

Разбивая изобразительную плоскость на куски разных пространств, Юр. Анд. Козлов заполняет ближний, средний, дальний и верхний планы картины персонажами из разных миров. Он изображает большие фигуры на среднем или дальнем плане, а маленькие выдвигает вперед. Пространство интерьера углубляется и расширяется также окном, за которым существует иная пространственная среда, как в картинах «Бессонная ночь» (1974), «Двое» (1985), «Мансарда» (1986), «Искушение» (1991), «Камин» (1993).

Многопространственность в своих картинах Юр. Анд. Козлов формировал интуитивно, благодаря снам, галлюцинациям, фантазиям, чувствам и композиционным решениям художника. Скорее всего, он и не предполагал, что открыл такую систему изображения. Эта система видна только теперь, когда мы можем проследить хронологически изобразительный путь художника.

Для особо восприимчивого читателя приведем пример. Представьте, что на реалистический пейзаж с нежным прозрачным колоритом (Дж. Констебл «Пшеничное поле»), вы контурно нарисуете белилами прозрачные фигуры, парящие в воздухе (А. Матисс «Танец»). Новая картина завибрирует двумя пространствами: реальным и подсознательным, наполнится двойным смыслом. Именно такой композиционный прием наложения использовал Юр. Анд. Козлов.

О жанре. Для творчества Юр. Анд. Козлова характерно использование синтеза жанров. Он синтезирует натюрморт, портрет, интерьер, городской или деревенский пейзаж, автопортрет, жанровую сцену, этническую и сказочно-былинную картину.

Художник оставил нам свое изображение, свое авторское лицо, свое «Я», свое либидо в картинах «Балалаечник» (1982), «Портрет» (1982), «Авто-

портрет с Г. М.» (1982), «Деревня Тихоновка» (1984). Много своих изображений художник оставил в графике, из них самое интересное — это акварельный лист «Автопортрет после инфаркта» (1975), где он существует в окружении персонажей из картины «Чайная» (1975).

Если мы говорим о жанре натюрморта, то этот жанр у Юр. Анд. Козлова довольно изысканно представлен в картинах «Бессонная ночь» (1974) и «Искушение» (1981).

Одиночество. Удивительная индивидуальность Юр. Анд. Козлова состоялась только благодаря тому, что он был художником-одиночкой.

Понять Юр. Анд. Козлова, в той степени, в которой один художник понимает своего собрата по искусству, считая достойным коллегой по цеху, могли разве что избранные — Юрий Жарких, Михаил Петренко. Но Ю. Жарких живет в Париже, М. Петренко в Америке, Владимир Волобуев работал тогда в Екатеринбурге. Понимающе мог относиться Владимир Лисунов, как мастер фантасмагорий, многофигурных картин-притч, а Евгений Михнов-Войтенко, как абстракционист и художник другой стихии, жил своими проблемами и замыслами.

Мужская дружба, творческое братство, взаимопонимание не всегда поддерживались застольной беседой, переходящей в ночной разговор. Примером может служить картина «Бессонная ночь»<sup>4</sup> (1974), где за столом с зелеными бутылками сидят мужчина в белом и мужчина в черном. Видно, что общение не поможет их психическому сближению. Каждый существует в собственном пространстве. Каждый подвластен видениям настоящего или будущего. У белого — это женщины, у черного — великая гордыня, самомнение, возвеличивание. Поэтому Юр. Анд. Козлов изображает искаженные лица двух смеющихся брюнеток и два прозрачных, изогнутых в воздухе, обнаженных женских тела за спиной первого мужчины, а огромную белую голову у затылка второго, имеющего массивный лоб, прямой нос, видно, что незаурядный ум.

Созданная им живописная манера позволяет воспринимать графику как фундамент творчества художника. Живопись Юр. Анд. Козлова, прежде все-

го, строится на композиционной графичности изображенных реальных персонажей и придуманных воображением и сновидениями существ.

Попробуем проследить творческий путь художника, проанализировать историю становления авторской индивидуальности.

### **Юность. Путь в творчество** **1938–1963**

Юр. Анд. Козлов родился под знаком Стрельца в год Тигра в Оренбургской области на станции Саракташ.

Детские военные годы пережил с матерью Евгенией Тимофеевной (1914–1991) и сестрой в маленькой деревушке Марьевке. Русские уральские деревни с добротными красивыми домами, белокаменными церквями станут пейзажной средой в будущих картинах художника. Евгения Тимофеевна принадлежала к купеческому сословию, ее отца Тимофея уважали, ибо он был купец 1-й гильдии, на средства таких людей строились церкви. Мать учительствовала в марьевской школе, пока отец художника, Андрей Иванович — парторг дивизиона 546 зенитного артиллерийского полка, старшина — не погиб 22 января 1945 года в Праге. Тогда дети с матерью переехали в Магнитогорск к семье брата погибшего отца.

Юр. Анд. Козлов получил специальность слесаря контрольно-измерительных приборов и автоматики в Техническом училище Магнитогорска, параллельно учился в художественной студии Магнитогорского дома культуры. Художественное начальное образование Юр. Анд. Козлов продолжил в Московском художественном училище «Памяти 1905 года», потом перевелся в Екатеринбургское художественное училище. В 1962 году в Москве он полгода жил в мастерской художника Михаила Федоровича Никонова (1928 г. р.) — личность и творчество этого мастера оказали серьезное влияние на формирование художественных интересов и критериев Юр. Анд. Козлова в достижении цели — стать художником.

«Как раз в это время в Москве прошла выставка в честь 30-летия МОСХа, где Н. С. Хрущев топал ногами и оплевывал художников-модернистов. Зрелище, конечно, было незабываемое», — как вспоминал сам Юр. Анд. Козлов.

**Первый период**  
**1964–1970 годы**

С 1963 года после поступления в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной и до конца жизни Юр. Анд. Козлов жил в историческом, прекрасном и мистическом городе — Петербурге.

