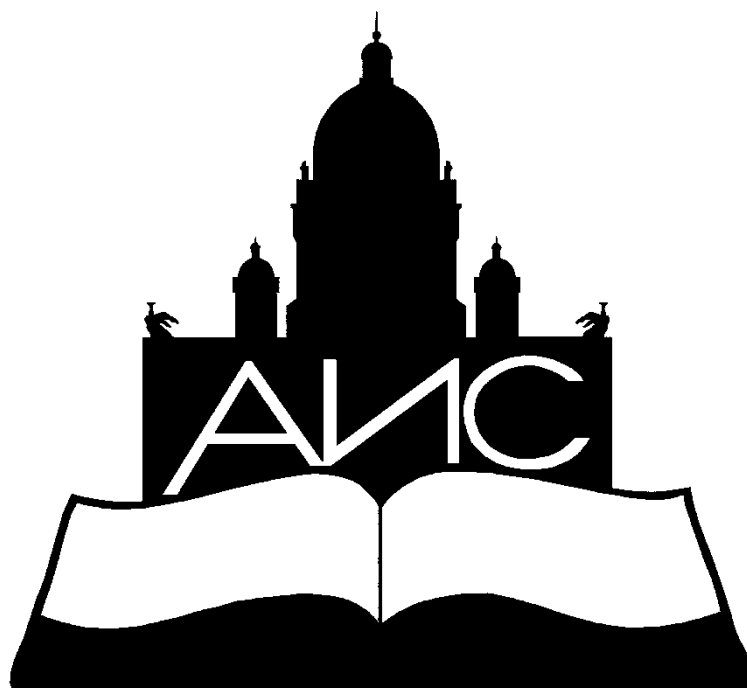


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

ВЫПУСК 31



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2014

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2014. 260 с.

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

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

Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения

Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)

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

ISBN 978-5-906442-04-8

© Ассоциация искусствоведов, 2014.

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

Амирова Гульназ Миралимовна — искусствовед, филолог, преподаватель английского языка кафедры иностранных языков Института ЖСиА им. И. Е. Репина, кандидат искусствоведения.

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Научный сотрудник Государственного Русского музея. Член Союза художников России. Автор статей по отечественному искусству XX в. и творчеству современных художников.

Бурлакова Анна Львовна — искусствовед. Работает по теме «Античность», изучает античную культуру в России. Автор более 100 статей в академических изданиях Санкт-Петербурга, Москвы и Германии. Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России.

Гольдман Ирина Леонидовна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича. Профиль работы: Невский институт языка и культуры, институт телевидения бизнеса и дизайна. Член Научно-образовательного культурологического общества. Занимается вопросами междисциплинарного характера современного искусствознания.

Дмитренко Анатолий Федорович — 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 России и Союза журналистов России, действительный член Петровской Академии наук и искусств и Санкт-Петербургской Академии Современного искусства. Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Дьяченко Андрей Петрович (псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церувадзе) — филолог, переводчик, музейный работник, научный сотрудник музея Истории Санкт-Петербурга. Занимается экскурсоводческой и научной деятельностью. Автор более 600 печатных работ по изобразительному искусству и художественной литературе. Опубликованы переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Эклибрисная Пушкиниана» (1999), «Эклибрис Серебряного века» (1998), очерк о художнике Ю. Ноздрине. Ряд работ опубликованы в Великобритании. Член Чешского общества им. братьев Чапек при Консульстве Чешской Республики. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Дипломант интернет-конкурса «Мое лето» и «Рисунки цветным карандашом».

Златкевич Лидия Львовна — искусствовед, кандидат искусствоведения, член Союза художников России. Темы предыдущих публикаций освещают современное изобразительное искусство России и других стран.

Иванов Сергей Васильевич — экономист, кандидат экономических наук. Профиль работы — ленинградская школа живописи: история и художественное наследие. Темы предыдущих публикаций: монография «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (СПб: НП-принт, 2007), «О ранних портретах Льва Русова», «О ленинградских пейзажах Александра Семёнова», «Тихая жизнь за ленинградским столом».

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член-корреспондент Петровской Академии Наук и Искусства, член Российского Межрегионального Союза писателей. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства.

Иляшевский Константин Петрович — художник-конструктор, окончил ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, сотрудник государственного Эрмитажа. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом.

Ковалёва Татьяна Вячеславовна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и культурологии СПГХПА им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Член Союза художников России. Специализируется в области истории искусства интерьера.

Кононихин Николай Юрьевич — образование высшее (ЛИТМО, 1982). Занимается советским искусством, куратор NikolayGallery.ru. Куратор выставок «Борис Корнеев» (1997), «Памяти учителя» (1997), «Женские образы Виталия Тюленева» (1998), учеников А. Осмеркина, «Художники группы 11-ти» (1998), общества «Аполлон», Ю. Иванова и др.

Коробкина Татьяна Борисовна — искусствовед, журналист. Область интересов — Европейское искусство XX в., искусство Санкт-Петербурга, искусство книги. Окончила СПбГУП, по кафедре искусствоведения (1998) и факультет ИТИ Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2013), в настоящее время — аспирант. Сотрудник Научной библиотеки РАХ (СПб), автор материалов в газете «Невское время». Переводчик (языки: французский, итальянский, английский, нидерландский).

Кривдина Ольга Алексеевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, доцент, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России, ИКОМ. Награждена Золотой медалью РАХ. Темы предыдущих публикаций — скульптура, скульпторы Санкт-Петербурга.

Логвинова Евгения Владимировна — искусствовед, директор галереи «АРКА», член Творческого союза художников России, награждена Бронзовой медалью ТСХ. Автор более 200 проектов в Санкт-Петербурге, Новосибирске и других российских городах. Занимается историей искусства Санкт-Петербурга.

Ломакин Юрий Александрович — искусствовед, соискатель, кафедра «Русского искусства», Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в архитектурно-реставрационной мастерской Кузьмина В. В.

Митрохина Людмила Николаевна — поэт, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор ряда эссе, статей и монографий о творческих личностях современности, в том числе о камчатской художнице Татьяне Малышевой и незрячем художнике Олеге Зиновьеве. Соавтор А. Г. Раскина и Л. Н. Кирилловой. Автор двенадцати поэтических сборников, дипломант девяти литературно-поэтических всероссийских, между-

народных и городских конкурсов. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Мудров Юрий Витальевич — искусствовед, член Президиума Правления СПб СХ, председатель Секции искусствоведения и критики СПб СХ, член Международного Совета музеев (ИКОМ), член Европейского Общества культуры, президент Санкт-Петербургского общественного Фонда по содействию развитию культуры и искусства, член АИС, член Творческого Союза музейных работников СПб и Ленинградской области, Главный специалист по культурному наследию Государственного музея-заповедника «Павловск», организатор и куратор крупных художественных проектов, в т. ч. более 200 — выставочных, автор более 500 журнальных и газетных публикаций, радио- и телепередач, автор более 50 статей в научных сборниках и каталогах, более 20 книг и альбомов. Член Ученых Советов ряда музеев, редколлегий газет и журналов. Действительный член Петровской Академии.

Парыгин Алексей Борисович — художник (живописец, график, художник книги). Автор двух монографий по истории шелкографии и более 70 статей по вопросам современного искусства. Кандидат искусствоведения. Участник более 130 выставок. Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России. Арт-директор мастерской авторской печати AP-TM Printmaking. Преподавательская работа в ВУЗе с 1995 г. Основной предмет исследования и эксперимента — знак как коммуникативная составляющая современного социума.

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, 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, автор более 650 печатных работ о современных художниках, а также работ по истории искусства и архитектуры, автор двенадцати поэтических сборников. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Румянцева Елена Николаевна — специалист по истории и теории искусства, кандидат искусствоведения. Предыдущие публикации посвящены декоративному убранству петербургской архитектуры рубежа XIX–XX вв., энциклопедии Г. В. Барановского, видам синтеза искусств в петербургской архитектуре, немецким зодчим в Петербурге.

Сазонова Кира Константиновна — искусствовед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ, занимается изучением творчества ленинградских и петербургских художников. Автор многочисленных монографий и статей о русских и советских художниках, среди которых известный ленинградский живописец, народный художник РСФСР П. Т. Фомин, живописцы Л. А. Мыльников, А. Н. Самохвалов в соавторстве с И. Н. Баршевой, С. В. Малютин, Д. К. Мочальский, В. М. Орешников, В. М. Звонцов, В. А. Горб, П. К. Голубятников, В. В. Пименов и многие другие.

Сафарова Яна Рифовна — художник-модельер, доцент кафедры «Дизайн костюма» НОУ ВПО «Институт декоративно-прикладного искусства» СПб. Член Союза художников России. С 2007 г. сотрудничает со «Студией Н+Н». Сценарии: «Музыка моды», «Северо-западный ветер свободы», «Пленительная Полония», «Ключ Аполлона», «Пространство Юрия Лотмана». С 1997 по 2012 гг. занималась преподавательской деятельностью в СПбГУКИ на факультете «История мировой культуры» (лекции «Основы моделирования»). Автор многочисленных учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, издаваемых в Эстонии и СПб, научных публикаций

в области искусствоведения и культурологии. Имеет собственные творческие работы (живопись, авторские модели, бижутерия), находящиеся в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды в Москве, СПб, Эстонии, Латвии, Литве, на Кипре и конкурсов «Триумф», «Северная Венеция» и др. Участник, лауреат и дипломант международных и российских выставок и конкурсов моды.

Тычинин Борис Борисович — художник, главный дизайнер Центрального музея железнодорожного транспорта России, член Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга, награжден Золотой медалью Российской академии художеств. Соавтор О. А. Кривдиной.

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

Фомина Мария Сергеевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент Государственного Академического института им. И. Е. Репина и Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор публикаций по религиозному искусству и искусству сценографии, член Петербургского философского общества.

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского отделения 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. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Шалыгин Аркадий Сергеевич — инженер, заведующий кафедрой, преподаватель БГТУ (Военмех), академик РА РАН, академик МАШ ВШ, Заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор технических наук, профессор, академик, председатель Художественного Совета Санкт-Петербургского отделения Международной академии наук Высшей школы, куратор Университетской галереи современного искусства, активно сотрудничает с журналом «Арт-город». Продолжает работы над изданием книг «Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени». Автор предложения по проведению I биеннале «Петербургские искусствоведческие чтения».

Шаманькова Анна Ивановна — искусствовед, кандидат искусствоведения, заведующая отделом аспирантуры, ассистент кафедры русского искусства Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ. Член Союза художников России. Имеет публикации, посвященные творчеству современных петербургских художников.

Шлыкова Татьяна Викторовна — художник, реставратор, искусствовед. Художник-реставратор Государственного Эрмитажа. Член Союза художников России. Кандидат искусствоведения. Обладатель правительственной награды — диплома победителя Городского конкурса для студентов, аспирантов и молодых специалистов «Музы Санкт-Петербурга». Победитель конкурса Государственного Эрмитажа и компании «Кока-Кола» «Сохраним культурное наследие вместе!». Область научных интересов: проблемы научной реставрации керамики; керамическое искусство стран мусульманского Востока; творчество и выставочная деятельность современных художников Петербурга.



I

Анна Шаманькова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ Произведения Василия Махновича

Василий Махнович (р. 1976) — талантливый художник, живущий и работающий в Москве. Мир его образов многомерен, язык метафоричен. Произведения — многоуровневые, иносказательные. Путь их сложения долог и труден, оттого что тщательно выверяется каждый элемент, наполняющий и составляющий целостную сферу произведений.

Основы художественного ремесла В. Махнович освоил в Абрамцево¹, получив уникальную специализацию «чеканщика — гравера — ювелира». Приобретенный в колледже опыт сформировал ту прочную базу его мастерства, на которой — уже в годы учебы в петербургской Академии художеств, ставшие периодом его становления, — был высечен, словно из гранитной скалы или глыбы мрамора, его собственный почерк. Постепенно сложились и свои пристрастия. Выбирая в качестве отправной точки мотивы или сюжеты мифов, сказаний, художник трансформирует существующие представления о них, создает свою картину этого легендарного мира — фантастического, но не зыбкого, как мираж, а полновесного, уверенно существующего где-то во вселенной, в одном из ее многочисленных миров, где формы незыблемы, а события масштабны.

Лейтмотивом творчества В. Махновича становятся чувства и эмоции — героев и богов, людей и небожителей. Нередко они раскрываются в сценах борьбы — в столкновении двух мощных сил, в сцеплении и сплетении их в единый напряженный узел. Причем сюжеты эпоса и истории перекликаются, художнику равно интересны схватка Тезея и Минотавра, борьба Святого Георгия с драконом, битва Пересвета и Челубея. И задача мастера — передать противодействие, накал эмоций, общий порыв — здесь первостепенная и определяющая. Своего рода противостояние видит он и в Любви (во всем спектре ее проявлений), сопутствуемой Страстью и Ревностью.

Одним из первых значительных, многофигурных полотен Махновича, в котором соединились история и предание, быль и вымысел, стала его «Легенда» (2003)². В пространстве картины, в панораме самозабвенного праздника объединены танцем доблестные рыцари и их утонченные дамы, крестьяне и прекрасные селянки, — хрупкость, «ломкость» персонажей помогают уловить ритм мелодии. Целостность формы, четкость рисунка, некоторая жесткость и прямолинейность, графичность живописной манеры, сдержанность

цвета, приближающегося к монохромности, — обращают поэтический, романтизированный мир Средневековья в действительность, фантазии — в реальность. Внимательно проработана каждая деталь; согласно графической традиции миниатюристов, условно и рельефно очерчен город. Это полотно — подробный, обстоятельный, наполненный любовью рассказ. История о золоте заходящего солнца, о его лучах, пронзающих янтарь винограда, о празднике урожая. Золотая легенда о расцвете Средневековья, о героях из мечты, героях-воспоминаниях; воспоминания души об одной из прошлых жизней.

Образ Средневековья раскрывается во многих произведениях Махновича, изображающих торжественные процессии и рыцарские турниры. Однако если рассматривать творчество художника в целом, несложно заметить, что в ряде случаев персонажами его картин или графических композиций становятся двое. Двое заключают в себе весь мир, универсум, их взаимоотношения вмещают смысл вечных тем и сюжетов. «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 20). Не случайно этой теме была посвящена масштабная выставка, прошедшая в Русском музее в 2003 г.³. Для В. Махновича в разговоре о вечности своего рода эталонным и непреходящим сюжетом становится история любви — рыцаря и его дамы, кентавра и нимфы. Хрупкость, чистота, утонченность обнаженного женского тела здесь всегда противопоставлена силе и мужественности воина.

Насыщенно пространство композиции «Шепот солнца» (2003). Щедрое солнце дарит звучность цвету и плотность, «тягучесть» тени. Лучи его ласкают, мягко окутывают все предметы дольного мира и... внезапно пронзают, жалят, обращают соцветия подсолнечников в беспощадные зеркала. Нежные лепестки растений опадают, уступая место четким, ритмизованным орнаментам. Мгновения замирают, останавливается время. Нечто неосознанное проникает в кентавра и его возлюбленную, входит в их кровь, сознание. В их устах звучит шепот солнца, обнаруживая глубинную суть вещей и явлений. В полотне «Старые гусли» (2008), развивающем историю Кентавра и Нимфы, еще одним действующим лицом становится золотая пыль, которая все осыпает, проникает всюду, создавая пространство. Из нее словно сотканы и фигуры влюбленных, и их состояния — желание одного, созерцание и раздумье другого. Ветер перебирает струны старинного инструмента, навеивает мысли о возможном счастье. Возносятся ввысь, вторят мелодии волнообразные стебли-линии маков, неспешно качаются их коробочки, окутанные золотой пылью.

О вечных перипетиях любви, о столкновении чувств, о губительном, разрушающем характере эмоций повествует картина «Ревность» (2009). Невидящие глаза рыцаря в ней застланы непроницаемой матовой пеленой. Остановившийся рыбий взгляд не позволяет ощутить всю силу любви и преданности женщины, дождавшейся своего героя и вручающей себя ему. Стальной обруч ревности, за который зацепилась навязчивая, терзающая сердце мысль, отражает, словно щит, отталкивает всю чистоту и ясность сознания, беспрекословную покорность, уверенность в себе и в нем. Нежность прикосновений, как о стену недоверия, разбивается о грубую, плотную материю облачения, о грани крупных камней. Тонкая, прозрачная кожа, растворяющая в себе

весь свет дня, женственность, трепет тайны, уже не влечет к себе омраченного взгляда...

Зиждущиеся на сильном академическом рисунке и прекрасном знании анатомии произведения Махновича содержательно насыщены, художник любит в них каждую деталью. В сложную вязь орнамента складываются светотень тел и наполняющие фон декоративные элементы окружения. Плавные и текучие линии взламываются вдруг на стыках, обращаются в острые и угловатые формы, напоминая о пластике модерна. Замысловат, многосложен и язык фактуры. Он всякий раз предлагает от внешней стороны, оболочки обратиться к внутренней. От поверхности — уйти вглубь, узнать первопричины разворачивающихся событий.

Каждому полотну художника предшествует тщательно проработанный рисунок, грандиозная, масштабная композиция, выполненная, как правило, карандашом по грунтованной бумаге. Эти подготовительные листы-картоны становятся самостоятельными графическими произведениями и заслуживают отдельного рассмотрения. На одном из них изображен исторический поединок, «Битва Пересвета с Челубеем» (2000), столкновение двух мощных, достойных друг друга противников. Напряженно их противодействие, противостояние, противоборство. Словно две стороны одной сути, сошлись они: два равноудаленных и стремящихся друг к другу полюса одного мира, два противоположных вектора, две равные по силе, но разнонаправленные энергии — созидания и разрушения, света и тьмы, добра и зла. Пронзившие друг друга копьями герои сливаются в единое целое. Объятие смерти примиряет их, дарует прощение каждому и этим приравнивает к нулю исход битвы, возвращает мир к изначальной гармонии. Или же, напротив, суммирует силы для нового, более мощного взрыва.

В еще одной графической композиции на известный сюжет — «Похищение Европы» (др. название — «Неведомая бездна», 2004) — художник будто запечатлевает рождение некой метафизической силы из абстрактного начала. Как Космос из Хаоса, веками формируется она и в мгновение ока вихрем взмывает со дна мирового океана, оставляя позади летающих рыб. Словно из глубин подсознания уносится потоком неземных энергий, облекая мысль в оболочку конкретных форм. Материализуется в Деву, восседающую на величественном быке, в Европу урбанистического века, похищаемую буйволом техногенной эпохи. Взятый за основу сюжет древнегреческой мифологии вмещает в себя проблематику последующих временных и пространственных слоев, срезов, уровней. Преломившись в призме современного мира, миф предстает в совершенно новом ракурсе, обращается в фантасмагорию. Выкристаллизовывается глубинная суть вещей и явлений, проступает их скрытый смысл. И мы чувствуем себя посвященными в тот мир, где сосуществуют мастерство и самодостаточность «амазонки» Дианы («Диана», 2004), отвага и находчивость Геракла («Яблоки Гесперид», 2005), осязаемы защита и покровительство святого воина («Чудо Святого Георгия о змие», 2004), в мир, где сны и реальность перемежаются, а зыбкие видения обретают зримые, конкретные черты и облекаются в полновесные формы.

Размышления художника о стихии чувств, о противоречивости человеческих взаимоотношений и рациональности мироустройства находят отражение в работе «Дикая глина» (2004). Как это ни странно, но кажется, что из одного вещества слеплены, из одной материи сотканы — и слепое подчинение судьбе, фатальность, и вера в божественное предопределение, и вера в свои возможности. Энергии, обитающие на трех жизненных планах — в мире небесном (высшем), земном (среднем) и подземном (нижнем), не признают границ и легко перемещаются из одного уровня в другой; гипнотизирует их порой лишь голос вселенной, звучащий из морской раковины. Быстротечна жизнь (что, возможно, символизирует пронсящийся табун лошадей), стремителен поток мыслей. Не-что (время, пространство?) пронзает тебя, живущего «здесь и сейчас», и исходит затем категоричным решением изменить себя и свое окружение либо ощущением безысходности и полным смирением. Выявляются сила воли или слабость и беспомощность; желание и способность противостоять либо угасание духа, вынужденное подчинение, безволие. Составляется сложная головоломка, образуется целостная сфера или же — при отсутствии одного элемента — распадается. Вплотную состыковываются поверхности излома либо не совпадают. Кое-что проходит мимо, «фоном», что-то останавливается, замирает, получает новое воплощение, а что-то — «увязает» в глине...

Если известные предания, переосмысленные В. Махновичем, получают новую интерпретацию (и всякий раз выплывает, куется иной ключ к их истолкованию), то каждая увиденная им в мире идей и уверенно, обстоятельно запечатленная картина становится сюжетом нового эпоса.

Все композиции художника неоднозначны, избранный язык повествования в них орнаментально сложен. Их невозможно назвать актуальными в том значении слова, к которому нас основательно приучили в XXI столетии. Однако, раскрывая вечные сюжеты и вновь призывая задуматься о главном, произведения Махновича становятся вневременными. Острая боль, надрыв, слепая разрушительная ярость сосуществуют в них с всепрощением, трогательной чуткостью, врачующей искалеченные души, и созиданием. Именно поэтому они остаются актуальными — в том первом, извечном, смысле.

Примечания

¹ Абрамцевский художественно-промышленный колледж им. В. М. Васнецова.

² Произведения В. Махновича репродуцированы в изд.: Василий Махнович. Каталог. Живопись. Графика. 1993–2005 годы / Ред. Т. И. Махнович; вст. ст.: ОК-В. Челябинск: ОАО «Челябинский Дом печати», 2006. 112 с.; также — опубликованы на персональном сайте художника: www.mahnovich.ru.

³ См.: Двое. [Каталог выст.: Гос. Русский музей] / Авт. ст. В. Леняшин, Г. Голдовский, Е. Евсеева и др. СПб.: Palace Editions, 2002. 284 с.



НАИВНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ СИЛЬВЕСТРА СТАЛЛОНЕ

О Сталлоне Майкле Сильвестре Гарденцио (р. 1946) можно, пожалуй, сказать, что во всем мире его знают как американского киноактера, блестящая игра которого вызывает и сопереживание, и соучастие, и улыбку непритязательного юмора. Сталлоне: «Я снимался во множестве фильмов»¹.

Но мало кому он известен как художник, хотя более тридцати пяти лет он непрерывно занимается живописью. Впервые его персональная выставка состоялась в 2011 г. в Галерее Гмурзинск в Санкт-Морице, было представлено 30 картин, «Эта выставка получила много положительной критики и представила Сталлоне как серьезного художника второй половины XX века». О его картинах говорится, что это «своего рода реплики на события творческой и личной биографии». Подчеркивается: «В них выражена стихия человеческого отчаяния, страдания, надежды <...> неистовая форма и цвет, энергичное преобразование людей ...»².

В Санкт-Петербурге персональная выставка Сталлоне проходила в Русском музее (Михайловском замке и Мраморном дворце) с 27 октября 2013 г. по 13 января 2014 г. Экспозиция привлекла широкое внимание и вызвала многочисленные отзывы, крайне эмоциональные, противоречивые — буквально от «А» до «Я». Приведу некоторые из них:

— Сильно! С любовью ...

— Я очарована и восхищена ...

— ... талантлив во всем!

— What?!

— Это бред актера, болеющего звездной болезнью.

— Ай, ай. Сильвестр, Сильвестр! Снимайся лучше в кино.

— Сильвестр очень плохой художник.

— Я хотел бы соскрести всю лишнюю краску с этих картин и отдать тем, кто умеет рисовать.

— Каляка-маляка.

— И то..., и се...

Это отзывы мужчин, отзывы же женщин пронизаны любовью. Но не потому, что Сильвестр такой мужественный, а потому, что он ребенок. Он их ребенок, наивный, нежный, любящий, нуждающийся в них.

Где истина? Сталлоне учился живописи в Швейцарии. Однако, глядя на его работы, хочется сказать: «курс обучения прошел, но прошел мимо». Обладая врожденным чувством стиля, он постигал мастерство и секреты творчества интуитивно. Он словно заранее знал все то, чему надо годами учиться. Как живописец он создал себя сам, став «автодидактом» (греч. «autos» — сам, «didaktikos» — поучающий) в новейшем, опережающем все классификации искусстве.

Не умеет рисовать? А кто в contemporary art умеет? Все здесь рисуют как-то своеобразно; классический рисунок не является обязательным. Сильвестр, подобно Ван Гогу, создал «свой рисунок», включающий даже процарапывание отверткой. Надо все же признать, Сталлоне умеет рисовать — по-своему.

Мне представляется, что в тишине мастерской, отключившись от киношной суеты, обретая себя, он выплескивает на холст все чувства, все накопившееся эмоциональное напряжение, но в художественно-обобщенной форме. На холстах весь Сталлоне — сильный мужчина, в характере которого, однако, первичным является женское «Инь» по отношению к мужскому «Ян». В его работе есть все: и боль, и отчаяние, и страсть, и любовь, и радость. Чего в них нет? Так это экзистенциальной тоски и примитива, не свойственных рациональным американцам и сверхконструктивистской стране Америке. Главенствующим же является бессознательная (по Фрейду) наивность ребенка, умудренного, тем не менее, опытом жизни.

В его работах счастье огромно, горе безгранично, цвет же выражает всю глубину чувств. Здесь и неистовый экспрессионизм, и форсированный символизм, и абстракционизм. Подчиняя все, он проявляется и в богатстве цветовых оттенков, и в «дикости», фовистской ярости их сочетаний. «Наивный глубинный абстракционизм» — так обобщенно хочется определить стиль художника.

Приведу некоторые высказывания Сталлоне, помогающие войти в мир его холстов:

— Живопись — это самый быстрый и точный транслятор твоего подсознания.

— Я выражаю свою правду через цвет. Я самовыражаюсь через цвет.

— Да, вот представьте себе, что вы рисовальщик и можете просто передать все тонко и изысканно. Я же это делаю через эмоции, через цвет, через действительность, через внутреннюю страсть.

— Нереалистичность.

— Все время есть некая пустота, пустота без матери. Она никогда не заполняется. По крайней мере, в мужчинах, которых я знаю, какими бы суровыми они не были, в них остается еще какая-то небольшая частичка, такой маленький ребенок внутри, который кричит и просит о защите.

— Темная сторона мужчины нуждается в подпитке от женщины.

— В результате сексуальной тоски были созданы невероятные произведения искусства и литературы.

— Ее звали (О картине «Смерть друга») Джейн Оливер, она была моим менеджером и уже умерла <...> я уже никогда не буду прежним. <...> без сердца один, смотрящий в никуда.

— Он же (О картине «Рокки») не великий борец, но сражается с великими борцами <...>. А красные глаза — это от боли <...>. Что-то вроде наскальных рисунков. <...> Нет ничего непобедимого.

— Готовы ли люди тратить деньги на то, что я делаю? <...> Для меня нет ничего хуже высокомерия.

— Я люблю абстрактное искусство.

— Если я смотрю на абстрактные работы художников, первая моя реакция... — Ах!

Сталлоне Майкл Сильвестр Гарденцио, и мне хочется сказать Вам:

— Ах!

«Наилучшей жизни!»

Примечания

¹ Интервью Матиаса Расторфера с актером. Санкт-Мориц, февраль, 2011. Сильвестр Сталлоне. Живопись. 1975–2013. Альманах. Вып. 393. СПб.: Palace Editions, 2013. Здесь и далее.

² Пресс-релиз. Государственный Русский музей. 2014.

³ Шалыгин А. С. Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Жизнь и творчество. СПб., 2011.



КНИГИ О ШЕЛКОГРАФИИ АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА

Еще раз хотелось бы сказать несколько слов о книге «Искусство шелкографии. XX век (история, феноменология, техники, имена)»¹ известного петербургского художника и искусствоведа Алексея Парыгина, вышедшей в 2009 г. и посвященной одному из видов графических техник — шелкотрафарету. Следом, примерно год спустя, вышло второе издание книги², исправленное, дополненное и снабженное цветными иллюстрациями.

Оба издания, учитывая небольшой тираж, практически растворились среди знатоков и любителей графики, послужив появлению ряда рецензий³. И это не удивительно, учитывая, что, несмотря на широкое использование шелкотрафаретной печати как художниками, так и коммерческими предприятиями, особенно на протяжении XX в., в России, а возможно, и в мире, не существовало до этого момента ни одной монографии, посвященной сугубо этой теме. Это подтверждает и библиография, приведенная Парыгиным, исключительно на европейских языках, касающаяся только некоторых вопросов шелкографии (как отмечает автор, «в подавляющем большинстве технико-технологического характера»).

До настоящего времени шелкография попадала в сферу интересов исследователей зачастую лишь как тиражная техника, а ее технико-технологические особенности освещались в сугубо специальных изданиях, например, по полиграфии. Эстетика, художественные особенности, специфический язык произведений, созданных в технике шелкографии, затрагивался эпизодично зачастую в связи с творчеством отдельных художников. Именно эту лакуну и закрывает работа А. Б. Парыгина.

Автором собран, изучен и систематизирован огромный материал, касающийся вопросов как теории, так и истории шелкотрафаретной печати, начиная с «предыстории техники» и заканчивая современным периодом.

Монография начинается с уточнения терминологии ввиду того, что ни одна графическая техника не может похвастаться таким богатым набором обозначений как шелкотрафаретная, известная как шелкография, шелкокристаллография, шелкоэкранный печат, аквашелк, сериография. Уже один факт такого разночтения в самом названии техники говорит о назревшей необходимости выработки единого понятийного аппарата в отношении этого вида графики.

Отдельная глава монографии посвящена технико-технологической стороне шелкотрафаретной техники. Это сложный процесс, варьирующийся в зависимости от времени и места создания произведения, а также от задач, которые ставит перед собой художник. Благодаря легкому и ясному языку изложения автора, техническая сторона изготовления шелкотрафарета становится понятна даже неподготовленному читателю.

Книга Парыгина может с успехом служить справочником по персоналиям богатого и разнообразного мира шелкотрафаретной печати ввиду того, что в ней приведены имена почти трехсот художников, когда-либо работавших

в данной технике. Автором прослежен путь распространения шелкографской печати в искусстве различных стран мира, от США и Канады до восточных стран — Японии, Китая и Вьетнама.

Последняя часть исследования посвящена выявлению выразительных возможностей шелкографии («цветовая активность, декоративность и условность языка»), ее основным техническим возможностям, выделяющим шелкографаретную печать в ряду других графических техник («возможность работы с объемными проектами, применения красок на разнообразной основе, комбинирования с любыми другими техниками и материалами» и другие).

Немаловажно, что шелкографаретную печать можно рассматривать как пример для исследования такого сложного эстетического вопроса как соотношение уникального и тиражного в искусстве, на что в монографии Парыгина сделан своеобразный акцент. Отдельная глава посвящена проблеме «авторской шелкографии» и ее границам в рамках печатной графики, что не только представляет интерес с философской точки зрения, но затрагивает правовые и коммерческие аспекты бытования шелкографарета.

Монография дополнена сводным каталогом авторских шелкографий, систематизированным по странам и авторам.

Не лишним будет отметить многогранность проявлений таланта и интересов автора в изобразительном искусстве и конкретно в графике. Парыгин не только разносторонний художник (работающий практически со всеми материалами и темами), изобретатель собственного варианта шелкографии, исследователь и директор студии авторской печатной графики (сотрудничающей с ведущими мастерами Санкт-Петербурга и Москвы), но также и страстный коллекционер. Он является обладателем интересного и обширного собрания русской и европейской печатной графики XVI–XXI вв. (около девятисот листов), в том числе, множества редких шелкографских эстампов, которые собираются по всему миру. Кандидат искусствоведения, доцент, автор уникального четырехсеместрового курса «Основы экспертизы графики», который он читал в течение шести лет студентам-искусствоведам СПб ГУТД (1995–2001)⁴. Руководитель ряда дипломных работ по истории отечественной гравюры. Автор более ста статей по вопросам современного искусства, включая материалы, написанные для многотомного академического словаря «Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)», крупнейшего немецкого издательства «de Gruyter».

Как представляется, все перечисленные аспекты добавляют доверия к автору монографии, являющемуся не только теоретиком, но и практиком, знакомым как с вопросами техники изготовления шелкографских работ, так и с особенностями современного арт-рынка на многолетнем и серьезном собственном опыте.

На сегодняшний день многочисленные статьи⁵ и книга Алексея Борисовича Парыгина «Шелкография как искусства. Техника, история, феноменология, художники» являются наиболее полным источником информации, касающейся техники и технологии печати шелкографаретных листов, истории зарождения и развития шелкографии и ее бытования в культурном пространстве, а также намечают целый ряд направлений для дальнейшего изучения этой темы.

Примечания

¹ Парыгин А. Б. Шелкография как искусство. Техника, история, феноменология, художники. СПб.: СПбГУТД, 2009. 261 с.

² Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век (история, феноменология, техники, имена). СПб.: СПбГУТД, 2010. 304 с. цв. ил.

³ См. напр.: *Григорьянц Е. И.* Феномен шелкографии (о монографии А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век»). Дизайн. Материалы. Технология. № 2 (17), СПб.: СПб ГУТД, 2011. С. 90–94, цв. ил.; *Антипина Д. О.* Искусство шелкографии (рецензия на книги А. Б. Парыгина) // Вестник СПб Государственного университета технологии и дизайна. 2011. Серия 3. № 1, СПб.: СПбГУТД, 2011. С. 70–72, ил.; *Северюхин Д. Я.* Искусство шелкографии (про монографию А. Б. Парыгина). Петербургские искусствоведческие тетради. № 21., СПб.: АИС, 2011. С. 210–213.; *Григорьянц Е. И.* Феномен шелкографии (рецензия на монографию А. Б. Парыгина). Петербургские искусствоведческие тетради, № 21., СПб.: АИС, 2011. С. 214–218; *Мажуга А. И.* Несколько слов о книге А. Б. Парыгина «Шелкография как искусство». Петербургские искусствоведческие тетради. № 21., СПб.: АИС, 2011. С. 219–221; *Смелянский В.* (полиграфист, дизайнер). Трафаретной печати быть! 2 с.

⁴ Учиться и сдавать экзамены по которому довелось и автору данной статьи.

⁵ См. напр.: Шелкография — начальный период // Вестник СПб Государственного университета технологии и дизайна. 2013. Серия 3. № 3, СПб.: СПб ГУТД, 2013. С. 60–62, 5 цв. ил.; Московская шелкография 1950–2010 годов // Дизайн. Материалы. Технология. № 3 (28), СПб.: СПб ГУТД, 2013. С. 77–82, 14 цв. ил.; Канадский шелкографский проект (1942–1963). Петербургские искусствоведческие тетради. № 26, СПб.: АИС, 2013. С. 228–230; Первые шаги художественной шелкографии в Канаде // Дизайн. Материалы. Технология. № 4 (24), СПб.: СПб ГУТД, 2012. С. 90–95, 14 цв. ил.; Ленинградская авторская шелкография // Печать и слово Санкт-Петербурга (СПб чтения 2011). Сб. н. трудов по материалам конф. СПб.: Петербургский институт печати, 2012. С. 208–213.; Появление художественной шелкографии в США // «Визуальные стратегии в классическом и современном искусстве»: сб. н. статей по материалам международной научной конференции, М.: РГГУ, 2011. С. 98–110.; Происхождение термина «шелкография». Петербургские искусствоведческие тетради. № 21, СПб.: АИС, 2011. С. 179–180.



КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ЛЕНИНГРАДСКОМУ ИСКУССТВУ В ГАЛЕРЕЕ «АРКА»

В Петербургской галерее «АРКА» 2 марта 2013 г. прошла встреча «за круглым столом», посвященная ленинградскому искусству и приуроченная к проходившей в галерее выставке «Живопись 1940–1980-х годов. Ленинградская школа», а также к 17-летию открытия выставки «Живопись 1940–1990-х годов. Ленинградская школа» в музее Н. А. Некрасова. Во встрече приняли участие Е. В. Логвинова, директор и владелец галереи «АРКА», член Творческого Союза Художников России и Ассоциации историков искусства и художественных критиков (АИС), участники выставки 1996 г. С. В. Иванов, коллекционер и историк искусства, член АИС, и Н. Ю. Кононихин, куратор и коллекционер, член АИС. Вела встречу Евгения Логвинова.

Евгения Логвинова: Мне всегда приятно видеть Вас в галерее «АРКА», а начать разговор хочу с вопроса о нашей выставке «Живопись 1940–1980-х. Ленинградская школа». Каковы Ваши впечатления?

Николай Кононихин: Выставка небольшая, но подобрана с большой любовью, работы очень высокого качества. Большинство из них я увидел впервые. Особый интерес вызвали работы Виталия Тюленева, Евгении Антиповой, Всеволода Баженова, Алексея Еремина (поскольку эти художники есть в моей коллекции). Но не только. Очень понравились работы Геворка Котьянца, яркие, декоративные, авангардные по пластике. Очень хороший художник! И выставка хорошая.

Сергей Иванов: Впечатление неожиданное. У небольшой выставки, оказывается, могут быть большие преимущества. Редкая возможность побыть с картиной наедине, почувствовать работу. Впечатление как от личного общения с новым интересным человеком. И нужно для этого совсем немного: чтобы у работы, независимо от ее жанра и размера, хотелось остановиться. Вернуться и не уходить. Обладать ею. Или хотя бы сохранить в памяти. На больших выставках такой личный, интимный диалог с искусством возникает редко. Там много «посторонних шумов», случайных работ. Это отвлекает. А здесь все иначе. Высокий уровень живописи. Порой возникает ощущение, будто невидимой кистью художник на твоих глазах кладет изумительной красоты мазки. Тот же Овчинников, Тимков, Баженов. Восхитителен Котьянец. Потом здесь есть интрига, загадка. Хочется еще такой живописи, нет разочарования, нет опустошенности, которыми часто заканчивается посещение современных выставок. Замысел ли был Ваш таков, или стечение обстоятельств, но мне это очень понравилось.

Для меня здесь и многозначительный диалог через годы с другой выставкой, открывшейся в такой же весенний день в Петербурге семнадцать лет назад. Символично, что и названия у них почти одинаковые, и круг участников, хотя там он был несколько шире. Это, как мне кажется, придает нашей встрече и разговору свою особенность, побуждая к ответственности и давая право

на некоторые обобщения. А как Вам самой видится эта выставка и ее художники? И в контексте предыдущего опыта, и в реалиях сегодняшнего существования галереи, и в Ваших планах?

Евгения Логвинова: По-моему, тенденции последних лет очевидны. Они говорят о росте интереса зрителя к хорошему ленинградскому искусству второй половины XX в. Поэтому работа с наследием этих художников становится одним из главных направлений работы галереи. О правильности этого выбора свидетельствует и внимание петербуржцев к нашей выставке. Такое ощущение, что народ устал от зрелищ и затосковал по чему-то настоящему, подлинному, талантливому. Удивительно, но в пейзажах и натюрмортах 1950-х гг. многие находят для себя что-то очень личное, близкое, живое. Это так нечасто сегодня встречается и очень приятно.

Сергей Иванов: А имена? Если отталкиваться, скажем, от этой выставки, кого из представленных художников лично Вам бы хотелось показать шире?

Евгения Логвинова: Это будет субъективный ответ. В своей галерее я бы с удовольствием экспонировала Котьянца и Осипова! Но повторяю — это мой личный выбор. И все-таки, не связан ли растущий интерес к послевоенному советскому искусству с его плавным переходом в разряд антиквариата?

Сергей Иванов: Да, это так, хотя сам этот интерес никуда и не пропадал. Все мы не только вышли из СССР. Мы живем этим наследием. В том числе и прежде всего — наследием духовным, культурным. Свое собственное прошлое, прошлое своей семьи мы воспринимаем как органичную часть себя и не собираемся от него отказываться лишь потому, что там было что-то плохо или тяжело. Связано ли это с переходом советского искусства в разряд антиквариата — наверное, и это играет свою роль. Но не главную, не определяющую. Главное — это преодоление опасной пустоты, пропасти в нашем культурном сознании, ощущение которой усиленно культивировалось после распада СССР. Кстати, сегодня во всем мире очень высок интерес именно к произведениям художников, работавших в середине — второй половине XX в., в том числе созданным в последние пятьдесят лет. То есть с запозданием, с понятными сложностями, но мы идем в этом вопросе в том же направлении.

Николай Кононихин: Частично, да. Законы рынка никто не отменял, и статус антиквариата, которое приобретает произведение искусства, неизбежно отражается на его ценообразовании. Но причина интереса не только в этом. Главное, мне кажется, — это качество и индивидуальность (а часто и уникальность) произведений искусства советского периода. Конечно, не всех художников этого периода и не всех произведений даже «топовых» имен, вошедших в обиход аукционов. Я говорю о лучших работах лучших художников. Их достаточно много было создано именно в советский период, когда практически любой художник со статусом «член Союза художников» (а это тысячи художников только в ЛОСХе) имел возможность, делая несколько заказных работ в год, полностью посвятить себя творчеству. И посвящали, часто до самоотречения и чуть ли не фанатизма (в хорошем смысле этого слова). Если учесть, что арт-рынка в советское время практически не было, то становится понятно, как

это получилось, что к началу перестройки все мастерские этих тысяч художников были переполнены картинами. Часто очень хорошими, а иногда — исключительными произведениями искусства, которыми могли бы гордиться Русский музей и Третьяковская галерея. После советского периода таких хороших условий у наших художников уже не было (и, похоже, уже не будет), поэтому, неизбежно, количество и качество работ заметно снизилось. Увлечение актуальным искусством (часто политизированным и искусственно раздутым) еще больше ухудшило ситуацию. Это в целом. Но и тут нужно смотреть конкретно. Например, Виталий Тюленев, ставший известным художником в 1970–1980-е гг., создал огромный цикл блестящих работ уже в новой России 1990-х гг. Владимир Жуков написал большую часть своих абстрактных «икон» и «ликов» тоже в 1990-е и 2000-е гг. Так что не всегда нужно связывать успешность художника (в том числе, коммерческую) со статусом «антиквариат» и «соцреализм». Качество и оригинальность (а еще лучше — уникальность произведений) — вот что главное.

Евгения Логвинова: Так, может быть, срабатывает тот фактор, что художники, творившие в советскую эпоху, уходят из жизни, больше ими ничего не будет создано, следовательно, надо купить произведения, вложить деньги в «нетленное»?

Сергей Иванов: Конечно, психология покупателя важна для выбора. Она увязывает творческое наследие ушедшего мастера с безусловным его признанием, не требующим дополнительных доказательств. Хотя бы потому, что работы показывает или продает не сам автор, а третьи лица. В то же время для большинства покупателей (да и многих продавцов) совершенно неведомо, насколько плодovit был художник и сколько его работ может появиться на рынке. Все-таки дело, мне кажется, в другом. Мы стали жить лучше. У нас появилась политическая стабильность. Мы уже не смотрим с тоскливой завистью на границу. Многие хорошо представляем и розовых очков не носим. Мы знаем, как устроен западный рынок искусства, а также, несмотря на длительную дрессуру, не разучились отличать подлинное искусство и подлинное творчество от имитации. Мы все чаще в процессе сравнения и сопоставления обращаемся к своим традициям и своей шкале ценностей. И здесь искусство советского периода значит для нас гораздо больше на исторических весах, чем ее нынешний денежный эквивалент. Где-то здесь лежат и причины интереса, о котором Вы спрашиваете, и предпосылки грядущего роста цен на отечественное искусство середины — второй половины XX в.

Николай Кононихин: Ваш вопрос заставил меня задуматься и обратиться к цифрам. Например, за последнее время я приобрел 14 работ, из которых 9 работ живущих художников, а 5 — уже ушедших. То есть 64% против 36% в пользу первых. Почему вообще я об этом говорю? Потому что на решение о приобретении произведения искусства это обстоятельство прямого влияния не оказывает. Голова занята конкретными работами, их достоинствами и недостатками, что они добавят к уже имеющимся работам, к коллекции. Выбор работ на рынке пока достаточно широк, часто это первоклассные работы! Всегда выбирайте сердцем! А не по годам жизни художника.

Евгения Логвинова: Тогда спрошу, а кто в вашем понимании является наиболее значительной фигурой для ленинградской школы живописи? Согласитесь, вопрос кажется естественным.

Николай Кононихин: Не уверен, что найдется коллекционер или галерист, который сможет назвать только одного «любимого» художника. Лично я очень ценю и люблю работы Валерия Ватенина, Виталия Тюленева, Виктора Тетерина, Евгении Антиповой, Ивана Годлевского, Ростислава Вовкушевского, Сергея Осипова, т. е. художников «левого крыла» ЛОСХ. Все они внесли свою лепту и сформировали «лицо» послевоенного искусства Ленинграда и современного арт-рынка тоже, кстати! Но не только. В числе любимых — «левые» Павел Кондратьев, Владимир Волков, Владимир Жуков (последний — особенно). Из андеграунда — Владимир Шагин. Все это «значительные фигуры» ленинградского искусства.

Сергей Иванов: Согласен, что одного-двух таких художников нет и быть не может. Ленинградская школа живописи это не группа со своим лидером и не строгая иерархическая структура. Это очень масштабное явление, продолжительное во времени, включающее в себя разные этапы и поколения художников. И на каждом этапе у каждого поколения были свои вершины и авторитеты. Кроме того, время меняют наши представления об искусстве и художниках прошлого. Не все выдерживают это испытание. А кто-то, напротив, становится для нас гораздо более значительным, вырастая до масштаба едва ли не знаковой фигуры. Применительно к периоду 1950–1970-х гг. я выделяю для себя таких художников, как Евсей Моисеенко, Сергей Осипов, Николай Тимков, Владимир Овчинников, Николай Позднеев, Лев Русов, Глеб Савинов, Ольга Богаевская, Майя Копытцева, Виктор Тетерин, Борис Корнеев, Вячеслав Загонек... Это были настоящие творцы в искусстве, равные по силе дарования и мощи живописного языка лучшим представителям предыдущих поколений русской школы. Они сумели в своем творчестве передать неповторимое своеобразие эпохи и лучшие качества современников. Конечно же, этот перечень можно продолжать. Как, например, при упоминании ленинградской школы обойтись без Александра Самохвалова? Без Юрия Непринцева, Владимира Токарева, Андрея Мыльникова, Юрия Тулина, Иосифа Серебряного, Виталия Тюленева, Бориса Шаманова, Валерия Ватенина? И потом не будем забывать, что в живописи существуют разные жанры.