«Муха» — название между своими, а для других, с гордостью — Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, предъявляла высочайшие требования к способностям абитуриентов. В 1964 году конкурс был 12 человек на место, отбор жесточайший, выматывающий. Поступали лучшие, сильнейшие. На дневном отделении студент получал 40 рублей стипендии в месяц. На такие деньги не прожить, но из-за серьезнейшей программы работать дневникам категорически запрещалось. Козлов учился на вечернем, специальность — дизайн металла, «железке», как называли ее студенты.

Профессорствовал на кафедре металла И. Б. Вакс. Звали его «Вакс железный». Его «ваксовские трамваи» — квадратные, рубленные, просторные звенели на улицах Ленинграда во времена Брежнева. Если студент не справлялся, выгонял «на фиг».

Рисунок в Мухе — это железный костяк, а не мягкие одуванчики. Рисовали и днем, и ночью, витрины вручную рисовали, все делали вручную, без ксероксов, без компьютеров, которые появились только в конце 1980-х годов. Если отчисляли или сам студент не дошел до диплома, то в Академию (Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры им. И. Е. Репина) перевестись или поступить было немислимо. Крепко укоренялось ремесло рисовальщика училища Штиглица, и в Академии переучивать дольше.

Среди будущих художников из знакомых Юр. Анд. Козлова в Мухе учились Валя Саяпин, Слава Поташов, Юра Красовский, Юрий Жарких, Сима Островский. Сима красиво шил брюки, занимался штангой, потом уехал

в Израиль. Юрий Жарких пил, как все, но уникально, как на контрабасе, играл на пустом чемодане и палке с натянутой веревкой.

В 1967 году Юр. Анд. Козлов оставил училище, не смог выжить экономически, и хотел остаться в Ленинграде, а не быть распределенным в другой город. Он не дошел до диплома, просто хотел рисовать, а не заниматься дизайном. С 1967 года после Мухи он остался в Ленинграде работать в военизированной пожарной охране.

Первый период его творчества с 1964 по 1970 годы можно назвать «периодом книжной графики» или «предживописным». Из классики мировой литературы он выбрал имена А. Данте, В. Шекспира, И. Стоуна, Э. М. Ремарка, Джека Лондона, Р. Брэдбери, Эмиля Золя. Русская литература представлена «Словом о полку Игореве», «Сказом о Садко», именами Н. В. Гоголя, Б. Пильняка, Ю. Олеши, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, А. Беляева, А. Веселого, М. Горького, Ю. Нагибина, М. Шолохова, Н. С. Лескова, И. Ильфа и С. Петрова, Ю. Казакова. Из всех созданных в этот период листов книжной графики — в его рисунках-набросках, иногда в композиционных иллюстрациях, иногда с завершенным художественным решением книги, — наибольшую известность при жизни художника получили иллюстрации к произведениям Р. Киплинга «Маугли» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

### **Второй период** **1970–1973 годы**

Второй период творчества Юр. Анд. Козлова называли «периодом пуантилизма»<sup>5</sup>, а точнее дивизионизма (фр. Divisionnisme, от diviser — делить), по живописной манере, характерной для красочного мазка художника — не точками, а отдельными мелкими квадратами.

Этот период явился для Юр. Анд. Козлова синтезом идей кубизма и сюрреализма в живописной манере дивизионизма. Козлов работал на протяжении Пабло Пикассо и Сальвадора Дали методом неоимпрессионистов Ж. Сёра, П. Синьяка и К. Писсарро. В эти годы он писал маслом по листам ватмана размером 104 × 80 см. «Картины на бумаге» были выдержаны в двух

тонах: холодном и теплом, и напоминали о существовании голубого и розового периодов в творчестве Пикассо.

В тонах «теплого дивизионизма», кроме «картин на бумаге» художник написал триптих «Русь», которым начал тему истории древней Руси, и известные по выставкам картины «Взад-вперед» (1972), «Переселение душ» (1972).

Серия картин «холодного дивизионизма» завершилась картиной «Автобус» (1973). Юр. Анд. Козлов прошел дивизионизм, оставил его, понимая, что эта техника его ограничивает, а по большому счету техника в живописи — не самоцель.

### **Третий период** **1973–1980 годы**

Третий период творчества мастера можно условно назвать от «Голубого оленя» до «Белой стены». Период охватывает с 1973 по 1980-й годы, с создания картины «Сон» (1973), где изображен голубой олень со стрекозиными крылышками вместо рожек, и картины «Стена» (1980), в которой художник пытается прорваться через узкую щель в белой стене непонимания и смерти. Это самый сложный период взлетов и падений художника. Картиной «Ивана Купала» (1973) он начинает цикл о языческой Руси, создает апокалипсическую картину «Второе пришествие» (1974), пишет картины на темы из Нового Завета — «Рождество»<sup>6</sup> (1974), «Сошествие во ад» (1974), развивает темы мистических образов в пространстве города — «Остановка» (1974), «После дождя» (1974), «Менуэт» (1974).

Стиль. Собственный выразительный стиль Юр. Анд. Козлов формирует на основе двух пространственных живописных миров — реального и подсознательного. Глубинные чувства и желания сосредотачиваются в образах подсознательного плана. Бурлящая фантазия и виртуозная пластика соединяют его многопространственные решения в напряженные живописные картины. Гигантская работоспособность, изматывающий поиск средств и решений в течение первых двух лет этого периода привели художника в октябре 1974 года к инфаркту.



После болезни фантазмагорическая образность его картин городской тематики стала еще насыщенной — «Желтый треугольник» (1975), «Судьба» (1975), «Старый двор» (1977), «Ожидание» (1979). В картине «Шествие» (1979), наполненной сюрреалистическим содержанием, художник обостряет тему взаимосуществования мужчин и женщин. В этот период он завершает новые варианты иллюстраций к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова и «Маугли» Р. Киплинга.