Евгения Логвинова: Возьмем последние упомянутые Вами имена. Какую роль сыграла деятельность «группы одиннадцати» для ленинградской школы в целом? Действительно ли творчество художников, входивших в нее, стало поворотным пунктом для развития ленинградской школы и в известной степени определило многие ее тенденции?

Николай Кононихин: На этот вопрос пытаются уже не одно десятилетие ответить очень уважаемые люди, прежде всего Л. В. Мочалов, «идеолог» группы, он был с ними рядом. Его главный тезис: никакой «группы», объединенной некой программой или лидером (как, например, Стерлиговцы, Кондратьевцы, Арефьевцы) не было. И я с этим согласен. Были абсолютно самостоятельные, яркие (но не похожие друг на друга) художники, которых объединила «молодость,

время хрущевской оттепели и протест против соцреализма» (цитирую сам себя образца 1998 г.). Важно учесть еще две вещи. Во-первых, наличие «старших» товарищей Виктора Тетерина и Евгении Атиповой — учеников Александра Осмеркина, который привнес на ленинградскую почву пластику и цвет «Бубнового валета». Справедливости ради замечу, что «молодые» одиннадцать как минимум два раза в год видели работы Ольги Богаевской, Александра Савинова, Елены Скуинь, Сергея Осипова, Ивана Годлевского, которые тоже были осмеркинцами и тоже работали под Сезанна и Бубнового валета. Это к тому, что роль Антиповой и Тетерина в становлении «одиннадцати» нельзя приуменьшать, но нельзя и преувеличивать. Если уж и говорить о влиянии на ленинградскую школу живописи, то нужно говорить о влиянии Осмеркина и «Бубнового валета» (Тетерин, кстати, ездил к П. Кончаловскому, общался с ним, пользовался его советами).

Во-вторых, важность «группировки» художников для продвижения в массовом сознании, причем не столько зрителей, сколько масс-медиа и профессиональных сообществ: искусствоведов, музейных работников, галеристов, коллекционеров. Поэтому выставка группы «одиннадцати» в 1972 г. была, как сейчас сказали бы, блестящим пиар-ходом. Это был своеобразный ответ десанту в ЛОСХ в 1962 г. московской «восьмерки» (Н. Андронов, П. Никонов, М. Никонов, М. Иванов, В. Вайсберг, Б. Биргер, К. Мордвинов, Н. Егоршина). Именно эта выставка дала первый импульс для трех друзей З. Аршакуни, В. Ватенина, Г. Егошина — группироваться и выходить вместе на выставку. Пиар-акция удалась, и нам сейчас проще жить и ориентироваться в искусстве Ленинграда. Те, кто не вошел в «одиннадцать», не сгруппировался вокруг лидеров, сильно усложнили и удлиннили себе путь к общественному признанию. Это, естественно, нисколько не умаляет значения их творчества. Ну, как-то так...

Сергей Иванов: В истории ленинградской живописи было немало ярких, выдающихся мастеров. И вполне естественно, не раз предпринимались попытки (как «слева», так и «справа») превознесения какого-то явления, противопоставления его творческим поискам других современников, и даже начала отсчета новой эры в искусстве. Сейчас с исторической дистанции это выглядит наивно, хотя страсти порой закипали не шуточные. В прошлом году одна известная петербургская галерея отметила сорокалетие выставки 1972 г. на Охте. В ретроспективной экспозиции были представлены работы всех одиннадцати ее участников, объединившихся в таком составе тогда единственный раз в жизни. Кто-то вместе учился, кто-то дружил, кто-то был знаком по союзным выставкам. Сегодня большинства из них уже нет в живых. Было интересно и порой трогательно встретить знакомые полотна или работы, известные тебе только по репродукциям. Это было поучительно. Но от выставки в целом у меня осталось стойкое впечатление вчерашнего дня. Возможно, недоставало лучших работ этих, безусловно, талантливых художников. Нужно заметить, что уже к выставке 1972 г. ее участники подошли сложившимися мастерами с четко понимаемыми задачами. Круг их творческого и личного общения был несравненно шире, десятилетиями они участвовали в ленинградских и московских выставках, имели близких друзей и «справа», и в «центре». Они никогда не

представляли какой-то формальной «группы» или объединения. Поэтому предпочитаю говорить о них как о представителях «левого крыла» ЛОСХ. В большинстве своем их поиски сводились к формальным задачам, к преодолению известных трудностей и ограничений творческого характера, с которыми сталкивается каждый думающий художник. Я бы сказал, что творчество Виктора Тетерина, Валерия Ватенина, Германа Егошина, Евгении Антиповой, Виталия Тюленева и ряда других представителей «левого крыла» ЛОСХ отражало одну из тенденций в развитии ленинградской живописи 1960–1970-х гг. Из участников той выставки сегодня я выделяю для себя Бориса Шаманова. Он меня волнует, его язык, мир его образов притягателен и не банален.

Евгения Логвинова: А кто из классиков, по вашему мнению, оказал наиболее сильное влияние на формирование «ленинградской школы»?

Николай Кононихин: Трудно говорить за всю «ленинградскую школу». На левое крыло ЛОСХ, как я уже говорил, оказали влияние художники «Бубнового валета» (прежде всего Александр Осмёркин и Петр Кончаловский). Это в целом. Нельзя также не отметить влияние западного модернизма (французы на третьем этаже Эрмитажа стали доступны зрителям, по-моему, с 1960-х гг.): импрессионистов, Сезанна, Матисса и Пикассо. Если брать более узкие группировки, то это влияние художников русского авангарда: Малевича, Филонова, Матюшина. Не уверен, что можно говорить об одном каком-то влиянии на всех художников сразу.

Сергей Иванов: Если говорить о советских классиках, то это были К. С. Петров-Водкин, И. И. Бродский, А. А. Осмёркин, Д. Н. Кардовский, Б. В. Иогансон, А. И. Савинов, А. А. Рылов, Р. Р. Френц, преподававшие в Академии. Каждый имел не только своих учеников, но и последователей из числа молодых художников. Молодежь не пропускала выставок современных ленинградских художников разных направлений и стилей. А богатейшие собрания ленинградских музеев позволяли знакомиться с лучшими образцами русской и западноевропейской живописи XIX — начала XX вв. В 1950–1970-е гг. круг влияния расширился за счет знакомства с современным зарубежным искусством и повторным открытием русского авангарда начала века. Потом надо иметь в виду, что художник испытывает разные влияния не только в годы учебы, но и на протяжении всей жизни. Он нуждается в творческом общении с другими мастерами, и среда, существовавшая в Ленинграде, наилучшим образом этому благоприятствовала. Было из чего выбирать, с чем сравнивать, у кого учиться.

Евгения Логвинова: Вы уже называли некоторые имена, в частности, Бориса Шаманова, Виталия Тюленева. Кого еще хотели бы отметить? Чьи работы хотели бы иметь? И что изменилось за последние годы в ваших личных предпочтениях?

Сергей Иванов: Мои интересы и предпочтения в целом остались прежними — это может быть любая по-настоящему хорошая живопись 1950–1980-х гг. в исполнении ленинградских художников. Как и прежде, равнодушен к портретам Льва Русова, к пейзажам Николая Тимкова, Сергея Осипова, Владимира Овчинникова, Александра Семенова, к натюрмортам Котьянца, Копытцевой, Позднеева. Но произведения высокого уровня встречаются все реже.

Владельцы неохотно расстаются с хорошими работами этих авторов, и рынок пока этому не способствует. Пожалуй, в качестве сравнительно нового для себя могу назвать возникший интерес к акварели 1950–1970-х гг. Много сильных работ было на рубеже 1980–1990-х гг. вывезено из страны. Их возвращение было бы интересным. Но это дело времени, пока здесь существуют технические сложности.

Николай Кононихин: Предпочтения не изменились.

Евгения Логвинова: Что вы думаете о петербургских галереях и состоянии рынка советской живописи? Нет ли ощущения, что работа с этим искусством все больше перемещается в виртуальное пространство Интернета, так и не успев по-настоящему развернуться в реальном пространстве города?

Сергей Иванов: Такое ощущение есть повсеместно, не только в Петербурге и в России. Но у нас пока ощущается большой дефицит в традиционных участниках художественного рынка. Мало серьезных галерей, профессиональных независимых оценщиков, консультантов, практически отсутствует аукционная торговля. Кто же будет переносить эти услуги в виртуальное пространство? Поэтому будут параллельно развиваться оба направления. У нас низка степень доверия в этой сфере. А как, скажите, без доверия и надежной репутации может развиваться торговля искусством?

Николай Кононихин: Интернет оказывает большое влияние на рынок искусства. Он упрощает коммуникации и делает информацию о художниках и «картинах» доступными для всех, кого это интересует. Это хорошо, т. к. это работает на пропаганду и продвижение искусства в широкие массы. Без этого рынка быть не может. Наверное, это потребует некой переориентации галерейной работы с экспозиционно-выставочной на экспертно-сервисную. Галереи должны стать профессиональными и специализированными.

Евгения Логвинова: Не могли бы вы также прокомментировать цены на это искусство. Это всегда интересно.

Николай Кононихин: Говорить, что цены высокие или низкие бессмысленно, нужно смотреть их динамику. Цены на то искусство, о котором мы говорим, растут. Моя статистика показывает, что за 15–17 лет цены выросли в 20–40 раз в долларовом эквиваленте (а в рублевом в 100–200 раз с учетом дефолта 1998 г.). Это хорошо, т. к. реально защищает инвестиции коллекционеров и арт-институций. Это основа рынка. Еще более важно для рынка, что появилось понимание «цены», то есть на рынке реально складывается (процесс пока не завершен) общее понимание участников, сколько стоят те или иные художники и даже конкретные работы. Купить первоклассную работу в 2–3 раза дешевле рынка уже практически невозможно (15 лет назад цену назначал покупатель, исходя из наличия денег в кармане и своего понимания «справедливой» цены).

Сергей Иванов: Цены на хорошую живопись ленинградской школы имеют большой потенциал для роста в ближайшей перспективе. Зависит это во многом от сохранения политической стабильности и изменения политики государства в сфере культуры. Это повлечет за собой переориентацию и финансовых потоков. Речь идет как о бюджетных средствах, так и о частных инвестициях. Если обойдемся без потрясений, хорошая советская живопись 1950–70-х гг.

к 2020 г. будет стоить десятки тысяч долларов, а лучшие и наиболее известные работы — сотни тысяч и миллионы. То, что сегодня является исключением даже для Москвы и скрыто завесой частных продаж, станет обычной практикой. Но это все же из области прогнозов. А как это видится из опыта одной из старейших петербургских галерей?

Евгения Логвинова: По-моему мнению, сегодня еще нет четкого механизма ценообразования в сфере изобразительного искусства. Этот процесс все еще тесно связан с эмоциональным восприятием произведений искусства. Я всегда гибко подхожу к этим вопросам и внимательно смотрю, кто покупает и зачем. Считаю, всегда будет правильным пойти навстречу клиенту и уступить, если понимаю, что он полюбил картину. И здесь безразлично, идет ли речь об условно старом или о современном искусстве. Подход один. И это не демпинг, потому что я не вижу пока неоспоримых критериев оценки искусства. Назовите это своеобразным человеческим подходом. Поэтому сегодняшние цены мне видятся в каждом конкретном случае индивидуальными.

Сергей Иванов: Спасибо, Евгения, что Вы об этом заговорили и вернули в наш разговор об искусстве Человека, преданного и бескорыстного ценителя. Об этом всегда следует думать и говорить в первую очередь, даже когда речь заходит о таких прозаических вещах, как цены.

Евгения Логвинова: Тогда хочу спросить о книге «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа», вышедшей еще в 2007 г., и к которой Вы оба так или иначе причастны. Продолжение будет? Как спустя пять лет Вы оцениваете этот труд?

Сергей Иванов: Книга была подготовлена усилиями коллекционеров. Это хороший пример того, как частная инициатива способна восполнять пробелы и в такой области. Поверьте, не будь потребности в такой книге, она бы долго еще не появилась. За прошедшие пять лет в отношении к «ленинградской школе» многое изменилось, в том числе и благодаря книге. Появились статьи, диссертации и книги, посвященные отдельным вопросам истории и художественного наследия «ленинградской школы». И не только в России, поскольку книга издана на двух языках и есть в библиотеках большинства ведущих университетов и музеев мира. «Ленинградская школа живописи» включена самостоятельной темой в программу вступительных экзаменов в аспирантуру на истфаке Санкт-Петербургского государственного университета по специальности «Теория и история искусств». Очевидно, на каком-то этапе она хорошо выполнила свою задачу, и повторять ее не было смысла. А чтобы двигаться дальше, необходимо обобщение материала и осмысление опыта. Каким будет следующий значительный шаг в изучении этого явления и кто его сделает — надеюсь, скоро узнаем. Могу только сказать, что в эту первую книгу вошло лишь около 25 % накопленного к тому времени материала. Мне было бы интересно продолжить эту работу в сотрудничестве с Вами и Вашей галереей.

Николай Кононихин: Объективно, это большой труд. Такие издания не могут появляться часто. Но это и пример другим, что нужно делать. В 1998 г. мы выпустили CD-ROM «Живопись Ленинграда — Санкт-Петербурга: 1948–1998», который имел малый тираж и давно стал библиографической редкостью.

Наверное, пришло время выпустить традиционный альбом по материалам этого диска.

Евгения Логвинова: Что Вы думаете о наших замечательных ведущих музеях: Русском, Эрмитаже? Кажется, они не проявляют заметного интереса к этому кругу художников. Это политика?

Сергей Иванов: Да, мне тоже так кажется. Но если это политика, то чья и что стоит за ней? И каковы ее последствия? Нужно понимать, как формировались музейные фонды советского искусства 30–50 лет назад и чем они формируются в последнюю четверть века. Состояние фондов и закупочная политика во многом определяют выставочную и экспозиционную политику музеев и состояние умов музейных работников. К этому надо серьезно присмотреться. Хотя мы начали наш разговор как раз с теплых слов в адрес одного из наших уважаемых музеев. От периода тесного сотрудничества с ним у меня остались самые добрые воспоминания.

Николай Кононихин: Старые институции политизированы и закостене­лы, они не способны к изменениям. Пусть делают то, что делают. И на том спасибо. Мне более симпатичен тренд на создание новых музеев (мы знаем в городе уже несколько примеров таких музеев и галерей, имеющих свои мощные коллекции и делающие их публичными). Что касается коллекционеров, давно назрела необходимость создания Музея Частных Коллекций, способного вместить огромный и часто первоклассный и уникальный материал, который просто обязан стать доступным широкому зрителю. Это я говорю уже в адрес городских властей. Коллекционеры к этому готовы, более того, есть конкретные энтузиасты, готовые взяться за это дело.

Евгения Логвинова: Если бы у Вас была такая возможность, что бы Вы посоветовали или о чем бы попросили нашего Президента? Имея в виду политику в отношении культуры и художественного наследия?

Николай Кононихин: Музей Частных Коллекций.

Сергей Иванов: Выполнять предвыборные обещания. Нацелить механизмы исполнительной и законодательной власти на безусловное выполнение задач, поставленных в выступлениях и заявлениях Президента последнего времени.

Евгения Логвинова: А какие конкретно заявления Президента Вы имеете в виду? Кажется, его мало интересуют вопросы культуры?

Сергей Иванов: Имею в виду вопросы, поднятые на заседании Совета по культуре и искусству в конце сентября прошлого года, в декабрьском послании Федеральному Собранию, вопросы культуры, поднятые уже в феврале этого года на Совете по межнациональным отношениям. Поэтому не соглашусь с Вами в том, что президента мало интересуют вопросы культуры. Любые, в том числе назревшие изменения политики, затрагивающей эту сферу, должны проводиться подготовленно, с учетом тех реалий и понятных механизмов, которые сложились, с опорой на гражданское общество. Никто не хочет повторения ошибок начала 1960-х гг., но и другая крайность неприемлема. Чем оборачивается отсутствие внятной политики в этой сфере мы видели и ощущаем постоянно. О музеях, о книгах, о художественном наследии мы разве не говорили здесь с вами?

Евгения Логвинова: Слушая внимательно Ваши ответы, не могу, тем не менее, не спросить: а зачем Вам все это нужно?

Сергей Иванов: Пока не задавал себе этого вопроса. Мне это интересно. Это увлекает, наполняет жизнь. Наверное, это доступный мне способ самореализации как личности, как члена общества, возможность сделать что-то полезное, нужное для других. Сделать то, чего, может быть, никто другой сделать не сумеет.

Николай Кононихин: Мне интересно этим заниматься. Отделять зерна от плевел и показывать людям, что действительно прекрасно. В эпоху масс-медиа место искусства заняла реклама, а место арт-критиков и искусствоведов (защитников и агентов прекрасного) — папарацци. Духовные ценности размыты, эстетика деформирована (это тема отдельного разговора). Остается коллекционер, который от слов переходит к делу и «голосует» своими личными деньгами — это всегда производит сильное впечатление на людей. А группа коллекционеров — уже реальная сила. А Музей Частных Коллекций — «духовные скрепы» общества.

Евгения Логвинова: Тогда задам последний и главный вопрос: чего Вам в жизни не хватает сегодня?

Николай Кононихин: Единомышленников и партнеров для создания Музея Частных Коллекций.

Сергей Иванов: Времени.



МУЗА МОЛЧАНИЯ

Евгений Ротанов и его пластический мир

Скульптура — одна из самых сложных и важных художественных профессий, наиболее ответственных перед обществом и природой. При всем уважении к другим искусствам, нельзя не признать, что память человечества несет в себе прежде всего скульптура. Она долговременна и отвечает за связь поколений. Она как может противостоит разрушениям времен и срастается с самой природой. О древних народах, о том, как они понимали мир, мы можем судить по скульптурным изображениям. Скульптура говорит об их связи с Вечностью, с потомками, с нами.

Поэтому скульптор — это особый характер, особый личностный склад. Скульптура ревнива. Как правило, она не дает отвлечься от себя и забирает работника целиком, формируя его так же, как он очеловечивает природные материалы.

Евгений Ротанов пришел в скульптуру на рубеже 50–60-х гг., когда менялось мировоззрение общества и, соответственно, менялся пластический архетип. Послевоенная эпоха была качественно иной по отношению к 30–40-м гг. И, более того, она была во многом противоположной, ибо колоссальное перенапряжение сил общества первой половины XX века спало. Пережив три величайших войны (две мировые и одну гражданскую), наша страна получила необходимую передышку. Поколение, рожденное в 30–40-х гг., было нацелено самую Природой на возрождение мира на Земле, на перепрограммирование общества в сторону более мягких человеческих отношений. Жесткий и страшный процесс глобализации методом войн сменился уникальной в истории человечества попыткой примирения. В этот период народы протягивают друг другу руки, обмениваются достижениями культур, выстраивают мотивы для формирования гуманной общей культуры.

Евгений Ротанов родился в поселке под Нижним Тагилом, куда в результате бегства от раскулачивания попадает его родня. Семья была работающая. Отец, Никита Ротанов, сумел получить образование и выбиться в служащие на торфяном производстве. Он имел художественные задатки, любил мастерить из дерева или лыка. Евгений, возможно, через него увлекся рисованием. Рисовал за отсутствием бумаги на отцовских квитанциях и на чем попало. После 7 класса поступил в Художественное училище Нижнего Тагила, где получил довольно серьезную подготовку (рисунок, живопись, скульптура, металл, камнерезное дело). В далеком Нижнетагильском училище были хорошие педагоги. Василий Михайлович Ушаков обучал Евгения Ротанова академическому рисунку. Поэтому когда Евгений приехал в Ленинград поступать в ЛВХПУ, его рисунки отмечались как одни из лучших.

В 1959 г. он поступил на скульптурное отделение. Учился у В. Л. Рыбалко и В. И. Ингала. В этот период лишь зарождались те новые тенденции, на базе которых вырастет наше искусство 60–80-х гг. В Мухинском училище они проявились острее и раньше, чем в Академии художеств. Книг было мало, они были дороги

для студентов. «Из-под полы» некие первые «предприниматели» в стенах училища стали продавать фотографии Боттичелли и Мазаччо, греческих Кор и египетских фараонов. Вместе с импрессионистами и Матиссом, русским авангардом и скандальным Пикассо, это был новый художественный «репертуар», который жадно схватывали студенты. На страже классического соцреализма стоял профессор Ингал. Владимир Иосифович, автор нескольких памятников В. И. Ленину, резко сопротивлялся этим тенденциям. В частности, «почему-то» Евгений Ротанов вдруг увлекся античной архаикой, потом стал «пикассить» и портить хороший академический рисунок. Пришлось закрыть студента на несколько часов вместе с натурщиком, чтобы он сделал нормальный рисунок и не пришлось бы его отчислять.

В это время на наших выставках, наряду с обычной тогда натурной скульптурой, появляются «обобщенные» работы учеников школы А. Т. Матвеева. Это В. Г. Стамов, М. А. Вайнман, А. М. Игнатъев, Л. М. Холина, Б. Е. Каплянский и некоторые другие. Они обращают на себя внимание не только профессионалов, но обычной публики, которая инстинктом подозревает иную образность, более тонкое и правдивое понимание человека и окружающей его среды. «Обобщение» деталей заставляет искать содержание в прочтении формы, ощущать трепет поверхности материала, его структурную, тектоническую суть. «Обобщение» будит в зрителе собственную фантазию, стимулирует творческое чувство.

Александр Терентьевич Матвеев, не будучи великим скульптором (но будучи скульптором хорошим), сыграл в нашем искусстве важную роль. Ему удалось сохранить и передать многим ученикам пластическую традицию Серебряного века, которая, в свою очередь, нанизала на себя и античность, и реализм, и символизм, и импрессионизм, и многое другое. Эта живая почка раскрылась к исходу XIX в. и расцвела в начале XX в., потом замерла на период революционной грозы, чтобы в наши дни снова воскреснуть. Скромный Матвеев был носителем глубинного культурного пласта человечности, гуманного отношения к жизни. Судьба даровала ему служить передаточным звеном между европейской, российской дореволюционной и послереволюционной культурой.

Это стало востребовано во времена хрущевских преобразований. Будучи студентом, Ротанов открывает для себя матвеевцев. Его непосредственный педагог Валентина Лаврентьевна Рыбалко тоже была ученицей Матвеева. Но и она удивлялась, что молодой студент в перерывах бегаёт из училища в Русский музей смотреть матвеевских «мальчиков». Ротанов познакомился с Вайнманом и посетил его мастерскую (первый раз побывал в мастерской живого скульптора), затем — с Игнатьевым и Каплянским, которые открывают ему иной язык и пробуждают в нем иные пластические ощущения.

В 1958 г., еще не будучи студентом и мало понимая в скульптуре, на одной из выставок в Русском музее Ротанов видит работу Б. Д. Королёва «Женская голова» (портрет жены). Необычный пластический ход его поражает. Борис Данилович Королёв — скульптор-новатор, который одним из первых в России применил в скульптуре кубизм, но самое главное — нашел свой язык, адекватный времени, в котором он жил. Творчество Королёва было открытием не только для Ротанова. Королёв искал обобщенные, символические формы в скульптуре. Он был

озабочен поиском синтеза форм с пространством. В молодости он пытался выразить брутальность, динамизм революционной эпохи, но по сути был тонким лириком форм. Активные ритмы 20-х гг. срезонировали в 60-х гг., когда случилась новая, хрущевская «революция». Начала резко меняться городская среда. Новая архитектура потребовала новых скульптурных акцентов. Стиль жизни не то чтобы резко менялся, но освежался, и поэтому молодежь искала образы, которые отличали бы ее от предшественников, но не порывали связи времен.

Личность скульптора определилась уже в студенческие годы. Портреты студенческих лет уже несут те черты, по которым этот мастер узнается сегодня. Достаточно взглянуть на портретную голову Натальи Ротановой (сделанную на 5-м курсе) с нежной, обобщенной, как бы завуалированной формой, с «мазками» живого касания пальцев, как бы застывшими навсегда. Следы лепки, преднамеренная незаконченность, эскизность — все это было непривычно и странно тогда, потому что от студента требовалось в основном грамотно вылепить фигуру. Поверхность, фактура, следы прикосновений инструментов и руки — все это шло от эстетики импрессионизма (Трубецкой-Матвеев в России). Импрессионизм в начале 60-х гг. был еще полузапретным. Он завораживал и был весьма привлекателен как для зрителей, так и для творцов.

«Мальчики» Матвеева в Русском музее привлекали не только Ротанова. Рубеж 50–60-х гг. — это золотое время для молодежи, на которую делалась ставка самим государством и его политикой. Всевозможные молодежные движения (новостройки, целина), фестивали (потрясший страну Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 г.), появившийся в эти годы популярный журнал «Юность», молодые поэты Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, начинающий А. Тарковский с фильмом «Иваново детство», молодой Юрий Гагарин — юность и ориентация всего общества на юных стали важным фактором перемен. Изменился внешний облик людей. Обузились брюки и укоротились юбки. Одежда стала легкой и простой, как и мебель, как вся обстановка. Стала цениться естественность, искренность, подлинная демократичность. И эти перемены были позитивны. В изобразительных искусствах, в скульптуре, шел тот же процесс. В картинах, на стенах зданий, в бетоне и камне появились образы молодых, которым эпоха дала возможность сотворить новый мир. Образы юных создавал он один, потом уже мальчики стали появляться в картинах Е. Е. Моисеенко, В. И. Тюленева, Ю. М. Павлова и других художников новой волны. Они становятся символом «шестидесятых» и связанных с ними надежд.

Содержание и время, которые вкладывал Матвеев в образы мальчиков, вероятно, были другими. Вспомним пасторали Матисса, вспомним знаменитого «Красного коня» с юным всадником К. С. Петрова-Водкина, — нечто иное видится в них. Возможно — грезы архаики, мистика символистов, романтика далеких эпох. Микеланджело в свои времена открыл античную скульптуру, и она его потрясла, построила, дала заряд на всю жизнь. Его полуспящие-полупросыпающиеся мальчики-рабы очаровывали грацией плоти, но вскрывали и сон души. Всадник Петрова-Водкина слишком незрел для мощного коня (так и получилось с нашей историей дальше). Что несли в себе юные персонажи Матвеева в годы, когда он их создавал? Возможно, трепетную окаменелость,

чары явленного нам сна, целомудрие бутона, еще не набравшего красок от тучной земли, и потому щемяще-беспомощного, взывающего к защите?...

У древних греков было как минимум восемь муз, отражающих разные аспекты бытия. У них была Мельпомена — носительница трагического начала, муза справедливости и возмездия. У них была Полигимния — создательница народных гимнов. У них была комичная Талия, эротическая Эрато и лиричная Эвтерпа. Она изображалась с тихой флейтой — подругой лесов и полей. Очевидно, работа этой музыки особенно была нужна после грохота войн и социальных пертурбаций.

Эта муза живет в работах Ротанова. Она перешла к нему по наследству от Александра Терентьевича и его учеников («Матвеевский круг — сердцевина моего понимания скульптуры. Не мог я уже отъехать от этого, и не хотел», — Е. Р.). Навсегда запомнил завет Каплянского: «Работайте каждый день, и у Вас получится!». В 70-е гг., показав портреты Вайнману, услышал: «Вот теперь вы нашли себя!». С Игнатьевым Ротанов был связан до самой его смерти.

После окончания института он, как и большинство, поступил в скульптурный комбинат (КДПИиС). Там раздавали заказы. В основном — памятники Ленину, Дзержинскому и другим вождям, памятники солдатам Великой Отечественной войны. Эти работы у него не получались. В конце 60-х гг. он принимает участие в создании мемориального ансамбля «Зеленый пояс славы» на Ивановских высотах. Создавал камерную скульптуру. Принимал участие во многих выставках. В 1970 г. поступил в Союз художников. Рекомендации дали В. Л. Рыбалко и А. М. Игнатьев.

Е. Н. Ротанов участвовал в конкурсе на памятник Защитникам города. Он получил четвертую премию наравне с М. К. Аникушиным (первые премии никто не получил). Проект был приобретен Музеем городской скульптуры.

В 1987 г. в разгар «перестройки» решено было установить мемориальную доску в честь первого председателя Ленинградского Союза художников К. С. Петрова-Водкина («Дом работников искусств» на пр. Горького, 14). Работа была поручена Ротанову. Он применил нетрадиционное решение — изобразил живопись средствами рельефа. Рядом с портретом художника изображена картина «Купание красного коня». Позже, в 1991 г., симметрично, по другую сторону арки была установлена такая же доска в честь А.Ф.Пахомова, где был использован тот же прием. В 1990 г. на той же трассе (Каменноостровский, 23) были установлены две памятные доски академикам В. И. Вернадскому и В. Г. Хлопину.

В начале 90-х гг. на углу Гражданской и Казначейской улиц, на «Доме Раскольниковова» в специальной нише Ротановым была создана композиция в память Ф. М. Достоевского. Текст сочинил Д. С. Лихачёв: «Трагические судьбы людей этой местности Петербурга послужили Достоевскому основой его страстной проповеди добра для всего человечества». Этот памятник необычен и интересен. Достоевский помещен в «мандорлу», которая воплощает пугающе-темное, нежилое пространство. Это — дыра в ад, ступени низвержения человека в бездну. Достоевский витает над пустотой, над хаосом поврежденного человеческого сознания. Тело его полурастворено, но голова, мысль работают и удерживают личность от распада. Мы видим уникальный в скульптуре памятник не только мыслителю, но самой человеческой мысли.

Матвеевская (импрессионистская) традиция изображать в материале воздух, зыбкое касание атмосферы, в данном случае переосмыслена. Автор в твердом веществе создает образ бездонной, метафизической тьмы. Кажется, в полутьме, в смрадных петербургских парах выявляются образы персонажей, которые рождает мозг. Они еще не схвачены словом, не улеглись на книжные листы. Они едва различимы, как смутные видения.

Скульптура здесь подходит вплотную к живописи. Она готова утратить самое свое ценное — плотность. Но это не так. Выпукло-вогнутая масса говорит о каких-то тектонических напряжениях, о динамике сил, уравновешенных только мыслью. Мысль становится пластической темой скульптуры.

В нашем великом городе, одном из важных интеллектуальных центров планеты, до обидного мало памятников писателям, поэтам, художникам, музыкантам, артистам. У нас нет памятника великой Улановой, которая так и просится в скульптуру. Нет достойных памятников Лермонтову, Есенину. Нет гениального Врубеля, сказочной Забелы, Чайковского. Нет Блока, который неотъемлем от Петербурга и сам по себе является мемориалом целой эпохи.

Идеи создания некоторых из них витают в головах горожан, но редко доходят до воплощения. Так, был объявлен конкурс на памятник Ф. И. Шаляпину. Евгений Никитич принял участие в этом конкурсе и создал несколько вариантов. Один из них — знакомый нам по картине Б. Кустодиева, широкий, вольный Шаляпин в своей знаменитой шубе. Другой, не менее интересный, — Шаляпин-«Демон» с драпировкой-крылом. На мой взгляд, эта фигура выражает тот колоссальный, почти не использованный заряд энергии, который есть в России. Лермонтов и Врубель показали трагизм неостребованности. Шаляпин сумел вскрыть «скважину», из которой хлестанула колоссальная духовная сила. Будь этот памятник осуществлен, он был бы редким в наши дни памятником не дряблости русской души, а ее мощи, как и памятник Николаю Клюеву — великому русскому поэту. В мастерской Ротанова имеется портретная голова Клюева, который изображен под впечатлением одной из последних фотографий мученика-поэта.

Евгений Никитич много лет работал над образом Блока. На стене его мастерской — посмертная маска Блока, прекрасная, как готический храм. Она висит рядом с маской Достоевского. Два духовных светоча Петербурга присутствуют в этой мастерской. Блок изображен Ротановым неоднократно. Это бюст, отсылающий нас к образам Ренессанса (Блок многим обязан этой культуре). Но Ренессансные образы нам показывают равновесие плотского и духовного, а здесь внешние силы словно спрессовывают человека, стирают явные черты. «Ни сон — ни явь», — как говорил поэт. В другой композиции — Блок-«свеча». В третьей — он сидит на скамье, как бы собравшись в тугой узел. Блок, сносимый ветром времен и в то же время становящийся памятником уносимых событий. Блок-мечтатель в упоении петербургских туманов и белых ночей, озаренный Италией трубадур, устало присевший на городскую скамью, несостоявшийся рыцарь, вакхант и аскет, интеллигент, публичный кумир, авангардист, взметенный ветром времен, разочарованный и готовый рухнуть, запутавшийся в своих мыслях мудрец...

Историография Пушкина сложилась так, что мы воспринимаем его как классика Золотого века, так удачно воплощенного Аникушиным в 50-х гг. Но ведь он был и гневен, и трагичен, и депрессивен, на грани суицида в последние дни. Тот же Михаил Константинович в 80-х гг. поставил трагичного Пушкина в метро «Черная речка», но никто не поверил ему. Никто не захотел видеть Пушкина таким, хотя все это знали. А как же с Блоком? На какой черте встать? Какой выбор сделать?

Идея памятника Блоку засветилась еще при губернаторе В. А. Яковлеве. В. И. Матвиенко посетила выставку в музее-квартире, где был показан проект Ротанова, и подтвердила согласие на его установку. Однако сменяющееся начальство Адмиралтейского района (пока) не нашло возможным его реализовать. В мастерской скульптора находится целая сюита работ, посвященных поэту. Когда был объявлен конкурс на памятник, коллеги-скульпторы отказались в нем участвовать, заявив: «Это — тема Ротанова». Пока в городе установлена только небольшая (метровая) фигура Блока во двореке Санкт-Петербургского университета (начало 2000-х гг.).

Тема «мальчиков» творчество Ротанова прошла насквозь. В 1990-х гг. планировалась реконструкция площадки перед церковью Симеона и Анны на углу ул. Белинского и Фонтанки. В здании, которое выходило на площадку торцом, должен был разместиться спортивный комитет, а площадку хотели облагородить и превратить в сквер с фонтанами и скульптурой (архитекторы В. Л. Спиридонов и Е. В. Васильковская). По предложению главного художника города И. Г. Уралова один из мраморных «мальчиков» Ротанова был установлен в этом месте, но проект до конца реализовать не удалось. Площадку благоустроили — снесли ларек, замостили, провели воду к фонтанам. Фигурка мальчика должна была быть в центре фонтана, омываться водой. Но комитет сюда не въехал, здание отдали под жилой дом. Город скульптуру на баланс не взял, подача воды в фонтан прекратилась, а площадка стала стоянкой автомашин.

Более удачная ситуация сложилась для другой скульптуры — «Мечтатель», которую установили на Серебряных прудах Лесотехнической академии в Выборгском районе (Институтский проспект). Был найден прекрасный естественный камень, на котором гармонично устроился бронзовый мальчик. Это одна из самых поэтичных композиций, которую удалось создать в нашем городе в послеперестроечные времена.

В 2003–2004 гг. в Астрахани была произведена реконструкция площади им. В. И. Ленина и создана большая архитектурно-скульптурная композиция с использованием фонтанов (архитекторы В. Л. Спиридонов и Е. В. Васильковская). Скульптурную часть проекта выполнили Евгений Никитич и его сын Никита Евгеньевич, который избрал профессию матери и отца. Темой скульптур были: реки Нева и Волга (как символ содружества двух городов), рыбаки, мальчики и другие фигуры. Эта работа получила широкий общественный резонанс. Вот что сказал об этой работе И. Г. Уралов: «Проект отличается сдержанностью, приверженностью классическим традициям. Но вместе с тем это современное искусство. Евгения Ротанова я считаю одним из лучших мастеров в русской скульптуре последнего десятилетия». Всемирный клуб петербуржцев под президентством

Б. Б. Пиотровского наградил архитекторов проекта и скульптора Ротанова дипломом «За верность классическим идеалам и творческий вклад в развитие петербургских традиций в области градостроительства, архитектуры и искусства».

Высокую оценку этой работе дал А. С. Чаркин: «Я курировал эту работу и с большим интересом наблюдал за процессом проектирования и создания скульптурных композиций... Хочу выразить удовлетворение от выполненной работы, которая отвечает самым высоким требованием пластического искусства и находится на уровне лучших образцов европейских городских пространств, где главное действующее лицо — человек, а главная задача — создание для него комфортной художественной среды».

Большой удачей в монументальном творчестве Ротанова можно счесть памятник воинам-афганцам на Серафимовском кладбище Петербурга. Его заказали родственники погибших солдат. Это — групповая могила, и скульптура выражает идею братства этих молодых ребят в их трагичной судьбе. Архитекторы Ф. К. Романовский и В. И. Новосадюк замечательно придумали скошенный постамент. Парни стоят словно на грани обрыва. Они, такие разные, соединились в жизни и смерти. Памятник полит слезами матерей. Наверное, еще и поэтому он получился. Это лирический реквием, одна из самых проникновенных работ на тему, которую мы впопыхах «перестройки» не успели осмыслить и оценить.

В мастерской Ротанова — десятки портретных голов. Иногда это отчетливо узнаваемые персонажи. Анна Андреевна Ахматова узнается даже при той большой условности, которую позволил себе скульптор. «Сотри случайные черты!» — вспоминается при виде этой работы, да и многих других. Почему древние греки словно бы прикрывали индивидуальность своих «курсов» и «кор»? Видимо, греческая архаика еще жила в родстве с «богами» — с идеальными образами людей. Мрамора удостоено могло быть лишь высшее существо. Оно было камертоном гармонии человека, здания, природы. Смысл скульптурного произведения заключался в создании архетипов вечного строя красоты, который поддерживает порядок из поколения в поколение. Скульптура — это особый, параллельный мир, который неизменно подпитывается глубинами истории предков. Наличие в нашем городе Эрмитажа с его полноценной коллекцией антиков, наличие пластических образов на большинстве старых зданий, наличие прекрасных памятников, уникального музея скульптуры Летнего сада, — все это неизбежно наследуется нами.

В большинстве композиций Ротанова бьется античное сердце. Конечно, каждое время требует отражения себя самого. Образы Генри Мура, Жана Арпа, Александра Архипенко, Осипа Цадкина вошли в наше сознание. Не может и не должен их обойти современный скульптор. Влияние их есть в ряде работ Ротанова, иногда — напрямую. Иногда это — диалог с классикой («Давид и Голиаф» — полемика с Микеланджело). В XX в. человек выстроил на фоне природы свою собственную, индустриальную среду и вынужден переосмысливать свое собственное место. Он уже не «мера всех вещей», которые разрослись до вершин небоскребов и грозят стать «Титаником», с которого не спастись. Человек вот-вот растворится в художественном материале, в мраморе, например. Мир гуманизма

постепенно затмевается миром индустриализма (вещизма), и скульптура показывает, до какого уровня дошел этот процесс, подобно меткам наводнений. Сегодня скульптура идет на сближение с карикатурой, гротеском — пускай идет, потому что это всегда было частью жизни. Но очень важно, чтобы при этом не утратилось главное, без чего народ немислим, — уважение к человечеству, к культуре, к земле. Если не будет этого, все рассыплется. Будут одни карикатурные «носы».

В мастерской Ротанова — целый мир. Это десятки, а может и сотни образов, пропущенных через руки и через душу художника. Это не копии. Это его творения, в которых, как у любого детища, сквозят родительские черты. Как можно охарактеризовать это «племя»? Думаю, что самое важное и характерное для Ротанова — выразить пластический характер, который словами не объяснишь. Муза скульптуры — муза молчания. Она на краю, противоположном музыке, чистому звуку. Скульптура в идеале — беззвучная музыка форм. У Ротанова есть ряд работ, которые полностью иллюстрируют эту мысль. Например, длинный мраморный торс, в котором тело словно хочет избавиться само от себя и стать музыкой линий и форм. Это — как долгий звук смычкового инструмента, изображенный в камне.

Древние мастера так играли с блоком, с колонной, извлекая из них юных (не очень проявленных) богинь и богов. Еще раньше, когда молились Деревьям, умершие деревья превращали в Дриад. На всей территории нашей страны, особенно на полосе степей от Карпат до Дальнего Востока, мы застаем эти скульптурные образы, которые тревожат наше воображение. Обточенные ветрами, побитые морозом, размытые водой, они упорно несут свою тысячелетнюю службу. Они «за гранью» нашего телесного бытия. Они уводят в иное пластическое и психическое пространство.

Ротанов лепит тишину. Он останавливает вас и пытается увести от жизненной суеты с помощью художественных сил. Он убеждает вас присесть на траву рядом с мечтающим мальчиком, который уютно устроился на камне. Он предлагает прочувствовать незримую, неявную красоту созвучных, как в музыке, форм. Он предлагает остановиться и начать исследовать мир не с точки зрения поверхностной пользы, но как когда-то на черной лестнице Достоевский, сраженный мыслью воззвать к душам людей. Он предлагает полюбоваться гармонией Блоковского лица, в котором светится лик Аполлона. Он обращает наш взор к группе цветущих юношей, беспощадно скошенных смертью. Он показывает нам образы живших и живущих ныне людей, перевоплощенных в особый пластический мир скульптуры, где словно выключены репродукторы, стихает суета. Мир скульптуры примиряет нас с Вечным.



РЕЗНЫЕ ИКОНОСТАСЫ АЛЕКСАНДРА ОРЛОВА

Традиции и новаторство

Художественная резьба по дереву — пожалуй, самое распространенное на Руси и самое русское по духу ремесло, обращенное корнями еще к древнеславянской культуре. С приходом на Русь христианства она естественно и органично вплелась в убранство храмов, устлав предметы церковного обихода и храмовую утварь. Престолы и ограждения клиросов, аналои и дарохранительницы, амвоны и божницы стараниями тесельных¹ дел мастеров издревле становились участниками резной декорации. Однако центральным местом в церкви и средоточием самой богатой резьбы во все времена являлся иконостас.

Преграда, отделяющая «алтарь от наоса, мир Небесный, духовный от мира земного, чувственного»², на протяжении своей эволюции претерпевала конструктивные и композиционные изменения, преобразаясь в зависимости от господствующих стилей и направлений, под воздействием иноземных влияний и по своим собственным, декоративным законам.

На долгие годы замирает традиционное иконостасное дело в России в связи с государственной политикой атеизма. И лишь тысячелетие Крещения Руси, ставшее «определенной вехой, с которой начался отсчет нового времени в развитии православной культуры России»³, знаменует его воскрешение. Вслед за активным восстановлением православных храмов и возведением новых в России возрождается искусство резьбы иконостасов. В Петербурге такому возрождению немало способствует резных дел мастер, реставратор, столяр, искусствовед Александр Александрович Орлов.

С ранней юности увлекшись художественной обработкой дерева, он ни разу не изменил своему выбору. На протяжении творческой деятельности он реставрирует и воссоздает интерьеры и паркет в Коттедже и Большом дворце в Петергофе, Мариинском дворце; оттачивает мастерство, восстанавливая предметы инкрустированной мебели из историко-бытовых коллекций Музея истории Санкт-Петербурга. Но однажды сконструировав и вырезав иконостас, не колеблясь, следует вновь обретенному пути. Сплотив вокруг себя коллег-единомышленников, Александр Орлов вот уже более двадцати лет создает иконостасы. С 2000 г. и по сегодняшний день он возглавляет резчицкие мастерские «Потамион», где воплощает в жизнь свои творческие замыслы вместе со слаженной бригадой столяров и резчиков: династией Лошковых, Спиридоновым Денисом, Жудро Игорем, Коноваловым Михаилом, Бочкаревым Евгением.

Первый заказ на изготовление иконостаса поступил А. Орлову из Челябинска в 1989 г. Ему и его тогдашним соавторам — Георгию Филатенко и Андрею Лаврову — предстояло создать алтарную преграду для церкви Симеона Верхотурского. Храму, возведенному в 1873–1883 гг. в честь всея Сибири Чудотворца, в связи с его перестройкой потребовался новый иконостас, который решено было резать по типу «флемского»⁴, в духе европейского барокко или, скорее, рококо. Несмотря на то, что однокупольный храм с шатровой колокольной

представляет реплику русской архитектуры XVI–XVII вв., иконостас довольно гармонично вписался в его нарядно убранный альфрейной росписью интерьер.

Геометрия исполненной в белом цвете и декорированной позолотой конструкции алтарной преграды вторит архитектурной многогранности собора; картуши и киоты с полуциркульным арочным завершением следуют заданному ритму круглящихся форм. Детально смоделированный мастером высокий рельеф накладной скульптурной резьбы, порой почти переходящий в круглую скульптуру, со свойственной материалу мягкостью и пластичностью лепит рокайльные завитки, гребневидные наросты и головки херувимов. Неспешно увитые тонкой позолотой стеблей колонки и раскрепованные карнизы столярного багета, упруго прогибаясь под натиском скульптурного декора, сообщают композиции иконостаса непринужденность и жизненную силу.

«Кружевом» податливо круглящихся позолоченных узоров прорезной рельефной резьбы убраны царские врата. Присущий барочной традиции вогнутый абрис створ, «отраженный» в линии надвратных сеней, венчают изображение голубя — символа духа Святого, и расходящиеся из центра золотые лучи, являя физическое воплощение «условного атрибута мира горнего»⁵.

Несмотря на свойственный начальному этапу возрождения иконостасного ремесла стилевой плюрализм, первый иконостас, созданный Александром Орловым, пока еще не отличался своеобразием художественного языка и оригинальной трактовкой форм, но, тем не менее, вполне может считаться цельным и гармоничным произведением столярного искусства, обладающим художественным единством конструкции и декоративного убранства. Колористический же выбор мастера, призванный усилить восприятие алтарной преграды как стены Рая (согласно библейским источникам, «...церковь в Раю была белизны необычайной»⁶, да и «сам Божественный свет определен как «белое пламя»⁷) находит продолжение и в более поздних его работах.

Праздничные настроения, приподнятость духа рождают в душе всяк входящего стилизованный в духе «московско-ярославского узорочья» бело-золотой иконостас⁸ (1996) да велеречивые росписи академического стиля на сводах восстановленной после долгих лет разрухи церкви Св. Софии подворья Иоанновского монастыря в пос. Вартемяги. Несмотря на то, что архитектурная композиция алтарной преграды равно невеликих форм представляется несколько монотонной и несоразмерной пространству с могучими арочными сводами и мощными столбами, она деликатно, непринужденными «штрихами» стилизуя историческое убранство, пленяет гармонией ясных линий и чистотой форм.

Затейливым «ажуром» беспокойных хитросплетений, вышедших из-под резца мастера, увлекает резьба царских врат. Контуры узоров «травного» орнамента, свойственного декоративному убранству помещений периода «правления московских царей», лишь обозначены позолотой; порезки лишены собственного, плоского фона: рельеф, плавно понижаясь к центру, достигнув нижнего предела, тотчас вздымается, рождая необычайную игру светотени и усиливая мягкую, живую пластику форм.

Другой — жестких контуров, бело-золотой иконостас возведен бригадой А. Орлова по проекту архитектора В. Аншона в храме Илии Пророка подворья

Пюхтицкого монастыря (2005–2008) в поселке Васк-Нарва (Эстония). Разрушенный во время Великой Отечественной войны, некогда один из богатейших в Эстляндской губернии, пятикупольный трехапсидный храм с шатровой колокольней воссоздан в 2005 г. в традициях древнерусской архитектуры.

Стилизация архитектурных форм храма в формах иконостаса — художественный прием, в определенной степени присущий решениям, пожалуй, всех алтарных преград, в ильинском иконостасе обнаружен наиболее ярко и самобытно. В стройном, словно натянутом струной, устремленном ввысь пространстве возведена рассказанная современным пластическим языком алтарная преграда, чье убранство рождает образ той самой «...церкви в Раю белизны необычайной», данной в архитектурных формах самого храма. Абрисы луковичных главок и шатровых колоколен легко читаются в контурах иконостаса; ладно легли в современный контекст киотов сдвоенные кокошники с остроугольным навершием, дентикулы и гирьки. Органично в убранство алтарной преграды вплетена золоченая резьба. Вырезанные уже опытным мастером круглящиеся извивы «травных» узоров, данные «на проем» и в виде накладных орнаментов, свободной пластикой и сдержанной декоративностью сглаживают чрезмерно краеугольные контуры архитектурных форм, оживляя и смягчая визуальную жесткость конструкции. Традиционная плосковыемчатая резьба, пришедшая на Русь из Византии, в иконостасе Ильинской церкви молодо, лаконично и остро представляет христианскую символику: динамичной графикой порезок на золотом фоне (вопреки традиции золотом обозначен именно фон, а не резьба) переданы извивы — символы бесконечности в базах колонок и мотивы креста в их капителях.

Несомненно, иконостас Ильинского храма может по праву считаться одним из лучших в творчестве Александра Орлова, с присущим ему своеобразием стилизованных форм и талантливый, самобытный язык художественной резьбы, искусно обрамившей святые лики. А соотнесение образа алтарной преграды одновременно к двум первоисточникам, превосходно воплощенное в храме Илии Пророка, многократно умножает силу духовного воздействия и ощущения сакральности места.

Совсем иное «звучание» у алтарной преграды собора Двенадцати апостолов петербургского Иоанновского женского монастыря, основанного святым праведным Иоанном Кронштадтским в 1901 г. Восстановление монастырского комплекса, претерпевшего множество лишений за годы советской власти, а вслед за ним — и утраченного иконостаса для главного собора начинается в 1989 г. Однако усилия умельцев патриарших мастерских не дают желаемого результата, и работы по воссозданию последнего в 1991 г. поручают А. Орлову. Воплощение в жизнь совместного с Г. Филатенко и А. Лавровым проекта возобновления алтарной преграды по дореволюционным фотографиям потребовало от резных дел мастеров обостренного чувства стиля и формы, поскольку необходимо было, с одной стороны, учесть в архитектуре иконостаса «византийскую» направленность, заданную архитектурой собора, и уже проникающее в храмовое убранство влияние модерна; с другой — решить непростую конструктивную

задачу: вписать алтарную преграду во множественность колонн и пилонов, поддерживающих купол и своды храма.

Иконостас, данный теперь в несколько эклектичном прочтении, как это было, вероятно, присуще и историческому прототипу, лишен упорядоченности форм — множественность таковых создают ощущение некоторого хаоса и сумятицы. Столь же многоречивое резное убранство на сей раз обнаружило продиктованное европейским влиянием тяготение к более рельефным, выпуклым формам. Заданные архитектурой собора стилизованные византийские орнаменты накладной резьбы с невысоким рельефом обоюдно заваленных краев богато устлали собой стену, по представлениям древних русичей, ограждающую Райскую гору. Виноградная лоза, листья аканта, пальмовые ветви, розетки-солнца, увитые бусами колонки — семантика резного декора иконостаса пронизана раннехристианскими изобразительными символами, «рожденными фантазией о вечном Эдеме»⁹. Двойной рельефной косицей «на проем» лаконично окаймлены филенки царских врат, изящно порезан ажурный подзор надвратной сени.

В иконостасе собора Двенадцати апостолов впервые в своей практике А. Орлов в качестве средства художественной выразительности использует фактуру дерева: золотистый цвет древесины традиционно применяемого для изготовления иконостасов кавказского дуба (или липы) и легко читаемая произвольность ее волокон, словно начертанных чьей-то непринужденной рукой, даруют ощущение живого, мягкого тепла. Однако чрезмерное использование позолоты, к сожалению, наблюдаемое в иоанновском иконостасе, делает его убранство жестче, грубее. Золото, споря с деликатной древесной живописностью, выглядит здесь холодным, назойливым и агрессивным. Некоторые погрешности декора можно объяснить, впрочем, как неопытностью мастера в работе всего лишь над вторым своим иконостасом (1991), так и ролью заказчика в выборе окончательного художественного решения.

Результаты работы с фактурой дерева в последующих произведениях А. Орлова — свидетели его возросшего профессионализма и глубокого понимания целостности художественного произведения. Ничем не оспорена теплая золотистость древесного естества в созданных мастером тябловых¹⁰ иконостасах. Вторя первозданности канонического иконного письма, со сдержанной торжественностью традиционных орнаментальных мотивов травной резьбы «несут» они в мир библейские образы.

Усложненная динамика ритмично круглящихся узоров, уподобленных раскручивающейся пружине, свойственна декору накладной резьбы в убранстве иконостаса храма Покрова Пресвятой Богородицы при городской больнице № 15 на Авангардной улице (2011), в коем верхние границы царских врат и самой преграды виртуозно обрамлены сквозным узором двух наложенных друг на друга переплетающихся мотивов. Ясные, легко читаемые и лишённые какой бы то ни было измельченности формы заданы мастером в иконостасах домово́й церкви дома-интерната № 1 в Петергофе (2008) и Троицкой церкви в пос. Ромашки Ленинградской области (2005). Коруны укрупненных пропорций, с «говорящей» рельефностью рисующие стилизованные пальметты над царскими вратами, стали звучным акцентом в их композиции.

Стройность форм присуща архитектуре иконостаса храма Николая Чудотворца у Финляндского вокзала (2012–2013), обращением к рукотворности процесса представляется в его убранстве лаконичная резная «плетенка» с «пуговицами». Необыкновенно мягка и пластична рельефно-выемчатая резьба коруны, следующая изогнутости архитектурной формы. В накладном декоре стоек и тябел, напротив, сочетание равномерной высоты рельефа прямых краев, имеющего место эффекта «двойного фона» (собственно фон и выборка в рельефных линиях), и частого рисунка создает излишне напряженную светотеневую моделировку форм. Традиционные византийские мотивы стали более концептуальным, нежели художественным продолжением эклектичной архитектуры зданий церкви с угадывающимися в ней веяниями несколько упрощенного русско-византийского стиля.

Полон торжественного величия и благородства линий иконостас церкви иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» в г. Сосновый Бор (2011). Неоднозначное архитектурное решение здания церкви, построенного в стиле «экспериментального неоконструктивизма», подспудно рождает настороженность и в восприятии его внутреннего убранства, и только четырехрядная алтарная преграда внушительных размеров и достоинств примиряет традицию с ее воплощением. Канонические пропорции укрупненного масштаба, единство ритмоформы и мастерски исполненное резное убранство иконостаса настоятельно выдвигают на первый план красоту сочетания и необычайную силу иконного письма, обрушивающуюся на страждущего с неотступностью спасительного воздействия и рождающую чувство близости мира горнего. Весь предыдущий художественный опыт мастера отражен в декоре сосновоборского иконостаса — в полных библейской символики орнаментах древнерусских и византийских мотивов, теперь — свободно затейливых, беглых и прихотливых. Изучение богатейшего материала церковной археологии и уроков формообразования позволило резчикам фирмы А. Орлова блестяще воплотить в иконостасе церкви иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» древнерусское наследие в соответствии со вкусом современности.

Отдельно хочется отметить еще одно направление в «деревянном» убранстве иконостасов мастерских «Потамион». Лапидарное, практически без резьбы, представляет оно алтарные преграды Варлаамиевского трапезного храма Варлаамо-Хутынского монастыря близ Новгорода (2000) и церкви Рождества Иоанна Предтечи в Петербурге (2004). Главный художественный акцент в них сделан на фактуре дерева и архитектурных формах как таковых.

Немногословный декор новгородского иконостаса, едва тронутого орнаментом сдержанных порезок, сосредоточенных в основном на царских вратах, исполнен тихого благородства. Его тройное полуциркульное завершение тягучей плавностью абриса одновременно относит и к луковичным, мягко-округлой формы куполам, и к историческим архитектурным формам трехапсидного собора. В форме луковичной главки решено и щипцовое навершие царских врат, являющееся еще одним средством художественной выразительности. Полуциркульные, трехлопастные, вогнутые — в иконостасах А. Орлова навершия створ вместе с абрисом надвратной сени создают неповторимый рисунок обрамленного

пространства и, будучи центральной точкой алтарной преграды, зачастую задают настроение всему декору. В немногословном убранстве иконостаса новгородского храма, подкупающем незатейливостью деревянных узоров, надвратный рисунок чистотой безыскусных линий вместе со стройным полуциркульным навершием и окружностями клейм явил начало и конец круговому движению его композиции, символизируя бесконечность Божественного пространства.

Оригинальные формы сообщил мастер алтарной преграде церкви Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове (2004). Возведенная в 1778 г. по проекту блистательного русского архитектора Ю. М. Фельтена, церковь решена в готическом духе. На сей раз задача для автора иконостасов представилась непростая, но интересная: соединить несвойственные традиции готические архитектурные формы церкви с православным каноном.

В вертикально заданном пространстве храма алтарная преграда вобрала в себя лаконичность крестовых сводов, мягко заостренных оконных проемов и арок. Крупная пластика форм и сильно разнящийся масштаб рядов придают композиции иконостаса вертикальную динамику. Остроугольная геометрия членений смягчена порезкой многократно повторенного мотива готической «розы» и плавным абрисом киотов. При этом их стрельчатость, так же как форма навершия средника и надвратной сени, перестает быть сугубо готической и удивительным образом напоминает стилизованные контуры луковичных глав древнерусских храмов и шлемов русских витязей. Ощущение «русскости» усилено круглыми деревянными «пятками» — традиционными элементами отечественной столярной резьбы. Стараниями резных дел мастеров готическая направленность алтарной преграды каменноостровского храма тесно переплелась с исконно русскими мотивами, одним из которых, безусловно, стала и фактура дерева. Возможно, поэтому так органично в убранстве иконостаса выглядит каноническое православное иконное письмо.

Еще одной репликой барочной темы в творчестве Александра Орлова стала алтарная преграда храма Святой Живоначальной Троицы в пос. Гостилицы. Для церкви, построенной в 1755–1764 гг. в несколько упрощенных по-деревенски формах елизаветинского барокко, в мастерских А. Орлова был вырезан иконостас «на греческий манер». Русская интерпретация общеевропейских барочных мотивов, некогда предпринятая апологетами классического наследия, стала основой и для узорного покрова вновь созданной преграды. Элегантный орнамент накладной резьбы вобрал в себя по-барочному стилизованные и органичные в своей отвлеченной всенаправленности флоральные мотивы с проступающим в них национальным колоритом. Полон стройного изящества ритмично круглящихся узоров «ажур» царских врат.

Однако главным акцентом алтарной преграды Троицкой церкви стало ее колористическое, или вернее — свето-цветовое решение: иконостас целиком убран золотом. Как и в предыдущих работах, чувство стиля не изменило мастеру: позолоченные по левкасу фон и детали резьбы иконостаса, как и алтарные преграды елизаветинской поры, относят к затейливой орнаментальности «нарышкинского барокко», когда «золочение становится распространенным способом их отделки»¹¹.

Обладая кроме яркости цвета еще и блеском, позолота придает богатый, торжественный вид не только алтарной преграде, но и всему убранству небольшой деревенской церкви. На фоне небесно-лазоревого свода храма, расписанных библейскими сюжетами, золото иконостаса перестает быть «варварским, тяжелым, бессодержательным, оживляясь волнующим пламенем лампы или свечи, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство»¹².

Продолжением «золотой» темы стала для А. Орлова алтарная преграда для храма Державной иконы Божьей Матери при клинической больнице № 122 им. Л. Г. Соколова (2012–2013), созданная по проекту Андрея Бударина. Источником вдохновения для ее создания стали иконостасы афонских храмов. На этот раз, опираясь на опыт отечественных резчиков начиная с XVII в.¹³, и вслед за художественной традицией греческих мастеров, А. Орлов кладет на поверхность синих и красных фонов, символизирующих воду, источник всего живого и носитель святости и кровь Христову, сквозную золоченую фигурную резьбу. Вслед за аскетично интерпретированными формами древнерусского зодчества в архитектуре Державного храма автор иконостаса обращается к более ранним, чем обычно, пластам культурного наследия — одновременно к византийской традиции и к «геометрическому стилю» русской крестьянской резьбы, «своими истоками уходящему еще в глубины языческой славянской и дославянской древности»¹⁴ и к «травному орнаменту» «фряжской рези», процветавшей в Москве XVI в., явленного в алтарной преграде с несказанным великолепием.

Удивительно изысканны и сказочно хороши гармоничные членения плавно повышающегося рельефного орнамента стилизованных «фряжских трав». Вобрав в себя «поэтические образы Библии»¹⁵, размеренные узоры явили символические изображения Райского сада: виноградной лозы, цветков граната, еловой шишки. Затейливость «циротных трав»¹⁶ деликатно переплетена по-восточному утонченными абстрактными линиями. Молодо-задорно предстали обрамившие киоты колонки с круглыми «дыньками», порезанные плосковыемчатыми геометрическими узорами. Одним из мотивов резного декора иконостаса, памятуя смысловую направленность храма, стал двуглавый орел, органично вплетенный в растительную орнаментику деревянного убранства и поддерживающий тему государственности, заданную иконописными изображениями Святых Царственных мучеников.

Будучи символом не только святости, но и власти — церковной и государственной, — именно в контексте державности как никогда уместно золото узорочья на контрастных фонах. А характер резного убранства с уравновешенными по массам позолоченными рельефными линиями и значительной площадью фона способствует лучшему восприятию графики затейливых фигур, не перегружая композицию иконостаса в целом.

К сожалению, пока невозможно полностью оценить все великолепие алтарной преграды храма Державной иконы Божией Матери — центральная часть иконостаса еще не закончена. Однако уже сейчас понятен торжественно-велеречивый строй его убранства, вобравший в себя библейскую символику, национальные и государственные мотивы.

Несколько десятков иконостасов, киотов и множество предметов церковной утвари создано Александром Орловым и мастерами его фирмы для храмов Санкт-Петербурга и мест, далеко от него отстоящих, за годы, посвященные иконостасному делу. Талантливо владеющий «искусством соотношений»¹⁷ А. Орлов мастерски «лепит» художественный образ алтарной преграды, учитывая специфику пространства, используя различные техники резьбы и художественные приемы, как правило, того исторического периода, формы которого он стилизует.

Чтя традиции, мастер гармонично привносит в свои произведения сегодняшнюю образность: бело-золотой колорит в них переплетается с остросовременной графикой оригинальных узоров, исконная «русскость» ничем не прикрытой фактуры дерева соседствует со стилизованными готическими формами, золотые орнаменты на красно-синих, «византийских» фонах неожиданно являют государственную символику.

Выступая одновременно архитектором, скульптором, колористом и, наконец, резчиком, А. Орлов создает самобытные, узнаваемые произведения, позволяющие говорить об его индивидуальном почерке. Творческий путь мастера продолжается. Представляется, что еще ни в одном храме прихожане в благоговейном созерцании застынут у вырезанного им иконостаса, вобравшего в себя традиционную символику, духовную наполненность автора и неповторимость его художественного восприятия мира.

Примечания

¹ Уже в XI–XII вв., согласно упоминаниям в летописях, существовали артели древоделей (плотников), теслей (столяров), городников (специалистов по крупному строительству). Перечень инструментов, которыми пользовались при обработке дерева русские мастера того времени, говорит о том, что в круг их работ входила довольно сложная декоративная резьба. См.: Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. Цит. по: Бибикова И. М. Монументально-декоративная резьба по дереву / Русское декоративное искусство. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. Т. 1. С. 57–108.

² Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса / Иконостас: происхождение-развитие-символика / Под ред. А. М. Лидова. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 501–516.

³ Современная православная икона / Автор-состав. Н. С. Кутейникова М.; СПб.: Троица-Знаки, 2007. 288 с.

⁴ В переводе с немецкого «dieFlame» — пламя.

⁵ Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств / Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199–215.

⁶ Сказание о Макарии Римском / коммент. О. В. Творогова // Апокрифы Древней Руси / сост. и предисл. М. В. Рождественский. СПб., 2002. С. 184. Цит. по: Рожнятковский В. Светоживописные сочетания в интерьере древнерусского храма: факторы искажающие и организующие // Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 177.

⁷ Житие Андрея Юродивого / Вступ. ст., пер. и коммент. Е. В. Желтковой. Сер. «Византийская библиотека. Источники. СПб., 2001. С. 33. Цит. по: Рожнятковский В. Светоживописные сочетания в интерьере древнерусского храма: факторы искажающие и организующие // Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 177.

⁸ В случаях, когда автор проекта иконостаса не назван, авторство принадлежит А. Орлову.

- ⁹ Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. 256 с.
- ¹⁰ «Тябла» — горизонтально укрепленные брусья с расположенным на них рядом икон, см. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000. С. 90.
- ¹¹ Двойникова Е. С. , Лямин И. В. Художественные работы по дереву. М.: Высшая школа, 1972. 248 с.
- ¹² Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств / Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199–215.
- ¹³ Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000. С. 169.
- ¹⁴ Василенко В. М. Крестьянская геометрическая резьба XVIII в. // Русское искусство XVIII века / Под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Наука, 1973. С. 147–155.
- ¹⁵ Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи СПб.: Аксиома, 1995. 256 с.
- ¹⁶ Название «травного» узора в обиходе русских резчиков XVII в.
- ¹⁷ Кириченко Е. И. Русский стиль. М.: Галарт, 1997. 278 с.



КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЕЩЕНИЯ МАСТЕРСКОЙ АНАТОЛИЯ РЫБКИНА

(По материалам семинара «Методика анализа художественных произведений в исследовательской работе аспирантов и соискателей» СПбГХПА им. Штиглица)

Анатолий Дмитренко

Такая необычная реальность...

Сегодня в мастерской, венчающей причудливый дом во дворе, где когда-то буйствовал фонтан, а ныне только указание отнести сие сооружение к числу исторических памятников, работает народный художник Чувашии, член-корреспондент Российской Академии художеств Анатолий Петрович Рыбкин. Из этой мастерской для него открывался в последние годы необъятный горизонт, бесконечные плавни и столь же протяженные зыбучие жаркие пески с одиноким колодцем, и далекая Чукотка, где в царстве льдов и мужественных людей внезапно и скоротечно появляется весна. Анатолий Рыбкин, но уже в наше время, повторил знаменитое путешествие средневекового пилигрима Афанасия Никитина, пройдя не туристскими, а трудными верстами с научной рериховской экспедицией. Он впитывал дух древних династий, работая в Египте, вбирал священное предощущение христианства, творя вместе с художниками истерзанной ныне Сирии; ему открывались в бесконечных изгибах Вань Ли Ченчен, уходящие из вечности в современность строения Великой Китайской стены. Он писал рыбаков, жителей городов и первого космонавта Кубы, он встретился с легендарным героем повести Эрнеста Хемингуэя «Старик и море», и только смерть старика не позволила художнику его портрет. Он писал улочки французских городов, старинные мельницы... И навсегда влюбился в Сибирь, где был в творческой мастерской в Красноярске и преподавал в качестве доцента в Художественном институте. Это лишь штрихи к «географии искусства» художника. Но в жизни его есть еще два центра притяжения — один там, куда вы сегодня войдете, а один в чувашских Вурманкассах, где живет его мама Татьяна Арсентьевна, в прошлом учительница начальных классов деревенской школы, и где благоговейно хранится память об его отце Петре Емельяновиче. С 90-летием в минувшем году маму поздравил президент России, а мудрая и благородная женщина наизусть читала Пушкина, на немецком языке Гёте, да еще пела. И здесь, конечно, та пристань, откуда уходят в большое плавание и к которой всегда стремятся вернуться, к родному порогу.

Семнадцать лет тому назад, работая над первым моим изданием об Анатолии Петровиче, я попросил его ответить на несколько вопросов, которые были связаны и с его путешествиями, и с его предпочтениями в искусстве, и с его размышлениями о жизни и творчестве. Анатолий Петрович закурил и сказал: «Да я же ничего не могу написать...». Через неделю Рыбкин принес двадцать четыре страницы убористым почерком написанных, потрясших меня «вещунских» раз-

мышлений о своем детстве, о жизни, о путешествиях, о предназначении художника. Я с радостью сократил свой текст на печатный лист, чтобы дать слово Петровичу. Я и сейчас, когда пишу о ком-нибудь особо сокровенном, прошу его вставить свое слово. И оно оказывается драгоценным, метким, искренним и удивительно кстати. Не говоря о блестящем умении профессионально и литературно образно проанализировать произведение в различных его ипостасях.

Творчество Анатолия Петровича весьма многомерно — и живописное, и графическое. В нем реалии не только констатируют свое наличие в природе, они предстают в широких ассоциативных связях, рождая неожиданные метафоры, аллегории, а то и символы. Даже его названия не прикреплены банально к этикеткам, они соответствуют сакральному смыслу работ — «Пережидающие непогоду», «Приближающий весну»... И это уже не констатация факта, а акт творения, предположения, размышления. В его композициях предметы обычные, деревенские, и пейзажи соединяют в себе предметное начало и вселенское обобщение. Даже то место, куда вы пришли, не единожды написанное художником, предстает в двух ипостасях, получая двойное название — «Два моих двора». Это питерский фасад с балкончиком и рядом другой, деревенский, дворик с деревом. И оба они в сердце художника, и в пространстве его видения, и в творческом пространстве холстов. Так и триптих «Поле» превращается в аллерию разноликого бытия. А, кажется, простое изображение птиц на снегу становится поиском пространства для полетов. Да и вся жизнь художника, его неумная страсть к познанию — в жизни, литературе, истории, театре, музыке, свидетельствует о том, что он все время продолжает осваивать пространство для полетов. После каждой поездки он устремляется к себе на родину, туда, где родился. Одна из выставок Анатолия Петровича, показанная на родине и в Питере, так и называлась — «К родному порогу».

Успеха, наш друг, у родного порога!
К нему неизменно приводит дорога,
Приводит к истокам души притяженье,
Отсюда в искусстве — весь смысл и движенье.
Движенье в далекие — близкие страны,
Где снова окажешься вроде нежданно —
У стен пирамид и утесов Сибири,
Откуда планета вся видится шире,
Откуда яснее ее очертанья...
И снова холсты стоят в ожидании.
Их манят леса и поля и... вигвамы.
И милый порог, где Дом и где Мама...

Анатолий Дмитренко, Мария Литвинова

P.S. А теперь познакомьтесь с тем, что академик Анатолий Павлович Левитин во вступительном слове к моей книге назвал «странный, добрый, вечный мир» Анатолия Рыбкина.

Осязаемость воображения Живопись Анатолия Рыбкина

Анатолию Петровичу Рыбкину, безусловно, уже давно посчастливилось найти свою нишу, свой «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» в многоликом пространстве искусства нашего города. В его живописи зритель будто обретает то самое, заветное звено, вновь соединяющее человека и соизмеримое ему течение жизни в природе или в деревенской и городской среде. При взгляде на его полотна может показаться, что человек в стремительной погоне за временем уже в самом деле обогнал его и лишился способности видеть сокровенную «суть вещей», но вновь пытается открыть ее для себя в художественном образе, гармонично соединяющем в себе реальное и воображаемое. Пожалуй, такая связь неосуществима без пусть и незначительного, но нарушения привычных пространственно-временных координат, без продуманной творческой режиссуры реальной, чувственно осязаемой среды. Впрочем, в живописных работах Рыбкина даже смелый полет фантазии имеет основу в реальных наблюдениях и впечатлениях. И, напротив, в самых привычных приметах повседневной жизни для него заключена частица тайны, пребывающей в вечности и непознанной, но постоянно влекущей к себе художников, наделенных романтическим пониманием мира.

В своих образах художник намекает на самую возможность этой тайны, которую можно определить как скрытый порядок вещей, причем его слагаемыми могут выступать совершенно обыденные явления и предметы. Ключом к раскрытию этого порядка в лучших работах Рыбкина выступает отнюдь не сюжетная канва и сложность образных построений, у иных художников приобретающая вид нагромождения многозначительных деталей и намеренно неясных символов. Напротив, в данном случае важнее другое — мастерство режиссуры пространства картины, где значима каждая пауза, каждый незаполненный участок холста. А расположение предметов относительно друг друга обретает характер подлинного диалога, то неторопливого, то несколько напряженного. Безусловно, во многих работах Рыбкина важен момент воспоминания, которое может осуществляться и наяву, и как бы во сне. Но даже в последнем случае реальность обретает особую весомость, уплотненность, когда нечто значимое в нашей жизни вдруг выступает осязаемым сгустком в бесплотной среде, продолжающим какое-то время пребывать уже «за рамками» сновидения, определяя и наши всамделишные поступки, и, в какой-то мере, наши судьбы.

В самом деле, в рыбкинских цветах и деревьях есть нечто, выводящее их по другую сторону яви — наличной реальности. Не случайно в пространстве своих полотен художник не разделяет главное и второстепенное. Он видит предмет и среду в их неизведанной сокровенной связи, вкладывая в нее также свой опыт личной и творческой биографии и то, что принято называть памятью сердца, обращенной к судьбам близких людей и самому понятию Дома как единственного надежного пристанища в человеческой жизни.

В искусствоведческих работах, посвященных творчеству Рыбкина, можно встретить указание на наличие в его произведениях примет сюрреализма — направления, так же активно «работавшего» со сновидениями и бессознательным. Однако в данном случае речь идет, конечно же, не о прямых соединениях несовместимого на картинном поле и причудливых комбинациях «осколков бытия» (которые, что интересно, возникают в некоторых поздних работах Рыбкина, таких как «Сны Петра Великого»), но о легкой, подчас совершенно незаметной смене ракурса зрительного восприятия в рамках вполне достоверно изображенных мотивов. В таком случае автор как бы резче фокусирует наиболее значимое, сущностное в плане содержания картины, ретушируя все неизбежные в данном случае «околичности», будь то пол, на котором полагается находиться тому же самому стулу, или ствол дерева, от которого отходит ветвь с весенними цветами. Да и сам фон может быть весьма далек от ожидаемого пейзажного ландшафта или интерьера. Именно в такой извечной беседе пребывают на холстах художника природа в самых конкретных ее явлениях, человек и то, что создано им самим...

Символизм деталей в произведениях Рыбкина во многом выявляется и подчеркивается интересным композиционным ходом. Часто в картине незаметно совмещаются несколько пространственных зон, возникающих за счет наличия двух и больше точек перспективного схода. Одна из этих зон принадлежит собственно запечатленным предметам, другая — окружающему их пространству, которое объемлет — и преобразует, насыщает новыми смыслами натюрмортную постановку или фигуру (лицо) человека. Это пространство плавно прогибается в глубину холста или, напротив, проступает навстречу зрителю, буквально заставляя его принять в дар букет полевых цветов, корзину с яблоками и даже старинный стул. Все эти предметы и в самом деле способны преодолеть слишком малое, незначительное для их поле картины, выскользнуть или выпасть из него. Кажется, сам холст готов вытолкнуть их из этого скромного условного двухмерного пространства в пространство метафизическое, которое не поддается какому-либо логическому истолкованию и точному исчислению. Здесь главенствуют иные законы, где время является обратимым, вбирающим одновременно настоящее и будущее. А плоскость стола с разложенными на ней предметами может быть взята с высокой «трансцендентной» точки зрения, которая и сама по себе придает запечатленным вещам качество подлинных символов, как в знаменитых натюрмортах К. С. Петрова-Водкина. Быть может, именно за счет использования такого «совмещения» разных временных слоев в весьма немногословных лаконичных композициях и устраняется преграда, неизбежно разделяющая реальность и фантазию. Мотив нарушения и преодоления этой границы порой обретает прямое сюжетное воплощение. Не случайно среди живописных работ Рыбкина мы встречаем близкие названия: «Прилетел лист прошлогодний», «Застывшее время», «В зале ожидания», «Разговор об уходящем»...

Действительно, мир, созданный художником, пребывает в состоянии неустанного ожидания перемены, которая рано или поздно все-таки наступает, нарушая привычный порядок вещей, или, что в картинах Рыбкина «случается» гораздо чаще, — обеспечивая его незыблемость. Такой прием во многом сближает и

роднит соотечественников мастера с обитателями далекой Индии и Кубы. Взгляд каждого из его героев, даже будучи направленным на зрителя, на самом деле обращен «к иным мирам». Кажется, эти люди то совершенно непринужденно, то с заметным внутренним усилием всматриваются в самих себя — и в вечность, находясь на той границе, где реальность, существующая «здесь и сейчас», смыкается с тем, что пребывает лишь в воспоминаниях. Это трепетное «вслушивание в себя» подчеркивается, в том числе, большим количеством свободного пространства, резко сдвигающего фигуру в нижнюю часть холста или к самому его краю, или введением говорящей символической детали, которой отведена частица этого свободного метафизического пространства. Столь же важна здесь и манера письма. Акцентированные длинные или точечные мазки создают вибрирующую красочную ткань, в то время как нейтральные участки красочного слоя оттеняют момент этого активного авторского присутствия. Однако каждый раз Рыбкин находит то едва заметное смещение в живописном и композиционном строе, которое исподволь переводит любой мотив из традиционной жанровой системы в его неповторимую картину мира. Где крошечный фрагмент природы может расширяться до масштабов вселенной, а в образе самого близкого художнику человека возможно узреть лик и судьбу тех, кто дорог нам самим.

Олеся Субботина

В мастерской Анатолия Рыбкина

Мы поднимаемся на верхний этаж дома, щедро украшенного ботаническими изысками модерна, и все эти резные орнаментальные двери, ажурные балкончики, вьющиеся по решеткам лестницы ирисы предугадывают то средоточие искусства, цветов и цвета, в которое мы попадаем. Чистая, такая светлая мастерская, что хочется тут же поставить на мольберт белое полотно и напитать красками его призывную плоскость. Сразу понимаешь редкое счастье, выпавшее художнику в виде уютных, словно его живопись, комнат, частых окон, открывающих взгляду зеленый шпиль башни, а под ним мозаику ныряющего вглубь двора, в виде солнца и снега, отловленных трепетным веществом масляного мазка. А вот и обещанные ирисы, в стеклянном сосуде на окне, чуть подсохшие и заостренные, видимо, уже отдавшие свою лиловую сочность одной из картин. Вся мастерская — единое пространство чуть сладкого от запаха краски воздуха, у каждого мельчайшего предмета свое место на узкой полке вдоль стен. Они действительно живут там своей тихой художественной жизнью: раковины, камешки, кораллы, сухие одуванчики, дутые сосудики зеленого стекла, индийские вещицы, коробочка китайских леденцов, древесный гриб... сотни требующих внимания поверхностей и фактур. В довершение образа птицы, оперенные, законсервированные на своих дощечках, выглядывают из яркой листвы комнатных растений, бумажные вращаются на нитках над столом, на столе так явно продиктованные солнечным полднем цветные фрукты и пирожные — для нас, для гостей.

Но где же сама живопись, обещающая собрать разрозненные радостные мысли одним округлым движением? Она появляется неожиданно театрально, усилием автора, открывающего занавеси укромных ниш, и тогда, холст за холстом ощущение света, трепета, воздуха удваивается, а предметы обретают завершение своей сущности. Дело в ликующей светлоте красочного слоя, словно художник подчас забывает обновить на палитре сложные темные оттенки, а кисть интуитивно подчерпывает кадмий и охру и что-то лазурное и не смешивает в восторженном пуантилизме. Солнце, пойманное и реконструированное, высвечивает любую незамысловатую вещь, сообщая ей не значимость, но любовь. Это портрет семьи яблок, победоносно скрывающей горизонт, портрет старой крыши — ее нежно-цветные заплатки ведут достойный диалог с серебристым небом, портреты двери, стула, цветочного венка. Портреты людей — в альбоме, гости дружно листают, и сравнивают репродукции прошлого с осязаемым живым настоящим, и беззлобно ругают печатников, не уловивших тонкие связи воссозданной цветом реальности.

В самом деле, явленное нам большое полотно с цветущим кустом, с цветущими землей и небом и чем-то, что даже не важно, ибо главный герой здесь — мерцающий жемчужный воздух, обволакивающий будто линзой скругленную перспективу, — все это теряется в маленькой странице гладкого альбома. Поэтому торопимся смотреть без посредника, в особой чувственной форме редкого единения творца и творений, ведь живопись продолжает появляться, становится перед нами, обнаженная и ждущая. Волжские пейзажи сменяют цветочные букеты, за цветами следуют снежные искры, рыхлые подталины, спектральное излучение ледяных конусов и снова пейзажи: Сибирь, Китай, Петербург... Последний заставляет быть лиричным и сдержанным, но шаловливый солнечный луч и тут проникает в холодноватую размеренную плоскость, заглядывая с изнанки изогнутых мостов, краснея и волнуясь от собственной дерзости. Предположительно видимое не означает увиденное, для изъятия прекрасного из природы необходимы тренированный глаз, и тренированная душа, и твердая рука как медиум. Счастливая сцепка трех составляющих магии творения подводит нас к таким работам, как «Полночь в Красноярске»: почти сюрреалистический неоновый пейзаж с вырастающими из покатых домиков стволами срастающегося леса, модернистское звездчатое свечение огней, отборное волшебство странной достоверности, возможное, потому как было правильно увиденно. В этой ночи, как и в других, например, в портрете племянников, нет черной краски, и, видно, поискать в мастерской — ее не окажется. Окажется лишь, что есть цвет большой интенсивности, своей яркой темнотой выталкивающий наружу привлекательные объекты. Так в большом диптихе, посвященном тайне воды, пенистой и быстрой, в своем непрерывном движении приоткрывающей цветные камни и раковины, и снова нагнетающей прозрачные и непроницаемые слои. Так и наша изменчивая спонтанная экспозиция, смена дня и ночи, весны и осени, бесконечной радости окаймленной травами реки и закономерной тревоги заостренных жестковатых натюрмортов.

В конце концов, сама материя не выдерживает весомой энергии наслаиваемой живописи, и два ряда холстов рушатся, подминая хрупкий по сравнению

с ними мольберт, гости бросаются спасать искусство. Когда искусство спасено, когда груши, чей совершенный портрет выполнен не иначе как по принципу золотого сечения, разрезаны и съедены, выясняется, что такое ласковое для этой комнаты зимнее солнце все же уходит, и мы уходим вслед за ним. На пальто загадочным образом остается голубая точка краски, сувенир о встрече в мастерской художника, атом летнего неба, по которому плывет порожденное цветущей кроною облако.

Людмила Черкесова

Мечтатель, который грезит о неизведанном

Живопись не что иное, как общение с самим собой, воспоминание о самом близком и дорогом, откровение о самых глубоких мыслях, запечатление того, что знаешь только ты сам и все же хочешь поделиться этим с другими. Одни мастера показывают горькую правду, другие делятся радостью от пережитой красоты, от пережитых счастливых минут. Но и те и другие прилагают огромные усилия для создания своего цвета, тона, воздушности или ясности. Анатолий Рыбкин действительно смог создать такое искусство. Его картины, запечатлевшие живую природу, бескрайнее пространство и удивительных людей, могут показаться наивными, но эта наивность только кажущаяся. И к творчеству Рыбкина, мастера с огромным опытом и кругом впечатлений, посетившего такие красивые и загадочные места на свете, о которых многие люди только мечтают, это, конечно, не относится. Самое удивительное то, что хотя художник сумел так много повидать и передать на своих полотнах, он по-прежнему остается мечтателем, который грезит о неизведанном. Во всех его картинах мы видим проникновенную эмоциональность — она может быть печальной или тревожной, или, напротив, оживленной и радостной. Но никогда не видим неподвижности, пустоты, безразличия. Художник искренен в своем стремлении постичь далекое и постигает его постоянно в непрерывном труде в своей мастерской.

Заметна любовь мастера к той сложности, полной экспериментов и находок работе, для которой они нужны. Это придает его живописи тонкую материальность и «портретность», помогает передать состояние природы или человека, его физическое и духовное состояние, условия, в которых он живет. В тематических произведениях, посвященных Северу, Индии или Кубе, которые художник прекрасно знает, это особенно заметно. Своеобразно в картинах Рыбкина композиционное решение. Между портретом пейзажем, натюрмортом, символическим образом нет четкой грани. Картина приобретает философско-поэтический вид, не копирующий человека, небо, деревню, город или предмет, но представляющий все это как часть огромного, космического Целого. Поэтому, когда мы смотрим на эти произведения, на память приходят древние предания и сказочные легенды, где каждая небольшая деталь была составляющей в прекрасной или пугающей картине. Но творчество Рыбкина, безусловно, является теплым и добрым, и даже те картины, которые проникнуты печалью, дарят только светлые чувства. Глядя на них, мы вспоминаем о детстве, о тех впечатле-

ниях, которые наиболее живо отпечатались в нашем сознании, о местах, где мы сами хотим побывать и, быть может, написать такие же прекрасные картины.

Кроме живописи, замечательна графика Рыбкина. Правда, эта часть его творчества имеет совсем иной язык. Здесь очень развита и обострена тема одиночества, обособленности, грусти, лиричности, укрытия в вымышленный мир, в недостижимую высоту, в ночной мрак, а также тишины и безмолвия. В искусстве есть сложный вопрос, каким образом можно нарисовать тишину. Рыбкин в своем творчестве дает убедительный ответ на этот вопрос. Серия «День уходящий» посвящена покою, безмолвию, тихому любованию закатом, луной, туманом, необъятностью Земли. Это же видим и в других листах, где главные герои — ночь, облака, птица, вечерний сад. Но они вовсе не являются пессимистическими, главное в них — это мечта, размышления о тех загадках, которые скрыты в тишине и полумраке. На других листах присутствуют и люди. Как и в живописи, в графике яркими образами становятся представители различных народов и культур. Их портреты вызывают разные эмоции — серьезность, задумчивость, временами печаль. Удивительным образом портреты гармонируют с окружающей обстановкой, создавая впечатление холода, суровой жизни на Севере, которая, тем не менее, под силу этим людям. Чрезвычайно интересна серия листов под названием «Спина». Рисунки, изображающие спины разных людей или, может быть, спину одного человека в разные моменты — настоящая палитра всех возможных чувств и переживаний. При этом сам мастер не дает прямых намеков, он предоставляет каждому зрителю возможность рассудить, что олицетворяет тот или иной рисунок.

Пожалуй, это и следует назвать лучшей чертой творчества Рыбкина — то, как скромно, непретенциозно и, в то же время, вдохновенно он общается со зрителем, не поучая, не подавляя своим знанием и талантом, желая поделиться самым красивым, живым и мудрым из того, что знает сам.

Павел Дейнека

Короткое размышление о живописи Анатолия Рыбкина

Как трудно не говорить о чувствах, когда дело касается искусства! Мастерская художника — это интимное пространство, в котором не хочется критически мыслить, а, наоборот, есть желание немного побыть радушно принимаемым гостем. Побывать удивляющимся ребенком. И это место — своего рода кухня, в которую так приятно заглянуть и по которой так скучает всякий неволью разлученный с профессией художник.

Анатолий — художник старой школы. Он принадлежит еще к тому поколению советских живописцев, которое не восприняло «инсталляций», «перформансов» и прочих постмодернистических новаций. Но это поколение уже оттолкнулось от социалистического реализма как такового. Такие художники не умеют работать без опоры на устоявшиеся темы или принципы, придуманные

кем-то до них и за них. Мне нравится зримость и осязаемость поднимаемых Рыбкиным тем. Нравится очевидность и предметность, которых так не хватает в современном искусстве. Хотя самые сильные его произведения пока в прошлом (такими мне видятся его работы 1980-х гг.).

Живописные циклы Анатолия Рыбкина, посвященные его путешествиям в экзотические страны, кажутся наивными. Стараться угодить искусственному зрителю посредством живописи в наше время практически бессмысленно. Видели уже, кажется, все. И поэтому вызывает искреннее уважение умение Рыбкина работать в русле «старой школы». Именно эта сдержанность и сохраняет лицо мастера и задает тон восприятию его творчества. Избегая революционности не только в живописной манере (ни в старых картинах, ни в новых не заметно особой экспрессии: спокойствия больше) Рыбкин, в то же время, не замыкается в своем мирке. Самоограничения, которые у некоторых художников, работающих в традиционных техниках, приводят к своеобразному окукливанию, уходу в свой внутренний мир, не вредят ему, а украшают. Его мир — это тишина одиноко стоящего человека. Созерцание жизни одиноких предметов. Время в его картинах чаще прошедшее, чем настоящее. При этом речь идет не о мифологизирующем времени прошлых веков или исторической «литературщине», свойственной некоторым московским псевдовоспевателям старины. Его время скорее можно назвать уходящее-уходящее. Вслед за простым, но очень притягательным рисунком «День уходящий». И это тоже очень человечно. Очень интимно и потому подкупающе. Любовь к брошенной вещи, к опустошенности и тишине явно сильнее, чем умение изобразить яркую и бьющую через край жизнь. Эта перегрузка кисти, привыкшей к северному пейзажу, заметна и в работах на тему Индии. То же самое парадоксально «выворачивается» и в портретах. Если Анатолий Рыбкин пишет яблоки, купающиеся в бочке, они выходят более одушевленными, чем люди с его портретов.

Надеюсь, что судьба и впредь будет благосклонна к художнику: он исколесит еще больше заморских стран, кисть его пообвыкнется в ярком многообразии тропиков, а люди на его полотнах будут радовать нас столь же неподдельной поэтичностью, как любимые им колодцы и северные пейзажи.

Диана Сурвилайте

Подсмотренная обыденность

Многогранность таланта Анатолия Петровича Рыбкина настолько велика, что едва ли впишется в рамки определенного художественного жанра. Его живописные полотна представляют собой органичное соединение мира реального и мира воображаемого, фантастического. И этот удивительный синтез проявляется во всем: в исторической или тематической картине, в портрете, пейзаже, натюрморте.

Действительно, тематико-жанровый состав живописи и графики Анатолия Рыбкина отличается исключительным разнообразием, не перестает удивлять и

богатство красок, жестов, форм. Все это находит подтверждение в многочисленных портретах художника, где герои не застывают в заранее определенных позах, а под чутким внимательным взглядом живописца продолжают заниматься своим делом, ведут свой привычный образ жизни, пусть момент действия сам мастер, как правило, не акцентирует. И именно в этой «подсмотренной обыденности» раскрывается суть вещей, явлений, предметов, человеческой природы, характеры героев. Едва уловимый, ненавязчивый акцент, сделанный на какой-либо, казалось бы, незначительной детали: как-то сами герои, расположенные на холсте объекты, например, отставленный в сторону стул, взмах руки, поворот головы, причудливо склонившийся бутон, превращает даже самый простой предмет в отдельный неведомый мир.

Каждая частность в работах Анатолия Рыбкина заключает в себе глубокий смысл, относящийся к тайнам бытия и мироздания, к пониманию природы, к чувствам нравственности, красоты и любви. Кажется, именно любовь к жизни, к окружающему миру, к людям, к своей малой родине и ставшему родным Петербургу ведет кисть в руке художника, словно исподволь преображая созданные образы, наполняя их внутренним светом.