Религия и вера, христианская тема. Идея борьбы добра и зла, роль религии как светоносного начала проявляются у Юр. Анд. Козлова в картинах «Явление св. Варфоломея» (1975), «Юлиан отступник» (1976), «Воинствующий атеизм» (1977), «Благовещение» (1981 — третья картина по сюжету из Нового Завета), «У озера» (1983), «Блаженная» (1989), «Видение пустынно-ку» (1990), «Мираж» (1990).

Тема духовного искушения зловеще звучит в работах «Искушение» (1991), «12-я жизнь» (1993). В христианстве зрелые стадии развития души приходятся на уровни с 10-й по 12-ю жизни <sup>7</sup>.

Героиня картины «12-я жизнь» защищена от искушающих её злых сил платьем золотого цвета. Она находится в слое, которым руководит Богородица. В системе жизнеобеспечения золотой цвет открывает канал в Божественный мир Иисуса Христа.

Пространство образных взаимоотношений «Мужчина — Женщина». Это пространство существует в картинах «Чайная» (1975), «Судьба» (1975), «Цыганка» (1983), «Мужчина и женщина» (1981), «Портрет» (1982), «Болото» (1989).

Даже в картине «Болото», где изображен сидящий на кочке крылатый мальчик в белой рубашке, нежно звучит эта тема. К зеркальному шкафу, стоящему на болоте, устремляются белорубашечные полуфигуры мужчин с безволосыми, блестящими глянцем головами. Они видят в зеркале шкафа стройную фигуру молодой женщины, заплетающей длинную косу. Похожих женщин любила рисовать Зинаида Серебрякова. Основной смысл изображе-

ния в том, что красота женщины всегда будет притягивать мужчин, а юные отроки с крыльями будут видеть это и мечтать о красоте и любви.

Юр. Анд. Козлову присуща органическая связь персонажей с окружающей средой в живописи и фантастическая пластическая изошрённость телесных пропорций в графических образах. Картина «Каналы» (1980) поражает пластикой и ритмикой изображения рук персонажей. Чрезмерно длинная рука молодого мужчины, женские руки на гранитном парапете набережной, руки мужчины в шляпе на переднем плане слева.

Юр. Анд. Козлов как художник сделал некоторые открытия. Раньше художники изображали обнаженные женские персонажи или просто натурщиц на пленэре, на драпировке, на ковре. Козлов вписал спящую обнаженную в большой земляной холм (картина «Портрет» (1982). Крупные формы ягод и бедер, округлые согнутые колени, наполненный плодородием живот. Лежащее на боку женское тело слегка прикрыто струйками песчаных ручейков и мелкими блестками от красных ягод и желтых одуванчиков. Лицо доброе, спокойное, материнское. Родная земля, родной холм, обрыв, с русским приволжским городком и колокольней на вершине холма.

Художник обладал пластической интонацией образов. Трагическая тональность его полотен выражается в вибрационных соотношениях между реальными персонажами и существующими рядом с ними прозрачными фантазийными, мистическими образами.

#### **Четвертый период** **1980–2005**

Этот период можно назвать: от Белой стены — к Синей птице счастья — до «белых» картин. Это период творческого подъема и трагический предчувствий, он наполнен грезами, галлюцинациями, мечтами, видениями, снами, мистикой, аллегориями зрелого мастера.

К пятидесятилетию у художника уже окончательно сформировался его метод многопространственного реализма. Одними из ясных и светлых картин этого периода можно назвать картины «Синяя птица» (1988), «Полет» (1988).

Как авторский стиль, художник применял этот метод в картинах христианской тематики и в древнеславянском цикле, а также в конце жизни в так называемых «белых» картинах. К последним «белым» картинам относятся «Петербург. Зима» (1999), «Овен» (2002), «Снегурочка» (2003).

*Древнеславянский цикл.* Тематический цикл о языческой Руси, обрядах и праздниках древних славян охватывает работы всех периодов творчества художника. Это цикл так называемых «зеленых картин» из-за преобладания в них зеленого цвета. В него входят «Ивана Купала» (1973), «Завивание бороды Велесу» (1984), «Лель» (1986, украдена), «Сенокос» (1990), «Погода» (1996), «Лада, Лель, Полень» (1999), «Отшельник» (2001), «Лесная песня» (2002 — авторский повтор украденного Леля). Две картины, вошедшие в этот цикл, не относятся к «зеленым»: «Овсень» (1991) — желто-красная, «Жертвоприношение» (1991) — смешанных цветов. Художник воспринимал язычество как уход в свободу, радость, красоту. Язычники могли свободно любить, исцеляли хворь, изгоняли духов, отгоняли всякую злобу, лукавство, зависть и ревность. Языческий сюрреализм Козлова отличается сентиментальностью, и возник как чисто русское явление.

Если вырвать из контекста всего творчества художника одну из «зеленых картин», то сразу трудно сказать, что она обладает сюрреалистической изобразительностью. Но при общем рассмотрении мы увидим общие, характерные для этого цикла приемы козловского сюрреализма. Имеется соединение нескольких миров из разных пространств — мир людей, мир богов, решенных прозрачно белым контуром, мир природы и животных.

*Деревенский сюрреализм.* Козлов не работал на пленэре, пейзаж он вводил в картину по памяти. Деревеньки и поля он формировал в композициях отдельных произведений как пространственную среду, где существуют образные персонажи из других миров.

К картинам деревенского сюрреализма относятся «Рождество»<sup>8</sup> (1974), «Цыганка» (1983), «Колесо», «Заброшенное село» (1989), «Деревня Тихоновка» (1984) — классическая картина метода Юр. Анд. Козлова.

В картине «Деревня Тихоновка» (1984) художник соединил два изображения из реального и нереального миров. Первое изображение — летняя жанровая сцена на крыльце разваливающегося деревенского клуба. Там сидят старик и молодой мужчина с транзистором. Несмотря на лето, старик в ушанке и валенках, а молодой, — он-то и есть автор холста, — одет только в синие джинсы и черный полуботинок. Его левая босая нога стоит на перекладине крыльца, где находится второй ботинок. На среднем плане по линии горизонта изображены деревянные дома, белоснежный пятикупольный собор, используемый под склад, откуда мужик несет мешок к грузовику. Удивляться не приходится: в эти времена в храмах хранили овощи или запчасти, да мало что ещё. Маленький пруд с гусями, грязно-серый козел и брошенное перед крыльцом клуба колесо от телеги довершают образ «Тихоновки».