Не перестает удивлять композиционная структура полотен художника. Глубину пространства во многих работах создает чувственное восприятие созерцателя, а не перспективное построение, уводящее взгляд в глубину картины. Вглядываясь в работы Анатолия Рыбкина, зритель невольно попадает в пространство полотна, стирая границы между окружающим и изображаемым миром. Рама реальной картины как бы раздвигается и вбирает в себя и зрителя, и часть окружающих его реалий. Теперь он может присесть на диван, прикоснуться к тканям, ощутить прохладу от дуновения ветра, почувствовать аромат цветов и трав. Осязаемыми становятся и краски. То ли это плотные массы белого цвета с его многочисленными тонами и оттенками, то ли полихромность колорита или контрастность цветосочетаний, в каждой работе цветовая гамма заключает в себе формообразующую функцию. По-особому трактуется Анатолием Рыбкиным понятие времени. Здесь вновь появляется синтез, синтез мгновения и вечности, где события обретают «надвременную» или вневременную сущность, как это показано в диптихе («Весна», «Осень») или в серии работ «Сны Петра Великого».

Действительно, в этих работах прошлое и существующее в современной жизни связаны незримыми нитями, которые выходят на поверхность в самой манере письма, которую использует мастер. Сюжет многих картин Анатолия Рыбкина становится одновременно воспоминанием, проживаемой жизнью и надеждами, мечтами о будущем, которые обязательно претворятся в настоящее, а затем станут частью прошлого. Именно в такой гармонии с миром, с природой, с собой раскрывается дар Анатолия Петровича Рыбкина, с тонко чувствующей душой, воспевающий красоту обыденной жизни, что заключается в каждой ее частице.



ИНВЕСТИЦИИ В СОВЕТСКУЮ ЖИВОПИСЬ: ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА

Живопись советской эпохи представляет собой, пожалуй, наиболее перспективный и динамично развивающийся сегмент художественного рынка. Достаточно сказать, что удвоение цен здесь происходит в среднем каждые 3–4 года. Этому способствует сочетание привлекательных для инвесторов факторов: недооцененность произведений при их общем высоком художественном уровне, а также появление значительной группы влиятельных российских коллекционеров, для которых советская живопись послевоенных десятилетий наиболее близка и притягательна по личному мироощущению и эстетической ценности. В сочетании с относительной доступностью этого искусства, названные причины делают его весьма привлекательным для российских и иностранных инвесторов.

Немаловажно и то, что живописное наследие советской эпохи чрезвычайно богато и многообразно, оно предоставляет своим поклонникам широкие возможности для выбора собственной ниши, темы, направления, имен. За этим угадываются не только личные пристрастия и интересы коллекционеров, но и отражение тех объективных условий подлинного разнообразия, в которых складывалось и развивалось на протяжении десятилетий советское изобразительное искусство.

Эти его особенности еще с доперестроечных времен привлекали внимание зарубежных исследователей и коллекционеров. Вспомним выставки-продажи советской живописи в Японии 1970–1980-х гг.¹ Если поначалу организаторы представляли художников разных региональных школ и республик СССР единым блоком, то вскоре структура и коллекций, и каталогов приобрела более сложный вид, стали выделяться отдельными разделами произведения художников Москвы, Ленинграда, республик Прибалтики и Закавказья.

Дальнейшее развитие этот процесс получил в годы перестройки. В 1989 г. в Париже с большим успехом прошли первые аукционы советской живописи *L'Ecole de Leningrad*, ставшие затем регулярным событием художественной жизни французской столицы на несколько лет². Благодаря им в собраниях западных коллекционеров и галерей достойное место заняли работы А. Самохвалова, В. Тетерина, П. Бучкина, М. Копытцевой, А. Семёнова, С. Невельштейна, Е. Костенко, Ф. Пакуна, Е. Антиповой, Н. Баскакова, О. Ломакина, Л. Русова, других ленинградских живописцев. Для западных ценителей искусства подлинным откровением стало не только обилие ярких талантов, но и характерная для ленинградской школы утонченная культура живописного языка, многообразие стилей и художественных проявлений при общей приверженности живописцев традициям отечественной художественной школы.

Практически в это же время усилиями Р. Майлса³ в Великобритании, Р. Джонсона, В. Свенсона, Д. Дабакиса⁴ в США искусство ленинградских художников завоевывало позиции на рынках этих стран. В Италии с живописью ленинградских художников работала галерея Пирра (в частности, с произведения

Г. Савинова, О. Богаевской, М. Копытцевой и др.). Уже к середине 1990-х гг. в США к продвижению советской живописи и художников ленинградской школы был привлечен ряд серьезных инвесторов, что позволило реализовать крупные издательские и выставочные проекты, значительно расширить круг коллекционеров и сформировать крупные частные собрания. Как результат приложенных усилий, многократно выросли цены на это искусство.

Обратимся к цифрам. Если в начале 1990-х гг. на аукционах L'Ecole de Leningrad картины Н. Баскакова, А. Самохвалова, Л. Русова, П. Бучкина, А. Семёнова, И. Годлевского, О. Ломакина, Е. Антиповой приобретались по цене 2–3 тыс. долларов, а рекордом продаж считался рубеж в 12–15 тыс. долларов, то через несколько лет положение изменилось. Заметим справедливости ради, что на парижских и провинциальных аукционах начала 1990-х гг. основными покупателями выступали предприимчивые хозяева галерей и дилеры. Приобретенные работы вскоре выставлялись в их галереях и уходили к коллекционерам по ценам значительно более высоким. В чем-то эта ситуация характерна для рынка советской живописи и сегодня. Основная часть сделок здесь по-прежнему носит непубличный характер. И все же, опираясь на открытые источники, можно утверждать, что цены на лучшие произведения ведущих мастеров ленинградской школы, когда они появляются на рынке в России или за рубежом, существенно превосходят рубеж в 100 тыс. долларов США. Так, на аукционе «Триумф Соцреализма» в октябре 2008 г. в Москве «Портрет летчика» А. Самохвалова был приобретен за 600 тыс. долларов США.

Характерен в этом отношении пример другого представителя ленинградской школы, пейзажиста Николая Тимкова, чье творчество стало широко известно на Западе в середине 1990-х гг. уже после смерти мастера и приобретения его наследия американским коллекционером и инвестором Т. Вайманом. Говорят и о сумме в несколько десятков тысяч долларов, уплаченной наследникам за почти тысячу картин и этюдов. Сегодня этих денег едва хватило бы на одну среднюю работу художника. После серии выставок в крупнейших городах США и издания двух книг о творчестве художника^{5, 6} цены на его работы поднялись в десятки раз. В июне 2008 г. на аукционе русской живописи в Далласе картина Н. Тимкова «Ростов Великий», представленная из собрания К. Пушкина, была приобретена за 115 тыс. долларов США⁷. Известны приобретения картин художника в частные собрания по ценам вдвое более высоким.

На аналогичный ценовой уровень приходятся продажи работ В. Овчинникова, Л. Русова, Н. Позднеева, Ю. Непринцева, С. Осипова, Е. Моисеенко, В. Тетерина, Н. Баскакова, А. Мыльникова, С. Ротницкого, Г. Савинова, Р. Френца, В. Ватенина, Я. Крестовского, А. Семёнова, ряда других ленинградских живописцев. Цены на небольшие этюды, например, Н. Тимкова, колеблются от 3–5 до 25 тыс. долларов. За 20 тыс. долларов в апреле 2013 г. в Петербурге на аукционе «Ленинградская школа» был приобретен и единственный небольшой этюд А. Мыльникова, работы которого не часто появляются на рынке.

Если стоимость работ названных художников достигла достаточно серьезного уровня, то произведения большой группы первоклассных ленинградских

живописцев еще вполне доступны коллекционерам и инвесторам в диапазоне цен от 4–5 до 20–30 тыс. долларов. Среди них С. Невельштейн, М. Канеев, Н. Галахов, Г. Котьянц, Т. Афонина, Д. Маевский, В. Баженов, П. Альберти, В. Голубев, Арс. Семёнов, А. Коровяков, Г. Татаринев, А. Столбов, В. Отиев, М. Козелл, Э. Козлов, Б. Ломакин, Т. Копнина, Б. Шаманов и многие другие.

В целом для рынка живописи ленинградской школы сегодня характерно осторожное поведение продавцов и коллекционеров, что косвенно указывает на ожидание дальнейшего уверенного роста цен на это искусство. Несмотря на появление в последнее время новых перспективных торговых площадок, лучшие и известные работы мастеров ленинградской школы не часто встречаются на рынке, что побуждает инвесторов и коллекционеров обращать внимание на предложения этой живописи за рубежом. Это в свою очередь способствует сближению цен при их заметном общем росте.

В чем основная привлекательность произведений мастеров ленинградской школы для коллекционеров и инвесторов? Думается, прежде всего, в отличающемся их высоком художественном уровне и в очевидной преемственности по отношению к великому русскому искусству XIX и начала XX вв. Известно, что видную роль в формировании ленинградской школы сыграли крупнейшие российские художники и педагоги, в своем большинстве воспитанники Петербургской Академии художеств, ученики И. Репина, П. Чистякова, А. Куинджи. Среди них были И. Бродский, Д. Кардовский, А. Савинов, К. Петров-Водкин, А. Рылов, А. Матвеев, А. Осмёркин, С. Абугов, Е. Лансере, Н. Радлов, Б. Иогансон, А. Любимов, Р. Френц, В. Шухаев, П. Шиллинговский, В. Мешков, М. Бернштейн, Е. Чепцов, И. Билибин, М. Манизер, П. Бучкин, А. Остроумова-Лебедева, А. Карев, Л. Овсянников, И. Степашкин, К. Рудаков и другие.

В послевоенные годы уже их ученики стали хранителями и продолжателями традиций. Среди них Е. Моисеенко, А. Мыльников, Б. Угаров, Ю. Непринцев, И. Серебряный, Г. Савинов, П. Белоусов, В. Рейхет, Б. Лавренко, В. Соколов, Б. Корнеев, ряд других известных художников и педагогов, воспитавших несколько поколений художников. Такая преемственность в передаче традиций мастерства непосредственно от учителей к ученикам на протяжении нескольких поколений, в одних стенах, на одном материале отличает немногие выдающиеся художественные школы.

Под ленинградской школой в узком смысле обычно понимают институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина (ЛИЖСА) в период с 1932 г. и до начала 1990-х гг., его традиции, педагогов, воспитанников и их художественное наследие. В более широком смысле понятие «ленинградская школа» связано, помимо ЛИЖСА им. И. Репина, с целой группой ленинградских высших и средних учебных заведений, а также с Ленинградским Союзом художников с момента его образования в том же 1932 г. и до начала 1990-х гг. Это позволяет считать представителями ленинградской школы живописи большую группу советских художников-живописцев, сложившуюся в 1930–1950 гг. в Ленинграде вокруг реформированной Академии художеств и объединенную Ленинградским Союзом художников (1932–1991).

Здесь уместен небольшой исторический экскурс. Известно, что формирование ленинградской школы происходило в обстановке острой полемики и стало отражением возобладовавших тенденций в развитии советского изобразительного искусства и художественного образования на рубеже 1920–1930 гг. В 1932 г. институт пролетарского изобразительного искусства был преобразован в институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (с 1944 г. — им. И. Е. Репина). Тем самым была подведена черта под 15-летним периодом разрушения художественной школы и непрерывных преобразований крупнейшего художественного учебного заведения страны. В 1934 г. институт и Всероссийскую Академию художеств возглавил И. И. Бродский, ученик великого И. Е. Репина. В августе 1932 г. был образован Ленинградский областной Союз советских художников (ЛОССХ). Его первым Председателем стал К. С. Петров-Водкин. Так в первой половине 1930-х гг. в северной столице возобладала линия на консолидацию творческих сил в изобразительном искусстве и художественном образовании.

Свою историю имеет и понятие «ленинградская школа живописи». Термин «школа» широко использовался еще в 1930-е гг. Д. Н. Кардовским, А. И. Савиновым, И. И. Бродским, А. А. Осмёркиным в очных и заочных дискуссиях со сторонниками крайне «левых» взглядов по вопросам подготовки и воспитания молодых художников в реформированной Академии. Термины «ленинградская школа» и «московская школа» применительно уже к самостоятельному творчеству ее воспитанников и явлениям в целом появляются в литературе в середине 1970-х, а с конца 1980-х гг. активно используется в отечественных и зарубежных публикациях.

В зарубежной литературе термин «ленинградская школа» применительно к живописи XX в. появился в конце 1980-х гг. в связи с уже упоминавшимися аукционами L'Ecole de Leningrad в Париже. В 1994–1997 гг. в Петербурге прошли первые выставки произведений художников «ленинградской школы» из частных собраний. С этого времени термин «ленинградская школа живописи» закрепился в отечественном искусствоведении и художественной практике за представительным кругом художников, работавших в Ленинграде в 1930–1980 гг. В 2007 и 2008 гг. вышли первые книги, посвященные истории и художественному наследию ленинградской школы живописи: «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» С. Иванова⁸ и «Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена» И. Пышного⁹, вступительную статью к которой написали профессора института им. И. Репина Н. Кутейникова и К. Сазонова. В 2011 г. увидела свет монография А. Струковой «Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы», в основу которой легла диссертация, защищенная в 2008 г. на ту же тему¹⁰.

Возникнув в обстановке острой борьбы мнений по вопросам о путях развития искусства и художественного образования в СССР, ленинградская школа внесла свой неоценимый вклад в восстановление и дальнейшее развитие традиций отечественной художественной школы и реалистической живописи, в формирование эстетических взглядов и духовного мира современных поколений. Ее художественное наследие исчисляется многими тысячами произведений,

сотнями крупных выставок, ставших важными событиями в культурной жизни целой эпохи. Произведения мастеров ленинградской школы широко представлены в собраниях крупнейших музеев России, образуя основу фондов отечественной живописи 1930–1980 гг. Среди них такие широко известные произведения, как «Девушка в футболке» и «Метростроевка» А. Н. Самохвалова, «Отдых после боя. Василий Тёркин» Ю. М. Непринцева, «Письмо с фронта» А. И. Лактионова, «Горновой» М. П. Труфанова, «Красные пришли» Е. Е. Моисеенко, «На мирных полях» и «Прощание» А. А. Мыльникова, «Портрет Евгения Мравинского» Л. А. Русова, «Портрет плавильщика завода «Красный выборжец» Ф. Безуглова» И. А. Серебряного, «Ходоки у Ленина» и «Зимний взят» В. А. Серова, «Лена. 1912 год» Ю. Н. Тулина, «Ленинградка (В сорок первом)» Б. С. Угарова и другие.

Ленинградских художников отличало тяготение к созданию произведений большой общественной значимости, к культуре профессионального мастерства, к типично по-ленинградски изысканной гармонии цветовых отношений и обобщенным живописно-пластическим образам. Ее ведущим представителям свойственна высокая художественная культура и то, что, по выражению Н. Пунина, можно назвать «ленинградским ощущением живописи... с каким-то глубоко честным, глубоко чистоплотным отношением к средствам выражения»¹¹.

Ленинградская школа стала продолжателем традиций отечественной художественной школы досоветского периода в новых исторических условиях. Она воспитывала молодых художников на лучших образцах русской и европейской живописи, на опыте корифеев искусства постреволюционного периода. Отсюда опора на богатейшие собственные источники развития и унаследованные традиции, меньшая подверженность сторонним влияниям. В части развития живописно-пластического языка и системы образов для ее представителей была характерна ориентация на общие для европейского и русского искусства ценности. В проповедуемых художниками идеях добра и гуманизма, в выраженной национальной основе, в высокой культуре и ясности художественного языка эта традиционность их искусства была в высшей степени актуальна и создавала широкий простор для творческих исканий. Не менее важной особенностью школы стали определенность профессиональных и нравственных критериев. Наряду с осторожностью по отношению к новациям, ей было присуще стремление к органичному соединению достижений разных течений, направлений и стилей при сохранении традиционно русского понимания целей и задач искусства.

Не случайно поэтому, оказывая большое влияние на остальные художественные центры и изобразительное искусство страны в целом, ленинградская школа и сама с первых шагов питалась традициями и опытом московской и ряда провинциальных школ. У ее истоков стояли саратовцы А. И. Савинов и А. Т. Матвеев, яркий след в ее истории оставили москвичи А. А. Осмёркин и Б. В. Иогансон. Позже влияние «московской школы» было заметно в творчестве художников, связанных многолетней совместной работой и соседством по Академической даче, особенно у Н. Е. Тимкова, М. К. Копытцевой, Н. М. Позднеева, В. Ф. Токарева, справедливо относимых к числу лучших ленинградских колористов. А культура саратовской школы прослеживалась

в творчестве В. И. Овчинникова и Г. А. Савинова, придавая его звучанию эпичность и особые душевные интонации.

Отметим и такую немаловажную для коллекционеров и инвесторов особенность, как практическое отсутствие на рынке подделок мастеров ленинградской школы. Это дает покупателю уверенность в подлинности произведения и возможность иметь безупречную историю приобретенной работы. Не менее важно и то, что принадлежность художников к известной живописной школе позволяет инвестору составить превосходную коллекцию из произведений разных художников, легко восполняя пробелы и подбирая работы сообразно своим вкусам и предпочтениям.

Подтверждением этой тенденции стало возникновение в последние годы в Москве и Санкт-Петербурге крупных частных коллекций советского искусства, в которых широко представлены произведения ведущих ленинградских живописцев. Среди них коллекция СДМ-банка, арт-фонд семьи А. Филатова, собрание Института Русского реалистического искусства (ИРПИ) А. Ананьева, собрание В. Березовского и другие.

Активность в этом направлении проявляют и другие участники художественного рынка. Весной 2013 г. в Петербурге прошли первые торги аукциона Арт-Юнион, специализирующегося на живописи ленинградской школы. С конца 2012 г. регулярно проводит торги Аукционный дом ленинградской школы живописи Лен-Совет. Растущий интерес к творческому наследию ведущих ленинградских мастеров проявляют Российский Аукционный дом, СОВКОМ, галерея Л. Шишкина, музейно-выставочный комплекс «Петербургский художник», петербургские галереи «АРКА», «Голубая гостиная», «Русские сезоны» и другие. Ведущие мастера ленинградской школы представлены в постоянной экспозиции крупнейшего частного Музея Русского искусства в Миннеаполисе, США, среди них Николай Баскаков, Николай Тимков, Семен Ротницкий, Олег Ломакин, Владимир Токарев и другие. В конце 2012 г. в Вашингтоне в Центре Русской науки и культуры при участии Джорджтаунского университета прошла выставка советской живописи из частного собрания, на которой экспонировались произведения Сергея Осипова, Юрия Хухрова, Николая Позднеева, Николая Тимкова, Надежды Штейнмиллер, Майи Копытцевой, Петра Альберти и других мастеров ленинградской школы. Растет интерес к их наследию со стороны ведущих аукционных домов Sotheby's, Christie's, MacDougall's, Bonhams.

Российские коллекционеры и инвесторы занимают сегодня лидирующие позиции в этом сегменте художественного рынка, как по числу приобретаемых произведений, так и по уровню цен, потеснив на вторые-третьи позиции покупателей из США и Китая. С этим связана еще одна примечательная особенность современной ситуации: российские коллекционеры все чаще приобретают на вторичном рынке за рубежом советскую живопись с целью ввоза ее в Россию для использования в личных целях и в качестве выгодного инструмента инвестирования. При том, что обходятся такие приобретения зачастую дороже, чем покупка работы аналогичного уровня в России. Подобное поведение можно расценивать как уверенность инвестора в том, что рост капитализации произведений искусства в среднесрочной перспективе с лихвой перекроет понесенные

дополнительные издержки. Что само по себе является важным сигналом для рынка.

В ряду таких приобретений выделяется недавняя покупка в США арт-фондом семьи А. Филатова картины «Доярки» (1962) известного ленинградского живописца Николая Баскакова. Картина была вывезена в США около 20 лет назад и находилась в частном собрании. По некоторым оценкам, покупка авторской версии одной из лучших работ художника обошлась новому владельцу в сумму от 300 до 500 тыс. долларов, что примерно в 1,5 раза дороже, чем оцениваются такие известные картины Баскакова, как «На русской земле» (1967, собственность А. Ананьева, ИРРИ) и «Ленин в Кремле» (1960, частное собрание).

В связи с приобретением картины учредитель арт-фонда Андрей Филатов заявил: «Николай Баскаков — яркий представитель ленинградской школы советской живописи, однако этот художник был практически неизвестен за пределами СССР до его выставки в Париже в 1989 г. Впоследствии многие из лучших работ живописца были приобретены частными коллекционерами из разных стран и стали недоступны для широкой публики. Я рад, что мы наконец-то можем представить вниманию ценителей искусства по всему миру одну из работ Баскакова»¹².

Учитывая, что Баскаков не самый дорогой представитель ленинградской школы, можно полагать, что рубеж в 300–500 тыс. долларов станет в ближайшее время ориентиром для инвесторов в отношении лучших произведений целой группы художников, включая уже упоминавшихся Тимкова, Моисеенко, Самохвалова, Русова, Мыльников, Ватенина, Савинова, Крестовского, Тетерина и ряда других мастеров ленинградской живописи.

Примечания

¹ Exhibition of modern Soviet Painting. 1983. Gekkoso Gallery. Catalogue. Tokyo, 1983.

² L' Ecole de Leningrad. Auction Catalogue. Paris, Drouot Richelieu, 16 June 1989.

³ Russian Paintings. 1989 Winter Show. London, Roy Miles Gallery, 1989.

⁴ Vern G. Swanson. Soviet Impressionism. Woodbridge, England, Antique Collectors' Club, 1998.

⁵ The Seasons of Timkov. Master Russian Impressionist. The Pushkin Collection, 1998.

⁶ Akademichka. The Academic Dacha through the eyes of Nikolai Timkov. The Pushkin Group and the Timkov Collection, 1999.

⁷ Russian Fine & Decorative Art. Heritage Auction Galleries. Dallas, Texas, 14 November, 2008.

⁸ Иванов С. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: НП-Принт, 2007.

⁹ Пышный И. Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена. СПб.: Коломенская верста, 2008.

¹⁰ Струкова А. Ленинградская пейзажная школа. 1930-е — первая половина 1940-х. М.: Галарт, 2011.

¹¹ Сурис Б. Николай Федорович Лапшин // Страницы памяти. Справочно-мемориальный сборник. Художники Ленинградского Союза советских художников, погибшие в годы Великой Отечественной войны и в блокаду Ленинграда. СПб, 2010. С. 136–139.

¹² Арт-фонд семьи Филатовых приобрел знаменитую картину «Доярки» кисти Н. Баскакова // Великая Эпоха, 23 июля 2013.



МОЯ «ЖИВАЯ НИТЬ»

1

«Огненная Троица»

В 1982 г. я, проводя занятие в Балтийском пароходстве, из любопытства зашла в цех, где делали морские концы. В углу я увидела грудку обрывков, приготовленную к пятничному сожжению. Там был чудесный растительный материал — сизаль (волокно мексиканской агавы), и очень красивые серебристые капроновые нити, к сожалению, выпачканные мазутом.

Я стала приезжать по пятницам с рюкзачком и спасать эти обрывки от огня, еще не зная, что мне с ними делать. В мастерской я откипятила их, очистила от грязи, покрасила в разные цвета. Для плетения волокно было коротко, да мне это и не было интересно. Для ткачества — слишком грубо. Непокорный, жесткий материал дразнил меня таинством красок, дерзко топорщился, как бы делая вызов. Тогда я купила толстую черную ткань и кучу тюбиков клея (тогда это был дефицит). Разостлала ткань на полу, и бросила грудку нитей. Жирные, пружинистые линии заскрежетали, забормотали между собой, довольные черным фоном, на который я их поместила. Они мне напомнили рисунки большими фломастерами, которыми я тогда увлекалась. На стене мастерской висел такой мой рисунок — импровизация на тему «Троицы» Рублева. Не думая долго, я опустилась на колени и стала свивать в Космической тьме свою первую спираль-звезду в поисках точки света. Видимо, так создавал Вселенную Творец. Видимо, так в глубине времен затевал свое первое гнездо первый птичий гений... Из темноты запульсировал свет, очертив арки крыльев и ауры трех темноликих Ангелов, склонившихся над чашей. Некий густой огонь кровавил и золотил скважины тьмы, пробитой моей душой.

Это был нелегкий год. Кончалась «эпоха застоя». В этот год ушли Высоцкий и Брежнев — антиподы, лепившие время с разных концов. Кончалась советская идеология, нужна была новая опора. Запрещенные религиозные ценности выступали на передний план.

Я искала такую опору душе. Испуганная, запутанная, опустошенная, я схватилась тогда за Ариаднину нить в поисках источника своего живого сердца. Слушая внутренние вибрации, ухватившись за спасительные «морские концы», я, одна в целом свете, сама не зная — зачем, свивала жесткие нити в поисках Ангелов, тускло светивших во тьме, обступившей меня и обжавшей чревом китовым. Я тащила себя, нащупывая их вначале багровый, потом — алый и ярко-желтый свет, слушаясь веления сплетаемых мною нитей. И я получила свой первый шестикрылый Огненный цветок.

Жесткая пластика этой вещи, сделанной из грубого волокна, напоминает власяницу. Для меня около месяца ползания на полу в скрюченном состоянии, до боли в спине (так я делала эту работу) было физической пыткой, но принесло огромные плоды. Потому что так и только так в нашем рассыпанном мире добывают согласие. Рожденные и разъединенные тьмой, Люди-Ангелы рождаются

притяжением Света, — умным, состраждущим Духом Любви. Пламя и пепел — спутники сгорания. Выпав в Ад, человеческая душа имеет возможность очнуться, вскрикнув от боли, и взлететь.

«Огненной Троицей» назвала одна зрительница мою работу. Другая сказала: «Перед ней не хочется делать плохо». Это — дорогой результат.

В свое время я подолгу простаивала перед «Троицей» Рублёва. «Троичность» — магическая вещь. Сама «Третьяковка», где она находится, содержит «треть», троичность. Здесь же — важнейшие «Три богатыря». Гений Пушкина втемяшил в нас «Три девицы...», намекая, что бездуховные ткачиха и повариха обречены на зависть к их сердечной сестре. Три Ангела, явленные Аврааму и Саре под живоносным Древом и угощенные лучшей пищей и вином, парадоксально отражены и в русском обычае «на троих» — залоге душевного общения.

Сергий Радонежский угадал некий врожденный народу алгоритм, который объединил Русь против монголов и обеспечил успех, а Андрей Рублёв наполнил Образ мягким внутренним светом.

«Огненная Троица» изменила меня. Когда я ее закончила, что-то произошло. Я сделала то, чего не делала никогда. Я выросла в собственных глазах. Это очень важно. Я выразила то, что не могла выразить никаким другим способом до тех пор. Я благодарна этой работе. Я не могла и мечтать, что моя работа окажется на выставках. Что она вызовет много откликов, даже в стихах. Что многие люди, пойдя по следу моих переживаний, откроют нечто подобное в себе.

Я не училась специально текстильным искусствам. Ощущения, которые я вкладывала, больше были сродни керамике и стеклу, которые я вкусила до того, — сочность, фактурность, блеск, многослойность, даже скрытый объем. Я не воспринимаю веревку как веревку, ткань как ткань. Они для меня — некие цветоносные сплавы, некие движущиеся свето- и цветопотоки. Я создаю не декоративный текстиль, как пятна на стене, и не изображение реального мира. Я создаю некий параллельный нашему мир со своими законами, со своим пространством. Он — огненно-струйный, зыбкий, как мираж.

Однажды я была в храме в Старой Ладоге в праздник Всех Святых, я пела вместе с певчими и неожиданно внутренним оком увидела большое пространство, в котором пребывали сонмы ангелов и святых, — массами, группами, по одиночке. Там двигались строем одетые в белое толпы, божества восседали на тронах. Там я увидела и одну из своих «Троиц», как бы сотканную их живых огней. Это были объемные фигуры, струистые, светящиеся, полупрозрачные. Это было очень красиво и захватывающе-эмоционально. Полное ощущение счастья.

Живые потоки энергий творят мир. Все соединено, все перетекает друг в друга. Мир — единоткан, гармоничен, несмотря на видимые противоречия. Он многолик, многоголос, многообразен. Есть точки, откуда исходит импульс. Этот импульс развивается чьим-то сознанием, пускается в дело творенья. Творчество порождает творчество, в том числе — антиподное с целью выбраковки негодного и многообразия.

Я не являюсь пропагандисткой религии. Для этого есть специально-обученные люди, и их сегодня достаточное число. Поэтому я не настаиваю

на том, что увиденный мною мир существует, хотя этого и не отрицаю. Моя задача — открыть и проявить некие ценности, для меня дорогие. Прежде всего — для себя, потому что мне это важно. В этом — смысл моей жизни, радость бытия. Я иногда это показываю людям, если они хотят, просто чтобы увидели еще некие возможности среди многих. Я создаю свой Рай, свою обитель по образу и подобию своему только лишь в силу творческого инстинкта, но вижу в нем самое ценное, что несет человек.

Я также не могу сказать, что первично: струйчатое строение неких невидимых нами миров (если они есть) или струйность моих «живых нитей», которые мне подарили ощущение единотканности всех видов жизни. Возможно, так были подсознательно расшифрованы мной некие энергетические потоки, благодаря которым мы соединены друг с другом и со всем живым, и вот почему символ Троицы для меня неотступен.

Внутренне мои композиции обычно связаны с конкретной жизненной ситуацией, и моей личной, и политической, общей. Весной 1990 г. я работала над гобеленом «Март. Воскрешение». Шли первые демократические выборы депутатов, с которыми было связано много надежд. У меня это ассоциировалось с образом Земли, как бы состоящей из слитков драгоценных пород, смешанных с грязью и льдом, хаотичных, из которых вырастают деревья, просыпающиеся от долгого сна. Центральное дерево — белое. Оно тянется к свету надежды, оно просветлилось. Другое дерево словно не верит весне, оно черное, искорежены его ветви. Это — трагический образ людей, истребленных нами, историей в наши дни. Среди них мой отец, убежденный сторонник коммунистической идеи, герой Отечественной войны. Он попадал в катастрофы. Его тело и душу ломало, как ломало то, чем он жил. Мы, «реформаторы», не понимали, как это болезненно — ломать страну.

«Воскрешение» — это образ тогдашней России, — кипящей живыми соками, тревожной и щедрой, где драгоценности перемешаны с прахом. Где драгоценности превращаются в прах.

2

«Пришельцы»

Вторая «Троица» — «Пришельцы» возникла почти через 10 лет после первой.

Декабрь 1991 г. Темно. Холодно. Слякоть. Длиннющие очереди за продуктами. Карточная система. В Петербурге появились первые нищие. Город стоял весь черный, на улицах грязь. В телевизоре — апокалиптический Невзоров. Я обдумывала эту работу, стоя в очередях среди брани нервных людей, отоваривавших, как и я, свои талоны. Мысли о ней помогали мне не включаться в нервные перебранки. Светлая Троица жила в моей душе и рождала надежду.

Образ измученной, омраченной страны не мог не войти в работу. Потрепанное дерево в центре — экология наша — вместо райского дерева. Справа — нищая русская деревня. Слева — заколоченный храм. Но сквозь печальный пейзаж проникли космические лучи. Они высветлили трех ангелов, золотисторозовых, как внутренность перламутровой раковины или как нежно-огненный цветок, в сердцевине которого — чаша.

Мое сердце оттаивало, когда я делала эту вещь. Чаша как раз оказалась на уровне сердца. Может быть, поэтому работа лечит сердце. Это подсказали мне зрители. Несколько женщин в разных городах заметили это. Они подолгу стояли перед этой работой и почувствовали, что регулируется сердечный ритм и становится легче.

Мое ощущение, когда я делала «Пришельцев», напоминает ощущение жаждущего, высекающего воду из скалы. Светлые, шелковистые потоки что-то делают с человеком, с автором прежде всего. Как будто бы вытекает радость, нежность, любовь. Это питает не меньше, чем пища и вода. Это питает сердце нужными ему токами, вибрациями нужной частоты. Я уверена, что художник привлекает на Землю то, что он чувствует, чему он служит, что ему необходимо. Я работаю без эскизов. Я проявляю свои внутренние видения. Это — всегда неожиданность. Каждый момент работы — это встреча, приближение к тем существам, которые мне так хочется увидеть. Это — чудо. Не случайно, видимо, работы большие. Я создаю пространство, в котором помещаюсь как бы сама во время работы. Я создаю не только картину, гобелен. Я создаю вход в то пространство, где мне хочется жить. Я воплощаю «Пришельцев».

3

«Светлая Троица»

В феврале–марте 1992 г. я сделала третью «Троицу», светлую. В ней «проявились» лики. Ангельские существа словно приблизились к нам, стали отчетливей и крупнее. Левый Ангел — женщина. Поздней я узнала, что философ Владимир Соловьев, носитель идеи «вечной женственности», настаивал на том, что один из образов Троицы несет женское начало.

Верхняя часть работы выполнена из коротких обрывков, которые обычно выметались метлой. Но в данном случае получился очень интересный мозаичный кусок. Он — как облако, почти видение. Но, если взглядеться, слева можно увидеть храмы и дома (творения людей), а справа — горы (творения природы). Между ними — радужное семицветное Древо Жизни. Вместе — образ райской гармонии, совершенства, когда творимое людьми будет сочетаться с творимым природой.

Именно эта работа представилась мне как тонкоструйное огненное видение в Староладожском храме. Ангелы были живые, светящиеся, полупрозрачные, и от них шел поток счастья.

4

«Сто тысяч женщин женщина таит...»

В «Огненной Троице» и «Пришельцах» не проявлены ангельские лики. Подспудно действовало на меня ощущение окладов без икон, где вместо лиц — гудящая пустота. Отсутствие персонажа может вызвать эффект более острого присутствия его. Невидимые миры влекут силой незримости, питаемой мощью нашего воображения.

Светлая «Троица» крупнее по размеру (фигуры почти в натуральный человеческий рост). Это дало возможность изображения лиц с помощью довольно крупных элементов. Натурализм здесь абсолютно непригоден, т. к. возникает

ощущение лжи. Чем больше стараешься «срисовать», тем непохожей получается. Здесь — совершенно иная логика материала.

В ходе поиска я делала небольшие этюды — как строить лицо. Из них образовалась отдельная композиция, которую я назвала строчкой из своих стихов. В течение пяти дней я сделала пять портретов, по портрету в день. Каждый следующий портрет был контрастен по характеру предыдущему, в чем я увидела синусоиду своих настроений, циклы эмоций и состояний, которые я, видимо, прохожу.

Первая «Феодора» возникла как воспоминание об одной итальянской мозаике периода раннего Возрождения, которая где-то жила у меня в душе. Это — духовная женщина, святая. Она — серебристая по колориту, углубленная в себя. Вторая — ренуаровская «Дарья» — полный контраст: пышная, теплая, земная. Третья — «Стела» — острая, худая, со стреловидным носом. Женщина-лидер, указующая путь. По композиции она всегда становится в центре. Соседняя Вита — стеклянно-прозрачная, мечтательная, юная поэтесса. Затем — осенняя, овеянная летящими листьями и немного грустная Мария.

Молитвенное сосредоточение, жизнелюбивая плотскость, деловитая устремленность, грусть сострадания, поэтическое погружение в себя — такой пятнадцатый цикл я обнаружила в себе с помощью этих работ.

Конечно, в таком материале речи не могло быть о реализме, — получилась бы пошлость. Цветные сгустки и зоны разрядки получались как-то сами собой. К моему удивлению, в середину лица мог «вляпаться» ярко-зеленый «мазок», и это было хорошо, потому что он зажигал теплую среду вокруг себя. Так же в серебро «вляпывались» вдруг черно-синие элементы, как будто вялую лошадь стегнули хлыстом.

Мои красавицы сделаны из самых бросовых обрывков, которые выметают метлой. Такова — судьба наших женщин, — все делать из ничего. Великая Творческая Сила. Они живут в светлом, праздничном мире, несмотря на серость вокруг.

Могу сказать, что я их не делала. Я — излучала.

Я рисую нитью без предварительных эскизов, наблюдая, как ведет себя материал. Иногда случайно брошенные нитки дают настолько красивые сочетания, что остается их только наклеить, но это, конечно, не правило, а эпизод.

Пользуюсь разнофактурными материалами: сизаль (растительное волокно), искусственные волокна, иногда сочетая их с тканями (шелк, капрон, ацетат). Мне нравится крайняя насыщенность этих материалов цветом и светом, их сочность, неожиданность сопоставлений. Я никогда не знаю, начав работу, чем кончу. Каждую волосиночку примеряю, отхожу, чтобы посмотреть, несколько раз залезаю на лестницу иногда, чтобы приклеить маленький лоскуток. Мне нравится, что материалы разные. Они то отталкиваются, то находят друг друга. Работаешь с вещью как с живым партнером, который спорит, сопротивляется или просит.

Мне хочется родить живое. Когда я ощущаю, что моя птица клекочет горлом, трепещет крыльями, медленно движется от одного края материи к другому, я удовлетворена. Или когда я чувствую излучение света от работы или

когда у моих женщин начинают смотреть глаза, иногда и не нарисованные совершенно, а только обозначенные пятном. Я не всегда уверена, что получится: начинаешь делать мужчину — получается женщина, и наоборот. Наблюдая за тем, как ведет себя материал, находишь много неожиданного: то нечаянно распустится волокно, увидишь, что это — красиво, поэтично, то упадет обрезок шелка и зацепится за кромку ткани — использую это как прием, и получаются искры или перья. Иногда от утюга сморщивается капрон — получается красивая фактура и тоже идет в ход. Большая часть моих материалов найдена на помойках или является домашними отходами. Я возвращаю жизнь отверженным, никому не нужным частицам природы, преображаю их в нечто прекрасное, и это мне нравится. Хорошее — и без меня хорошо. Гораздо труднее из негодного создать райское видение. Я ненавижу отверженность и встаю против нее.

Мои материалы мне никто не выписывает, не приносит, их негде купить. Я их «добываю», или они приходят. Иногда приходит подружка и неожиданно приносит кусочек шелка, который точно завершает работу, а я перед этим мучалась, не зная, что посадить. Творчество — процесс ирреальный. В него включен далеко не один человек (автор), а очень много людей и событий.

Каждая работа проявляет жизненную ситуацию, помогает из нее вылезти и предрешает дальнейший кусок пути. Они рождаются в определенной последовательности, в какой-то эмоциональной согласованности, которую не осознаешь, но которая тебя облегчает. Так, пять моих первых девушек, сделанные по отдельности, точно срослись в композицию, как будто о ней кто-то думал. Их невозможно ни сдвинуть, ни переместить, — их характеры восполняют друг друга: духовная Феодора пробудила трезвую Дарью. Волевая Стелла точно села в центр. Вита, трепещущая серебряным светом, подперта с боков сильной Стеллой и постоянной Марией. Видимо, так отпечатались последовательности моих душевных состояний, и получилось нечто вроде автопортрета в пяти лицах.

5

«Весна. Год Агнца»

Перед Пасхой 1991 г. мне захотелось сделать Образ Христа «Добрый пастырь» (с овечкой). Пользуясь шелковистыми радужными нитями, я очень скоро почувствовала, что рождается женщина (матушка Серафима назвала ее «Женщина-Христос»). «Живая нить» сама создала эту Вселенскую Матерь или древнеславянскую Живу (Дживу), может быть. Некоторые видят в ней Мать Мира. Пусть так.

Год Агнца — мой год. Я — и мать-твориня, создательница, и «агнешек» — творимое дитя. Ведь человек, что-то делая, совершенствуясь, творит сам себя.

«Весна» — потому что работа зачиналась весной. И еще потому, что весна — время творчества и любви.

Эпицентр — лицо, глаза. Как первую «Троицу» я начинала со звездрачков неба, так и здесь началом были глаза. Дети начинают рисунок с глаз. Они понимают, что самое главное — сознание, душа — в глазах. Духовно-настроенные цивилизации древности (Египет, Ассирия-Вавилон, Христианский ареал) — подчеркивали глаза. В XIX и особенно — в XX вв. многие западные художники перестали видеть человека как духовное существо. Они

больше обращали внимание на тело, на социальные роли людей. Магическое обаяние личности (божественность) постепенно исчезли, и люди растворились в социальной среде.

Я себя ощущаю носительницей древних канонов. С помощью мифотворчества, с помощью высоких поэтических образов человечество вытаскивало себя из болота посредственности, как Мюнхгаузен — за собственную шкуру. Мифотворец никогда не согласится, что жизнь равнозначна жизни. Он возжигает идеальные Образы над реальностью бытия и несет их как светильник высоко над своей даже головой. Светочи движут нами сквозь тысячелетия. Времена помрачения обязательно чередуются временами света.

Моя «Весна» состоит из цвето- и светопотоков. В далеком Космосе или, быть может, в высях Культурного Мироздания человечества, рождаются эти потоки, свиваясь спиралями-цветами мыслей. Женщина отбирает и отсеивает пригодное для жизни. И темные волны приходят к ней. И грубые, жесткие потоки достигают ума и сердца, — вот почему грустны ее глаза. Но она не позволяет им себя разрушить, потому что мир (ягненок) — питается ее грудью. Она обязана быть светлым столпом, связующим Небо и Землю. Вот почему Земля, где она стоит, процветает прекрасными цветами, вобравшими лучшие силы небес.

Техника «Живой нити» здесь очень точно совпала со смыслом работы. Нить Ариадны, Парки с веретеном, русские свадебные прялки, Космическая пряжа из Калевалы, — в основании нашей цивилизации был заложен гениальный архетип. У меня он вышел спонтанно. Аналогии пришли значительно позже, чем делались работы.

6

«Свобода»

1991 г. 18 августа — мой День Рождения. Мы с Александром поехали на дачу. По дороге он спросил меня: «Что бы ты хотела получить на День Рождения?» Я сказала: «Свободу для человечества!»

Утром 19-го случились события «ГКЧП». В ночь 21-го Александр пошел на Мариинскую площадь строить баррикады против танков, которые были уже под Лугой. Я оставалась дома, но не ложилась спать. Я слушала все радиоголоса, какие работали в эту ночь. Мне нужно было как-то помочь истории, и я начала большую композицию (во всю высоту стены), где Георгий Победоносец поражал трехглавого дракона с головами Пуго, Крючкова и Павлова.

Но к утру мне их стало жалко. Я уничтожила все, и под утро, когда ситуация прояснилась и случилось невероятное — пал коммунистический режим, — из глубины темно-синего, мной созданного пространства, начала выступать огромная женщина — «Свобода». В глазах ее расцвели цветы (лоскутки от моей яркой юбки), а из головы, словно пар из кастрюли, изошло мозаичное облачко. Так я ощутила освобождение. Руки ее были раскинуты, а из сердца вырвалась радужная птица. Другая птица, темная, сгоревшим самолетиком пала во тьму, полную чудовищ.

В красно-бело-голубом одеянии «Свободы» проявился будущий Триколор. Неяркий, дымчато-серый просвет вокруг женщины напоминает мандорлу, окруженную тьмой, как на древних иконах с образами Христа. Нижняя часть

одежды — светлые клинья — идут на нас. Она — выступает из плоскости в наше трехмерное пространство.

Конечно, то романтическое состояние, которое было и у меня, и у многих других, сегодня осмысливается иначе. В реальности свободой воспользовались не так, как мы предполагали. И все же, была разрушена советская скорлупа, потому что мы к этому созрели. Какой цыпленок родился — другой вопрос.

Интересно, что американская статуя Свободы, над которой мне пришлось поневоле после размышлять, — это колосс, несущий факел над головой, и лицо у нее достаточно жесткое, если не злое. Моя русская Свобода — из мягких волокон и тканей, и свет у нее идет из сердца и из глаз.

Ее время еще придет.

7

«Большой Цветок»

Когда я его начинала, хотелось сделать что-то вроде «Розы мира» Даниила Андреева, которым я очень увлекалась. Мне хотелось сделать мир многосложным, но единым. Я представила его в виде огромного цветка, где все лепестки разные — по форме, по цвету, по фактуре, и я так и сделала. Они — объемные. Они топорщатся, отслаиваются от основы, но растут из одного центра. Мощный ствол держит их вместе и не дает распылиться.

В Архангельске на выставке один местный художник долго стоял возле этой работы, а потом сказал: «Это — как моя душа. Терпит, терпит, а потом — как ахнет!»

Сказал очень точно. И моя душа точно такая. Да и Россия. Сколько народов, сколько природных богатств, сколько культур! Попробуй все удержать! Нужен мощный духовный стержень. Иначе — вразлет!

Я об этом думала, когда оказалась в Грановитой палате. Арки-своды с громадными, тяжелыми цветами. А посередине — столп. Атлант. На нем и держится все.

8

«Благовещенье»

Архангел Гавриил явился Деве Марии во время молитвы, и возвестил ей ее судьбу родить божество. Он держал в руке белую лилию — символ чистоты. С тех пор Мария поняла свое предназначенье. Что у нее не будет, как у многих девушек, нормальной семьи. Любимого мужа, богатого дома, красивых одежд, других детей, кроме одного, да и тот покинет ее в 12 лет и будет убит в 33.

И все же — «Благословенна ты в женах», — было сказано ей, и «благословен плод чрева твоего». Ребенок ее не силач, покоритель чужих земель. Не мудрец, открывающий тайны природы. Не богатый купец. Не царь. Но он скажет людям, что самое главное — живая человеческая душа, и в ней — Божество.

Я показала только Архангела — без Марии. «Мария» — это ты. Это каждый из нас.

Он — как виденье: вот-вот растает в серебристо-розовом свете. И сделала я его таким образом, что рисунок нечеток, мозаичен, многолепестков. Настройка глаза идет по разным схемам. Константы — лишь точки зрачков. Они ищут

вашего взгляда, чтобы включить вас как в розетку — в ваш собственный духовный мир.

9

«Сердце»

В нем — царственная простота: центральная огненная точка, описывая окружности, строит золотое яйцо, ярко-оранжевый свиток Вселенной. Сердце Космоса, и человеческое сердце, и заключенная в яйце преджизнь — одно. Смысл — в алгоритме витков-дыханий, настолько верном, чтобы создать жизнестойкую форму.