Но переходим к описанию второго изображения, нанесенного поверх первого. По всему пространству в воздухе существуют белые розоватые фигуры бородача, щеголя, девушки с книгой, старушки, — размер этих фигур в два раза превышает реальный рост сидящих мужчин на крыльце клуба. Из шерсти козла вылезает бельмоглазая лысая ушастая голова и от нее спиральной массой тянется к крыльцу клуба крупная кисть руки. За обнаженной спиной босоногого художника существуют белые овальные женские лица. Они, как воздушные шары, раскачиваются на белых змеиных телах. Вызваны ли потусторонние образы разговором мужчин, которые их упоминали, или они просто «прогуливались» здесь ранее? И кто это? Души умерших, видения еще живущих? Знают ли разговаривающие, что их видят и слушают? Чувствуют ли присутствие других? Или это сон-явь? Одним словом, мистическая деревенька «Тихоновка».

Городской сюрреализм. Пространство города решается Козловым в ранних картинах периода дивизионизма в цветовых плоскостях стен и треугольных крыш. Позднее Ю. Козлов использует кубистическое наложение и наложение зданий, направляя углы друг на друга. Он перспективно искажает фасады домов, располагая их диагонально, убирает линию горизонта.

Воздействие на чувства нашего восприятия несет образ (психологический негатив или позитив): красивый или уродливый, полноценный анатомический или обезображенный мутацией, злом, насилием, кошмаром сновидения.

Его города с дворами-колодцами наполнены парящими мужскими головами, похожими на Джеков-Потрошителей, монстрами, пережевывающими человека или безобидными монстриками разных мастей, бегущими за проходящей парочкой — мужчины и женщины. В городском сюрреализме Юр. Анд. Козлова есть существа из сновидений, подобные животным, уродам, привидениям, мутантам, или велисы — танцующие души умерших девушек, а также акробаты, блаженные, ангелы. Все эти образы появляются в его картинах и вписываются автором в городской пейзаж.

Мрачное предвидение своей судьбы (2 февраля 2005 г. Юр. Анд. Козлов умер от инсульта в одном из проходных дворов в центральной части Петербурга) художник изобразил в картинах городского сюрреализма «Несчастный случай» (1976) и «Судьба» (1975), где действие происходит также во дворе-колодце. Такие пророчества известны по картинам художников-сюрреалистов<sup>9</sup> В. Браунера «Автопортрет с вырванным глазом» (1931) и О. Домингеза «Автопортрет с гипертрофированной рукой» (1931), когда первый лишился глаза, а второй вскрыл себе вены...

### *Эпилог*

В каждом периоде творчества художник обращался к возвышенному и ужасному. Пока трудно оценить всю значимость и скрытую образную информацию, которую он оставил на своих полотнах.

Трактовка произведений Юр. Анд. Козлова у разных поколений зрителей будет меняться. Нельзя определить, как будут интерпретированы его картины уже через 10–20–30 лет. Картина живёт самостоятельно от автора, она должна дожить до совершеннолетия, в идеале — до 33 лет, возраста Христа, — только тогда она будет принята и понятна хотя бы на начальной стадии её значимости в искусстве.

Пространственное многообразие образов и тематика творчества Юрия Андреевича Козлова позволяют говорить о нем, как о «чрезвычайно русском художнике», представителе русского сюрреализма.

#### Примечания

<sup>1</sup> Во избежание путаницы, ввиду распространенности фамилии, позвольте ввести «именной» термин — Юр. Анд. Козлов. Введение именного пояснения вызвано необходимостью в четкой идентификации автора и его произведений. Во всяком случае, до тех пор, пока в искусствоведении XXI века творчество художника не займет определенный статус и место, могут быть серьезные ошибки, ведь только по данным справочника «Единый художественный рейтинг» мы имеем 46(!) художников с такой фамилией.

<sup>2</sup> Сюрреализм (Иллюстрированная энциклопедия). Сост. И. Г. Мосин — СПб. ООО «СЗКИО “Кристалл”», 2005. — 320 с., ил.

<sup>3</sup> И. Стоун. Фрейд. Страсти ума или Жизнь Фрейда. пер. с англ. И. Г. Усачёва. — М.: Мысль. 1999. — 752 с. — (Всемирная история в лицах). — С. 281.

<sup>4</sup> Из коллекции Музея Нонконформистского искусства, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, 10.

<sup>5</sup> Сомов Г. П. «Художник ниоткуда». (Опыт анонимной монографии). — Л.: На правах рукописи. Машинописный текст. 5экз. под копирку. 1975. — 18с. — Из архива художника Ю. А. Козлова.

<sup>6</sup> Из коллекции Музея Нонконформистского искусства, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, 10.

<sup>7</sup> Громаковский З. Г., Байрамукова Х. «За грань видимого». ЗАО «Политика». Вильнюс. — 1992. — 382 с.

<sup>8</sup> Из коллекции Музея Нонконформистского искусства, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, 10.

<sup>9</sup> Сюрреализм (Иллюстрированная энциклопедия). Сост. И. Г. Мосин — СПб. ООО «СЗКИО “Кристалл”», 2005. — 320 с., ил. — С. 29, 131.



**МНОГОЦВЕТНОСТЬ ЧЁРНОГО И БЕЛОГО**  
**(Памяти петербургского графика, Народного художника России**  
**А. Ушина (1927–2005))**

Есть люди, судьба которых удивительным образом соотносится с эпохой, с тем временем, в котором им довелось жить. И в этой слитности угадывается не только некая поразительная цельность натуры, но высшая отмеченность, едва ли не избранность. А если еще и талант дарован небесами — воистину, «Блажен, кто посетил сей мир...», блажен, кто и в роковые его минуты сумел угадать и, главное, выполнить свое предназначенье, особенно, если твое высокое предназначенье — художник.