Яйцо Жизни горит в голодном, хаотичном пространстве (разбросанные пестрые клинья ткани). Они выстроены благодаря горению Сердца по траекториям его. Вверху — пространство расходится. Оно готово выпустить созревших для зарождения новых жизней и новых миров.

Эта работа концентрирует ум. Она говорит о великом труде постоянства и о не менее великой силе, вырывающей из него.

10

«Натюрморт с птичкой»

Маленькая птичка, трепеща, садится на краешек рюмки. Молчаливая сиреневая бутылка готова ахнуть. Из окна льется золотом шелковый свет.

Такова метафора — раздвоение смысла: стекло — кружево, шелк — солнечный свет. Здесь, в небольшом квадрате, — некое изменение устойчивости, производимое птицей. Веяние ее невесомых серебристых крыльев меняет все, что стояло твердо и скучно на своих местах. Это серебристое веяние (в виде нитей) придает изящество и подвижность неодушевленным вещам. На миг залетев и прикоснувшись, осветив все собой и овеселив, птичка навек застыла в радости своей, став причиной моей работы.

11

«Царица ночи»

Она — лунноголовая Исида, магиня, властительница жизни, и мудрая дева Афина с совой на плече, видящей тайны. У ног ее — чуткий пес Анубис исследует путь.

Ночь — время души. Ночью человек одинок. Он становится сам собой. Художница-душа рисует ему себя в грезах и сновиденьях.

Философ, искусствовед, поэт Юрий Линник посвятил этой работе свое стихотворение:

Покрывало Изиды
Завеса вечной тайны приоткрыта —
Упала вечной тайны пелена.
Изида это? Или Маргарита?
София в каждой женщине видна —
И бытие сквозь наслоенье быта
Мне явлено! Тобой обнажена
Ткань сущего — она лучом прошита,
Она свежей льняного полотна.

На ткацкую похожа мастерскую
Вселенная! Извечным рукодельем
Тут заняты богини всей Земли.

Тебя средь них я мысленно рисую.
О, Древо жизни! Мы миры заселим —
Мы женщину Ведущей нарекли.

12

«Катерина»

Или — «Зачарованная душа».

Сотканная из пестрых лоскутков, мелкоизрубленная в буднях, зажатая в тесное пространство, как в саркофаг — живьем, обездвиженная и обезличенная, эта женщина теряет душу. Душа ее падает в пропасть подстреленной белой птицей с черной каймой на крыльях.

Тьма сдавила ее. Спрессовала в кокон. Отбросила до состояния гусеницы, придонного шитика, червяка. Почему эта бывшая Ева, Венера, Лада так потеряла силу, что осталась — лишь груды тряпок и изболевшиеся глаза? И еще — слабый свет над макушкой, говорящий: еще жива, может быть... очнется. Кто или что поразило ее прекрасную душу, отчего и тело — едва не мертво?

Я делала эту работу примерно в таком состоянии, в самое темное, сумрачное время года. Когда я закончила ее, по радио передали отрывок из гоголевской «Катерины». Я поняла: «Вот она! Это — про нее!»

Катерина — имя русских цариц. И имя той, которая бросилась в Волгу, загнанная Кабанихой, мстительным «богом» и мужиком, неспособным к любви. Только вольная Волга смогла ее принять и успокоить.

У Гоголя Катерина околдована странным колдуном, который «пьет черную воду» (кофе, может быть). Европейец, зачаровавший русскую душу, но не просветивший ее? Или кто-то еще? Отчего она стонет и плачет, отчего не черпнет своих сил и не разрушит бетонный саркофаг?

По ходу дела мое настроение прошло. Заканчивая работу, я снабдила ее пронзительно-синим пространством, в которое Катерина-Андромеда обязательно шагнет, даже не дождавшись Персея.

А может быть, она тяготится муками, чтобы его спровоцировать на силу? — Да. Но, возможно, станет сильной сама, и тогда, Персей, держись!

13

«Золотые яблоки»

Царственная птица влетает в Сад. Ей нужны Золотые плоды познания — Свет мудрости. Точнее, это — птицеголовая женщина, богиня древних времен. Она — и Жар-птица, и Сирин, и Царевна-лебедь, и египетский бог мудрости — ибис Тот. Мне хотелось укомплектовать все эти образы в одно, как хочется обрести единый для всего человечества пра-миф.

Голова сделана в технике «Живой нити». Она рельефна, значительна. Голова может «тюкнуть» недостойных. Она — и страж. Крылья и хвост трепещут и не вмещаются в формат работы, ибо их родина — беспредельность. Они преднамеренно сделаны из разных материалов и в разных приемах. Крылья —

белые, лебединые, из полупрозрачных капроновых лепестков. Когда я их гладила слишком горячим утюгом, один лепесточек сморщился. Остальные я специально оплавил — так больше жизни, движения, горения. Расплетенные свисающие нити на груди я тоже оставила как есть (эта птица немного растрепанная движеньем, ветрами, щедро разбрасывающая в пространстве частицы себя). С нее осыпается золото в виде обрезков белого и желтого шелка. Так было с ней, когда я ее создавала. Я отстригала кусочки, они красиво, ритмично падали, я их прикрепляла. Они — часть биографии Птицы. Часть ее естества.

Взмахнув крылом, она оставила в воздухе след — цветной, как бы мазки в воздушной массе. Я это сделала, подложив под полупрозрачную сиреневую ткань цветные полосы тканей.

В этой работе, как в некоторых других, персонаж как бы не помещается в рамки, выплескивается в наше (реальное) пространство. Крылья, хвосты, одежды — летят за грань отведенного им плоского прямоугольника. Они — больше, шире, значительней фактического их места. Они — моя жажда свободы.

14

«Птица счастья»

Или Феникс.

Она вечно летит, горит и возрождается в счастье движения. Для меня Жар-птица — это огненная энергия мысли, чувства, души. Это — устремленность.

В ней есть качества парадокса: грубость сизалевых и сияние шелковых волокон как бесшабашная удаль и рафинированность русской души. На крыльях вдруг появились поперечные полосы — чуть ли не половик! Да, именно половик вдруг грубо, поперечно влез, как шпалы в дугу полета. Но убедил меня, что без него — силы в крыльях нет. Вот такой нахал.

Наверное, также без неприятностей не бывает счастья.

Всего я сделала к настоящему времени 40 гобеленов. В основном это — большие композиции 180–270 см по высоте. Площадью они составляют 70 м². Это не маленький труд. Я очень благодарна этим работам. Время, проведенное в их пространстве, было счастливым. Я купалась в цветном, насыщенном жизнью потоке, рождая образы своей души. Я материализовала часть своего духовного пространства.

Юрий Линник, поэт, доктор философских наук, побывав в моей мастерской, ознакомившись с работами, под впечатлением увиденного написал свои поэтические этюды о «Живой нити»:

15

«Никта»

«Богиня ночи Никта обитает в Аиде.

Ежевечерне она покидает царство теней, выходя в наш мир через западные ворота. На руках она несет своих детей — это Гипнос и Танатос, бог сна и бог смерти. На Никте черное облачение, сплошь усеянное звездами. Ее дочери мойры бодрствуют, не оставляя ни на миг своих веретен. Сбегающую с них нить поймала Маргарита Изотова. И вплела в изумительный гобелен «Царица ночи».

Лоно зиждательной тьмы разверзлось перед нами. И явственно зазвучал орфический «Гимн Никте», проплывая над пустынной улицей Марата: «*Ночь воспою, что богов породила, а также и смертных...*». Этот гимн — и гобелен Маргариты Изотовой: здесь одна тональность — один архетип — один дух.

Ночь старше и глубже всех оппозиций. В своих истоках она не знает никаких противоположений. Это потом родится андрогин Фанет. И вместе с ним появится светотень. А пока есть Единое. Оно софийно. Греки назовут его *матерью Ночью*.

Мрак могилы — и мрак утробы, где начинается новая жизнь; кромешный мрак безумия — и священный мрак апофатики: все это разные ипостаси тьмы — разные вариации на ее вечную тему. Словно чуткая дека, гобелен Маргариты Изотовой отзывается на них — и его вибрации непосредственно улавливаются нами.

Гобелен-ноктюрн! Он прежде всего есть факт поэзии. Тут все строится на тонких метафорах, каждая из которых — как невнятный намек или ускользающий блик. Перед нами своеобразные приемы суггестии. Благодаря ей создается впечатление: образы рождаются из ничего — совсем как в процессе божественного создания. Ночь есть синоним этой первичной ничтожности.

Впотьмах неисповедимо кристаллизуется образ художницы.

Ведь перед нами ее автопортрет! Она отождествилась с Никтой. Неповторимый лик узнается сразу. Хотя для такого узнавания вроде как нет никаких иконоческих предпосылок. Наслоения тьмы — и ничего более. И вдруг это проступание лика! Сотворенное чудо не может иметь рационального объяснения.

Ф. И. Тютчев понял, что только ночью реализуется анаксагорский принцип «*все во всем*» — Никта роднит, сближает, единит. Растворяет в себе противоположные полюса. Разрешает мучительные антиномии.

Маргарита Изотова сопричастна мистериальным метаморфозам ночи. Вместе с Эвридикой и Персефоной она спускалась в сумерки Аида, вакханкой вбегала с факелом в хаосогенную тьму дионисий. Трое суток стенала над черным провалом, образовавшимся после казни Христа.

Она знает: ночью цветут белые цветы. Она сама была белокрыльником и белозором. Травы стали ее соавторами.

В пространстве гобелена токует вальдшнеп. И пролетает сова! Это птица Минервы. Не сама ли богиня входит в спящий Петрополь?

Ночная ворожба — ночное волхвование — ночное таинство.

Маргарита Изотова открывает в своем гобелене премирное и предвечное.

16

«Архетип нити»

Это Пушкин:

Парки бабье лепетанье...

Оно внятно Маргарите Изотовой — еле слышное, неотчетливое. Его нельзя усилить. Но подойди к этим гобеленам — и звуковой фон бытия станет явным. Слышишь вращение веретен? За ними сидят мойры — парки — норны.

Маргарита Изотова обращает наше внимание на то, что великие мифологии говорят о трех пряхах. В этом она видит предвосхищение догмата Святой Троицы. Архетип троичности разнообразно проявлен в культуре. Здесь уместно вспомнить о трех гунах — так в Индии называются нити качеств, из которых соткана природа.

Течение жизни человек издревле ассоциирует с бегом прядомой нити. Кто ссучил нить ДНК — Творец или случай? Сколько раз ни обрезала ее Антропос, но Лахесис всегда приносила новую кудель, а Клото запрядала судьбу за судьбой.

ГРЕЧЕСКИЕ МОЙРЫ

Лахесис

Клото

Атропос

РИМСКИЕ ПАРКИ

Нона

Децима

Морта

ИСЛАНДСКИЕ НОРНЫ

Урд

Верданди

Скульд

По сути генная нить непрерывна. Единая в своем истоке, она разветвляется и трансформируется на протяжении 3,5 миллиардов лет, образуя сложнейшую ткань биосферы. Глубокая гистология жизни выявляется в гобеленах петербургской художницы. Мастерница Вита! Прядению и ткачеству женщины обучались у нее. Будь это лен, конопля, хлопок или шерсть, руно, волос: из хаоса сырья — растительного и животного — рождается оформленная нить, подхватывающая эстафету у природы. Эту преемственность тонко чувствует Маргарита Изотова.

Славянская Макошь — тоже пряха и ткачиха. Когда-то она входила в пантеон князя Владимира. Подвергнутая остракизму с принятием христианства, она тем не менее исподволь вошла в его сакральное пространство, обернувшись Параскевой Пятницей.

Макошь часто навещает мастерскую Маргариты Изотовой.

У них много общего.

Обе служат софийному началу — воплощают Вечную Женственность.

Матерь Мира легко представить за исконной бабьей работой. Случаен ли космологизм севернорусской прялки? Сквозь нее проступили изначальные архетипы.

Нить сплетается в вервь.

В. Н. Топоров считает: вервь символизирует общинное начало — нити-индивиды связуются в целое.

ТРИ НИТИ-ГУНЫ

Саттва — ясность, гармония

Раджас — движение, стремление
Тамас — тьма, инерция.

Материал, с которым работает Маргарита Изотова, очень похож на вервь. Это сизаль. Чудесное растительное волокно с небывалой чуткостью отзывается на замыслы мастерицы.

Нити-световоды!

Из каких премирных глубин они выводят в наш мир нетварное сияние?

Именно это ощущение порождают гобелены Маргариты Изотовой. Подсветка у них трансцендентная. На схожем эффекте строится иконопись. Вспомним, что П. А. Флоренский писал об ассистке — изнутри ее напитывает свет несказанный.

Гобелены Маргариты Изотовой мистериальны. Будто стоишь возле небывалых витражей — с той стороны на них ложатся лучи Преображения. В этой ассоциации нет противоречия, ибо материал похож на что-то стеклистое. Свойства двух разных субстанций, твердо-прозрачной и зыбко-текучей, парадоксально соединились в нем.

О творчестве Маргариты Изотовой хочется говорить в терминах синергетики. Мощные силовые поля самоорганизуются на ее гобеленах, обнаруживая трепетную, струйчатую, вибрирующую текстуру, напоминающую строение пламени. Как и для Гераклита Эфесского, для художницы оно первично. Это — огонь-Логос! Вспомним о двух его прекраснейших пришествиях в наш мир — Неопалимой купине и Фаворском Чуде. Гобелены Маргариты Изотовой озарены пламенем той же нездешней природы.

Тема Троицы глубоко волнует художницу. В ее разработке она близка Андрею Рублёву. Тут общие корни: эстетика исихазма. Но можно сказать, что у Маргариты Изотовой эти корни достали до апофатической тьмы — она стала предметом художнического освоения. И это величайшее дерзновение.

Исихазм учит: сущность Бога непостижима. Священный мрак окутывает ее. Но Бог благ. Поэтому он вливается в мир потоком своих энергий. Исихаст умеет взаимодействовать с ними.

Вот самое замечательное в творчестве Маргариты Изотовой: ее Троицы одновременно передают обе грани Бога — сокрытую и явную, апофатическую и энергийную. Это не имеет прецедентов.

Абрисы трех ангелов — как провалы во тьму. Кромешную, апофатическую! Эта тьма одновременно и страшит, и притягивает, являя нам свою ошеломительную двойственность: она ничтожная — и вместе с тем благодатная; она пустая и, однако, предельно наполненная. Чем пристальнее всматриваешься в черное зиянье, тем очевиднее становится его амбивалентность: на достигнутом нами онтологическом пределе тьма оборачивается светом — ослепительным, живописным. Этот неизъяснимый переход и запечатлевает гобелен. Можно и должно говорить об эстетике зиждательной тьмы. В эту небывалую область бесстрашно вступает Маргарита Изотова. Динамика тьмы — ее экспрессия, ее напряжения: и эти аспекты бытия стали доступными искусству.

Над нимбами ангелов закручиваются спиральные вихри.

Идет космогенез.

Рожденные из ничто, миры набирают мощь. Раскрывается их эстетический потенциал. Красота многогранно и многоуровнево утверждает себя.

Индусы учат: когда нити-гуны приходят в состояние равновесия, то начинается пралайя — Б. Л. Смирнов отождествлял ее с энтропией. Вселенной Маргариты Изотовой не грозит этот удел. Вновь обратившись к словарю синергетики, скажем так: перед нами неравновесная система — творческие процессы не замирают в ней ни на мгновение.

Гобелены Маргариты Изотовой я мысленно вижу в космическом храме будущего. Через их посредничество в наш мир изливается свет «нерекомый».



АРТ-БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ
Благотворительная выставка
Санкт-Петербургского Общества акварелистов
в первом российском Хосписе № 1

Продолжая тему милосердия и благотворительности, оказываемую людьми искусства, в частности петербургскими художниками, ранее освещенную в статье «Арт-Милосердие» (сборник АИС № 26, 2013), нельзя пройти мимо гуманной акции, проведенной членами Санкт-Петербургской общественной организации «Общество акварелистов» в лице его председателя Юрия Шевчика и проект-директора Натальи Озеровой, которые по первой же просьбе откликнулись вместе с акварелистами общества на предложение предоставить художественные полотна на длительную экспозицию в больничные палаты, холлы и коридоры исторического хосписа страны.

Традиции благотворительности в России своими корнями уходят в глубокую древность. В эпоху Киевской Руси помощь нуждающимся являлась неотъемлемой составной частью жизни тогдашнего общества. Важную роль в этом плане сыграло Крещение Руси (988) и христианское вероучение, призывающее любить ближнего как самого себя, считающее благотворительность одной из неперемennых обязанностей истинного христианина. Киевский князь Владимир I Святославович, принявший христианство, кормил у себя на княжеском дворе нуждающихся, причем для больных, неспособных прийти на княжеский двор, посылал повозки, нагруженные съестными припасами, а также раздавал деньги бедным из своей казны. В этом ряду стоят и другие князья, прославившиеся заботой о бедных. Летопись упоминает Ярослава Мудрого, Владимира Мономаха, Всеволода Большое Гнездо, Александра Невского и многих других.

Существенную роль в организации помощи нуждающимся играли церковные братства, братчины и приходские общины. После завершения процесса объединения русских земель вокруг Москвы в стране начала складываться система государственной помощи нуждающимся, предметом особых забот которой, особенно в условиях бурных катаклизмов, потрясших Россию в начале XVII в. («Смутное время»), становится врачебно-санитарное дело. Во времена петровских преобразований стали создавать во всех губерниях богадельни «для самых увечных» и «зело престарелых людей», при этом одним из указов Петр I запретил подачу милостыни ряду категорий профессиональных нищих. Особое внимание уделялось помощи детям, прежде всего сиротам.

Развитие России XIX — начала XX вв. делало проблемы благотворительности актуальными для правящих кругов. Большую роль в системе государственного призрения играли российские общества Красного креста и Попечительства о домах трудолюбия и работных домах. Значительное количество благотворительных заведений состояло при различных министерствах — министерстве внутренних дел, министерстве народного просвещения, военном министерстве. Наиболее активное участие в развитии частной благотворительности принимало

купечество. Широкое участие в организации благотворительности всех слоев общества отражало в какой-то мере стремление примирить повседневную предпринимательскую деятельность с традиционными православно-этическими нормами, отнюдь не поощрявшими стремление к обогащению. В современной России происходит постепенное возрождение традиций институтов благотворительности.

Благотворительность по своей сути является актом милосердия, и не важно, в какой форме, материальной или духовной, она реализуется. Главная цель — бескорыстная помощь тем, кто в ней остро нуждается. Искусство включает в себя все жизнеутверждающие аспекты духовности и целительности души, являя собой высшую ступень Арт-терапии.

В 2013 г. больные и медицинский персонал Хосписа получили много положительных эмоций от восприятия творчества юных художников Санкт-Петербургского академического художественного лицея им. Б. В. Иогансона (бывшего СХШ). На выставке были представлены лучшие работы из фонда лицея, впервые выставленные по разрешению СЭС (только за стеклом) в палатах для больных. В течение года радужная палитра картин озаряла палаты солнечным светом, сказочными персонажами, фантастическими композициями и живописными уголками природы. Работы юных художников не пылились на полках хранилища, а отдавали свое тепло и энергию тем, кто в этом больше всего нуждался, скрашивая щедрым на любовь искусством время жизни больных людей.

Любой человек в современном мире может стать по зову сердца благотворителем, подарив другому надежду, успокоение, лекарство, деньги, любовь, мечту или красоту, исцеляющую душевную боль. Люди, прикованные к постели, чья жизнь из-за болезней приобретает другие формы бытия, особо нуждаются в положительных эмоциях, во всех красках жизни, в эстетическом забвении, осмыслении мира и себя в нем. Только искусство способно одарить нас счастьем от созерцания родных уголков, знакомых пейзажей и ностальгических картин пережитых мгновений. Художественное произведение порой способно озарить нас внезапным откровением гармонии деревенских полей, простых речушек, перелесков и оврагов — всего того, что мы не замечаем в суете забот, или открыть нам глаза на неповторимую природную фантазию цветов, очаровать безбрежием чувственного неба и неожиданно вознести на космическую высоту осмысления бытия. Истинный художник — это Божий Глаз, видящий то, что не замечает человек в круговороте многочисленных событий, прозревший истину красоты мира, дарующий нам ее бескорыстно своим творчеством, которому он отдает свою душу и жизнь.

В 2014 г. Санкт-Петербургское «Общество акварелистов» с радостью откликнулось на предложение организовать благотворительную выставку в стенах первого в стране исторического Хосписа № 1 на Лахтинском проспекте, дом 98. Куратор выставки — Митрохина Людмила Николаевна. Работы представили 53 художника. Обширная выставка включает в себя 58 акварелей и 28 живописных полотен Владимира Прошкина и Ларисы Берлин, не являющейся членом «Общества акварелистов». Полновесная коллективная выставка вызвала

небывалый эмоциональный подъем как больных, так и всего медицинского персонала Хосписа. В размеренный больничный ритм, в напряженно-болезненное пространство палат ворвалось буйство красок, солнечного света, морских ветров, снежных кружевных узоров, хрустальных капель дождя, мелодий водопада, осенних мотивов и розовых фламинго с солом на трубе. Положительная шокотерапия вызвала слезы тихой радости, светлую грусть и восторг, восполнив душевную пустоту и одиночество застывшего в палатах времени искусством, заменившим собой отчасти и медикаменты.

Работы художников в просторных, чистых и светлых палатах словно ожили, заиграли новыми оттенками, источая таинственные лучи от запечатленных простых сюжетов — золотых подсолнухов, комнатной герани, букета цветов и зеркала, петровского камня, гатчинского домика, золотых рыбок и котят. Рядом с палатами и зимним садом в Хосписе открыта своя часовня, батюшка которой является одновременно и лечащим врачом. В строгих лаконичных интерьерах Хосписа органично смотрятся работы духовного плана, такие как «Приозерск. Спасо-Преображенский Валаамский монастырь» (Людмила Дашкевич), «Ипатьевский путь» (Юрий Шевчик) и «Посвящение Великой Княгине Елизавете Федоровне» (Валентина Левашова), именем которой в Хосписе названо Сестричество, помогающее как больным, так и всем сотрудникам Хосписа, нуждающимся в постоянной реабилитации и восстановления сил по установленным правилам и нормам.

Вице-председателем «Общества акварелистов», художником Ниной Дьяковой представлено восемь акварельных работ, в том числе пять колоритных акварелей, написанных на мексиканской земле, на которых живет жаркое солнце, нега и сдержанная мощь Тихого океана, полнолуние и доверчивая чистота простого трудолюбивого народа, живущего на его берегах. В трех работах воплощены петербургские мотивы, посвященные прекрасной северной осени и берегам Финского залива, так хорошо знакомых петербуржцам.

Особым почерком обладают живописные работы (х. м.) петербургского художника Ларисы Берлин. В ее сюжетах живут фантастические образы, создающие ощущение доброго сна, покоя и умиротворения. Животные с умудренным человеческим взглядом, одушевленные предметы, нежные пастельные тона и музыкальная пластичность форм и линий притягивают взгляд, уводя сознание в какие-то нереальные философические дебри.

Владимир Прошкин, петербургский акварелист и живописец, предложил для выставки двадцать холстов с разнообразными выразительными цветами, создающими в своей совокупности некий застывший чудесный сад, в котором уютно находиться часами, созерцая земную благодать.

Главный врач Хосписа Станислава Анатольевна Леоненкова понимает всю глубину воздействия искусства на своих больных, бьется за привлечение художников, творческих союзов и высших художественных учебных заведений к таким акциям благотворительности, но не всегда получает положительный ответ. Видимо, только попав волей судьбы в больничные стены, человек начинает искать опору для спасения души своей и тела.

Художественные произведения должны работать на людей, а не пылиться на полках и антресолях, ожидая годами своего короткого мгновения жизни в галереях и выставочных залах. Каждому творцу нужен зритель. Созданному произведению необходимо дать жизнь, открыть его встречному взгляду, напитаться его эмоциями, делясь своими, запечатленными на картине. Только отдавая можно получить взамен встречный энергетический поток, вдохновение и эмоциональный подъем для дальнейшего созидания.

Исходя из собственных наблюдений, могу с уверенностью утверждать, что нет благодарнее слушателей, чем незрячие люди, что нет благодарнее зрителей, чем страдающие люди. Так сделаем наш мир прекраснее и отблагодарим природу за полученный божественный дар, щедро делясь своим даром на благо служения людям, особенно тем, кто в этом так остро нуждается.





II

Юрий Мудров

ПУТЕШЕСТВИЕ ГРАФА И ГРАФИНИ СЕВЕРНЫХ (1781–1782). НАЧАЛО ВОЯЖА

Путешествия в XVIII столетии были продолжительными. Даже коронованные особы и знатные персоны не располагали способами легко и быстро преодолеть барьеры времени и расстояния. Если путешествия носили дипломатический или познавательный характер, они могли продолжаться не один месяц и даже не один год. Таким было и знаменитое в свое время путешествие по Европе четы Графов Северных. Длившееся более года, совершенное в 1781–1782 гг., оно было важной дипломатической и политической акцией. Имена Графа и Графини Северных скрывали великого князя, наследника Российского престола — цесаревича Павла Петровича (будущего императора Павла I) — и его супругу Марию Федоровну.

В российской истории XVIII в., кроме данного путешествия, известны лишь две крупные дипломатические миссии, выполнение которых возлагалось на венценосных особ. Это знаменитые посещения Петром Великим Европы накануне столетия и в 1716–1717 гг.

Задуманное императрицей Екатериной II как политическое и познавательное, путешествие ее сына и невестки получило еще один аспект, который для будущего оказался более важным, — историко-культурный, гуманитарный. И сегодня, более двух столетий спустя, нельзя не восхищаться бесценными произведениями, привезенными из Европы и украсившими интерьеры изысканных дворцов Санкт-Петербурга и пригородов, принадлежавших венценосной чете, сформировавших стиль эпохи. Здесь следует заметить, что в сознании путешествующих людей того времени мода на вояжи была неотрывна от увлечений коллекционирования художественных произведений, исторических реликвий и диковинных предметов.

Инкогнито «Северных» было «прозрачным» для всех, кто был свидетелем или участником тех давних событий. Но, в XVIII в. любили «прятаться» за вымышленными именами, дававшими простор и возможность при необходимости пренебречь этикетом и вести себя в определенном смысле «естественно», при этом не быть осужденными во мнении высшего света. Это были не первые венценосные «инкогнито». Вспомним Петра Великого, ездившего в 1697–1698 гг. в составе «Великого посольства» в Европу под именем урядника Преображенского полка Петра Михайлова. В 1777 г. в Петербурге побывал король Швеции

Густав III, однако принимали его как «Графа Готландского». С «Графом Фалькенштейном» встречалась Екатерина II в 1780 г. сначала — в Могилеве, затем в Санкт-Петербурге. Этот «таинственный» гость российской государыни был австрийским императором Иосифом II.

«Император весьма понравился ... и при молодом дворе, особливо самой великой княгине» — сообщал 25 июля 1780 г. английский посланник в Петербурге, сэр Джеймс Гаррис, граф Мальмсбери о впечатлении, произведенном Иосифом II на великокняжескую чету — Павла Петровича и Марию Федоровну. А в ноябре 1781 г. он же сообщит в депеше из Петербурга в Лондон: «Есть все основания думать, что вояж сей предложил император, когда он побывал здесь в прошлом году, и о сем тогда же и было договорено с императрицей. Я склонен полагать, что цель его заключается в установлении прочного союза венского и петербургского дворов; также хотят ослабить и тесные связи между молодым двором и королем Пруссии».

Однако недоверчивый и неустойчивый характер Павла Петровича потребовал от Екатерины II особых «ухищрений» в достижении ее цели — отправить наследника с супругой в Европейское турне. В качестве видимой причины послать в заграничное путешествие Павла Петровича и его супругу Екатерина II избрала цель «...приобретения познания и опытности...взглянуть на характер разных стран и ознакомиться с разными формами правления». Построив интригу так, что инициатива поездки исходила не от «державной» матери, а желания «детей», Екатерина II наметила маршрут и посещение тех или иных стран, городов и монарших дворов.

Граф Н. И. Панин, воспитатель наследника, ценимый им и пользовавшийся у него необыкновенным доверием, сторонник «прусского политического влияния», постоянно пытался воздействовать на Павла Петровича, советуя ему посещение прусской столицы, и вызвать в нем подозрения в действиях Екатерины II.

Императрица отвергла просьбу о посещении Берлина, но включила Париж и Версаль в число посещаемых резиденций. Таким образом, она сумела осуществить задуманное, ведь путешествию придавалось исключительное значение. Повелительница огромнейшей страны хотела продемонстрировать Европе мощь и величие России, свою просвещенность, убедить всех в процветании и благоденствии под ее мудрым правлением великой империи. «Она отдала самые строгие приказания дабы не щадить денег, чтобы сделать прогулку по Европе столь же блистательной, сколь интересной, при помощи влияния на дворы, которые им придется посетить», — писал барон К. И. Остен-Сакен, многолетний конфидент Павла Петровича.

Время, предшествовавшее вояжу российского наследника и его супруги по государствам Европы, было блестящей страницей в царствовании Екатерины II. Это время успехов во внешней политике, достижения военного могущества, «усмирения» бунтов, присоединения и освоения новых земель, интенсивного основания новых поселений, дворцового и усадебного строительства. Положение России было прочным, и ее правительница выстраивала свою «европейскую

модель». Она имела долгосрочные политические «виды» на союз с Австрией, тогда как сын и наследник Павел Петрович «смотрел» в сторону Пруссии.

Мысль о заграничном путешествии наследника с супругой оформилась у императрицы-матери в период пребывания в России австрийского императора в мае–июле 1780 г. К тому же, Екатерина II и Иосиф II для укрепления межгосударственных отношений решили соединить в брачном союзе младшую сестру великой княгини Марии Федоровны, Елизавету, и племянника австрийского императора, сына Тосканского герцога Леопольда — Франца Иосифа. Екатерина II в письме от 2 июня 1781 г. сообщала австрийскому императору об удачном «свадебном сговоре». Через месяц стало известно о принятии окончательного решения о начале европейского путешествия. (Екатерина II написала об этом в Вену 4 июля 1781 г.). Австрийский император, побывавший летом 1781 г. в гостях у родителей Марии Федоровны в городе Монбельяре и познакомившейся там с невестой своего племянника, сделал им приятное предложение. Фридрих Евгений Вюртембергский, его супруга Фредерика София Доротея, их дети Елизавета и Фердинанд получили приглашение посетить Вену в период пребывания там Графов Северных. Любопытно, что в Вену герцог и герцогиня придут также под вымышленными титулами «графа и графини Грининсгеймских».

Отъезд в «Большой европейский тур» предполагался в сентябре 1781 г. Однако точная дата связывалась с необходимостью «привития оспы» малолетним детям Павла Петровича и Марии Федоровны — Александру и Константину. Только после свершения этой процедуры, уверившись в выздоровлении и хорошем самочувствии детей, родители смогли их оставить на попечении бабушки и отправиться в Европу. С ними отбывала свита, назначенная и утвержденная самой государыней. В нее вошли: камергеры, князя Н. Б. Юсупов и Александр Б. Куракин, генерал-адъютант, гофмейстер великокняжеского двора Н. И. Салтыков и его супруга, урожденная Н. В. Долгорукова, фрейлины Н. С. Борщова и Е. И. Нелидова, камер-юнкер Ф. Ф. Вадковский, подполковник Х. И. Бенкендорф с женой, урожденной баронессой А.-Ю. Шиллинг фон Канштадт («доброй Тилли» — подругой детства Марии Федоровны, прибывшей вместе с ней в Россию), капитан-лейтенант С. И. Плещеев, библиотекарь, секретарь и лектор Павла Петровича, профессор из Страсбурга Ф. Г. Лафермьер, секретарь Марии Федоровны и казначей «Малого двора» (будущий президент Академии наук), преподаватель логики Павла Петровича Г. Л. Николаи, священник протоиерей Андрей Самборский, поручик (чтец и писатель) Ф. И. Клиnger, доктор К. Ф. Крузе, а также «инспектор кабинетов и галерей», художник А. Ф.-Г. Виолье.

Наконец, наступил воскресный день 19 сентября 1781 г. Английский посланник сэр Джеймс Гаррис, граф Мальмсбери сообщал: «...невозможно описать словами переживания великой княгини. Прощаясь с детьми, лишилась она чувств, и ее внесли на руках в карету, прежде чем возвратился к ней дар речи. Она пыталась сказать что-то императрице, но у нее не доставало голоса. По всем ее манерам и поведению была она похожа скорее на человека, приговоренного к изгнанию, а не отправляющегося в развлекательное путешествие. Почти в таком же состоянии находился и сам великий князь». Было ли подобное волнение настоящим или это был маневр. Как знать?! Императрица 21 сентября,

вдогонку, направляет им письмо, в котором пишет отъехавшим: «...Если бы я могла предвидеть, что при отъезде она три раза упадет в обморок и что ее под руки отведут в карету, то уже одна мысль о том, что ее здоровье придется подвергать таким тяжелым испытаниям, помешала бы мне согласиться на это путешествие... если вы не находите никакого удовольствия продолжить путь, следует решиться тотчас же возвратиться назад...». Но путешественники не возвратились. Впереди у них была Европа — Вена, Венеция, Рим, Неаполь, Флоренция, Париж...

А пока они следуют по России... «Народ толпами с приветственными криками сбегался при проезде великокняжеской четы... Императрица глубоко оскорблена чувствами, проявившимися при отъезде великого князя. Она никак не ожидала видеть таковые знаки всеобщей к нему привязанности. Как бы то ни было, наследнику не позволили включить в свой маршрут Москву...» — доносил 5 октября 1781 г. в своей депеше в Париж французский посланник де Верак. Выехав из Царского Села, путешественники направились в Псков, Полоцк, Могилев, Чернигов, Киев. На первой остановке, в Красном Селе, Мария Федоровна занесет в записную книжку: «Сожаления о покидаемых детях, друзьях и Отечестве угнетают меня, но сколь утешительно видеть повсюду слезы и печали от расставания с нами и чувствовать любовь к себе всех, мы должны оправдать сии чувства нашими делами; слезы мои иссякнут лишь после возвращения».

Изъявление восторга и верноподданических чувств особенно ярко проявляли представители дворянства и высших чинов империи. Граф З. Г. Чернышев, генерал-губернатор Белоруссии, граф П. А. Румянцев, генерал-губернатор Малороссии, другие лица, встречавшие великокняжескую чету, делали все для приятного времяпрепровождения на вверенных их управлению территориях Российской империи. Присутствие на праздничных приемах, торжественных богослужениях, на оперных и драматических спектаклях, военных смотрах, посещение учебных заведений, богатых и великолепных поместий, древних монастырей и святых мест — все это составляло основу программы их пребывания в пределах империи.

В Киев приветствовать «высочайших путешественников» прибыли генерал Ганнах — посланец австрийского императора, и генерал Комаровский — посланец польского короля, ставшие на время сопровождающими лицами графов Северных.

Тем не менее, венценосные путешественники старались строго соблюдать инкогнито. Следуя по предписанному императрицей-матерью маршруту, они часто останавливались на ночлег в трактирах. Капитан-лейтенант С. И. Плещеев, сопровождающий «Северных», отправлялся «обыкновенно вперед, для выбора помещений и остановок». Он же составит «Карту путешествия Их Императорских Высочеств Государя Великого Князя Павла Петровича и Государыни Великой Княгини Марии Федоровны, восприявших звание графа и графини Северных в 1781 и 1782 годах, сочиненную по новейшим наблюдениям долготы и широты знатнейших в Европе мест бывшим в свите Их Императорских Высочеств...» и станет автором книги «Начертание путешествия..., указующего дневные переезды, с означением числа верст, места и дома, в коих имелись

ночлеги и многодневные пребывания, границы, разделяющие государства и области, лежащие на пути, с частными и общими перечнями всего путешествия, предпринятого в 1781 году и оконченного в 1782 году».

В Польше Граф и Графиня Северные своим вниманием отметили имение Вишневец, где их принимали владельцы — «великий коронный маршал», граф Михаил Мнишек и его супруга Урсула-Мария, племянница польского короля. Там же состоялась встреча гостей с самим королем — Станиславом Августом Понятовским. По его приглашению они проследовали в его загородное имение, миновав Варшаву. Проехав польские земли, Граф и Графиня Северные прибыли в Вену.

Вена стала первой кульминацией путешествия. Здесь, в гостях у императора Иосифа II, великокняжеская чета пробыла шесть недель. Радушный хозяин писал своему брату Леопольду, тосканскому герцогу, о русской паре: «Великий князь и великая княгиня соединяют с не совсем обыкновенными талантами и с довольно обширными знаниями желание обзреть и поучаться и в то же время иметь успех и нравиться всей Европе... Образ их жизни весьма правилен... Их весьма интересуют все предметы, действительно замечательные по их древности, редкости в природе, размеру или богатству сооружения... Они с интересом изучают общественные учреждения, как благотворительные, так и учебные, и как притом желают обратить потом на пользу все, что обзрывают... Знакомство с лицами, наиболее просвещенными, составляет главный предмет их любознательности... Цесаревич не танцует, великая княгиня принимает участие в танцах, но они ее не занимают... Они соблюдают очень строго и точно свое инкогнито... Хорошая музыка и хороший спектакль... доставляют им удовольствие... Относительно стола они вовсе не требовательны, они любят простые, но хорошие блюда... Ужинают они чем Бог пошлет... Великая княгиня прекрасно играет на фортепиано». Цитированное письмо — братское и конфиденциальное, оно полно точных сведений и наблюдений, и, брат императора должен был поступать, руководствуясь ими. Для нас письмо ценно тем, что позволяет судить об основных устремлениях и действиях русских путешественников в продолжение всего их путешествия. Таковыми они были в Вене и Париже, в Неаполитанском королевстве и Голландских Штатах.

Предупредительный император Иосиф встретил гостей в городе Троппау и сопроводил в Вену. В гостеприимную столицу Священной Римской империи высокие гости въехали 10 декабря 1781 г. В атмосфере города чувствовалось приближение праздника. Уже в первый вечер, на спектакле в Национальном театре рукоплескали не столько актерам, сколько венценосным путешественникам — «Публика выразила свое удовольствие восклицаниями и рукоплесканиями, которые по окончании спектакля троекратно были повторены». В театре с Павлом Петровичем и Марией Федоровной были близкие последней. Родители были довольны окончательным решением о браке принцессы Елизаветы с эрцгерцогом Фердинандом. В Вене должен был состояться «формальный» брачный сговор, однако из-за болезни принцессы-матери он был отложен.

Резиденцией гостей стал дворец Амалиенгоф, куда с визитами и представлениями пребывала вся венская знать и дипломатический корпус. Уже

с первого дня балы и приемы следовали один за другим. 11 ноября 1781 г. император давал бал, который был необычайно многолюден, и стал очередным местом представления гостям знатных персон. Вначале эту миссию осуществлял сам император, а затем его сменил русский посол, князь Д. М. Голицын. Знакомство продолжалось весь вечер — в перерывах между танцами и карточной игрой. Следующий день был занят загородной поездкой и посещением Павлом Петровичем в сопровождении Голицына императорской библиотеки.

Воскресный день 14 ноября 1781 г. начался с Божественной литургии в церкви Российского посольства. Затем в сопровождении императора гости направились на праздник в Шенбрунн. Шумно и многолюдно отмечался здесь день Святой Екатерины. Парадный обед, опера «Альцеста» К. В. Глюка в придворном театре, маскарад. В последнем приняло участие почти три с половиной тысячи человек. Три кадрили — римская, венгерская и татарская, в одной из которых принял участие принц Вюртембергский, — были исполнены в этот вечер. Веселье закончилось глубоко за полночь.

Праздники и забавы следовали одна за другой. Охота в зверинце, участие в празднике кавалеров ордена «Золотое Руно», в официальной церемонии вступления на трон герцога Модены. Вновь бал, с кадрилями, только уже малый — с участием лишь трехсот человек — «Каммер-Фест», а затем и большой бал. Количество людей, собравшихся на него, было столь велико, что «они («Северные» — Ю. М.) более часа не могли за теснотой там остаться».

В воскресенье, 28 ноября 1781 г. высокородная чета была на богослужении в греческой церкви. На следующий день — прогулка в Пратере и саду Аугартен. 30 и 31 ноября были посвящены военным «забавам» и учениям — «артиллерийский маневр» в деревне Зиммеринге (несмотря на плохую погоду и отсутствие императора из-за болезни, Павел Петрович стоически присутствовал на всей программе учений). В день «Нового года» — присутствие на большом императорском параде с участием полков гвардии — венгерской, немецкой и конной, состоявшей из поляков.

Среди визитов, сделанных в Вене высокими гостями, особо следует отметить посещение выдающегося поэта и драматурга Пьетро Метастазियो, проживавшего здесь «на покое». Великокняжеская чета с большим интересом посетила Венскую фарфоровую мануфактуру, хотя Иосиф II обделял ее своим вниманием и, в отличие от многих других правителей, не придерживался того мнения, что «фарфоровая мануфактура — необходимая принадлежность блеска и достоинства двора». Здесь гостям были поднесены подарки — изделия завода, а Мария Федоровна поучаствовала в изготовлении фарфоровой чашки, удивив всех присутствующих тем, что произвела на ней роспись. Не менее важным для русских гостей, слывших эрудитами и интеллектуалами, было и посещение ботанического сада, «императорских кабинетов натуральной истории, физики и математики», руководимых Фридрихом фон Кнаутом.

В череде праздников и представлений случались и курьезы. В один из них высокие гости остались не посвященными, хотя Павел Петрович мог стать его участником. Он был интересен и отмечен современниками: «Предложено было сыграть в его (Графа Северного — Ю. М.) присутствии в придворном театре

«Гамлета», но актер Брокман отказался исполнить в трагедии свою роль под тем предлогом, что в таком случае в зале очутятся два Гамлета. Император Иосиф пришел в такой восторг от своевременного исторического предостережения, сделанного предусмотрительным актером, что послал Брокману 50 дукатов в награду за счастливую мысль».

Программа «Гранд Тура» была чрезвычайно насыщенной. Об этом сообщал сам великий князь в письме К. И. Остен-Сакену: «Что касается нашего пребывания здесь, то я должен вам сказать, что император осыпает нас любезностями, и все очень приветливо к нам, вообще это прелестное место... Жаль только, что человек состоит не из двух или трех отдельных личностей, чтобы быть в состоянии все видеть и делать, что хочется... Мы здесь уже четыре недели, и живем очень весело, и не можем не быть признательными за сделанный нам прием. Мы употребляем все усилия, чтобы доказать свою признательность, но зато у нас нет ни минуты свободной, все наше время занято или удовлетворением требований вежливости, или стараниями нашими ознакомиться со всем, что есть здесь интересного и замечательного...». Если же учесть, что Павел Петрович и Мария Федоровна были людьми предельно пунктуальными и по части протокола обязательными, то время предстоящего им переезда в Венецию казалось им приятным отдыхом.

Пребывание в Вене затянулось, оно стало более продолжительным, чем намечалось в начале поездки. Таково было желание Екатерины II, сообщившей «детям»: раз «они были приняты очень хорошо, и как сверх того издержки, которые были сделаны для их приема, были громадны, то вероятно они не пожелают огорчить ни хозяина, ни венскую публику, так радушно их принявшую, внезапным отъездом». И, действительно, стремление Иосифа II благорасположить Павла Петровича подтверждалось его особой доверительностью. Он сообщил русскому цесаревичу о своем союзе с его государыней-матерью, о чем наследник мог только догадываться. Екатерина II писала: «Осмеливаюсь полагать, что сын мой, в соответствии с обещанием, сохранит все по желанию Вашего Императорского Величества в строжайшей тайне, сколь малые препоны не представляли бы его молодые лета для тех, кои привычны к ремеслу выведывания подобных секретов».

21 декабря 1781 г. в сопровождении австрийского генерала, графа Хотека, Граф и Графиня Северные отбыли из Вены. До первого ночлега в местечке Винериш-Нейштадт их провожали император, эрцгерцог Максимилиан, Вюртембергские принцы Фридрих-Евгений и Фердинанд. Родственники Марии Федоровны оставят Вену лишь 9 января 1782 г., получив богатые подарки, а принц Фердинанд — патент на чин австрийского подполковника.



СКУЛЬПТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЗДАНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Незабываемый и своеобразный облик Петербургу придают здания разных эпох и стилей. Пластика, являясь неотъемлемой частью архитектуры, создала исключительно индивидуальный и неповторимый облик построек. Художественные пристрастия, сменявшие друг друга, отражались и на фасадах, то сплошь покрытых скульптурой и лепкой, то почти гладких, лишь изредка украшенных скромными лепными вставками. Нейтральным архитектурным фоном долгое время считались здания, появившиеся в период так называемой эклектики и пришедшего ей на смену модерна. Изысканный и утонченный стиль начала XX в. уже в 1920-е гг. был признан буржуазным проявлением «декаданса». Архитектура эклектики и модерна за последние десятилетия обстоятельно изучалась, переоценивалась, многие факты удалось выяснить по архивным документам. Скульптура, оформляющая фасады зданий, построенных в конце XIX — начале XX вв., за редкими исключениями остается анонимной, подчас авторство не фиксировалось документально, да и сами документы еще не выявлены исследователями.

Особое место в истории русской скульптуры XIX в. принадлежит созданной Давидом Ивановичем Иенсеном¹ совместно с Иваном Ивановичем Реймерсом² первой в России терракотовой мастерской. Приехавший в 1841 г. из Копенгагена по приглашению русского императорского двора выпускник Королевской академии изящных искусств, ученик знаменитого скульптора Бертеля Торвальдсена, Иенсен оказался очень талантливым и деятельным человеком. В 1845 г. по его инициативе было организовано «Заведение для наружных украшений зданий», просуществовавшее 50 лет. «В 1846 г. нам было поручено производство украшений Императорского Эрмитажа, т. е. изготовление моделей для фасадных человеческих фигур, превосходящих человеческий рост, барельефов, кариатид, а также гипсовых портретов — медальонов старых художников внутри здания; сверх сего нам было поручено исполнить все украшения фасада из терракоты. Для выполнения этого поручения к нам присоединился Клейн, как специалист терракотовой фабрикации», — указывал Иенсен в своей «Автобиографии»³.

Идея оформления фасадов Нового Эрмитажа скульптурой из терракоты принадлежала архитектору В. П. Стасову. Он отмечал, что «весьма было бы прочно и выгодно по ценности сделать все те украшения, которые будут во фризе и во впадинах павильонов из жженой глины, прочность каковых свидетельствуется украшениями, сделанными из сего материала и сохранившимися в Москве и других древних городах России с XV столетия неповрежденными»⁴.

Выполнив заказы в 1852 г., К. А. Клейн и И. И. Реймерс покинули мастерскую Иенсена, которая в 1895 г. должна была «закраться, вследствие недостатка в заказах и оборотном капитале»⁵. За прошедшие десятилетия были

оформлены фасады дворцов, церквей, вокзалов, театров, особняков и доходных домов не только Петербурга и Москвы, но и Риги, Гельсингфорса, Киева, Твери, Казани, Тифлиса, Феодосии и других городов России.

Говоря о Петербурге, отметим, что в 1860 г. было выполнено терракотовое скульптурное оформление Ново-Михайловского дворца для великого князя Михаила Николаевича на Дворцовой наб., 18 (арх. А. И. Штакеншнейдер) и дома коммерции советника И. О. Утина на Конногвардейском бульваре, 17 (арх. Р. И. Кузьмин), имеющее много общего, но отличающееся от ранней работы Иенсена (1847–1848 гг.) — скульптуры на дворце Белосельских-Белозерских на Невском пр., 41 (арх. А. И. Штакеншнейдер). Обычно обращают внимание на мощные фигуры атлантов, размещенные по первому этажу фасадов. Хотя оба фасада, обращенные к Невскому проспекту и набережной реки Фонтанки, богато украшены лепкой: растительный орнамент вокруг окон, рельефы во фронтонах, декоративные вазы — все это дополняют фигуры детей и грифонов на пилястрах третьего этажа. Скульптурное оформление соответствует стилю необарокко, и архитектурное решение перекликается со Строгановским дворцом (Невский пр., 17).

«В то время однако я был уже известен и ценим всеми выдающимися архитекторами», — отмечал Иенсен⁶. Подтвердить этот факт позволяет хранящаяся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) «Опись произведенным работам первого в России терракотового заведения для наружных украшений зданий, существующего с 15 июня 1845 г. Адрес — Каменно-островский пр., д. 43»⁷. Приведенный список позволяет говорить о сотрудничестве Иенсена с такими известными архитекторами, как Н. Л. Бенуа, А. И. Штакеншнейдер, Г. А. Боссе, А. И. Кракау, П. Ю. Сюзор, Л. Ф. Фонтана, М. Е. Месмахер и многими другими. Составленный перечень насчитывает 88 архитектурных объектов, над скульптурным оформлением которых он работал. По указанным в этом списке адресам, названиям сооружений, фамилиям архитекторов и владельцев, датам создания работ, удалось установить, что большинство зданий в Петербурге, над оформлением которых работало заведение Иенсена, довольно хорошо сохранилось до наших дней. Сам скульптор отмечал в описи, что его «работы по украшению зданий не требовали до сих пор никакого ремонта»⁸.

Ряд сооружений был снесен, другие частично перестроены. В 1878 г. двумя терракотовыми многофигурными рельефами были оформлены фронтоны Конногвардейского манежа в Петербурге (не сохранились). Отметим, что для 1887 г. показательно оформление гостиницы «Европа» (арх. Л. Ф. Фонтана), Михайловская ул., 1. В выборе скульптуры Иенсен вновь использует фигуры атлантов, в этот раз — чередуя изображения молодого и пожилого мужчин. Особой торжественностью наделена скульптурная композиция, установленная на крыше, и статуи на фасаде Первого Общества Взаимного кредита, созданные в 1890 г. (арх. П. Ю. Сюзор, при участии скульптора А. М. Опекушина) на набережной канала Грибоедова (бывш. Екатерининский канал), 13. Возвышающаяся над зданием скульптурная композиция «Аллегория Славы, Торговли и Промышленности» продолжает традиции классической петербургской скульптуры, вызывает ассо-

циации с монументальными группами, венчающими здание Биржи на Васильевском острове.

Все перечисленное дает возможность реально представить грандиозный размах и масштаб деятельности заведения Иенсена. Сопоставление и сравнение работ скульптора позволило выявить ряд приемов, которые им неоднократно повторялись: мужские фигуры и полуфигуры атлантов, женские кариатиды, обнаженные мальчики — путти. Часто используются женские и мужские бюсты, вмонтированные в углубленные тондо. Особенно выразительны мужские образы, созданные для оформления доходного дома А. Б. Фитингофа (наб. реки Мойки, 100). Излюбленным декоративным украшением являлись гирлянды из фруктов и плодов и различные орнаментальные элементы. Ясно прослеживается ориентация пластики на сочное, полнокровное искусство Итальянского Ренессанса. Скульптурные формы отличаются четкостью и ясностью, гладкой проработкой поверхностей объемов. Мужские, женские и детские образы имеют свой индивидуальный, легко отличимый, Иенсеновский стиль, органично вписавшийся в архитектуру эклектики.

В единой стилистической манере работал Иван Иванович Подозеров — ученик Д. И. Иенсена и впоследствии профессор скульптуры Императорской Академии художеств. На сегодняшний день в Петербурге известно два здания, которые он оформлял. Гостиница «Россия» (наб. р. Мойки, 60) была построена в 1871–1872 гг. по заказу владельца Н. И. Соболева архитектором Н. П. Басиным. Небольшое четырехэтажное здание оформлено барельефными вставками из растительного орнамента. Под карнизом расположены маски львов. Между окнами второго этажа в четырех тондо установлены антикизированные женские бюсты, отлитые из гипса по четырем моделям. Второе здание — Доходный дом (Невский пр., 66 — Караванная ул., 28 — наб. р. Фонтанки, 29), построенный в 1877–1878 гг. для домовладельца П. И. Лихачева по проекту архитектора А. В. Иванова. Все три фасада пятиэтажного дома аналогично оформлены декоративной скульптурой. В семи аттиках над карнизом размещены щиты с вензелем владельца, по сторонам которых изображены сидящие мальчики. Идущий под карнизом фриз состоит из двух чередующихся композиций с вазой и растительным орнаментом и щитом в окружении двух грифонов. Пилястры эркеров и балконов четвертого этажа завершены женскими барельефными бюстами. Другие многочисленные барельефные композиции составлены из растительных элементов. В настоящее время в здании размещается магазин «Книжная лавка писателя». Сравнивая выполненные Иенсеном и Подозеровым скульптурные оформления фасадов, можно отметить не только стилистическую, но и тематическую близость. Подобные лепные элементы имели широкое распространение на многочисленных доходных домах Петербурга второй половины XIX в.

Говоря о периоде 1860–1890-х гг., отметим, что в архитектуре Санкт-Петербурга продолжают уделять значительное внимание строительству общественных зданий, возводятся театры (Большой драматический и Большой (Каменный) и Придворная певческая капелла, заново оформляются фасады гостиницы «Европейская» (упоминавшиеся атланты Д. И. Иенсена), появились

частные гостиницы (Н. И. Соболева гостиница «Россия» и А. М. Ушакова). В столице созданы Конюшенный музей и Музей Центрального Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица, открыта Мануфактурная Всероссийская выставка в Соляном городке. Построено Первое общество взаимного кредита и Хирургическая клиника Я. В. Виллие. Возводятся дворцы (великого князя Владимира Александровича и Ново-Михайловский дворец), особняки (Э. П. Казалета, И. К. Мясникова, З. И. Юсуповой), дома (С. Ф. Англареса, П. А. Бильдерлинга, Е. М. Бутурлиной). В этот период появились первые доходные дома, ведется их активное строительство (Г. С. Войницкого, М. С. Воронина, Герварда, Е. С. Егорова, Г. Г. Елисеева, В. Ф. Краевского, П. И. Лихачева, Назарова, Попова, В. А. Ратькова-Рожнова, И. Ф. Тутолмина, И. О. Утина, А. М. Ушакова, А. Б. Фитингофа, Челпанова). Все перечисленные здания имеют оригинальное скульптурное оформление, выполненное в стиле эклектики.

В ряду архитектурных сооружений этого времени значительное место занимает скульптурное оформление Музея Центрального Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (Соляной пер., 13). Построенное в 1885–1895 гг. по проекту архитектора М. Е. Месмахера здание музея отличается пышным и торжественным декором, характерным для построек подобного рода в Европе. В тимпане фронтона размещена горельефная композиция «Аллегория художеств», вверху на фронтоне — сидящая фигура Гения Славы. Под карнизом находится фриз с профильными портретными медальонами знаменитых художников, архитекторов, таких как Гиберти, Рафаэль, Челлини, Гольбейн, Дюрер, Буше и многих других. В нишах боковых ризалитов установлены статуи — мужская и женская фигуры с атрибутами искусств и ремесел. Скульптурные работы выполнены М. А. Чижовым и А. Е. Бауманом. Удалось установить, что Чижов создал три статуи: «Слава», «Искусство» и «Ремесло».

В архитектуре Петербурга конца XIX — начала XX вв. обратим внимание на применение фигуративных панно, темами для которых чаще всего служили античные и библейские сюжеты, что наиболее активно проявится в искусстве начала XX в., когда пластические элементы стиля модерн тесно соприкасаются и соединяются с неоклассической направленностью архитектуры. Специфической разновидностью рельефов являются лепные орнаментальные панно, составленные из щитов, воинских трофеев и арматур, масок, растительных орнаментов, гирлянд и рогов изобилия. Горельефные женские и мужские бюсты, головы лошадей, размещенные в нишах-тондо, служат украшением многих фасадов. Своеобразным выразительным элементом декорирования зданий являются разнообразные по форме замковые камни, наличники окон и оформление дверей. Чаще всего в украшении замковых камней встречаются львиные и фантастические головы, женские и мужские лица, отмеченные ярко выраженными стилистическими характеристиками.

В лепке модерна преобладают растительные рельефы, стилизованные изображения животных и птиц, которые высекаются из гранита, известняка или выполняются из искусственного камня, имитирующего настоящий. Яркими примерами можно назвать сову, оформляющую фасад доходного дома Т. Н. Путиловой (архитектор И. А. Претро. 1906–1907) и филина на фасаде

доходного дома М. В. Воейковой (архитектор С. И. Минаш. 1909–1910), где обращает на себя внимание реалистическая трактовка совы и тонкостилизованное решение филина. Утонченный рисунок стилистики модерна придан изображению лебедей, выполненных скульптором Л. В. Шервудом в 1912 г. на фасаде Азовско-Донского коммерческого банка (архитектор Ф. И. Лидваль), известного рельефными многофигурными композициями «Азия» и «Африка», высеченными из гранита по моделям скульпторов В. В. Кузнецова и Я. А. Троупянского. Черты неоклассицизма соединены с элементами пластического решения стиля модерн.

Исключительно интересно рассматривать лепнину, покрывающую фасады доходного дома И. Б. Лидваль, созданного по проекту архитектора Ф. И. Лидваля в 1899–1904 гг., где изящество и утонченность растительных орнаментов соединены с изображениями животных, птиц и пауков. Пластика виртуозно передает тонкий рисунок, воплотивший богатую фантазию художника. Растительные мотивы, дополненные фантастическими масками, украшают углы и стены доходного дома А. Н. Перцова (архитектор С. П. Галензовский. 1910–1911), их выполнение осуществлено скульптором-лепщиком А. Е. Громовым.

Изысканный образец пластики стиля модерн оформляет доходный дом и типографию П. В. Березина, построенных по проекту архитектора Б. И. Гиршовича в 1905–1906 гг. Фасад оформлен скульптурным фризом, тематика которого связана с находившимися здесь типографией и художественно-графическим заведением «Юнион». В композиции фриза чередуются горельефные панно с изображениями трех стоящих женских фигур с книгами и свитками в руках и растительные орнаменты, составленные из гирлянд, венков, лент и цветов мака. Скульптура создана из светло-зеленого песчаника. Авторство предположительно закреплено за скульпторами В. В. Козловым и В. Ф. Разумовским. Отметим, что в оформлении фасадов зданий начала XX в. часто применяются глазурованный кирпич и майоликовая плитка, дополненные украшениями из кованого металла — кронштейны, решетки.

Излюбленной темой модерна является изображение женских образов. Неизменный интерес привлекают к себе женские головки, размещенные на фасадах и углу дома торговых и банковских контор (Садовая ул., 25), перестроенного по проекту архитектора Г. И. Люцедарского в 1903 г. Автор этих скульптурных работ неизвестен, однако их изящество, соединенное с эффективностью и элегантностью пластического решения, передача разных нюансов эмоциональных чувств юных красавиц, свидетельствуют о большом профессионализме создателя.

Несомненно, одним из самых известных зданий модерна в Петербурге является дом компании «Зингер», построенный по проекту архитектора П. Ю. Сюзора в 1902–1904 гг. Особого внимания заслуживает его сложное декоративно-пластическое оформление, выполненное скульпторами А. Г. Адамсоном и А. Л. Обером. Особый облик придает зданию купол, завершенный женскими фигурами, держащими застекленный глобус и символизирующими «Мореплавание». У основания купола — белоголовый орлан с распростертыми крыльями, с символом мира — оливковой ветвью в левой лапе (воссоздано в 2005 г.

по модели скульптора А. А. Архипова, выполненной по фотографиям с несохранившейся работы А. Л. Обера). На уровне шестого этажа размещены три пары бронзовых ростр с крылатыми фигурами, держащими в руках гарпуны и веретена (отлиты по двум моделям). А также в декоративное оформление включены растительные орнаменты, женские маски и эмблемы торговли. Исключительно эффектно воспринимается контрастное сочетание полированного гранита и бронзовой скульптуры.

В эти годы в Петербурге по заданиям архитекторов работало значительное количество профессиональных скульпторов⁹, получивших образование в Академии художеств или Центральном Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица: М. А. Чижов, А. Е. Бауман, А. Г. Адамсон, А. Л. Обер, В. В. Козлов, В. Ф. Разумовский, А. Е. Громов, В. В. Кузнецов, Я. А. ТROUPЯНСКИЙ, Л. В. Шервуд. Большой вклад в создание декоративного оформления фасадов зданий начала XX в. внес В. В. Кузнецов, создавший свой индивидуальный стиль, созвучный архитектуре неоклассицизма. Его скульптурные работы украшают Азовско-Донской коммерческий и Сибирский торговый банки, особняк М. К. Покотиловой (архитектор М. С. Лялевич. 1909–1911), доходные дома К. В. Маркова (архитектор В. А. Щуко. 1908–1911), Торговый дом Ф. Л. Мертенса (архитектор М. С. Лялевич. 1912), Городской Училищный дом им. Петра Великого (совместно со скульптором А. А. Кудиновым, архитектор А. Н. Бенуа. 1911) и ряд других зданий в Петербурге.

Исследования, предпринятые авторами статьи, позволили выявить имена двух скульпторов, активно и плодотворно работавших по созданию лепного декора. Установлено, что сохранилось шесть доходных домов, скульптурное оформление которых было выполнено В. А. Никитиным и Р. Х. Рачиным. Два здания украшены лепными работами, созданными этими мастерами совместно: доходный дом для генерала П. П. Баранова и доходный дом на Большой Монетной ул., 6, построенный в 1911 г. техником В. С. Шороховым для себя. Скульптурное оформление доходного дома, построенного для генерала П. П. Баранова в 1911–1913 гг. по проекту инженера архитектора С. Г. Гингера. Дом занимает значительный участок, ограниченный ул. Егорова, 18, 5-й Красноармейской ул., 12 и 6-й Красноармейской ул., 13. Пятиэтажное здание решено в стиле неоклассицизма, его фасады богато декорированы скульптурой. Выходящий на улицу Егорова главный фасад выделен массивным портиком с ионическими пилястрами. В центре треугольного фронтона находится овальное окно, над которым размещено изображение орла, под ним — маска Медузы Горгоны, по сторонам две головы сатиров в окружении гирлянд. Слева и справа от окна находятся два круглых медальона, в которых представлены — профиль Афины Паллады в шлеме и фигура кентавра Несса с младенцем Гераклом. Ниже, между четвертым и пятым этажами, укреплены три барельефа с композициями из шлемов и воинских атрибутов. Под ними расположены два медальона с женским и мужским профилями, между ними — женская маска. Шестиэтажный фасад, выходящий на 5-ю Красноармейскую улицу, под карнизом украшен фигурами попарно сидящих мальчиков, отлитых по трем моделям. На эркерах находятся рельефы с символами: орел, мальчик, пчела, конь и якорь в окружении воин-

ских атрибутов. Фасад, обращенный на 6-ю Красноармейскую улицу, завершен ротондой, у основания которой находятся две скульптурные группы детей. В декоративном оформлении здания преобладает воинская атрибутика — изображения мечей, секир, щитов, шлемов, рельефы из арматур, что соответствовало требованиям генерала П. П. Баранова. Все скульптурные работы выполнены в 1913 г. из искусственного камня.

Скульптурное решение доходного дома В. С. Шорохова на Большой Монетной ул., 6 рассмотрим как еще один пример совместной работы этих мастеров. Под карнизом пятиэтажного здания размещены четыре маски Медузы-Горгоны, укрепленные под горизонтально идущим тирсом. На боковых ризалитах карниз поддерживают четыре атланта, которые аналогичны фигурам атлантов, находящихся на фасаде доходного дома Н. П. Зайцева (ул. Большая Посадская, 18). Между окнами третьего и четвертого этажей размещены три рельефа с композициями на античные сюжеты, которые чередуются с двумя рельефами с военной тематикой. В центре фасада четыре пилястры завершены парными женскими бюстами, выполненными в стиле модерн. На ризалитах переплеты окон украшены бюстами Вакхов. Лепнина выполнена в 1911 г. из цемента с гранитной крошкой. Архитектурно-скульптурное решение здания относится к стилю неоклассицизма.

Еще один доходный дом В. С. Шорохов построил себе в 1911–1912 гг. на Рыбацкой ул., 4, где скульптурные работы созданы из цемента с гранитной крошкой по моделям В. А. Никитина. Фасад здания решен в необарочном стиле. Центр фасада завершен волютами и рокайльным рельефом. На уровне четвертого этажа в тондо размещена скульптурная композиция из мужских, женских и детских голов. Над порталом входной двери находится горельеф, изображающий Вакха с козлом и играющими детьми. По сторонам фасада расположены эркеры, поддерживаемые парными фигурами атлантов. Над эркерами на уровне шестого этажа вмонтированы четыре рельефа с фигурами танцующих Вакханок с венками в руках. Между окнами третьего и четвертого этажей находятся четыре композиции из мужских и женских голов. Замковые камни второго этажа украшены мужскими масками.

Никитин выполнил и оформление доходного дома, построенного в 1911 г. для домовладельца Н. П. Зайцева по проекту техника В. С. Шорохова на Большой Посадской ул., 18. Пятиэтажное здание в центральной части выделено портиком из четырех колонн и двух пилястр ионического ордера и завершено треугольным фронтоном. Второй и пятый этажи декорированы парными фигурами атлантов, выполненными по двум моделям. Атланты, установленные на уровне пятого этажа, аналогичны атлантам, имеющимся на фасаде доходного дома В. С. Шорохова (Большая Монетная ул., 6). Между окнами третьего и четвертого этажей находятся два парных, обращенных друг к другу горельефа с изображением сторожевых львов на фоне воинских атрибутов. Фасад на уровне пятого этажа украшен размещенным между окон фризом на античные сюжеты. В замковых камнях четвертого этажа изображена маска Гермеса, в замковых камнях второго этажа — голова льва. Скульптурные работы выполнены из цемента с гранитной крошкой по моделям скульптора В. А. Никитина.

Для доходного дома, который был возведен в 1913 г. по проекту гражданского инженера П. Г. Головкова для генерала В. В. Веретенникова (Английский пр., 3), скульптурные работы выполнял Рачин. Шестиэтажный дом решен в стиле неоклассицизма, что подчеркнуто скульптурным оформлением. Центральный ризалит и эркер завершены акротериями. Над окнами третьего этажа на трех ризалитах расположены семь рельефов, из которых шесть выполнены по двум моделям на темы музыкальных античных празднеств, седьмой представляет композицию вакханок, сидящих на трех львах, и танцующих с вакханками сатиров. В декоративном оформлении использованы львиные маски, украшающие окна и входные двери. Все скульптурные работы выполнены в 1913 г. из искусственного камня.

Рачину принадлежит и скульптурное оформление доходного дома, построенного в 1913 г. по проекту гражданского инженера В. Н. Смирнова для домовладельца Е. П. Михайлова (Введенская ул., 7). Центр фасада выделен семью пилястрами, переходящими в полуфигуры теламонов, поддерживающих перекрытие шестого этажа. Боковые ризалиты завершены треугольными фронтонами, декорированными горельефными изображениями сов, мужской и женской фигурами, опирающимися на постаменты. Третий этаж украшен женской и мужской головами в античных шлемах. Над двумя парадными входами размещены рельефы на мифологические сюжеты. С правой стороны изображен лежащий у дерева воин, которому амуры подают щит и колчан. С левой — представлена полулежачая женская фигура, рядом с которой один амур играет на лире, другой держит лук. Все скульптурные работы выполнены из бетона скульптором Р. Х. Рачиным. Архитектурно-скульптурное решение здания создано в стиле неоклассицизма.

Представленная в статье информация позволяет по-новому взглянуть на декоративную скульптуру фасадов Петербурга второй половины XIX — начала XX вв., на те поиски, которые вели архитекторы, художники и скульпторы, стремившиеся к продолжению традиций и выработке новых стилистических приемов, к обращению к новым темам и образам в искусстве.

Примечания

¹ Материалы о Д. И. Иенсене опубликованы авторами данной статьи в кн.: Ваятели и их судьбы. Научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов середины и второй половины XIX века. СПб.: Сударыня, 2006. С. 39–70.

² Публикацию, посвященную И. И. Реймерсу, см.: Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре. СПб.: Северная звезда, 2010. С. 201–225.

³ «Русский архив». М., 1903, кн. III. С. 655.

⁴ РГИА, ф. 468, оп. 35, д. 267. Л. 11.

⁵ ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2536. Л. 2.

⁶ «Русский архив». М., 1903, кн. III. С. 655.

⁷ РГИА, ф. 789, оп. 14, д. 16 — И. Л. 52 — 88-об.

⁸ Там же. Л. 58.

⁹ См.: Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007. Иллюстрированная энциклопедия. СПб.: Logos, 2007.

СОБОРНЫЙ ХРАМ ВВЕДЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В ТИХВИНЕ

I

Создание храма Введения Пресвятыя Богородицы во Храм в Тихвинском Введенском монастыре — результат бурного развития русской архитектуры XVII в. [1, с. 58]. Храм выполнен из кирпича, который преобладает в каменном зодчестве конца XVI–XVII вв. [2, с. 95].

Архитектурное решение Введенского храма демонстрирует влияние новгородской архитектуры более раннего периода — XV–XVI вв. Исследованию данного вопроса большое внимание уделял Игорь Грабарь. По его мнению, одной из важных особенностей Новгородского храмостроения допетровской эпохи является внимание к архитектурному решению алтарной части храмов и куполам: «... нигде алтарные полукружия не играли такой значительной роли в общей концепции храма как в Новгородском строительстве... Еще одной части храма Новгородцы уделяли особое внимание, — его куполам» [3, с. 224–225]. Барабан Новгородского купола также представляет значительные отклонения от исходного Византийского типа. На севере пришлось отказаться от затейливых колонок, украшавших барабаны царьградских и большинства южно-русских храмов. Большие окна были в Новгороде по необходимости заменены небольшими просветами, единственно возможными при северном климате, отсутствии отопления и неимении стекол [3, с. 226]. Но самая существенная перемена была внесена в Новгородский храм вместе с созданием фронтового типа кровли [3, с. 230]. Наконец, надо упомянуть еще об одной особенности Новгородских церквей, о так называемых «подклетах» или «подцерковьях», появившихся в конце XIV в., но получивших особенное распространение, начиная со второй половины XV в. Иногда эти подклеты являлись как бы нижними церквями, на что определенно указывают просветы в их алтарных частях, а также следы иконной росписи стен и ниши для образов, попадающиеся в некоторых из них. Однако чаще всего это были просто кладовые, в которых хранилось церковное добро [3, с. 237].

II

Точное время основания Введенского монастыря в Тихвине установить достаточно сложно. Для чиновников, составлявших описи строений и имущества монастыря в XVII–XVIII вв., этот вопрос не казался чем то важным: «... а кем оной монастырь от начала построен, в котором году и при котором государе — и по каким государевым грамотам и повелениям, о том известия не отыскано»; [4]. Некоторыми исследователями основание монастыря относится к середине XV в. [5, с. 117]. Однако большинство исследователей связывают дату основания Введенского монастыря с учреждением Иоанном IV Тихвинского Успенского (Большого) монастыря в 1560 г., когда «архиепископ Пиминъ ездил на Тихвину къ Пречистой, монастыря закладывати». [6, кн. II, с. 704]; «Время возникновения Обители с положительною точностию неизвестно, но из данных, имеющих в исследованиях Токмакова (Материалы для исторического и церковно-

археологического описания Новгородской губернии) можно заключить, что оно совпадает с основанием Большаго Мужского Монастыря и относится к 1560 году»; [7, с. 67]; «№ 595 Введенский Тихвинский 2 класса с 1764 г. женский монастырь... Основан въ 1560 году архиепископом Новгородским Пименом» [8, с. 611].

На сегодняшний день нет данных о том, какие храмы существовали во Введенском монастыре до начала XVII в. Можно уверенно считать, что монастырь, основанный во имя Введения Богородицы во Храм имел одноименный храм, и этот храм был деревянным, как и все монастырские строения XVI в.

Создание каменного Введенского храма связано с именем Царицы-инокини Дарии (Анны Колтовской), Игуменнии и Строительницы Введенского монастыря. По данным, которые приводит в своей «Истории государства Российского» Карамзин, в 1574 г. Царица Анна, под именем Дарии, была пострижена в монашество в Воскресенском Горицком монастыре [9, Т. 9, пр. 493]. Царица Дария игуменствовала в этом монастыре в конце 80-х гг. XVI в., пользуясь расположением придворных и высших духовных сфер. («А те старицы... надеются на царицу на Дарью») [10, с. 1–3]. По данным тихвинского историка Я. И. Бередникова (1793–1854), 16 мая 1596 г. царица Дарья значится уже Игумениею Введенского монастыря в Тихвине. В год вступления на престол Бориса Годунова Дария сложила с себя настоятельство (под 25 декабря 1598 г. упоминается уже Игуменния Евфимия) [11, с. 4].

Сложив с себя сан Игуменнии, Царица Дария осталась Строительницей монастыря. Как пишет историк Б. Д. Греков, «Мы знаем строителей двух типов: это или 1) строитель — лицо, стоящее во главе монастыря как церковного учреждения. Непременно лицо духовного чина — иеромонах, диакон, иеродиакон и т. п. 2) или строитель — владелец монастыря и монастырской вотчины, взявший на себя с разрешения власти обязательство на собственные средства «строить» монастырь, т. е. заботиться о его материальном и всяком другом благополучии». [12, 324]. Учитывая, что Игуменией монастыря стала Евфимия, Царица Дария была именно Строительницей — владелицей монастыря и монастырской вотчины, занималась строительством, а затем восстановлением Введенского монастыря.

Такого же мнения придерживался и И. Мордвинов: «В промежуток 1599 и 1603 годов, вероятно — в самом начале XVII в., царица Дарья Алексеевна перемещена в Тихвинский Введенский монастырь... В Введенском монастыре Дария Алексеевна не была игуменьей, настоятельницей в обычном смысле этого слова. Она являлась устроительницей, владелицей, ктиторм монастыря и свое попечительское право передала затем своим родственницам почти на весь XVII в.» [13, с. 180–181]. «Царица-инокиня энергично принялась за устройство монастыря. Была возведена каменная церковь Введения Б. М. и другие постройки...» [13, с. 187].

Установить точно, когда было начато и когда закончено строительство Введенского храма, на основании имеющихся данных сложно. Самой ранней из известных описей Введенского монастыря является опись, датированная 1620 г. В соответствии с ней «Пречистые бдцы на Тихвине дечь мнстръ... а

в мнстре церковь каменная введения престые бдцы да два предела николае чудотворец да кирила белозерский... а церковное и монастырское строение строено при црцы иноки Дарии Гдревую казною и в 121 году (1613) немецкие и литовские люди тот мнстръ выжгли и церковь разорили» [14, с. 9–10]. Опись монастыря 1647 г. вообще не содержит сведений о времени строительства собора [15, с. 10].

Авторы описей и описаний монастыря, составленных в XVIII–XIX вв. чаще всего не касаются этого вопроса. [4, 5, 16, 17]. В других случаях датируют строительство храма приблизительно — XVII в. [18, с. 2]. В то же время все доступные источники сходятся, называя дату разрушения собора шведами — «Тихвинский Введенский монастырь в 1613, сентября 14 был разорен и разрушен» [17, с. 396–398]. Поскольку ни в одном из источников нет указания на то, что Введенский собор в момент разрушения его шведскими оккупантами был еще не достроен, можно предположить, что Введенский собор в Тихвинском Введенском монастыре был построен между 1600 и 1612 гг.

III

Архитектурный облик Введенского собора, каким он был создан в XVII в., может быть восстановлен нами на основании его описаний, а также двух изображений собора, сделанных до его частичной перестройки в 1882 г.

В соответствии с описью Введенского монастыря, сделанной в 1620 г., сразу после шведского нашествия, «Пречистые бдцы на тихвине дечь мнстръ... в мнстре церковь каменная введения престые бдцы да два предела николае чудотворец да кирила белозерский» [14, с. 9]. Согласно описи 1647 г., «Пречистые Богородицы на Тихвине девичь монастырь... а в монастыре церковь каменная Введения Пречистые Богородицы да два придела Николы Чудотворца да Кирила Белозерского» [15, с. 10]. В апреле 1704 г. собор представлялся в следующем виде: «В монастыре церковь Введения каменная о трех главах, а главы обиты белым железом; церковь крыта в закомары; и алтари, и паперть с западной стороны крыты тесом. В церкви два придела — Николая Чудотворца и Кирилла Белозерскаго... А выход из церкви каменной, на выходе бочка обита чешуею; над крыльцом покрыто тесом [13, с. 358]. Опись Введенского монастыря 1763 г. добавляет: «В том монастыре каменных церквей две, в них престолов пять, из оных церквей под соборною церковью погребов два, у них своды в обоих каменные» [11]. В 1791 г. Яков Челищев пишет: «За речкою Тихвинкою девичий Введенский третьего класса монастырь; в нем две соборных каменных церкви: 1) для летней службы — холодная о трех престолах: настоящий Введению во храм Пресвятыя Богородицы, приделы Николаю Чудотворцу и преподобному Кириллы Белозерскому» [20]. По описанию Исаакия Мордвинова, «...В центре монастыря находится Введенский собор с приделами св. Николая Чудотворца и Кирилла Белозерского. Построен собор в конце XVI века, разрушен (не вполне) в 1613 году при осаде, возобновлен в 1620–1626 годах. Каменный, трехглавый собор, судя по плану Ивана Зеленина на 1679 г. и описям 1704 и 1764 годов, а также по гравюре 1809 г. не изменял своего вида вплоть до 1882 г., когда был реставрирован и несколько исправлен». [20, с. 151–153].

На плане Зеленина мы видим несколько схематическое, но в целом верное изображение Введенского собора. Собор каменный, трехглавый, изображен с запада, со стороны главного входа. Фасад собора трехчастный, в центре фасада — крыльцо с покрытием бочкой. Ступени крыльца ведут в пониженный объем паперти. Покрытие соборной паперти и основного объема собора скатное, с щипцовым фронтоном. По сторонам крыльца, в паперти, два окна с арочными перемычками. В фасадной стене основного объема собора — круглое окно. На барабанах глав собора обозначены световые проемы. В целом изображение собора на плане Зеленина соответствует описанию собора, датированного 1704 г. [13, с. 358].

Следующее, доступное для исследования изображение Введенского собора датировано 1809 г. Изображены три главы собора со световыми проемами, скатная крыша. Прочитывается окно апсиды правого придела во имя Николая Чудотворца. На южном фасаде имеется только три оконных проема. Судя по данному изображению, в соборе имеются только окна второго, верхнего света. При всей декоративности данного изображения монастыря и собора, оно верно передает общие пропорции зданий и их внешний облик. На данной гравюре отсутствует изображение крыльца на западном фасаде собора. Возможны два варианта, почему на гравюре 1809 г. крыльцо и пониженный объем паперти, отраженные на плане Зеленина и описанные в 1704 г., отсутствуют: часть южного фасада собора закрыта изображением здания церкви Рождества Богородицы, и крыльцо скрыто за этим зданием; либо крыльцо утрачено за годы, прошедшие со времени описания монастыря в 1704 г.

IV

Из вышеприведенных данных можно сделать вывод: инокиней Дарией, Строительницей Введенского монастыря в конце XVI — начале XVII вв. во Введенском монастыре был построен четырехстолпный, трехглавый, с тремя престолами соборный храм. Основной объем перекрыт кирпичными сводами, которые опираются на стены и подпружные арки. Храм был холодным, построен на подклете. По данным И. Э. Грабаря, в новгородских церквях «подклеты» или «подцерковья» появились в конце XIV в., но получили особенное распространение, начиная со второй половины XV в. [3, с. 237]. Размещение храма на подклете придавало ему более презентабельный вид, а главное — позволяло использовать каменные основания для хозяйственных целей [21, с. 205–206].

В плане храм был близок квадрату. Вход в храм был один, с западного фасада. К западному фасаду была пристроена паперть, вход на паперть и в храм осуществлялся через крыльцо в виде павильона, с покрытием бочкой и навесом над ступенями входа. Восточный фасад был оформлен тремя апсидами, соответствующими трем престолом соборного храма — во имя Введения Богородицы во храм, во имя Николая Чудотворца и во имя Кирилла Белозерского. Апсиды выполнены сильно выступающими из плоскости восточного фасада. Освещался храм через окна верхнего света и световые барабаны трех глав собора. В соответствии с имеющимися изображениями собора, он имел поскатное покрытие со щипцовым фронтоном западного фасада.

Данные об архитектурном убранстве собора до второй половины XIX в. отсутствуют. Исходя из имеющихся в истории русской архитектуры данных о храмах XVI — начала XVII вв., можно предположить размещение лопаток на фасаде, отражающее тектонический подход древнерусских зодчих и всегда конструктивно оправданное: они либо укрепляют углы постройки, либо связаны с размещением опорных частей сводов. Соответствие архитектурных форм объемно-пространственной структуре постройки, их простота и целесообразность характерны для зодчества XVI в. Основной объем храма четко ограничивался венчающим карнизом и членился лопатками (как вариант — пилястрами) на три части. Эти лопатки отвечали на фасаде внутренним столбам церкви и в малых, четырехстолпных церквях на каждой наружной стене было посередине по две лопатки [3, 231].

В целом, архитектура храма отражает влияние новгородской архитектуры XV–XVI вв. Обращает на себя внимание значительная роль в облике храма его восточного фасада, с акцентированным выделением алтарных полукружий, красивые силуэты куполов [3, с. 224–225]. Барабаны куполов Введенского собора имеют строгую круглую форму и украшены лишь скромным аркатурным поясом. Окна Введенского храма были небольшого размера и находились только в верхнем ярусе фасадов, что также характерно для новгородской архитектуры и связано прежде всего с холодным климатом русского северо-запада. Купола имеют заостренный верх, что естественно при обилии дождя и снегов [3, с. 226]. Характерен для новгородской храмовой архитектуры и фронтоный, скатный тип кровли Введенского собора [3, с. 230]. В градостроительном и архитектурном решении собора не было ничего случайного. В ансамбле Введенского монастыря собор занимал центральное место. Главенство собора подчеркивалось не только его центральным положением, но и значительными размерами, формой завершения — трехглавый собор [22, с. 95–97]. Три главы храма были поставлены в ознаменование Святой Троицы [23, с. 24].

Каким был характер покрытия храма сразу по его завершении, данных нет. По данным Митрополита Макария, новгородские храмы покрывались «...гонтом из дерева или в чешую, а нередко и свинцом, но с XV века свинец местами начал заменяться на кровлях немецким железом. Кресты на храмах были деревянные, обитые разного рода жостью, и железные с полумесяцем под ними и иногда с сидящим поверх креста металлическим голубем» [23, с. 25].

В 1613 г. монастырь в ходе отражения нашествия шведов был сожжен. В 1619 г. было начато исправление полуразрушенной каменной церкви. Царь пожаловал на постройку средства (грамотою 3 октября) [13, с. 189]. В описании Введенского монастыря 1620 г., вскоре после пожара, данных о характере покрытия нет — «Пречистые бдцы на Тихвине дечь мнстрь... в мнстре церковь каменная введения престые бдцы... и в 121 году (1613) немецкие и литовские люди тот мнстрь выжгли и церковь разорили, и тот храм покрыт изнова...» [14, с. 9–10]. «После большого пожара в 1623 году был заново отстроен Большой монастырь. Около той же поры по усердию царицы-инокини Дарьи Алексеевны окончен возобновлением Девичий монастырь» [11, IV-V]. По описи 1704 г. «...В монастыре церковь Введения каменная о трех главах, а главы обиты белым

железом; церковь крыта в закомары; и алтари и паперть с западной стороны крыты тесом. <...> А выход из церкви каменной, на выходе бочка обита чешуею; над крыльцом покрыто тесом» [13, с. 58]. Почти через сто лет после шведского разорения главный монастырский храм покрыт деревом-тесом и гонтом, и лишь главы обиты «белым железом» — луженой жстью. В 1704 г. при Игуменнии Евранее в ночь на 20 июня Введенский монастырь сгорел. Данных о том, пострадал ли во время этого пожара Введенский собор, нет [13, с. 360].

К 1764 г. ситуация меняется незначительно — «...оной Тихвинской Введенской девичей монастырь... В том монастыре каменных церквей две, в них престолов пять, из оных церквей под соборною церковью погребов два, у них своды в обоих каменные, крыты оныя церкви двойным тесом, главы обиты зубцоватым чешуйчатым гонтом, кресты на оных церквях деревянные, обиты жстью» [11].

Как был решен в XVII — XVIII вв. интерьер собора, можно лишь предполагать на основании исторических данных — «Внутренность церквей располагалась так: святой алтарь разделялся капитальными стенами на три части, в коих помещались престол, жертвенник (по тесноте жертвенник часто устроился при окне из капитальной стены, покрываемой доскою), выкладенные из кирпича, и диаконник. От этих трех частей были три алтарныя полукружия, из коих среднее всегда возвышалось над прочими предолтариями в виде полубашенки; но все они вверху сводимы были куполами, кои знаменовали небо. Горнее место возвышалось от помоста на пол-аршина, с каменными, а иногда деревянными седалищами по обеим его сторонам» [23, с. 26]. В иконостасах применялись вертикальные колонки, разделявшие отдельные иконы, а тябла превратились в раскрепованные антаблементы. Стволы колонок украшались резьбой в виде вьющейся виноградной лозы, резные украшения появились и во фризах, а царские врата украшались мелкой сквозной золоченой резьбой на цветном — красном, темно-зеленом, темно-синем или черном фоне. [2, с. 130].

V

В 1836 г. в Тихвинском монастыре вновь происходит пожар — «...означенный общежительный Введенский девичий монастырь... подвергся несчастному случаю наводнения и пожара» [24, 1–10б]. Введенский собор при пожаре не пострадал. Следующее описание Введенского монастыря датировано 1854 г. В отношении Введенского собора оно, к сожалению, мало информативно: «Почти на трех четвертях длины двора, на противоположной св. вратам стороне, находится холодный собор Введения Пресвятой Богородицы, с притвором в котором, как уже сказано, покоятся останки Царицы-Инокини. Собор довольно просторен, светел и чист. Иконостас его пятиярусный, весь золоченый, есть в малом виде подражание иконостасу большого Тихв. Успенскаго собора, по рисунку, изображениям и размещению икон». [5, с. 125].

В 1882 г. производится реставрация и частичная перестройка собора. По данным Исаакия Мордвинова, «Исправления таковы: паперть повышена надстройкою хоров, увеличены размеры окон, пристроены 2 крыльца, а станы и пилястры украшены орнаментацией и живописью» [20, с. 153–155]. Согласно описанию современника, датированного 1884 г., «...к западной стене собора

сооружена пристройка — чем самый собор увеличился, для большого помещения устроены на той западной стороне просторные хоры; внутри собора все отделано заново, начиная с позолот иконостаса и оканчивая полом; наружные стены украшены искусно лепною работою и живописью; главы покрыты белою жемчужною, и водруженные на них золотые кресты увенчивают заботы и подвиги Игуменни о своей любимой обители» [18, с. 29].

«Собор Введенский занимает середину святой Обители. По зодчеству его можно отнести к XVII веку, но теперь возобновлен попечением и заботами нынешней игуменни Рафаилы в 1882 г. Наружный вид собора очень изящной архитектуры с лепными украшениями и священными изображениями. Три массивные главы венчают его блестящими своими куполами. Два входа — западный и южный с прекрасными крыльцами ведут внутрь собора. Войдя западными дверями, открывается обширный притвор во всю ширину храма; он отделен от внутренности его тремя обширными арками. Своды собора поддерживаются двумя большими столпами, украшенными каждый с трех сторон иконостасами. А с четвертой примыкают клироса правый и левый. Место игуменни прислонено к стене с правой стороны средней арки. Иконостас собора сохраняет тип иконостасов древних соборных храмов Москвы, Новгорода, Ростова и друг. Весь иконостас по местам вызолочен и украшен колоннами и резьбою. Царские двери тоже резные и вызолочены, и довольно обширны. Иконы в нем расположены в четыре яруса и все древняго письма, а на храмовой иконе Введения и на двух местных богатыя сребропозлащенные ризы. Животворящий крест с резным изображением Христа Спасителя как символ нашей веры водружен на самой верхней части иконостаса. За иконостасом находится: с правой стороны небольшой придел во имя св. Николая Чудотворца, а с левой — подобный же придел во имя Преподобного Кирилла Белозерскаго. <...> Соборный алтарь просторен, и над престолом его устроена резная сень. В западной стороне собора над папертью расположены обширные хоры для монашествующих сестер. Собор освещен большими окнами, что придает много красоты, величия и света. Для большей легкости молящихся пол устроен деревянный и настлан не по земле, но для осушения самого храма под полом устроен еще нижний этаж. При входе в собор по левой стороне возвышается на двух ступенях позлащенная гробница Благоверной Царицы Дарьи Алексеевны, она покрыта бархатным покровом под резною сенью... На левой стороне храма под резною сенью находится богатая, шитая золотом плащаница, а на правой — близ иконостаса, на вызолоченном красивом аналое хранится несколько ковчегов со святыми мощами...» [18, с. 3–4].

Над могилой Царицы Дарьи была также установлена плита со следующей надписью: «Блаженная памяти Государя Царя и Великого Князя Иоанна Васильевича царица схимонахиня Дария (Анна Алексеевна) по роду Колтовских погребена на сем месте и племянницы ее княжны Леонида и Александра Григорьевны дочери Гагарина здесь погребены в лето от воплощения Сына Божия 1626 г. месяца апреля 5 дня. Вновь устройся гробница сия по благословиению Его Высокопреосвященства Амвросия, митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского и благочинного — Большого монастыря архимандрита Самуила,

при игумении Таисии старанием священника Иоанна, подаянием граждан и прочих подателей 1814 г.» [19].

До настоящего времени не удалось обнаружить архивные документы, фиксирующие характер работ, произведенных в 1882 г. во Введенском соборе. По-видимому, работы были проведены за счет собственных средств монастыря. Не установлен и архитектор, руководивший перестройкой собора. В то же время имеются фотографии собора, сделанные уже после перестройки — в конце XIX — начале XX вв. Часть данных получена при натурном исследовании собора.

Вышеприведенные данные позволяют выделить три группы изменений, произведенных в архитектурном облике собора при перестройке, произведенной в 1882 г.:

А) Изменение плана собора с близкого к квадрату на прямоугольный план с соотношением сторон $1 \times 1,5$ и как следствие — увеличение внутреннего объема собора.

Б) Изменения архитектурного убранства фасадов собора, в том числе пристройка двух крылец к южному и западному фасадам, увеличение площади окон и, видимо, их числа на фасадах собора.

В) Изменения в интерьере собора, главным из которых стало создание хоров в его западной части.

К выводу о том, что первоначальный план собора был близок к квадрату, можно прийти на основании следующих данных: перестройке подвергалась прежде всего западная часть собора — «...к западной стене собора сооружена пристройка — чем самый собор увеличился» [19]; «Исправления таковы: паперть повышена, надстройкою хоров» [20, с. 153–155]. Восточную часть собора занимает и подклет (подвал), существующий с момента постройки Введенского собора: «В том монастыре каменных церквей две, в них престолов пять, из оных церквей под соборною церковью погребов два, у них своды в обоих каменные» [11]. План подклета также близок к квадрату. На гравюре 1809 г. изображен южный фасад основного объема собора только с тремя окнами. В соответствии с планом собора можно предположить длину продольного фасада собора около 19–20 м, при неизменной ширине собора 18 м (при наружном обмере). Следовательно, именно восточная часть собора создана в конце XVI — начале XVII вв. Исходя из этого, следует, что длина собора в результате перестройки была увеличена приблизительно на 8–9 м, что и создало в итоге соотношение сторон собора вместо 1×1 — $1 \times 1,5$.