Таким был, таким и остается для всех знавших его, петербуржец и ленинградец Андрей Алексеевич Ушин, замечательный художник, удивительный человек, с которым мне выпало счастье общаться все последние годы его жизни. Потому заметки эти — не мемориальная искусствоведческая статья, которой он, вне всякого сомнения, достоин. Как достоин теперь, когда судьба его завершена, отдельного итогового исследования, в дополнение к уже существующим монографиям (в их ряду в первую очередь стоит упомянуть фундаментальный труд его дочери Арины Ушиной — «Петербург в графике. Династия Ушиных»). Эти заметки — ряд воспоминаний и размышлений, дань памяти человеку, недавний уход которого, вне Союза художников остался практически незамеченным, а ведь творчество Андрея Ушина известно, можно сказать, всему миру, его произведения находятся более чем в двухстах (внушительная цифра?) российских и зарубежных музеях. Время такое. Мягко говоря, странное. Расточительность наша в отношении российских талантов, усугубленная неистребимым холопским сознанием (вот уход какого-нибудь очередного «брatка» СМИ готовы замусолить до дыр), возмутительна и цинична, но не о ней сегодня речь.

А речь о человеке, выбравшем на весь свой долгий творческий путь лишь два сугубо графических цвета, черное и белое, и при этом прожившего жизнь яркую, во всю необъятность цветовой живописной палитры. В молодости — голливудский красавец (стоит взглянуть на фотографии тех лет!), до конца жизни сохранивший особую петербургскую породистость и статью, превосходный остроумный рассказчик, лидер в любой компании, человек неумной энергии, неумной любви, жажды и интереса к жизни, один из столпов ленинградской графики, мэтр линогравюры.

А начиналась она, эта жизнь, ой как не сладко! Ленинградская блокада настигла четырнадцатилетнего Андрея Ушина двумя невосполнимыми потерями — от голода умерли отец и родной дядя будущего графика, оба превосходные художники. Отец, Алексей — художник книги, а дядя, Николай — универсал: и театральный художник, и тонкий иллюстратор (его работы к «1001-й ночи» — легенда издательства «Academia», мечта нынешних коллекционеров), при этом — эстет и денди, сам составлявший себе духи (это в те-то суровые годы между революцией и блокадой!) Тем не менее, Андрей — натура с детства сильная — пытался сопротивляться домашней атмосфере всепоглощающей художественности, выбрав иную стезю: сдал экзамены в музыкальную школу при консерватории, ведь музыку любил страстно всю свою жизнь, но... Но, пожалуй, два фактора определили его судьбу: обмороженные в блокаду пальцы и пробудившиеся уже после смерти отца и дяди семейные гены, желание закрепить сначала на бумаге, а потом и на доске (кстати, «доской» часто оказывался линолеум, но графики и его называют только так: все, на чем режется — доска) всю нестерпимую красоту и неумолимую мимолетность каждого мгновенья, отпущенного любимому городу и его окрестностям. Недаром кто-то из критиков сказал об Ушине еще в шестидесятые: «Он рисует Время». Стоило бы добавить: он всю свою жизнь чувствовал, ловил, изображал, закреплял в материале ленинградское,



петербургское, особое время, отличное от «планетарного времени» своей особой метафизичностью и особой трагичностью.

И рисовать начал еще в блокаду, обмороженными пальцами, несмотря на то, что в пятнадцать лет на нем лежали обязанности коменданта бомбоубежища, выполняя которые, приходилось делать самую тяжелую взрослую работу, вплоть до уборки трупов. Незабываемые блокадные впечатления и потрясения (до последних дней он не мог забыть, как на его глазах был убит осколком снаряда юный морячок, как, опять же, на его глазах ничего не осталось после прямого попадания от лошади с хлебной телегой) позже вылились в, пожалуй, самое сильное пластическое отражение этих трагических страниц в российском изобразительном искусстве. Блокадные линогравюры Ушина — это целая эпоха в ленинградской графической школе: острые, предельно-выразительные, удивительно полнокровные, несмотря на крайнюю скупость средств. Ушин — виртуоз в ощущении этого только кажущегося простым шахматного сосуществования белого и черного. Никакого жизнеподобного мельтешенья подробностей! Ничего лишнего! Он, как первоклассный скульптор, схватывает форму сразу, целиком, прозревая ее сквозь белый лист так же, как скульптор прозревает статую в глыбе камня. Композиция его при самых трагических, самых душераздирающих сценах проста, изысканна и безупречна, а линия тверда и единственно возможна. Подражать ему? Как? Как повторить ушинский глаз, ушинскую руку, ушинский «внутренний экран»? «Внутренний экран» — это его выражение, означающее, по сути, собственное зрение художника, пластически трансформировавшего натуру, переведшего наш объемный цветной мир в черно-белую плоскость, видимую через зеркальце (ведь режется гравюра при помощи зеркальца — чтобы сразу видеть, что будет на оттиске). «Внутренний экран» — это его художественная неповторимая личность, его творческий метод.

Надо сказать, непосредственно с натуры Андрей Алексеевич не работал. Смотрел цепким глазом, запоминал цепкой памятью, но доску резал набело, без всяких предварительных эскизов, по «внутреннему экрану». «Мне натура мешает, отвлекает, больно в ней много суеты», — это его слова. А получалось, во всяком случае, в городских известных всем архитектурных пейзажах — «как в жизни»: все здания на месте, все масштабы соблюдены. Это в природных видах мастер мог позволить себе любой полет фантазии. И все равно: берешь в руки лист и видишь до боли знакомое место — Карельский перешеек. Ведь Андрей Алексеевич был патологическим однолюбом: город и его окрестности любил страстно, болезненно, не желая расставаться с ними даже ненадолго. Никакими другими красотами соблазнить его было невозможно. Вот поколесить на любимом мотоцикле по Карельскому перешейку — другое дело. А потом — нарезать линогравюр, где в каждой — и свое настроение, и свое состояние, и свое время года, и — единственный и сразу узнаваемый ушинский почерк. Но и городской современный пейзаж, более того, пейзаж промышленный, заводской, малопоэтичный, Ушин умел подать так, что и однотипные новостройки, участвуя в игре и противоборстве черного и белого, становились значительными, приобретали пластическую ценность. Как ему удавалось на плоскости, используя всего два цвета, дать глубину и ощущение пространства, неподвижность или, напротив, дрожанье воздуха, монотонность дождя или порхание снега? Но, главное, как создать настроение, вызвать сопереживание? Это и есть, между прочим, тайна искусства, тот порог, за которым никакой анализ не работает, потому что там — непостижимое пространство дара.

Еще одна грань ушинского творчества — продолжение семейной традиции: книжная иллюстрация, экслибрис. Несколько книг были сделаны вместе с другом, поэтом Михаилом Дудиным, все они интересны и значительны. Любил Ушин иллюстрировать и Есенина. Но все же настоящий его шедевр — великолепная серия иллюстраций к произведениям Достоевского. И

в этом сказались страстность и взрывная увлеченность Андрея Алексеевича: увидел Иннокентия Смоктуновского в роли князя Мышкина в постановке БДТ «Идиот», и буквально заболел. И Достоевским, и Смоктуновским. Ходил практически на каждый спектакль, навсегда подружился с актером — и его приохотил вдвоем на мотоцикле носиться по любимым тропинкам все того же Карельского перешейка. А Достоевского начал иллюстрировать все-раз, причем как бы обобщенно: не конкретное произведение, а, так сказать, по мотивам. Ушинский Достоевский — давно наша классика. Высокий смысловой драматизм, переданный все теми же черно-белыми средствами, буквально физическое ощущение одиночества и враждебности этого невероятно красивого даже в самых нищих трущобах и невероятно жестокого города, абсолютная конгениальность визуального ряда атмосфере текстов Достоевского — вот что такое иллюстрации мастера. Хорошо бы и их издать отдельным альбомом, как издали в этом юбилейном году 60-летия Победы его блокадную серию «Цена Победы. Ленинград в блокаде. Линогравюры Андрея Ушина». Ее, к счастью, он успел увидеть.

Начинала я свои заметки с того, что судьба Андрея Алексеевича удивительным образом соотносилась с эпохой. Мистическое совпадение — родился художник 8-го сентября, в памятный для всех ленинградцев, ставший навсегда скорбным, день, и ушел от нас Андрей Алексеевич тоже знаково — в год 60-летия Победы. Дожил до него буквально на силе воли, ведь был тяжело болен уже несколько лет, и врачи называли совсем другие сроки. Но жизнелюбие одолевало болезнь, и любимая семья помогала.

Есть у меня присланный в подарок от друга-художника из далекого Чикаго профессиональный альбом для зарисовок в роскошном твердом переплете — знаменитый «девичий альбом», который всегда беру с собой в мастерские художников на телесъемки. Человека надо показать за работой, что-то специально организовывать долго, а сразу подложить под руку

дежурный альбомчик со словами «Нарисуйте, пожалуйста, то, что Вы больше всего любите...», и художник сразу включается: и игра, и дело. Есть в этом альбоме и особо дорогой для меня рисунок Андрея Алексеевича Ушина — замечательно быстро созданный, но при этом вполне проработанный пейзаж, возникший со словами: «Я с натуры не рисую. Натура слишком отвлекает от сути. Я рисую то, что у меня на внутреннем экране». Для меня на внутреннем экране у Андрея Алексеевича оказался узнаваемый при первом же взгляде пейзаж Карельского перешейка. Между прочим, при знакомстве с художником трепетала, потому что со школьных лет знала: Ушин — классик. А оказалось — веселый человек с острым и живым умом и моментальной доброжелательной реакцией.

Я и сейчас люблю бывать в этом теплом, хотя и осиротевшем доме, где шагу ступить невозможно, чтоб не наткнуться на ушинское наследие. Оно в самом деле огромно. И это не только графика, хотя, глядя на невероятное количество работ художника, на следы его непостижимой трудолюбивой работоспособности, начинаешь стыдиться собственных «итогов». А Андрей Алексеевич как будто бы жил одновременно несколько жизней. Страстно увлекался фотографией — на стенах огромные отпечатки в рамках. В последние годы любил резать стекло, творя из бутылок вазы, а из флаконов всевозможные «обрезки» — весь дом ими уставлен. А сколько раздаривал! А, помнится, с каким мальчишеским азартом он показывал мне подаренное ему шуточное удостоверение «Ветеран эротического фронта», с каким артистизмом был готов к любой застольной импровизации, от которой все едва ли не со стульев от смеха падали (могу себе представить, что они в молодые годы вытворяли на пару со Смоктуновским!), сколько жизни было в этом невероятно талантливом человеке! Не жил — бурлил!

*Таким мы его и запомним. С любовью и благодарностью.*

**ПЕТЕРБУРГСКИЙ ХУДОЖНИК ОЛЕГ ЗВЕРЛИН  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Недавно покинувший наш мир петербургский художник Олег Зверлин оставил обширное и разнообразное наследие. Не достаточно освоенное ещё музеями, не участвующее в выставках работающих авторов, оно, как у нас, увы, «получается», оказалось во временной зоне умолчания. Думается, что любое напоминание о нем имеет значение и общественное, и культурологическое, ибо был он и творцом «для масс», и выразителем тонких движений души в размышлении о бытии, и воспитателем отношения к творчеству тех, кто сейчас начинает активно влиять на отечественную художественную жизнь. Поэтому попытка коснуться хотя бы одной из сторон его ёмкого творчества кажется весьма своевременной. Здесь хотелось бы сказать несколько слов об его изобразительном искусстве.