Судя по изображению собора на плане Зеленина и описаниям собора («...алтари и паперть с западной стороны крыты тесом. <...> А выход из церкви каменной, на выходе бочка обита чешуею; над крыльцом покрыто тесом») [13, с. 358], с западной стороны храма имелся пониженный объем паперти и крытое крыльцо с типичным для русской архитектуры XVI–XVII вв. завершением бочкой. Данных, которые позволили бы судить о том, какой длины были паперть и крыльцо, нет. Возможно, это удастся выяснить при проведении дополнительных натурных исследований, при исследовании фундаментов западной части собора. Можно лишь предполагать, что вновь пристроенный в 1882 г. западный

объем занял площадь ранее существовавшей паперти и крыльца. При этом пониженный ранее объем паперти был выведен в один уровень с основным объемом собора.

В 1882 г. произошло значительное изменение архитектурного решения фасадов собора. В описаниях характера перестройки отмечается важная роль окон собора: «Собор освещен большими окнами, что придает много красоты, величия и света» [18, с. 3–4]; «увеличены размеры окон» [20, с. 153–155]. Анализ изображений собора, датированных концом XIX — началом XX вв., а также натурные исследования показывают, что увеличились не только размеры окон, но и их число. В соответствии с изображением собора 1809 г. фасад основного объема собора разбит тремя оконными проемами, расположенными только в верхнем ярусе фасада и только на три оси. Вероятность того, что автор гравюры по своему произволу не стал изображать существующие в соборе окна, невелика. Южный фасад изображенной здесь же церкви во имя Рождества Богородицы в главных деталях (в т. ч. количестве и форме окон) соответствует облику фасада церкви на сегодняшний день.

Учитывая близость архитектуры Введенского собора к архитектуре Новгородских храмов XVI–XVII вв., для которых характерно малое число окон и их небольшие размеры, можно предположить, что оконных проемов нижнего яруса до перестройки 1882 г. не существовало. В процессе перестройки храма размер существующих оконных проемов второго яруса был увеличен, в том же размере был выполнен оконный проем в пристроенной западной части храма. В нижнем ярусе храма на южном фасаде было выполнено три оконных проема, соосных оконным проемам верхнего яруса, и дверной проем для вновь созданного крыльца. На северном фасаде храма была проделана аналогичная работа, но в первом ярусе вместо дверного проема был выполнен еще один оконный проем. В апсидах уже имеющиеся оконные проемы также были увеличены, вместо арочного завершения они получили прямоугольное завершение. Оконные проемы апсид были оформлены наличниками.

После перестройки собора на южном фасаде собора четыре оси — три окна и крыльцо первого яруса и четыре окна второго яруса. Окна имеют архитектурное убранство — окна второго яруса имеют арочное завершение, украшены пятилепестковыми арками на колонках. Окна первого яруса украшены наличниками и карнизами. Окна имеют мелкую расстекловку, по-видимому, имитирующую слюдяные оконницы храмов XVII в. Под завершающим карнизом вдоль всех фасадов храма идет аркатурный пояс. Вертикальное членение фасадов выполнено на пять осей пилястрами — две пилястры по углам храма и три в простенках. К западному, перестроенному фасаду собора было пристроено крыльцо, пробиты оконные проемы первого и второго ярусов. «Два входа — западный и южный с прекрасными крыльцами ведут внутрь собора» [18, с. 3–4]; «Исправления таковы:... пристроены 2 крыльца, а стены и пилястры украшены орнаментацией и живописью» [20, с. 153–155]. Крыльца выполнены в виде павильонов, оформленных архитектурным орнаментом в стиле московской храмовой архитектуры XVII в. Входной проем крылец закрывали двустворчатые двери.

Перестройка 1882 г. повлекла за собой также изменения в интерьере собора. «Войдя западными дверями, открывается обширный притвор во всю ширину храма; он отделен от внутренности его тремя обширными арками» [18, с. 29]. Кроме того, «... для большого помещения устроены на той западной стороне просторные хоры» [18, с. 29]. Это же отмечает в своей работе и И. Мордвинов: «...паперть повышена, надстройкою хоров» [20, с. 151–153]. Был создан также новый иконостас, а интерьер собора получил новую, нарядную отделку. [18, с. 3–4], [19].

Фотография собора начала XX в., изображающая восточный фасад собора, позволяет сделать предположение об изменении в алтарной части собора, которое в вышеприведенных описаниях собора не отмечено. Над алтарной частью собора, между малыми главками, на крыше собора просматривается дымовая труба. Введенский собор остался холодным, но либо в его алтарной части было выполнено печное отопление, либо это вытяжная труба для розжига кадила.

Изучение истории Введенского собора в полной мере подтверждает высказанную И. Э. Грабарем мысль: «Подводя итоги всему, что сделано Россией в области искусства — приходишь к выводу, что это по преимуществу страна зодчих. Чутье пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм, — словом, все архитектурные добродетели встречаются на протяжении русской истории так постоянно и повсеместно, что наводят на мысль о совершенно исключительной архитектурной одаренности русского народа» [3, т. I, 4].

VI

Негативные изменения в судьбе Введенского храма наступили после 1917 г. 14 декабря 1918 г. Комиссия по отделению церкви от государства при Тихвинском Совете Рабочих, Крестьянских и Красноармейских Депутатов приняла решение: «Настоятельнице Введенского монастыря ...предписывается немедленно сдать все имущество и деньги Монастыря, в чем бы оно не заключалось, и отныне всеми делами и распоряжениями монастыря ведает названный Комитет» [25, с. 64]. В начале 1920-х гг. Исаакий Мордвинов обращается к представителям Тихвинской власти с ходатайством, предлагая взять архитектурный комплекс Тихвинского Введенского монастыря под охрану: «Тихвинский Введенский Девичий Монастырь... Основан в 1560 году. <...> Замечательные здания монастыря взяты на учет Петроградским отделом охраны, свидетельства выданы коллективу верующих. <...> Если почему-либо невозможна охрана монастыря в целом, то необходимо принять в охрану все перечисленные в настоящей записке здания с памятниками, какие в них заключены» [20, с. 151–153]. Ходатайство Исаакия Мордвинова не помогло, монахини и верующие были изгнаны из монастыря и храма, мер по охране храма принято не было.

В 1988 г. Ленинградским филиалом Института «Спецпроектреставрация» проводились исследовательские работы на объектах Тихвинского Введенского монастыря. В ходе работ был проведен опрос местных жителей. В соответствии с полученными данными монахини жили в монастыре до рубежа 1920–1930-х гг. По данным Грачевой В. В. (рожд. 1910 г.) монашек разогнали в 1926–1928 гг., тогда же из подклета Введенского собора вытащили гробы-склепы, включая

останки Дарьи. С началом Великой Отечественной войны в обоих Тихвинских монастырях были размещены госпитали. Во Введенском монастыре госпиталь находился до 7 ноября 1941 г. (т. е. до оккупации Тихвина немецко-фашистскими войсками). После освобождения Тихвина Красной армией 9 декабря 1941 г. и до 1944 г. в стенах Введенского монастыря располагался госпиталь № 3415. В 1944–1945 гг. в монастыре в большом сестринском корпусе разместили педучилище, и при этом были снесены главы собора и трапезной церкви. В конце 1940-х гг. в верхней части интерьеров Введенского собора еще была живопись. Уровень поверхности Введенского ручья был поднят для нужд химзавода устройством плотины в 1950-х гг. (По листу опроса 11.08.1987 г. Гусаровой Галины Кузьминишны (род. 1933 г.). После этого, возможно, и появилась вода в подвале Введенского собора» [26, с. 11–13]. Архитектурный ансамбль Введенского монастыря взят на учет как памятник архитектуры в 1960–1970-х гг. Инспекцией охраны памятников (1976 г. охранный № 274). В 1970 г. «В сохранившихся помещениях Введенского монастыря расположены общежития и столовая педагогического училища, детская спортивная школа». [27, с. 20].

27 июля 1987 г. решением Леноблисполкома № 325 «Об утверждении дополнительного списка вновь выявленных памятников архитектуры и садово-паркового искусства Ленинградской области» «Введенский монастырь в составе... ул. Зайцева, 8» взят на государственную охрану. В апреле 1987 г. решением Леноблисполкома утверждена охранный зона Тихвина (по разработке 1982 г. ЛИСИ — руководитель — Славина Т. А.), где Введенский монастырь имеет свою охранную зону. По состоянию Введенского монастыря на 1988 г. «... Вся территория памятника в настоящее время не организована, запущена. Участок некогда единого памятника расчленен различными зонами владений, арендаторов, заборами, сараями, надземными сетями и т.п. ... Собор приспособлен для спортивного комплекса «Зал борьбы». [26, с. 17].

В том же, 1988 г., было проведено предварительное обследование Введенского собора: «Акт утраты первоначального облика памятника. 10 мая 1988 г. Кирпичное трехъярусное здание. Трехапсидный, трехглавый, четырехстолпный собор XVII–XIX вв. Имеет кирпичные своды и металлические связи. Подклет выполнен из тесаного камня. Объем памятника 4800 м. куб. Фундаменты валунные. Каменные стены подклета. Сводчатые перекрытия из кирпича. Высота собора от уровня существующей планировки до карниза — 950 см. Толщина стен — 120–130 см. С северного фасада к собору примыкает современная одноэтажная кирпичная пристройка, в которой находится котел для бани, расположенной в первом ярусе апсидной части. Отмостка вокруг собора бетонная, частично разрушенная, поросла растительностью. Цоколь — из известняковых плит, высотой 50–60 см, которые крепятся к стене металлическими пиронами. Плиты почти по всему периметру отвалились, и кладка за ними имеет значительные вывалы кирпича глубиной до 0,5 метра, расслоение кирпича и выкрашивание раствора. В этой зоне кладка — влажная. Разрушению подвержены декоративные элементы фасадов: карнизы, пояски, наличники. Стены по фасадам визуально трещин не имеют, кроме стен апсид, в которых трещины проходят над окнами. Первый ярус — подклет, перекрыт кирпичными сводами,

которые не обследованы из-за наличия в подвале воды. Причины и время появления воды неизвестны. Подклет имеется не под всем собором. Западная его часть подклета не имеет [26, с. 98].

Основной двухсветный объем (2–3 яруса) перекрыт кирпичными сводами, которые опираются на стены и подпружные арки... своды имеют трещины раскрытием до 1 см <...> на западной стене видны остатки пят и свода. ... В этой части собора находятся хоры... [26, с. 105]. <...> на чердаке под крышей видны остатки трех срубленных кирпичных барабанов: один центральный и два восточных. <...> Собор имеет воздушные кованые связи. В уровне пят подпружных арок по столбам проходят четыре связи, по две нитки каждая. Визуально деформаций и коррозии не имеют. В направлении север — юг от столбов к стенам проходят связи в двух уровнях, причем одна разорвана и вычинена накладкой. Анкера связей на фасады не выходят. <...> перемычки над оконными проемами арочные и клинчатые, кроме окон апсид и дверного проема на западном фасаде. Эти перемычки плоские. Над проемом в подклет на северном фасаде перемычка разрушена [26, с. 106]. Итоговый вывод — «... собор находится в удовлетворительном состоянии. В настоящее время эксплуатируется как зал борьбы» [26, с. 107].

Результаты натурного обследования показывают, что перечень утрат не полон. В акте не отражен ряд существенных утрат в архитектурном облике памятника: утрата крылец на западном и южном фасадах, частичная закладка дверного проема на южном фасаде и переделка его в оконный проем, перебивка крайнего восточного окна нижнего яруса на северном фасаде в дверной проем, металлический навес над входом в подклет на северном фасаде. К акту прилагался план первоочередных работ по сохранению памятника, но к его реализации так и не приступили [26, с. 108].

В 1991 г. Санкт-Петербургским Государственным Институтом архитектуры (ЛенНИИТАГ) была разработана Концепция развития исторической части г. Тихвина. В рамках этой концепции были определены Охранные зоны особо ценных архитектурных ансамблей. К таковым был в частности отнесен ансамбль Введенского монастыря с деревней Стретилово [28]. До 2010 г. Введенский собор использовался как зал борьбы, при этом никаких мер к сохранению памятника не принималось, собор продолжал разрушаться.

Восстановление собора началось с момента передачи его в ведение возрожденного в Тихвине Введенского женского монастыря.

Источники

1. История Русского Искусства. Под общ. ред. академика И. Э. Грабаря. Т. IV. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959.
2. История Русского Искусства. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Архитектура России, Украины, Белоруссии. XIV — первая половина XIX вв. Т. 6. М., 1968.
3. История Русского Искусства. История архитектуры. Допетровская эпоха. Под общ. ред. И. Э. Грабаря. Том I. Архитектура. М.: Издание И. Кнебель.
4. Опись учиненная Новгородской Епархии Тихвинскому Введенскому ДЕВИЧЬЮ монастырю // Сборник Новгородского общества любителей древности. Выпуск IV. 2-я паги-

- нация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорного Обонежья (современнаго Тихвинского уезда). Новгород, 1911.
5. Тихвинские монастыри. Большой-Богородицкий. Дымский-Антониевъ. Беседный-Николаевский. Введенский Девичий. Санкт-Петербургъ: Странникъ (Башуцкий), 1854.
 6. МАТЕРИАЛ. Для историко-топографическаго исследования. О православныхъ монастыряхъ в Российской империи. С библиографическим указателем. Сост. Зверинский В. В. Книга I. Преобразование старых и учреждение новыхъ монастырей с 1764–1795 гг. по 1 июля 1890 г. (594 монастыря). С.-Петербург, 1890.
Книга II. Монастыри по штатам 1764, 1786 и 1795 годов. С.-Петербург, 1892.
Книга III. Монастыри, закрытые до царствования императрицы Екатерины II. С.-Петербург, 1897.
 7. Тихвин и его Святыня. Описание города, Тихвинскаго Большаго Монастыря и пребывающей в нем Святыни. Сост. Л. И. Григорьев. С.-Петербург, 1889.
 8. Православные монастыри Российской Империи. Полный список всех 1105 ныне существующих в 75 губерниях и областях России (и 2 иностранных государствах) мужских и женских монастырей, архиерейских домов и женских общинъ. Сост. Л. И. Денисов, действительный член Московскаго Общества Любителей Духовнаго Просвещения, Церковно-Археологическаго Отдела при немъ и Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московскаго епархии. М., 1908.
 9. Карамзин Н. М. История государства Российскаго. Т. 9. прим. 493.
 10. Отписка Кирилловскаго игумена Марка Ростовскому Митрополиту Варлааму (Къ жизнеописанию царицы Дарьи) // Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинского уезда). Новгород, 1911.
 11. Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинского уезда). Новгород, 1911.
 12. Грековъ Б. Д. Новгородский Домъ Святой Софии. (Опытъ изучения организации и внутреннихъ отношений крупной церковной вотчины). С.-Петербургъ, 1914.
 13. Институт Истории РАН (СПб). Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенский монастырь. Материалы к историческому очерку.
 14. Выпись из писцовых книг Мины Лыкова. 1620 г. (Состояние Введенскаго монастыря после шведскаго разорения) // Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинского уезда). Новгород, 1911.
 15. Выпись из переписной книги Сумина. (1647 г.) // Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинского уезда). Новгород, 1911.
 16. Путешествие по северу России в 1791 г. Якова Челищева. 31-я часть. Описание Большаго Тихвинскаго монастыря и уезднаго города Тихвина.
 17. История российской иерархии. Собранныя Ставропигиальнаго Московскаго 1-класснаго Новоспасскаго монастыря Архимандритомъ, учрежденной в Москве Духовной Цензуры председательствующимъ и ордена Св. Анны 2-го класса Кавалеромъ, Амвросиемъ. Часть IV, М., 1815.
 18. Описание Введенскаго девичьяго второкласснаго монастыря. В г. Тихвин Новгородской губернии. С.-Петербург, 1884.
 19. История Русскаго Искусства. Под общ. ред. академика И. Э. Грабаря. Том III. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1955.
 20. Тихвин. М.; СПб., 2004.
 21. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. М., 2004.

22. Колычева Е. И. Организация архитектурно-пространственной композиции монастырей // Монашество и монастыри в России XI–XX века. Исторические очерки. М., 2005.
23. Макарий (Миротлюбив Н. К.), арх. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Ч. 1–2. М., 1860. Репринт: СПб., 2003.
24. РГИА ф. 796 оп. 115 д. 872. По донесению преосвященного Новгородскаго (нрб.) Новгородской Епархии въ Тихвине Введенскомъ общежительномъ девичьемъ монастыре на месте сгоревшихъ деревянныхъ келий новаго каменнаго двухэтажнаго корпуса. 28 Мая 1834 года. 20 Июля 1836.
25. ЦГИА СПб. ф. 1881 оп. 1 д. 2 Циркуляры Благочинного Тихвинских монастырей. 11 января — 30 декабря 1918 г.
26. ЛФ «Спецпроектреставрация» г. Тихвин. Введенский монастырь. Предварительные работы. Краткая историческая справка. Том 1. Ленинград, 1988.
27. Крупейченко И. П., Балясов Н. К. Тихвин. Прежде и теперь. Л., 1970.
28. Государственный Комитет по Архитектуре и Градостроительству при Госстрое СССР. Санкт-Петербургский Государственный Институт архитектуры (ЛенНИИТАГ). Концепция развития исторической части г. Тихвина. 1991. Том I. Пояснительная записка. Ш. 2. Охранные зоны особо ценных архитектурных ансамблей.



ПАВЕЛ КОНСТАНТИНОВИЧ ГОЛУБЯТНИКОВ

Статья посвящена творческой, педагогической и исследовательской деятельности одного из наиболее талантливых учеников К. С. Петрова-Водкина Павлу Константиновичу Голубятникову (1891–1942).

В богатом эпистолярном наследии К. С. Петрова-Водкина находятся многочисленные письма к его ученикам. Среди них следует выделить письма к его ученику и другу Павлу Константиновичу Голубятникову. Это продолжительная переписка между учителем и учеником свидетельствует и подтверждает глубокое уважение и веру в успешное будущее художника Павла Голубятникова. Эти письма, прежде всего, следует воспринимать как документ эпохи, где освещаются изнутри основные события, проблемы и тенденции, рождающиеся в творческих процессах времени, это по сути дела летопись художественной жизни того времени.

К сожалению, имя Павла Константиновича Голубятникова сегодня знакомо не многим. Но, очевидно, можно сказать словами Державина: «Я есмь — я был — я буду вновь».

Интерес к этому художнику, исследователю, педагогу обязательно вернется, потому как он и его учитель К. С. Петров-Водкин думали о развитии искусства, принимали активное участие в формировании русской художественной школы, отдавая весь свой талант художника и педагога. Искусство, художественная школа не возникают сразу, это деятельность не одного поколения. Эти мастера были творческими приемниками, принимающими на себя всю ответственность — сохранить и усовершенствовать уже созданное.

Павел Константинович Голубятников (1891–1942) был талантливым живописцем, мастером высокой профессиональной культуры, педагогом, теоретиком, воспитавшим несколько поколений своих учеников, художников и преподавателей советской художественной школы, а также теоретиков изобразительного искусства. Подлинное значение этого мастера еще не раскрыто искусствоведческой наукой. К сожалению, в наше время его знают лишь немногие художники и искусствоведы. При жизни творчество художника не было по достоинству оценено отечественной критикой. Прошло много десятилетий, и лишь в 1977 г. была впервые после смерти художника открыта небольшая персональная выставка в нижнетагильском государственном музее изобразительных искусств, после того как наследие живописца было безвозмездно передано в музей Нижнего Тагила его верной спутницей, женой Ольгой Петровной Голубятниковой, а также дочерью Верой Павловной Дерябиной. Семью П. К. Голубятникова на Урал забросила война. Сам он никогда не был в Нижнем Тагиле.

Следующий, более полный показ творческого наследия состоялся в 1992 г. в нижнетагильском музее. Выставка была приурочена к 100-летию со дня рождения художника. Полностью возвращение имени П. К. Голубятникова состоялось в 1997 г., когда почти все основные произведения прошли реставрационную работу, которую организовали сотрудники нижнетагильского музея. В это

же время был подготовлен и вышел альбом-каталог работ П. К. Голубятникова. Это издание явилось первым наиболее полным научным исследованием жизни и творчества П. К. Голубятникова (1891–1942). Все сохранившиеся произведения и архив художника находятся в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств. В альбоме-каталоге помещено большое количество репродукций, фотографий, документов, которые воспроизводятся впервые. Сотрудниками музея проведена колоссальная работа, которая строится на огромном знании авторами фактологического, мемуарного, искусствоведческого материала, на той отличной музейной школе, без которой невозможно создание подобного труда. Статьи написаны с тонким пониманием взаимосвязи, которая существует между авторами, темой, временем.

Павел Константинович Голубятников родился в 1891 г. в Петербурге. Он стал старшим из четырех детей в семье Константина Петровича и Евдокии Марьяновны Голубятниковых. Семья жила в собственном доме на Лиговском проспекте. Отец матери Евдокии Марьяновны владел несколькими известными в Петербурге мастерскими по изготовлению мебели для магазинов. Известно, что знаменитый Елисеевский магазин на Невском проспекте был оформлен его мастерской. В этих мастерских и служил в молодости отец будущего художника. Семья была набожная. После революции отец принял духовный сан. В доме была превосходная библиотека, дети много читали, обучались игре на фортепьяно, изучали иностранные языки. Будущий художник получил в детстве прекрасное домашнее воспитание. Позже окончил коммерческого училище, после которого поступил в школу Общества поощрения художеств (ОПХ). В это время школа Общества поощрения художеств переживала творческий подъем, она стала одним из замечательных художественных учебных заведений страны. В становлении Павла Голубятникова как художника сыграли выставки «Мир искусств», проходившие в это время в Петербурге. В 1912 г. на одной из этих выставок он увидел произведение К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня». Произведение поразило воображение молодого человека. Впоследствии он писал: «Помнится солнечный день моего детства «Выставка мир искусств». Глубоко взволновала меня работа Кузьмы Сергеевича «Купание красного коня». Особый материальный контраст цветов, взятых в композиции. Ясность композиционной нагрузки, динамический рисунок. Она понравилась мне и контролирует до сих пор». Встреча с этим произведением заставила будущего художника задуматься, он понимал, что необходимо серьезно и систематически заниматься искусством. Это желание приводит его в 1913 г. в Академию Художеств в мастерскую Н. К. Рериха. Однако проработав несколько лет в Академии Художеств, Голубятников уходит оттуда и поступает на физико-математический факультет Петербургского университета. Довольно рано, именно с университетских лет Голубятников увлекся астрономией и математикой, и они-то в будущем в его художественной деятельности будут влиять на мировосприятие художника. В дальнейшем он где-то, может быть, на интуитивном уровне, стал понимать, что за вроде бы свободным творчеством художника скрывается некая математическая основа. Именно математический склад ума, логичность восприятия и определили формально-структурную сторону его будущих произведений — особое

построение композиций, логику цветовых отношений, пространственно-временные перспективные решения.

Окончив третий курс физико-математического факультета, Голубятников бросает университет и принимает окончательное решение посвятить себя живописи. В самом начале 1918 г. Петербургская Академия Художеств становится центром художественной жизни страны. В Академии, которая теперь называлась Петроградские государственные свободные художественные мастерские, было открыто более 15 индивидуальных мастерских всевозможных направлений — от крайних «правых» до крайних «левых». Комиссаром Академии по указанию Луначарского назначается А. Е. Карев. Теперь старые установки соседствовали с новыми идеями, шли постоянные дискуссии, вызванные проблемами современного искусства. Те установки, которые существовали в одной мастерской, отвергались в другой. К. С. Петров-Водкин среди профессоров Академии Художеств считался наиболее популярным, имеющим свою своеобразную методическую систему, и слыл человеком отзывчивым на все новое в искусстве. В те годы для поступающих в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские не требовалось сдавать конкурсные экзамены. Голубятников решает подать документы и заявление на зачисление в мастерскую К.С. Петрова-Водкина. Дочь Павла Голубятникова В. П. Дерябина впоследствии, вспоминая беседы с отцом, рассказывала: «Он пошел и познакомился с К. С. Петровым-Водкиным. Художник велел принести несколько картин Павла Константиновича и, просмотрев их, оставил его у себя в мастерской. Они подружились буквально сразу, найдя общие темы для разговоров». Так, осенью 1918 г. Голубятников становится учеником Петрова-Водкина. В это же время в этой мастерской начинают обучаться А. Самахвалов, Л. Чавпятав, Е. Эвенбах, С. Примселков, П. Соколов, Н. Соско, Н. Дмитриев, Н. Доридонтов, Б. Эрбштеин и др. «Я помню, как ярко запомнились и встревожили меня полотна Кузьмы Сергеевича своей живописной выразительностью восприятия. Это и определило мое отношение к нему, это увлекло меня учиться у этого великолепного мастера». Судя по воспоминаниям учеников, К. С. Петров-Водкин был человеком вдумчивым, творчески увлеченным, имеющим многогранный талант, внимательно относящимся к личным поискам каждого из учеников. Ученики мастерской безоговорочно верили учителю. Часто вечерами они собирались в мастерской, велись нескончаемые споры о жизни, о ее смысле, о будущем русского искусства, об основных направлениях новой культуры. «Встречи (с К. С. Петровым-Водкиным) в академической мастерской, о которых очень много можно говорить, где так ясно вошла в сознание необходимость нового пути живописного искусства, где открылись законы пространства и света и формы. Вне академии мы стали близкими друзьями, товарищами, посещали концерты, театры, мастерские художников выставки, насыщая обсуждениями все виденное и все слыханное». Как педагог К. С. Петров-Водкин известен еще до революции, работал в школе Е. Н. Званцевой (190–1917). Уже тогда было ясно, что все его творчество отмечено самобытной индивидуальностью, как и метод его преподавания, отличающиеся глубиной и оригинальностью предметно-пространственного

и декоративно-пластического мышления, выразившиеся в его теоретических концепциях «сферической перспективы» и «трехцветке».

Петрова-Водкина и его учеников-последователей долгое время не принимала современная официальная художественная среда, считая их формалистами. Эта позиция, несомненно, была упрощенно-вульгарной. Учебные программы, составленные К. С. Петровым-Водкиным, его выступления и воспоминания учеников не только свидетельствуют о сугубо реалистических основах педагогики художников, но и убеждают в том, что его методическая система имела большое значение для будущего искусства, особенно для развития монументально-декоративных основ творческого процесса. Из воспоминаний его ученицы Е. К. Эвенбах становится ясно, что все, к чему притрагивалась рука мастера, пропитано высоко поэтическими традициями древнерусского искусства, и они сливаются с его новыми поисками. Новаторство было очевидно во всем, что он делал. Е. К. Эвенбах вспоминает: «У Кузьмы Сергеевича было самое большое число учеников, и самые чистые сверкающие краски». Она рассказывала, что поначалу им пришлось заниматься на Литейном дворе в помещении, где прежде жил сапожник, но вскоре мастерской отвели светлый павильон, который был расположен в академическом саду и принадлежал батальной мастерской. К сожалению, за отсутствием подробных воспоминаний самого Голубятникова приходится воспользоваться воспоминаниями его товарищей, работавших с ним в это время. Е. К. Эвенбах вспоминает, что «заниматься под руководством К. С. Петрова-Водкина было нелегко, так как он предлагал своим ученикам следовать разработанной им системе. Так сложно было усвоить его учение о трехцветии. Он ставил на первый взгляд сложные постановки, необходимо было писать натюрморт, состоящий из простых геометрических объемов — шар, куб, конус — одной краской. Еще сложнее было справиться с изображением головы натурщика одним синим, или красным, или желтым без применения белил и черного тона. Этюды голов, выполненные одним синим цветом, вдвое крупнее натуры, свидетельствовали о сложности заданий». Интересно, что часть таких этюдов до сих пор хранится в фондах научно-исследовательского музея Академии Художеств. Такие задания свидетельствовали о желании педагога заставить ученика совершенствовать свое искусство в пределах минимального, задуматься и привить живописно-пластическую культуру. Тяготение к масштабной форме, самоограничение в цвете по строгой системе учителя, несомненно, давало свои положительные результаты.

В процессе обучения К. С. Петров-Водкин умел учесть индивидуальные способности каждого ученика и привить им вкус к культуре живописи, что сделало его педагогом почитаемым большинством учеников, а для Голубятникова необходимым наставником. Е. К. Эвенбах рассказывала: «Кузьма Сергеевич — умный и талантливый художник — не нянчился со своими учениками. Он приходил в мастерскую, шел к одному, ну, положим, к Чепятову, говорил с ним. Все оставляли свои места и слушали. Это говорилось всем».

Интересны воспоминания другого соученика Голубятникова по мастерской — Александра Николаевича Самохвалова: «Кузьма Сергеевич не очень часто, но все же время от времени приходил — все прекращали работу. Начинался

обход — высказывание суждений мастера, весьма, может быть, критическое, но в то же время вполне обоснованное, никакой другой профессор не говорил о таких вещах. Прежде всего — осевое соотношение объемов. Для многих из нас это были новости, хотя А. Иванов строил композицию своих картин, и в частности «Явление Христа народу», на основе ритмики осевых соотношений фигур, участвующих в композиции. Мы должны бы были знать, так как картина всем нам была известна. Но об осевом построении ее никто не догадывался, а между тем, стало очевидно, стоило Кузьме Сергеевичу указать на это. Принцип осевых построений применялся нами уже всюду. Он применялся не только в изображении. В его системе принцип осевого построения вырастает в принцип планетарного видения. Я вспоминаю его разговор о натюрморте. Он говорил о человеческой фигуре в целом, когда плечи, руки и ноги человека, его корпус и голова вступают в занятом ими пространстве в разговор в соответствии параллелей, контрастов и противопоставлений. Образ получает пространственное выражение и новую реальную жизнь в изображении. Принцип осевых построений оставался и в натюрморте, и в пейзаже, и в портрете, т. е. в изображении головы человека.

Кузьма Сергеевич говорил, что исходит в своем творчестве из концепции древнерусской живописи Рублева, Дионисия и творческого выражения Александра Иванова. Он отрицательно относился к элементарной структуре произведений импрессионизма, его принципам декомпозиционности, снимающей с живописи задачи большого плана. В его системе принцип осевого построения вырастает в принцип планетарного видения. Я вспоминаю его разговор о натюрморте. Он говорил: если ты рисуешь карандаш, лежащий на плоскости стола, твоя задача определить не только положение этого карандаша к плоскости стола, на котором он лежит, но и его отношение к стенам той комнаты, в которой находится стол, и стен этой комнаты — к мировому пространству, ибо каждая вещь, даже простой карандаш, находится в сфере мирового пространства.

Он учил, что все вещи и все, что мы видим — людей, здания, корабли, — мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двуглазю, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мы движемся, когда смотрим на мир. Так происходит в жизни. Зачем же нам превращать свой сложный, взволнованный, человеческий, комплексный аппарат восприятия в одноглазую фотофиксацию? Мир воспринимается нами во времени. Это время надо втащить на холст. Тогда он будет подобен жизни, он будет говорить о жизни и сообщит зрителю взволнованность художника и смысл этой взволнованности, и зритель переживает, таким образом, две жизни — свою и художника в каком-то участке его творческой взволнованности. Для этого нужно было изменить методы нанесения образного комплекса на холст. Прежде всего, отказаться от академической «итальянской» перспективы одноглазого смотрения с единой неподвижной точки и освоить метод сферического смотрения и принципы сферической перспективы. Картинная плоскость, перпендикулярная лучу зрения, изменяет свое положение в зависимости от направленности этого луча зрения.

Трудность состоит в переносе и сопряжении элементов виденного в движении и в сфере на плоский холст. Но всякая трудность должна быть преодолена. В картине Кузьмы Сергеевича «Жизнь» жизнь человека, крестьянина выражена

во всех основных ее фазах, и волжская даль, уходящая за горизонт бесконечность, поэтически и философски завершает образы жизни народа нашего».

К. С. Петров-Водкин считал, что важнейшей стороной мастерства художника является овладение ремеслом и подлинным мастерством. Основные положения творческого метода и педагогической системы художника были сформулированы им как «наука видеть». Серьезно обоснованное предметно-пространственное и декоративно-пластическое мышление художника нашли логическое объяснение в его теориях «сферической перспективы» и «трехцветке». Все это дает возможность увидеть глубоко реалистическую основу педагогики мастера.

«Он много рассуждает о бинокулярном восприятии предмета в пространстве, о необходимости при его изображении: 1) взаимодействия двух сил — пространственной среды и предмета, 2) гравитации, «дающей основные показатели предмета» в связи с положением в пространстве воспринимающего предмет художника, 3) формы предмета, обозначенной цветом «в бесчисленных вариациях шкалы солнечного цвета». Эти силы, организующие предмет в их сумме, являются почти исчерпывающей планетарной характеристикой предмета». Мастер считал, что искусство не противоречит науке и дополняет целостное восприятие мира. Он понимал, что эпоха требовала изменения языка искусства. Планетарность концепций К. С. Петрова-Водкина, направленность на традиции древнерусской живописи, монументализм образного мышления являлись именно тем, что искал Голубятников в искусстве. Позднее он вспоминал о годах ученичества: «Вижу я его в нашей академической мастерской, идущего от этюда к этюду, мы столпились вокруг него. Мастерская напряженно впитывает указания и объяснения Кузьмы Сергеевича. В наших сердцах укрепляется вера в живопись. Нам раскрываются законы формы, цвета и композиции пространства, а какие чудные дни были, когда обсуждались эскизы на заданные темы... Приносилось на обсуждение то, что выливалось после предельных усилий, нахождения предельного образа и предельной выразительности. Время летело, и мы его не замечали, оно переставало существовать».

У К. С. Петрова-Водкина было удивительное чувство времени, чувство сопричастности к великим космическим открытиям. Все это делало К. С. Петрова-Водкина педагогом, к которому ученики тянулись за знаниями, а для Голубятникова — умным и талантливym наставником. Именно в этот период обучения в мастерской Голубятникову были необходимы умные профессиональные советы, а постоянные беседы в мастерской способствовали к поискам и находкам. Уважительное отношение к учителю со временем перешло в крепкую дружбу на всю жизнь. В те времена срок обучения на факультете живописи был четыре года. К концу 1921 г. Голубятников прошел полный курс обучения, но на защиту дипломной работы не вышел по многим семейным обстоятельствам. По предложению К. С. Петрова-Водкина он был оставлен в Академии Художеств в качестве ассистента в его мастерской вместе с сокурсником и другом Л. Т. Чупятовым. Голубятникову в это время приходилось неоднократно замещать своего учителя. Так, например, в 1921 г. он замещал К. С. Петрова-Водкина, который находился в длительной экспедиции (около полугода) совместно

с А. Н. Самохваловым в Средней Азии по вопросам сохранности и реставрации памятников культуры.

1922 г. был знаменателен для Голубятникова. Он женится на сестре своего друга, Н. П. Фролова, Ольге Петровне, с которой он будет неразлучен до конца своей жизни. С этого времени жена становится постоянной моделью художника. В 1924 г. Голубятников представил портрет жены, написанный в 1922–1923 гг. в качестве дипломной работы. Портрет был создан под непосредственным влиянием К. С. Петрова-Водкина. В 1923 г. 32-летний Голубятников участвует в «Выставке картин Петрограда всех направлений 1918–1923». К сожалению, выставленные работы не сохранились.

В 1925 г. происходит реорганизация системы образования. Бывшие Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), существовавшие с 1923 по 1925 гг., преобразуются в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИМ, 1925–1930 гг.). Происходят изменения в мастерских. Мастерская К. С. Петрова-Водкина распадается по причине командировки К. С. Петрова-Водкина во Францию. Происходят изменения и в жизни Голубятникова, он уезжает из Ленинграда, приняв предложение ректора Киевского художественного института И. Вроны о преподавании на художественно-педагогическом факультете. В это время там преподают такие мастера, как Владимир Таплин, Каземир Малевич и молодые талантливые художники В. Пальмов, В. Таран, Л. Чупятов, Н. и П. Бойчуки, Н. Гельман, В. Касиян, Ф. Кричевский и др. К. С. Петров-Водкин одобрительно относился к преподавательской деятельности Голубятникова в Киевском институте, считая, что преподавательская практика, несомненно, будет активизировать собственную творческую деятельность.

По приезду в Киевский институт Голубятников почти сразу получает должность профессора. Он с увлечением погружается в учебную работу, создает несколько методических программ для кафедры живописи, а также программу по рисунку и живописи для художественно-педагогического факультета. Активизируется и его творческая деятельность. Он продолжает разрабатывать тему, которая его занимала еще в студенческие годы — это вариант картины «Гроза». Мотив грозы наполнен символическим значением, в нем сконцентрирован дух времени. Голубятников — художник, тонко чувствующий сложность, зыбкость времени, — как бы задает вопрос, что будет завтра, настоящее воспринимается им как временное состояние. В своей творческой практике он стремится найти совершенно новую форму и обобщенно-пластический язык для выражения неустойчивой современности. Здесь Голубятников самостоятельно, творчески применяет со значительной последовательностью философские эстетические принципы и формальные приемы, усвоенные им под руководством К. С. Петрова-Водкина. Картина чрезвычайно интересная не только по своей художественно-философской сути, но и в том, насколько она синтезировала в себе искания минувших лет и представляла искания будущего. «Гроза» стала важной вехой на творческом пути художника, он познал собственные возможности и понял, что ему вполне по плечу создание многоплановой картины, отражающей дух времени. Картина «Гроза» появилась на выставках в разных городах Украины. Имя Голубятникова постоянно фигурировало в периодической печати, он становился известным

в художественной жизни Украины. В этот период его самобытное дарование разворачивается с особой интенсивностью и плодотворностью. Он творчески самоопределился, обрел свою художественную индивидуальность, характерную особым кругом тем, образов, выбором средств выражения и приемов.

В 1926 г. он принимает участие в нью-йоркской выставке. Следует сказать, что киевский период творческой деятельности художника отличается активным участием во многих выставках, проходивших как на Украине, так и по всей стране. Только в 1927 г. он участвует в юбилейной выставке искусства народов СССР, посвященной 10-летию Великой Октябрьской Социалистической Революции, участвует в первой художественной выставке художественного филиала АРМУ (Ассоциация революционного искусства Украины), художественной выставке «В помощь жертвам наводнения в западной Украине», всеукраинской юбилейной выставке, посвященной 10-летию Октября. Также он принимал участие в художественной выставке ОСМУ (Объединение искусства Украины) — 1928 г., XVI Международной выставке в Венеции — 1928 г., Второй всеукраинской художественной выставке наркомпроса — 1929 г. в Одессе и т. д. К сожалению, нельзя сейчас восстановить, какие именно из его работ были представлены на этих выставках. Известно только, что в целом наметился поворот к большей композиционной и колористической ясности, он научился видеть масштабное в малом — в этом проявилась направленность его устремлений. В работах «Киевлянка», которая была представлена на выставке в Венеции в 1925–1926 гг., «Голова женщины» (1926), «Самолет над селом» (1926–1927), «Крыши» (1926), «Рыбаки» (1925–1927), «Пейзаж» (1926) цвет обретает властную силу, ощутимо погружение художника в проблемы колорита, пространства, формы. Он отказывается от конкретных деталей, все дано предельно обобщенно. Художник отталкивается от концентрированного сплава многих впечатлений. Несмотря на то, что живописец приобрел творческую самостоятельность, К. С. Петров-Водкин по-прежнему заставляет его размышлять, «учиться видеть». Во всех его работах ощущается пронзительное чувство времени.

Период пребывания художника в Киеве оказался плодотворным как в преподавательской деятельности, так и в творческой и выставочной. В институте он ведет курс цветоведения и серьезно работает в области теории цвета. Но, к сожалению, в начале 1930-х гг. обстановка в художественной жизни страны резко меняется. Пора групп и группировок, объединений, постоянных творческих дискуссий безвозвратно уходит. Меняется обстановка и в Киевском художественном институте. С уходом из института ректора И. И. Вроны осложняется атмосфера института, Голубятников принимает решение покинуть Киев, принимает своевременное приглашение Харьковского художественного института преподавать дисциплину цвета и уезжает в Харьков с семьей. Он устраивается в предместье Харькова — Зеленый Гай. Вступив в должность профессора, он пишет программу для факультета живописи и программу сокращенного курса по цвету. Здесь он завершает свой «Автопортрет с Луной» и картину «На груше». Портрет написан без всякой детализации, лаконично, чистота и ясность линий усиливает ощущение сосредоточенности, внутренней напряженности душевного состояния. Голубятникову в это время уже сорок лет,

но на портрете он значительно моложе, очевидно, это вызвано желанием усилить интонацию смелой, ищущей жизни натуры.

В работах по-прежнему ощущается школа, пройденная у Петрова-Водкина. Творческие и дружеские связи с учителем не обрываются и здесь, в Харькове. Письма К. С. Петрова-Водкина свидетельствуют о заботе и внимании к семье Голубятникова, художник и его жени Мария Федоровна интересуются здоровьем и успехами детей Голубятникова — Веры и Севира, родившихся в 1923 и 1927 гг. Так, дочь Л. С. Петрова-Водкина — Елена Кузьминична — вспоминает: «С семьей... Голубятниковых мои родители сдружились на всю жизнь. Мой отец был крестным отцом их маленького сына Севира, мальчик лицом был похож на свою мать, те же черные с искоркой глаза. В пять лет он стал серьезным соперником в шахматах, любил и охотно читал стихи. Со старшей дочерью Верой, моей одногодкой, мы также дружили...».

Харьковский период творческой деятельности художника по-прежнему характеризуется выставочной активностью. Он постоянный участник украинских выставок начала 1930-х гг. Однако ситуация в художественной жизни, к сожалению, начинает осложняться все усиливающимся политическим давлением, убивающим свободу духа, вольнолюбивые идеи, научно-технические открытия, сковывающим живое развитие искусства и творческую индивидуальность мастеров. Выставки проходили в условиях ожесточенной борьбы с различными художественными направлениями. Действенной силой в управлении художественным процессом становится система заказов на создание произведений, тематика которых была заранее определена. Это положение сыграло определенную роль для большинства творчески работающих художников. В выполнении таких заказов принимал участие и Голубятников. В его творчестве появляются новые темы. По заказу народного комиссариата народного просвещения УССР он создает полотно «Въезд в колхоз колонны тракторов», которое в настоящее время находится в Киевском национальном художественном музее, а также работы «Погрузка на судно хлопка», «В Одесском порту», «Погрузка на элеватор» (1930–1931). Эти работы, несомненно, отмечены тонким чувством времени. Они интересны и свидетельствуют об индивидуальной самобытности автора. К сожалению, многие работы этого периода погибли во время войны. В августе 1932 г. профессор Голубятников командирован Комитетом содействия ученых при Совете народных комиссаров УССР в Москву и в Ленинград для научно-исследовательской работы. Осенью этого же года Голубятникова приглашает К. С. Петров-Водкин в качестве доцента в свою мастерскую Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии Художеств. Это приглашение было встречено Голубятниковым с радостью — возвратится в свой любимый и родной город он даже не мечтал. К тому же, возвращение было сопряжено с надеждой полностью отдаться педагогической и творческой работе рядом со своим наставником и другом. Это время характеризуется возросшей творческой активностью художника. Он с радостью начинает активно работать над атласом цвета, совмещает свое преподавание в мастерской Академии Художеств с преподаванием в художественной школе при доме учителя (Бывший дворец Юсуповых). Дружеские связи, которые были ему дороги,

вновь возобновляются, частые встречи в доме Голубятниковых проходили интересно. Это время вспоминает дочь К. С. Петрова-Водкина, Елена Кузьминична Петрова-Водкина: «Ольга Петровна, жена Голубятникова, веселая с украинским гостеприимством, блестя черными, как вишни, глазами, всегда встречала гостей искренне и хлебосольно. Как мне тогда казалось, у нее всегда было хорошее настроение, и <...> она располагала к себе людей. Обычно приходили Голубятниковы к нам или наша семья отправлялась на Васильевский, встреча начиналась с шахматной игры. Баталии продолжались и в Вырице, на Сиверской, и в Выре, где обе семьи снимали поблизости дачи, куда уезжали на лето. У Павла Константиновича было удивительное «чутье» на грибы, он находил в таких местах, где совсем их не ждали, и это приводило отца в восторг...». Жизнь Голубятниковых стабилизируется.

Искусство всегда было наиболее ярким выразителем жизни, влияющим на души, чувства и мысли людей. Проходящие изменения в стране получили отражение и в произведениях советских художников. На выставках появились картины, изображающие спортсменов, стадионы, парящие в небе самолеты и т. д. Все это нашло отражение в творчестве Голубятникова тех лет. Он создает картины «Парашютистка», «Аэродром», «В парке культуры и отдыха». Тема физкультуры становится для него радостью бытия, в которой, как он мыслит, должно отражаться прежде всего преодоление трудностей, победы в борьбе. В создании этих произведений художник не изменяет своему методу изображения. В этот период его особенно захватывает самолетная тематика, и ей он посвящает ряд произведений. Он как бы ощущает себя на пороге космической эры. Эти произведения становятся духовным свидетельством времени. Многолетняя увлеченность натюрмортом становится для Голубятникова поводом для создания замечательных произведений. Интересен его «Натюрморт с грушами», «На самолете» (1934), «Натюрморт с георгинами», «Натюрморт с картами». Портретное творчество Голубятникова также отмечено его самобытной индивидуальностью. Как правило, его моделями являются его родные и близкие люди. Портретируемые обычно даются крупным планом, художник приближает лица своих моделей к зрителю. Портреты написаны без излишней детализировки, все лаконично. В 30-е гг. были созданы: «Портрет дочери», «Портрет жены на фоне пианино» (1934), «Портрет жены с курицами» (1936).