Поколение, к которому принадлежит художник Олег Зверлин, родившийся в Ленинграде в 1939 году, принято называть: шестидесятники. Причем с этим термином связывается не столько временная принадлежность, сколько своеобразное мировоззрение. Поэтому не все жившие в этот период и удостаиваются этого наименования. Олег Зверлин, несомненно, несет в своем творчестве многое от духа тех лет. Веру в положительные идеалы и понимание, что за осуществление лучших надежд нужно бороться самостоятельно, лично; осознание трагизма существования человека и понимание «красы вечной» жизни; серьёзное отношение к творчеству как к миссии и понимание, что эксперимент и шутка в искусстве не только допустимы, но и даже необходимы. Конечно, каждая яркая личность в искусстве подчиняется не только духу времени, но и проявляет своё индивидуальное к нему отношение. Их динамичное сочетание позво-

ляет говорить о художнике не только, как о творце, но и, как о выразителе своего времени. Олег Зверлин, по-моему, относится именно к этой категории. Хотелось бы сказать несколько слов об атмосфере того времени, насколько она мне помнится — ибо и я к этому времени принадлежу.

«Оттепель» конца 50-х и хлынувшая потоком полузапретная ранее культура вызвала состояние эйфории. Поэзия «серебряного века», три кита литературы модернизма, додекафония и джаз, живопись «от Моне до Лотрека» и далее... до Поллака, и наша, российская, от «Мира искусства» до Древина, от иконы до Малевича впитывалась, как свежий ливень в пересохшую почву. У творческих людей молодого поколения эти явления будили особенный отклик. Конечно, ситуация осложнялась «заморозками», особенно после трагического скандала в московском Манеже в 1962 году. Поэтому многим приходилось экспериментировать в изобразительном искусстве, так сказать, кулуарно. Область декоративно — прикладного искусства была относительно свободной от запретов на «формализм».

Поэтому, наряду с внушительными достижениями в ленинградском изобразительном искусстве, которые смогли быть обнародованы только в начале семидесятых (выставка группы «Одиннадцати», выставка в ДК им. И. Газа в 1974 году), было множество интересного в области поиска новых форм и в декоративно — прикладном. Особенно ярко это проявилось в десятилетнем цикле керамических выставок «Одна композиция». Некоторые из ее авторов также занимались живописью и графикой «для себя». Нередко природные живописцы предпочитали учиться в «Мухинском», хотя потом особенно ярко проявлялись именно как живописцы. Но многие, как и Зверлин, успешно существовали в «двух ипостасях».

Олег Зверлин, живописец, безусловно, одаренный, окончил в 1971 году Ленинградское Художественно-промышленное Училище им. В. И. Мухиной по кафедре «Промышленный дизайн». И в области декоративно-

прикладного искусства вклад он внес значительный. Им созданы произведения из стекла и металла для городов Санкт-Петербурга, Минска, Красноярска, Керчи и Тирасполя. А композиция «Ладья» находится в коллекции Адмиралтейства Великобритании в Лондоне. Совместно с Лией Шульман он оформил интерьер Израильского Культурного Центра в Санкт-Петербурге. Он проиллюстрировал несколько книг, в том числе и сборник «Русских народных частушек». Его проект памятника адмиралу Ушакову занял третье место. Участвовал он в работе над постановкой тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунгов» в Мариинском театре, а также в фильмах режиссера Алексея Германа — «Агония» и «Трудно быть богом». Такое искусство, обращенное «к массам», возможно, наиболее сильно формирует художественный вкус общества. Но, вместе с тем, обращение к каждому человеку, персонально, было ему, как художнику, также необходимо. Как было необходимо выразить собственные интимные движения мысли и души. А для этого лучше всего предназначены рисунок, картина, слово... Такая сторона творчества этого значительного мастера и педагога менее известна широкой публике. Но она настолько самостоятельна, разнообразна и емка, что позволяет говорить о ней, как о заметной составляющей ленинградско-петербургского изобразительного искусства рубежа веков.

Будучи большим мастером, Олег Зверлин с уважением относился к предшествующим традициям, являясь творческой личностью, он постоянно искал и находил нужные ему формы, оставаясь всегда живым искренним человеком, он старался идти наиболее прямым путем к сердцу зрителя. Все это явственно отражается в его изобразительном творчестве.

В живописи ему был близок экспрессионистический подход к цвету и пластике. Не отрываясь, как правило, от фигуративности, он преобразовывал видимый мир в соответствии со своим внутренним состоянием. Обычно это звучащие цвето-пластические аккорды, где исходный мотив

представляется темой для вариаций. Вместе с тем ощущается, что избранная тема ему совсем не безразлична и именно поэтому она и звучит всегда так ярко. Во многих случаях это вполне традиционные жанры: пейзаж, портрет, натюрморт и «ню»... но с интересным пристрастием разрабатываются и ранее запретные темы — религиозная и эротическая. Накал, с которым они решаются, неожиданно их объединяет в некую прарелигию. Совершенно особая тема — социально-политическая, почти не встречающаяся у истинных живописцев. Такие работы, как «Закат русского социализма», «Личность и власть» заставляют с усилием отрываться от красоты живописи и пытаться понять точку зрения автора. С одной стороны, можно удивиться, что простые натюрморты с бутылками, пейзаж, обнаженная натура и философско-религиозные размышления решаются с равным напряжением. С другой стороны, можно понимать, что художник так осмысляет единство мира. В витражно-уплотненных композициях, где царит обжигающий цвет, художник стремится воплотить свое страстное отношение к жизни во всех её проявлениях. Иногда он отказывается от многоцветья, разрабатывая тонкие градации одного, доходя почти до абстракций, но и тогда работы, такие как «Хризантемы», «Цвета времени», не превращаясь в поля для тихих медитаций (хотя одна из них так и называется), продолжают излучать внутреннее движение. Особенно это проявляется в графике. Многие работы так им и назывались: «движения» с ориентацией на восточное изящество игры линий (в такой работе, например, как очаровательные «Воробьи в траве»).

Редкий петербургский художник не обращается к пейзажам родного города. У Олега Зверлина особенно часто встречается эта тема в графике. Художник пытается примирить суховатую «графичность» и сумрачную поэзию Петербурга, и город как бы проступает с некоторым трудом в хитросплетении линий в его свободных композициях.



Рассматривая отдельно станковые работы Олега Зверлина, тем не менее, постоянно приходится соотноситься с его творчеством и в других, таких разнообразных областях, как декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, работы для театра и кино. Все кажется у него взаимосвязанным. Ведь он не был художником, чьё творчество резко делилось на работу «на заказ» и на работу «для себя». Поэтому и вероятно переключка идей в разных областях с их взаимовлиянием. Поэтому можно ловить «соответствия» определяющих черт его стиля — пластики и цвета. Ведь стиль — это человек. И главное единство в его творчестве — он сам, его личность, настрой на отражение вечной драматической красоты жизни.



## СОДЕРЖАНИЕ

### I

**Абрам Раскин. Людмила Митрохина**  
СКУЛЬПТОР ШВЕЦКАЯ — КЛАССИК РЕСТАВРАЦИИ .....7

**Ирина Башинская**  
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ В СКУЛЬПТУРЕ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В 1990–2000 ГОДЫ  
(Скульпторы Е. Н. Ротанов, В. И. Трояновский) .....63

**Нина Фаминская**  
ИСКУССТВО ПОРТРЕТА СКУЛЬПТОРА ТАМАРЫ ДМИТРИЕВОЙ.....70

### II

**Абрам Раскин**  
РОДНЫЕ РИТМЫ. (Из монографии о художнике Нине Дьяковой).....72

**Леонид Матвеев**  
ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА НЕЧАЕВА .....86

**Ирина Башинская**  
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ МОТИВЫ Н.ПЕРФИЛЬЕВОЙ.....90

**Борис Шаманов**  
ПРОЕКЦИЯ ДУШИ НА ПЛОСКОСТЬ .....92

**Татьяна Шлыкова**  
О ВЫСТАВКЕ РАБОТ В. В. ЗАГОНЕКА  
В ИНСТИТУТЕ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ им. И. Е. РЕПИНА .....99

**Анна Данилова**  
МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА И ПУТЕШЕСТВЕННИКА  
АНАТОЛИЯ РЫБКИНА .....104

**Леонид Матвеев**  
**Алиса Чалая**  
ЖИВОПИСЬ ДЕНИСА МЕЗЕНЦЕВА:  
ДИАЛОГ С СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ .....106

**Светлана Незабудкина**  
«ЕФИ...» .....112

**Аркадий Шалыгин**  
КОНЦЕПТ «ПЛОХОЙ КАРТИНЫ» И ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ ВАЛЕРИЯ ЛУККИ .....115

**Аркадий Шалыгин**  
ОНТОЛОГИЯ АБСТРАКЦИОНИЗМА ВЯЧЕСЛАВА МИХАЙЛОВА .....120

**Светлана Махлина**  
ЕЛЕНА ГАЛЁРКИНА.....125

**Светлана Махлина**  
НАТАЛИЯ ЦЕХОМСКАЯ .....134

**Мария Шейнина**  
А. С. ЧЕЖИН. ПРОПЕДЕВТИКА ИСКУССТВА. РОССИЯ XX В. МАЛЕВИЧ. ХАРМС.....139

### III

**Ирина Пунина**  
В ГОДЫ ВОЙНЫ (1942–1944)  
(Публикация А. Г. Каминской и Н. Л. Зыкова) .....150

**Татьяна Ильина**  
ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ  
(В подражание Анри де Ренье) .....166

### IV

**Лидия Хабло**  
С. Ф. КОЛЕСНИКОВ — ПРЕДСТАВИТЕЛЬ  
ПОЗДНЕГО ИМПРЕССИОНИЗМА В РОССИИ.....179

**Борис Шаманов**  
УРОКИ МАСТЕРА .....187

**Анатолий Дмитренко**  
ЧТОБЫ ПОМНИЛИ... (О художнике Е. Е. Моисеенко) .....195

**Абрам Раскин**  
ПЕЙЗАЖНАЯ АУРА ГАВРИИЛА МАЛЫША  
(Из монографии живописца) .....203

**Ксения Труль**  
ГРАВИЮРЫ ИГОРЯ ФИЛАТОВА (1939–1993).....214

**Людмила Митрохина**  
РОДСТВЕННЫЕ ДУШИ В ИСКУССТВЕ  
Римма Юношева (1941–1994) — Федерико Феллини (1920–1994).....226

**Анатолий Дмитренко**  
ЛЮБЛЮ ЛЮДЕЙ...  
(О народном художнике России А. Г. Ерёмине (1919–1998)) .....233

**Наталья Регинская**  
ГРАФИКО-ПОЭТИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ ВЛАДИМИРА ЛИСУНОВА.....245

**Марфа Телепова. Жак Реперан. Павел Шаварда**  
ОДНА КАРТИНА НИКОЛАЯ ТЕЛЕПОВА .....252

**Татьяна Лагунова**  
ПРОСТРАНСТВА ЮРИЯ КОЗЛОВА.....265

**Елена Елагина**  
МНОГОЦВЕТНОСТЬ ЧЁРНОГО И БЕЛОГО.  
(Памяти петербургского графика, Народного художника России А. Ушина (1927–2005)).....279

**Николай Благодатов**  
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ХУДОЖНИК ОЛЕГ ЗВЕРЛИН  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ .....285

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

Редактор выпуска А. Г. Раскин  
Корректор В. Г. Митрохин  
Компьютерная вёрстка В. И. Гусева

Подписано в печать — июнь 2007.  
Печать РИЗО. Усл. изд. л. 19  
Тираж 300 экз. Заказ № 126

Редакционно-издательская фирма «Роза Мира»  
199053, Санкт-Петербург, Средний пр., д.18.  
Лицензия ЛР №070615

Отпечатано в типографии «Абрис»  
191002, Санкт-Петербург, а/я10