В конце 30-х гг. политическое давление в художественной среде усиливается, многие советские художники, стремящиеся идти в ногу с традициями новой страны, начинают утрачивать возможность работать так, как они бы того хотели, следовать своим духовным интересам, свободно и последовательно развивать свой талант. Нежелательные художественные формы для официального социалистического реализма были взяты под политическое подозрение и подавлены как враждебный формализм. Эта ситуация Голубятникова, принципиального творчески убежденного художника, не сломила. Он продолжает развивать свой талант живописца по выбранному им пути. Это приводит к тому, что все его работы, хранящиеся в разных музеях, переводятся в закрытые спецфонды, созданные во второй половине 30-х гг. для хранения произведений «формалистического направления». Для Голубятникова наступают трудные времена.

Духовные переживания осложняются бытовыми невзгодами: в декабре 1938 г. он получает «предписание от заместителя директора Академии Художеств Готлиба о выселении с семьей в трехдневный срок из занимаемого <...> помещения в другое, в половину меньшее». В противном случае Голубятникову угрожали выселить его семью на улицу. Начинается полоса негативного отношения ко всему, его искусство никому не нужно, на выставки его работы не принимают, исчезают условия для творческой работы, не хватает денег для того, чтобы обеспечить семью самым необходимым. Приходится работать в ущерб творческой деятельности во многих студиях изобразительного искусства города. Тем не менее, он не падает духом, не оставляет надежды о создании нового искусства цветопрозрачной живописи. Начинает активно работать над «атласом цвета», над созданием методических программ по искусству, планом создания Института прикладных искусств и, совместно с В. Е. Татлиным, планом создания Лаборатории новых вещей быта. Большое значение для него теперь имеет преподавание в художественной студии при доме учителя, которую он создавал в начале 30-х гг. и которой руководит до самого начала войны 1941 г.

Работать в студии было сложно, так как состав учеников был очень разный как по возрасту, так и по уровню подготовленности. В студии занимались не только преподаватели по рисунку и живописи средних образовательных школ, но и те, кто просто увлекался искусством. Так, например, студию посещали В. Ф. Загонек, впоследствии Заслуженный деятель искусств России, М. Б. Гаврилова, в будущем известный в Ленинграде архитектор, П. Т. Фомин, ставший затем профессором, народным художником России, действительным членом Академии Художеств, который вспоминал: «Первое, что меня поразило при знакомстве с работами студийцев, это определенная четкая направленность: чувствовалось, что работа идет не стихийно, а по определенной методической системе». Впоследствии Фомин говорил, что Голубятников был очень талантливым художником, человеком хорошо образованным, с широким интеллектом, он принадлежал к тем фантастически преданным искусству людям, которые не щадя ни своих сил, ни времени, бескорыстно отдают свои знания молодежи. Его метод преподавания основывался на строгом изучении природы и конкретном ее изображении. Много времени уделял он рисунку, требуя от учеников осмысленного понимания формы, верно взятых пропорций, конструктивного построения. Голубятников старался развить композиционное мышление учеников. Он не терпел никакой хлесткости ни в рисунке, ни в живописи. Часто во время перерывов и после занятий устраивались беседы, говорилось о современных достижениях в науке, о происходящем вокруг, о задачах искусства, о необходимости для художника широкого познания мира. Особое внимание уделял Голубятников знанию законов перспективы, считая, что это дает возможность познать предмет и выразить его более глубоко и полно. Голубятников обладал особым даром преподавателя, его преподавательская профессиональная система была четкой, логичной и строгой. Он хорошо знал особенности одаренности каждого из учеников и внимательно относился к личным поискам каждого. В 1939 г. художник записывает: «Вчера мою работу над моими учениками похвалили и одобрили. Это первый раз за шесть лет работы в Ленинграде. Была

комиссия художников и руководителей студий. Ребята мои очень довольны, может теперь кончится преследование! Будем проводить работу на славу живописного искусства. Бодрость еще есть в моей крови». В это время ему предлагают разработать программу «Рисунок и живопись» для Ленинградского института народной культуры и программу преподавания дисциплины цвета для художественных студий, которая в дальнейшем была предложена в качестве пособия школам-изостудиям Ленинграда.

Проблема цвета Голубятникова занимала, начиная со студенческих лет. Эта проблема не находила своей разработки ни в одном из художественных вузов страны, ни в Академии Художеств. Голубятников же считал, что «живопись есть искусство основанное на материалах цвета». Голубятников был увлеченным знатоком техники живописи старых мастеров разных эпох. Понимая важность этой проблемы не только для уже получивших образование художников, но и для учащихся, он продолжает работать над «Атласом цвета» и задумывает издать его в трех томах, которые дали бы возможность получить исчерпывающие таблицы шкал цвета с пояснительными примечаниями технологического, оптического, психофизиологического характера. «В первый том входило 2500 шкал, которые строились по затемнению и тональному единению цвета. Во втором томе предполагалось разместить 50–60 тысяч оттисков вариаций погашенных и соединенных цветов. Третий том представлял примерно такое же количество оттисков контрастных и взаимодействующих цветов». Первый том был готов к изданию в 1936 г. Художник оставил запись в своем дневнике: «...мой атлас и первый том шкал, конечно, (по заявлению Пегатова) превосходят все, что до сих пор сделано. Если бы мне удалось это выполнить, живопись выехала бы на новые рельсы». К сожалению, труд Голубятникова погиб в Ленинграде во время войны. В конце 30-х гг. художник продолжает активно творчески работать, он возвращается к темам, давно тревоживших его. Это «Гроза», «Утро», «Город». Его интересует проблема цвета и проблема движения. В 1938 г. он работает над созданием картины «Быки. Жаркое лето». Замысел и само воплощение вызывало одобрение у К. С. Петрова-Водкина. Дочь художника вспоминает: «Помню, пришел к нам Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Папа в своей комнате стоял у мольберта, в руках держал кисть. Задумался и вокруг себя ничего не видел и не слышал. Кузьма Сергеевич вошел к нему в комнату тихонько, сел на диван и внимательно смотрел на работу Павла Константиновича. Отец не заметил его прихода. Так длилось около получаса. И вдруг задумчиво сидящий Кузьма Сергеевич сказал громким голосом: «Павел Константинович!» — отец вздрогнул, обернулся к нему. — «В этой картине вы меня «переплюнете». Они крепко обнялись, здороваясь, и между ними начался разговор об этой картине. Кузьме Сергеевичу очень понравились композиция и цвет».

Художник, как всегда, в новом бытовом мотиве умел выразить вечные категории жизни — единство человека и природы, мир гармонии и счастья. Эта тема и в дальнейшем будет волновать художника, он будет неоднократно возвращаться к ней. В 1939 г. Голубятников тяжело переживал смерть Петрова-Водкина. Он потерял не только близкого друга, но прежде всего единомышленника. Душевное одиночество болезненно сказывается во всем, прежде всего на его

творчестве. Он приступает к созданию цикла картин «Ночь», «Вечер», «День», «Утро». Трудно сказать, какую философскую интонацию они получили, так как погибли в блокадном Ленинграде.

В 1939 г. в Москве был объявлен конкурс на участие во Всесоюзной выставке под названием «Оборона СССР». Семь человек из группы Голубятникова получили приглашение на эту выставку. Работать на этой выставке были также приглашены ученики студии Петр Фомин и Валерий Пименов. Война помешала проведению этой выставки.

В 1939 г. Голубятников в своем творчестве обращается к образу архангела, посланника Бога на Земле, который его волновал с давних пор. Именно с этим образом он связывал идею очищения и спасение человечества. В 1920-е гг. он неоднократно изображает архангела Рафаида, исцеляющего людей. Однако наиболее интересное решение следует отметить в изображении архангела Салафиила, чье имя связано с «молитвой к Богу». В 1939 г. эта тема становится основной в творчестве художника, убежденного в очищении мира путем религии. Это объясняется сложным духовным состоянием художника. Окружающий мир, в котором жил и работал Голубятников, не принимал и не понимал его. Обстоятельства жизни для него складывались не лучшим образом. Он был чуток к новой жизни, ко времени, но оно не принимало его. Художник тяжело переживал судьбу своих непризнанных произведений. Все это приводит его к выводу, что «...все испробованные людьми попытки общежития вплоть до наших экспериментов — мучительны. Дорога одна — возвращение к религии. К познанию через искусство, а не через науку. Да будет новое познание через божественную премудрость. Да осветит Салафиил сердца малых светом божественным...». Новую тему художник предполагал воплотить в новой живописи, работа над созданием которой занимала почти основное место в его творчестве последних лет. Он считал, что эта новая возможность в живописи будет успешнее способствовать очищению мира путем религии. Голубятников, как и многие художники 20-х гг. мечтал о создании нового мира искусства. Художник ищет возможность вдохнуть «новую живописную жизнь», соответствующую новой эпохе. Свои мысли он направляет в сторону изучения чистого спектрального цвета. Цвета, который можно получить без использования красок в их новой форме существования. Без красок, без холста, без кистей — только цветоживопись. Такой цвет возможно извлечь только из светового потока, разложив его на спектральные лучи. У художника появляются новые инструменты, которые заменяют ему холст, краски, кисти. Это стеклянные призмы. С помощью стеклянных призм луч света раскладывается на спектральные цвета и проектируется в заданную точку. Точно рассчитав количество цветных пятен, можно проектировать свою картину в любом месте. Это появление новых возможностей для художника. Достаточно иметь лишь луч света и необходимое оборудование. Голубятникову не удалось реализовать свою теорию. Он умер 12 февраля 1942 г. в блокадном Ленинграде.

В 2012 г. в Нижнетагильском музее изобразительных искусств группой музейных работников и ученых был произведен эксперимент, поставленный по чертежам и дневниковым записям Голубятникова. Цель эксперимента за-

ключалась в проверке теории Голубятникова. В ходе эксперимента подтвердились его теоретические исследования. 31 мая 2013 г. в Москве в Центральном доме художников открылся Международный фестиваль музеев «Интермузей 2013». Вместо художника Павла Константиновича Голубятникова на эксперимент решился Нижнетагильский музей, в собрании которого хранится единственное собрание его произведений и личный архив. В экспозиции выставки был представлен проект нового вида искусства, руководителем которой была Елена Ильина с командой: Ларисой Смирных и Михаилом Подольским. Суть проекта заключалась в экспериментальной проверке творческой идеи Павла Константиновича Голубятникова — создателя нового вида искусства — цветоживописи. Эскиз 1940 года «Архангел Салафиил, молящийся за людей» — основа первого опыта «светоносного изображения», которое возникает через преломление системы призм. В лабиринте из семи плоскостей, разворачивающих световой круг в пространстве, посетитель погружается в мир идейных и художественных исканий Павла Константиновича Голубятникова. Узловой точкой экспозиции становится «черная комната», где в глазок можно увидеть результат эксперимента, проведенного в ходе проекта, — воспроизведенную посредством призматической матрицы «чаши» из картины «Архангел Салафиил», контекст демонстрации опыта — хроника эксперимента и видео, посвященное архангельским чинам православных традиций».

Московская выставка подтвердила идею Павла Константиновича Голубятникова в его попытке создать новое поле для творческой реализации художественных замыслов. В современном искусстве масс-медиа эти принципы активно используются для создания объемных проекционных картин. Таким образом, Павел Константинович Голубятников на многие десятилетия опередил свое время.

В воспоминаниях всех, кто знал и помнил Павла Константиновича Голубятникова, со всей яркостью оживает образ талантливого самобытного человека и художника, для которого творческая работа была единственным способом существования. Испытанная и проверенная временем творческая деятельность Павла Константиновича Голубятникова должна стать неотъемлемой частью русской художественной культуры.

Источники

1. Возвращенное имя. Павел Голубятников. НТГМИИ, Нижний Тагил, 1997.
2. Матафонов В. С. Е. К. Эвенбах. Л.: Художник РСФСР, 1998.
3. Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977.
4. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М.: Советский художник, 1991.
5. Сазонова К. К. Петр Тимофеевич Фомин. Л.: Художник РСФСР, 1984.
6. Исконный свет Салафиила. Нижнетагильский музей изобразительных искусств. Статья в каталоге «ИНТЕР-МУЗЕЙ-2013». Международный фестиваль музеев. М. ЦДХ 31.05–04.06.



МИР ЕЛИЗАВЕТЫ БЁМ К 100-летию со дня смерти художницы

Произведения выдающейся русской художницы Елизаветы Бём (1843–1914) привлекают все большее внимание коллекционеров и исследователей. В этом году исполняется 100 лет со дня ее кончины. Это дает повод для откровенного разговора о непростой судьбе наследия этого мастера в двадцатом столетии и о неповторимом художественном мире, который создала Елизавета Меркурьевна.

Недавно отмеченное столетие со дня рождения художницы стало важным событием в истории отечественной культуры. На выставке «Мир пасхальной открытки», которая весной 2013 г. была организована в выставочном зале Санкт-Петербургского музея печати (куратор — Н. Г. Буторина), открытки, имеющие в основе произведения Бём, вызвали большой интерес посетителей, в том числе иностранных гостей.

Художница вернулась в наш обиход, но когда в 1967 г. в Алма-Ате вышла книга «Мир коллекционера» и читатели увидели скромную черно-белую репродукцию экслибриса графа С. Д. Шереметева (правда, она занимала целую страницу), имя автора еще мало что говорило нашим любителям искусства. Именно в Казахстане, со сборника статей по коллекционированию началось возвращение к любителям искусства выдающейся художницы.

Собирание открыток с репродукциями работ Е. Бём становится все популярнее и превращается в рафинированную область коллекционирования. Искусствоведы открывают все новые и новые грани творчества художницы. За внешней сентиментальностью работ скрывается тонкое чувство русской души, знание психологии и особое чувство красоты.

Елизавета Меркурьевна Эндаурова (по мужу — Бём) родилась 12 февраля 1843 г. в Петербурге, в обеспеченной семье. Она была еще ребенком, когда семья переехала в родовое имение под Ярославлем. Соприкосновение с миром сельской природы стало сильнейшим источником детских впечатлений, повлияло на стиль работ художницы. Она часто рисовала деревья и разных животных. Но в конце концов победила тема детства: слишком сильно Лиза привязалась к сельским детям.

Юная Елизавета Эндаурова училась в школе Императорского Общества Поощрения Художеств, где в возрасте 22 лет — в 1865 г. — получила серебряную медаль. За этой важной для биографии художницы наградой последовал целый шквал призов, почетных дипломов, новых медалей: золотых и серебряных. Ее творчество высоко ценили И. Крамской, который был учителем Е. Бём, и даже строжайший критик В. Стасов.

Дом художницы представлял собой маленький музей, где хранились разные произведения искусства в русском стиле (и по сей день нам не хватает такого музея). Бём часто создавала иллюстрации к русским пословицам и

поговоркам, и домашняя коллекция произведений народного искусства помогала ей насытить изящные рождественские открытки национальным колоритом.

Муж художницы — известный музыкант Людвиг Францевич Бём — поощрял занятия супруги. Он искренне радовался за жену, когда за рисунки, посвященные животным, Академия Художеств присудила ей большую поощрительную медаль. Из-за иностранной фамилии художницу иногда считали немкой, так популярны были ее произведения в Западной Европе. По ее работам судили об отечественных орнаментах и шрифтах, узнавали о том, что такое русский костюм и русский стиль.

Кроме «своих» национальных сюжетов, в российской открыточной графике были популярны и мотивы, пришедшие из других стран. В то время в России были очень популярны детские художницы Кейт Гринэуэй и Беатрис Поттер. Сегодня их имена абсолютно ничего не говорят десяткам тысяч петербуржцев, и виной всему опять-таки запреты на сентиментальность и слезливость, и вследствие этого — годы забвения.

Кейт Гринэуэй (1846–1901) собственно и ввела в художественный обиход изображение детей, занятых «взрослыми» проблемами. Именно она ввела в искусство рождественской открытки сентиментальные сюжеты, связанные с детьми. Рождественские открытки работы Гринэуэй почти всегда имели в основе галантные сцены. Бём работала в похожем стиле, но она «изобрела» особую разновидность галантной сцены с русским колоритом.

Так русские пословицы и поговорки приобрели новое звучание. Во времена Бём не было еще современного слова «визуализация». Но при анализе творчества художницы видно, что ее целью было именно сделать наглядным (визуализировать) смысл хорошо известных поговорок. Точно так же Кейт Гринэуэй напряженно искала графический эквивалент для хорошо известных строчек детских стихов и песенок.

Итак, влияние Гринэуэй было характерной чертой творчества Елизаветы Бём, но при этом нельзя не упомянуть и еще одну знаменитую художницу этой эпохи. Не менее популярной, чем Кейт Гринэуэй, была создательница сказки про Ухти-Тухти — писательница и художница Беатрис Поттер. Она также стремилась наполнить детские сюжеты мягким лиризмом и юмором. Как Поттер, так и Бём размещали на страницах детских книг живописные композиции, и графичность оформления от этого нисколько не страдала.

Во многих странах имена К. Гринэуэй и Б. Поттер вспоминали накануне Рождества, т. к. детям дарили написанные и проиллюстрированные книги и посылали созданные ими поздравительные открытки. В контексте культуры Петербурга Елизавета Бём была одновременно русской Кейт Гринэуэй и русской Беатрис Поттер.

В книгах по искусству почтовой открытки обычно воспроизводят самые красочные работы Елизаветы Меркурьевны. Но помимо работы акварелью и маслом художница занималась еще одной очень интересной областью художественного творчества — искусством силуэта. Живя в своем родовом имении, она часто приглашала позировать сельских детей. Из этих сеансов позирования часто выходили интереснейшие жанровые сценки.

Позировали дети и для классических сюжетов, становясь героями литературных произведений. Композиции на сюжеты басен И. А. Крылова, произведений И. С. Тургенева, других писателей-классиков получали некое новое воплощение, словно на маленьком пространстве открытки оживал китайский театр теней. Эти мастерски исполненные силуэты высоко ценил В. В. Стасов.

Е. Бём быстро стала одним из крупнейших художников-силуэтистов России. Ее силуэты также воспроизводились на открытках и накануне Рождества нередко использовались как поздравительные, превращаясь в вестников добрых пожеланий и неся адресатам радость соприкосновения с настоящим искусством. Было также принято дарить на Рождество целые альбомы изящных бёмовских силуэтов в оформленных самой художницей обложках из плотной бумаги. Надписи на обложках были выполнены в модном в то время стиле рюсс.

Творчество Бём теснейшим образом связано с Петербургом. И, конечно же, — с петербургским стилем празднования Пасхи, Рождества и Нового года. Созданные Бём поздравительные открытки с трогательными изображениями детей рассылались в сотни семей. Они дарили радость и взрослым, и детям. Казалось, что художница стала неотъемлемой частью Петербурга, его душой. Однако у коллекционеров силуэтной графики всегда было мало литературных источников о творчестве художницы. Да и филокартисты, любящие многоцветные работы художницы, вплоть до недавнего времени были вынуждены изучать ее творчество сами, без опоры на литературные источники. Лишь дореволюционные журналы, например «Открытое письмо», позволяли познакомиться с биографией знаменитой рисовальщицы.

Елизавета Бём кажется легендой дореволюционного Петербурга. Октябрьская революция многое изменила в художественной жизни города на Неве. Пришло авангардное искусство, которое сегодня ценят во всем мире. Но при этом целые пласты старой культуры безжалостно вычеркивались из жизни. Социальная катастрофа затронула и творчество Е. Бём. Долгие годы оно находилось чуть ли не на грани запрета. Поэтому коллекционер, который начнет создавать коллекцию открыток Бём, в полной мере может считать себя восстановителем ушедших традиций, которые долгие годы были в забвении.

Трогательные образы детей в русских национальных костюмах оказались на обочине большевистского карнавала. Как, впрочем, и сам жанр рождественской открытки. Ведь празднование Рождества было отменено, и личные архивы, в которых хранились замечательные поздравительные открытки, безжалостно выбрасывались и уничтожались. Во многих семьях боялись хранить старую переписку и альбомы с открытками.

Из-за этих обстоятельств уникальное наследие художницы в течение долгого времени было не востребовавшимся. В советскую эпоху ее критиковали за сентиментальные сюжеты, а чаще всего неповторимый стиль петербургской художницы вообще замалчивали. А ведь на рубеже XIX и XX вв. художественная жизнь Петербурга была немыслима без жизнерадостного искусства поздравительной открытки и литографированных детских книг работы Бём. И как приятно осознавать, что эти книги, силуэтные композиции и открытки вновь заняли свое законное место в русской культуре.

Забвение творчества Бём стало частью расправы большевиков с культурой старорежимного царского времени. Ангелам и херувимам, которых художница рисовала для благотворительного Общества Святой Евгении, не нашлось места в культурной жизни большевиков. Сказочно-сентиментальный мир рождественских поздравлений надолго был сдан в архив. Поэтика рождественской и новогодней почты с обилием наклеек и виньеток, с ангелами и улыбающимися младенцами уходила в прошлое.

Советское искусство со свойственными ему реалистическими принципами уверенно заявило о себе. Военная тематика и героика трудовых будней завоевывали все более прочные позиции, а в 60-е гг. на советских новогодних открытках прочно обосновались космонавты, прилет которых символизировал наступление нового года. Мальчики, которые воплощали новый год, прибывали на землю на ракетах с обозначением года. Они тоже были трогательными и вызвали сентиментальные чувства. Умиление нельзя было сдать в архив.

Но в середине XX в. главенствовала советская символика, доминировала тема труда и в почете были образы рабочих в спецовках, колхозников. Членение толщи времени на пятилетки основательно закреплялось в графическом искусстве. Таковы были особенности исторического времени.

Но как же эмоциональная сфера? Сентиментальные нотки воплощались, например, в виде образов животных, которые населяли предновогодний лес. Не забудем и про прекрасную Снегурочку. Но казалось, что «слезливым» сюжетам была объявлена война на поражение. Лишь во второй половине 1960-х гг. (не без влияния мультипликационного кино) в нашей открытке появился сентиментальный мир лесных обитателей. А развитие цветной фотографии принесло в открытку образы трогательных малышей.

Таким образом, даже в самые суровые периоды истории сентиментальный и трогательный мир лишь казался забытым, но в действительности не исчезал. В период, когда Санкт-Петербург назывался Ленинградом, жители города бережно хранили в старинных альбомах драгоценное наследие художницы. Каждая ее открытка стала своеобразным памятником ушедшей эпохе. Старинные новогодние и рождественские атрибуты — украшенная елка, рождественский пирог, шелковые ленточки, обвивающие подарки, колокольчики на шее у пушистых кошек, карнавальные костюмы — все эти замечательные приметы праздника жили в воспоминаниях петербуржцев. Остался в генетической памяти и мир незамысловатых «открыточных» сценок.

В эти годы маленькие шедевры Елизаветы Бём стали достоянием букинистических магазинов. Необходимо отметить, что в магазинах Старой книги существовала особая субкультура, в том числе субкультура просветительского общения. Позволю себе высказать мысль о том, что со временем историки Ленинграда (особенно те, кто интересуется периодом 1950–1970-х гг.) еще расскажут читателям об этой удивительной атмосфере.

Попробую и сам сформулировать, что осталось у меня в памяти. Стоя у прилавков, коллекционеры просвещали друг друга, рассказывая о Сытине и Мартьянове, издательстве «Ришар» и Общине святой Евгении. Создавалось странное впечатление, что Елизавета Меркурьевна Бём никуда не уходила

из нашей культуры, что существуют «мини-клубы» поклонников художницы, члены которых всегда рады поделиться знаниями о новых коллекционерских находках.

Еще при жизни художницы ее работы в короткий срок завоевали популярность в Германии и Франции. Французы ценили не только силуэтное творчество Бём: в Париже, в издательстве Лапина, увидела свет замечательная крупноформатная азбука, созданная художницей. Это одно из красивейших подарочных изданий России. Впоследствии композиции из этой азбуки были изданы в виде многоцветных открыток в издательстве Мартьянова (США), а недавно были переизданы и у нас.

Упомянем и еще об одной особенности творчества Бём. На нескольких ее работах есть вымышленные печати, вернее — изображения фантастических сфрагистических символов. Это гениальное предвидение искусства почтовых отправлений — мэйл-арта, которое получит развитие в мире в XX в. Художники-мэйл-артисты дают волю безудержной фантазии, позволяющей придумывать все новые вымышленные почтовые символы. Они побуждают зрителей уважать почту, ценить многообразие почтового дизайна. И Елизавета Бём была одним из первых художников, кто предвидел появление вымышленных почтовых символов.

Последняя четверть девятнадцатого столетия стала эпохой торжества детскости. Здесь как раз и сказали веское слово вышеупомянутые художницы Кейт Гринэуэй и Беатрис Поттер. При всем взрослом антураже их героев на лицах персонажей нет никакого налета взрослости. От эстетических принципов двух известных художниц и берет разбег идея детскости в искусстве книжной графики и художественной открытки. Здесь коренятся доброта и сентиментальность, мягкий юмор и благоговение перед миром детства.

Именно так подходил к этой теме выдающийся польский художник-символист Станислав Выспяньский. Он рисовал своих детей, вкладывая в свои рисунки любовь к своей семье и благоговение перед ангельским обликом ребенка. Работы Выспяньского вошли в большинство альбомов на тему «Ребенок в искусстве» и многократно воспроизведены на открытках. Позволим себе высказать мнение, что Выспяньский вполне мог видеть бёмовские открытки, да и другие ее работы.

Елизавета Бём как раз и является «художницей эпохи детскости». Тщательно выписанные лица детей, красивый антураж с многочисленными предметами быта и деталями интерьера, шрифтовые композиции, любовно выполненные с использованием вязи, разнообразная цветовая гамма (богатая, но никогда не крикливая) — все эти особенности делают фольклорные открытки Елизаветы Бём приглашением в особый мир — мир детства.

На рубеже XIX и XX вв. детская открытка словно соревновалась со взрослой в плане общей эстетики, художественного стиля, подхода к композиции и детализации рисунка. Елизавету Бём ни в коем случае нельзя упрекнуть во «взрослости» ее персонажей. И хотя иллюстрируемые поговорки подчас вполне взрослые, перед нами дети — трогательные и наивные в своей детскости. Дети, ставшие героями «книжной живописи», которая здесь как

нельзя кстати. Дети, которым было уготовано волей судьбы участвовать в ситуациях, ставших воплощением русских пословиц и поговорок, их живописно-пластическим эквивалентом.

Вспомним еще раз польскую тему. Среди художников польского модернизма находим имя Витольда Войткевича — художника, который изображал ситуации из мира детства как взрослые трагедии. Образы похищенной царевны, королевы, отдающей приказы, стали воплощением польского декаданса. Сегодня взрослые работы Войткевича на детскую тему воспроизведены на многочисленных открытках, и филокартисты получили возможность вести сравнительный анализ. При всей талантливости Войткевича, его смелые эксперименты, попытки увидеть трагедии из мира зрелых людей отраженными в глазах малышей, кажутся творческим преувеличением, гиперболизацией детских трагедий. У него мрачное творчество, но сколько в нем предвидения тех трагических катаклизмов, которыми так насыщен XX в. Хотя будем при этом иметь в виду, что Войткевич эксплуатировал тот же принцип, что и Елизавета Бём — вход в мир детства «через двери» взрослого мира.

Художница несколько раз обращалась к литературной классике. Она иллюстрировала Льва Толстого, И. С. Тургенена и, наконец, А. С. Пушкина. Образы Катюши Масловой и Татьяны Лариной даны в живописной реалистической жизненно-неподобной стилистике. Было бы очень интересно, если бы художница попыталась обогатить силуэтную Пушкиниану, но история искусств, так же, как и всеобщая история, не терпит «если». Потомкам досталась живописная Татьяна Ларина, не очень выразительная и далекая от той степени отточенности, которой характеризуются силуэты Бём. И она занимает в Пушкиниане очень скромное место, ибо это не самый удачный образ.

Наибольшей творческой удачей Бём стали трогательные образы малышей, особая драматургия фольклорных ситуаций, словно опрокинутых в мир детства. Эти композиции сегодня возвращаются к нам, и им суждена поистине долгая жизнь.

Елизавета Меркурьевна ушла из жизни ровно столетие назад, в 1914 г. С этим годом связано начало Первой мировой войны, столетие которого отмечается в 2014 г. Это был период бурного развития процесса издания благотворительных книг, марок и плакатов. И, конечно же, художественных открыток. Издатели использовали лучшие, наиболее прогрессивные принципы макетов благотворительных альбомов, новейшие достижения плакатной графики, но много было в этих изданиях от русской национальной культуры, фольклора и этнографии.

Скромные благотворительные открытки сыграли свою благородную роль в деле помощи раненым. На собранные средства организовывались госпитали, закупались лекарства и перевязочные материалы, и как горько осознавать, что после всего этого творчество художницы было обречено на забвение.

Лишь на рубеже XX и XXI вв. начался ренессанс Елизаветы Бём. Посетители интереснейшей выставки «Сказка в России», которая была развернута в Русском Музее в марте 2001 г., смогли увидеть несколько замечательных композиций Елизаветы Меркурьевны на сказочные сюжеты.

Скажем несколько слов об оригинальных «формах подачи» бёмовских работ. Современному любителю искусства больше всего известны открытки. Но дело не ограничивалось одними открытками. Бывало и так, что маленькие картины маслом вставлялись в изящные рамки с чеканкой и другими украшениями, и они становились частью жилого интерьера. Они и сегодня удивительно современно смотрятся. Меняются исторические эпохи, и изобразительное искусство стремительно меняется, обогащаясь техническими новшествами... Как принято теперь говорить, происходит смена парадигмы. Но при любой такой смене все же остаются вечные ценности.

Эпоха передвижничества была периодом тесных связей живописи с литературой. Не случайно в творчестве Елизаветы Бём большую роль играет фабульность. В русском искусстве конца XIX в. явственно прослеживалось литературное направление, и художники ориентировались на определенную литературную основу. Для Бём такой основой был русский фольклор и классическая литература. Ее творчество буквально наполнено фольклорными сюжетами, и искусство слова во многом детерминирует и стиль изображения, и типологию изображенных сцен.

Творчество художницы является конкретно-ситуативным. Ее композиции, в том числе портретные, всегда основаны на жизненной ситуации. Нередко сами по себе комичные сценки, пусть и отличающиеся большим художественным мастерством исполнения, нуждаются в некотором словесном сопровождении. Отсюда и любовь художницы дополнять свои работы кратким текстом, который оживляет изображение, придает особую комичность ситуациям.

Тексты на открытках Бём каллиграфически выведены вязью. Перед нами рисованный авторский шрифт необыкновенной красоты. Это еще глубже погружает произведение художницы в мир славянского фольклора, придает рисункам романтическую атмосферу. А слова на бёмовских открытках, будь то пословицы из двух строк, цитаты из народных песен или просто краткие подписи, не всегда поддаются переводу на иностранные языки и нуждаются в некотором лингвистическом и культурологическом комментарии.

Определенную часть текстов составляют русские пословицы и поговорки. При дословном переводе они могут выглядеть несколько коряво и непривычно для уха иностранного слушателя (зрителя). Но у этих русских поговорок действительно нет интернациональных эквивалентов. Например, слова «В зимний холод всякий молод» являются исконно русской пословицей.

Еще одна группа работ художницы, для которых немало значат литературные тексты — это типажи. Образы женихов и невест, гадающих девушек, детей, поздравляющих друг друга с Рождеством и Пасхой, очень обаятельны и милительны в своей искренности, однако зарубежному получателю открытки непременно захочется узнать, о чем они говорят. Тексты на таких открытках часто представляют собой пасхальные пожелания, нередко рифмованные и содержащие идиоматические выражения.

Художница часто отсылает зрителя к историческим аналогиям. Ее работы «Петр не из великих», «Не Пири и не Кук», «Хоть Карл, но не Двенадцатый», «Василиса, да не Мелентьевна» имеют в основе исторические

сравнения. Изображая детей, художница отталкивается от исторических прототипов, но подчеркивает, что перед нами все же не Петр, не Карл и не Пири, а малыши.

Особую группу произведений Бём составляют уже упоминавшиеся нами азбучные композиции, имевшие большой успех за рубежом. Предметы, начинающиеся на какую-либо букву, объединены в пространстве листа. В переводах эти названия уже не будут начинаться на одну и ту же букву, поэтому иностранный читатель должен поверить издателям на слово. Красота этих композиций настолько впечатляюща, что трудности перевода забываются.

Обращают на себя внимание и рифмованные строки. Очень образно выглядит концовка сказки «Вам сказка, а мне бубликов связка». Непереводимым оказывается не только само название экзотического предмета — бублика, но и идея обмена гостинца на рассказанную историю.

Интересно, в каких собраниях сохранились наиболее полные подборки открыток художницы. Сегодня коллекционеры неохотно признаются в том, какие сокровища хранятся в их собраниях. Назову имя самодеятельной художницы Елены Юльевны Лебедровой (1900–1982). Она родилась в 1900 г. в семье фармацевта Юлиуса Германовича Лебедрова, училась в известной гимназии Хитрово. Из-за того, что ее отец был совладельцем аптеки на Вереиской улице (буржуазное происхождение!!!), Елена Юльевна, ее братья и сестры никогда не рассказывали о своих предках.

Вот и пережившую блокаду коллекцию открыток, хранившуюся долгие годы в семье, никому не показывали в течение долгих лет. И уж конечно, никто претенциозно не называл эту коллекцию «свидетельством прошлого», «фрагментом субкультуры старого Петербурга» и другими громкими словосочетаниями, которые вошли в моду накануне переименования города. Это небольшое собрание было интересно главным образом тем, что в нем концентрировались вкусы и пристрастия того времени. Коллекция начала формироваться, скорее всего, с самого начала 1910-х гг., когда сестры Лебедровы были гимназистками. Там было много открыток Елизаветы Бём. В 1979 г. они были переданы библиофилу А. И. С-ву, который расширил и дополнил эту коллекцию.

С 1914 по 1918 гг. Елена Юльевна училась на Курсах архитектурных знаний, известных под названием «Курсы Багаевой». Ее наставниками в разные годы были Е. Лансере, Н. Рерих и Л. Бакст. Сохранилась орнаментальная композиция Елены Юльевны с изображением цветочного орнамента и еще одна учебная работа курсистки Лебедровой — цветная акварельная копия с панно австрийского художника Ганса Макарта «Пять чувств». Автору этих строк посчастливилось видеть эту работу. Манера Макарта сочетается здесь с чем-то очень русским. Приглядевшись, я увидел явное влияние живописных приемов Бём. Характерную для ее живописи градацию тона, игру света и теней.

В апреле 2013 г. автору этих строк посчастливилось присутствовать на открытии выставки «Мир пасхальной открытки». Директор Музея печати В. И. Демидова и куратор выставки Н. Г. Буторина приложили немалые усилия к тому, чтобы на выставочных стендах развернулась яркая и разносторонняя панорама открыточной продукции на пасхальную тему. К выставке был приурочен

выпуск нескольких репринтных открыток. Экспозиция вызвала большой интерес у петербуржцев (были и иностранные гости), посетители подолгу не отходили от стендов. Это было еще одно событие, которое знаменовало собой возвращение в наш обиход дореволюционного сентиментального мира.

Эпохи сменяют друг друга. Вот и искусство рождественской, да и вообще поздравительной открытки в компьютерный век уже совсем иное... Но, глядя на великолепные красочные открытки, в которых Елизаветы Меркурьевна объединила графику и живопись, более того, работая с пословицами, осуществила подлинный синтез литературы и искусства, нельзя не удивиться тому, что она не наша современница. Ведь настолько все современно, актуально, созвучно нашим сегодняшним чувствам. Так что даже не верится, что эти прекрасные работы созданы много десятилетий назад.

Источники

МОНОГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

1. Загорский В. Б., Лебедев В. Б. Каталог почтовых карточек. Елизавета Бём. СПб: Издательство фирмы «Стандарт-коллекция», 2005.
2. Лебедев В. Б. Художница Елизавета Меркурьевна Бём. Иллюстрированный каталог почтовых открыток. М.: Восточный горизонт, 2001.
3. Чапкина-Руга С. Русский стиль Елизаветы Бём. М.: Захаров, 2007.
4. Каталог открыток Елизаветы Бём. «Издательский дом Крепостновъ», 2013.

СТАТЬИ

5. Андреева Е. Два века Елизаветы Бём // Детская литература, № 4, 1991.
6. Балесова Е. Редкое искусство // Книжное обозрение, № 28, 1997.
7. Дьяченко А. П. Почтовые орбиты Елизаветы Бём. Почтовая связь, № 12, 2013.
8. Глоцер В. От автора // Книжное обозрение, № 15, 1998.
9. Демидова В. И., Буторина Н. Г. Информационный материал к выставке Пасхальная открытка. Май, 2013. Опубликовано без указания автора в журнале «Светский Петербург».
10. Лаврентьева С. Друг детей — Е. М. Бём: Биогр. эскиз // СПб, 1911.
11. Павлухин Н. Открытки Елизаветы Бём // Петербургский коллекционер, № 2 (19). 2002. С. 29–31.

УПОМИНАНИЯ О ЕЛИЗАВЕТЕ БЕМ В ИЗДАНИЯХ ПО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЮ ОТКРЫТОК (ФИЛОКАРТИИ)

12. [Автор не указан] Елизавета Бём. Силуэты. Статья на обложке подборки открыток М.: Издательский дом Мещерякова, 2010.
13. [Автор не указан] Русский стиль // Журнал любителей открыток «Жук», № 02 (25). 2010. С. 95.
14. Богданов В. П., Карпюк Г. В. От азбуки Ивана Федорова до современного букваря. М.: Просвещение, 1974.
15. Демидова В. И., Буторина Н. Г. Информационный материал к выставке Пасхальная открытка. Май, 2013. Опубликовано без указания автора в журнале «Светский Петербург».
16. Комболин Ю. И. Поздравительная открытка в России / The Greeting Card in Russia. СПб: Торговый дом Константин, 1994.
17. Лебедев А. П. Коллекция петербургской гимназистки // Петербургский коллекционер. № 2, 2002.
18. Махонин Н. С., Чистяков Н. С. (сост.). Филокартический аукцион № 2. М., 2008.

19. Стариков С. В. Царевококшайский альбом. Эпоха, город и горожане на старинных открытках и фотографиях. Рекламный буклет, 2008.
20. Третьяков В. П. Открытые письма серебряного века. СПб: Славия, 2000.
21. Третьяков В. П. [Автор не указан]. Рекламный трехстворчатый буклет к выставке «Елочка». В числе экспонатов выставки открытка Елизаветы Бём. СПб, 2011–2012.
22. Третьяков В. П. Азбука Елизаветы Бём на открытках. Статья на обложке комплекта репринтных открыток. СПб: Речь, 2012.
23. Файнштейн Э. Б. В мире открытки «Планета», М., 1976.
24. Чапкина С. Художественная открытка. К столетию открытки в России. М.: Галарт, 1994.

ТВОРЧЕСТВО ЕЛИЗАВЕТЫ БЕМ В ИЗДАНИЯХ ПО ИСКУССТВОВЕДЕНИЮ,
КУЛЬТУРОЛОГИИ, КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЮ И МУЗЕЙНОМУ ДЕЛУ

25. [Автор не указан] Без названия. Силуэты. Картинная галерея, София. 1975. № 9, (задняя сторона обложки).
26. Дульский П. Детская книга в России. Казань: Типо-литография Императорского университета, 1916.
27. Мозохина Н. А. К вопросу об истоках образного мира Елизаветы Бём (на примере открытых писем художницы) // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. № 1 (20). Исторические науки, философские науки, искусствоведение, культурология, политические науки, юридические науки и методика их преподавания: В 2-х ч. Ч. 2. С. 115–118.
28. Петрова Е. Сказка в России (каталог выставки). СПб: Palace, 2001.
29. Полунина Н., Фролов А. Приятнейшая тень. М.: Классика-плюс, 1997.
30. Рачков О. Г. и соавт. Мир коллекционера. Алма-Ата: Казахстан, 1967.
31. Худолей В., Юрьева Т. Серебряный век русского искусства. Издание некоммерческого фонда «Искусство малых форм». СПб, 1998.
32. Яровенко Н. Вослед за цыганской звездой // Петербургский коллекционер. № 3. 2004.



О НЕКОТОРЫХ РАННИХ РАБОТАХ С. Т. КОНЕНКОВА

Скульптор Сергей Тимофеевич Коненков как при жизни, так и после смерти пользовался исключительной славой и признанием. Созданные им произведения сосредоточены в крупнейших музеях России и разбросаны по многочисленным собраниям различных городов бывшего Советского Союза, они находятся в зарубежных музейных и частных собраниях. Значительная коллекция работ скульптора сосредоточена в Русском музее. Нужно отметить, что ее описанию не было посвящено специальных изданий и даже, как это ни странно, не публиковалось статей на эту тему. обстоятельный анализ литературы о Коненкове дал В. Н. Петров в книге «Сергей Коненков», вышедшей в свет в 1978 г.¹ С того времени прошло более тридцати лет и все перечисленные им публикации остаются интересны и в большей или меньшей степени ценны. Из последних изданий обратим внимание на библиографический материал, собранный в словаре «Художники народов СССР»², представляющий исчерпывающий список того, что было опубликовано о Коненкове. Пожалуй, ни об одном российском художнике не было издано такое огромное количество публикаций.

Обращаясь к изучению произведений скульптора, хранящихся в Русском музее, приведем цитаты из путеводителя по экспозиции скульптуры, подготовленного Григорием Макаровичем Пресновым, который являлся заведующим отделом скульптуры до 1973 г. Из высказываний Г. М. Преснова, лично знакомого со скульптором, обратим внимание, что он говорил о «своеобразном положении в истории русской скульптуры конца XIX и начала XX вв.», занимаемом Коненковым. «Коненков — живая, непосредственная, но и не устойчивая в своей пластической культуре натура, часто поддающаяся различным влияниям. В творчестве Коненкова характерной чертой является противоречивость, переход от произведений реалистического характера («Портрет брата»³, «Автопортрет») к вещам с элементами большой декоративности (бюст Карповой) и явной стилизации («Голова юноши» (1907 г.), «Заря» (1912 г.), «Раненая» (1916 г.)). Стремление к красоте лишает последние произведения пластической плотности и приводит к вытеснению пластической формы рисунком». Продолжая развивать свою мысль, Преснов отмечал: «Тенденция к декоративности и красоте переключается с тягой к символизму, к «психологическому» образу, вызывающему, с одной стороны, незаконченность произведения («Мыслитель», мрамор), с другой стороны, стремление при выявлении образа использовать природные формы и очертания материала: ствола дерева, пня, как бы сохранить их «душу». В последних произведениях Коненков в поисках образности стоит уже на грани ухода от природы и недалек от подчинения образа формальным свойствам материала (см. «Женская голова» из корня дерева со следами раскраски). Не вполне пластически ясное представление автором образа вызывает иногда и в произведении нарочитую аморфность и незаконченность («Нищая братия», дерево, 1917 г.)⁴.

Не ясно, по какой причине в путеводителе не были даны воспроизведения работ Коненкова. По прошествии со времени издания путеводителя 74-х лет многие оценки, данные Пресновым, следует пересмотреть с позиции современного искусствоведения.

В своем раннем произведении, созданном еще до окончания обучения в Академии художеств, в 1901 г., Коненков обращается к изображению самого близкого и хорошо знакомого ему человека — своего отца Тимофея Терентьевича Коненкова. Портрет отличается пластической цельностью. Скульптор выявляет сходство с натурой, тщательно прорабатывает прическу, усы и бороду, типичные для крестьянина. Методом нанесения вертикальных и горизонтальных насечек подчеркнута фактура дерева. Коненкову нравилась эта работа, не случайно на протяжении 1916–1918 гг. она экспонировалась на трех его персональных выставках.

Из произведений, созданных скульптором до 1917 г., в собрании находится тринадцать работ. Дореволюционные произведения Коненкова представлены работами из мрамора, дерева, песчаника и гипса. Пять мраморных и пять деревянных произведений собственноручно выполнены Коненковым. Большинство поступлений относится к 1920-м гг. Портрет издателя Петра Петровича Кончаловского, вылепленный в Москве в 1903–1904 гг. и отлитый из гипса, скульптор подарил Русскому музею в 1962 г. Вариант этого портрета, вырезанный из дерева, находится в Государственной Третьяковской галерее. Если в первоначальном портрете преобладает статика и стремление передать портретную характеристику, то в дереве скульптор стремится создать индивидуальный образ, найти его выразительность, несколько меняя поворот головы, оставляя нетронутой часть ствола. Во время создания портрета Коненков часто бывал в доме Кончаловских, был дружен с сыном известного издателя — молодым художником Петром Кончаловским. В их доме он познакомился с В. И. Суриковым, И. Е. Репиным, М. А. Врубелем и В. М. и А. М. Васнецовыми. «Семья Кончаловских состояла из образованных, высококультурных людей, любящих и прекрасно знающих искусство. Их дружеское расположение способствовало моему духовному обогащению, согревало душу в трудные минуты жизни», — вспоминал скульптор⁵. Портрет Кончаловского создан незадолго до его смерти в 1904 г. Это одна из ранних портретных работ, в которой проявился активный поиск выразительности формы. Как отмечалось в 1910 г. в журнале «Аполлон», уже в своих первых портретах «Коненков умеет почувствовать сквозь все реальные видимости глубинные первоосновы»⁶.

В изданиях о творчестве скульптора упоминают его раннюю декоративную работу — оформление фасада дома Перлова в Москве, датируя ее 1898 г. Сравнение созданных им кариатид с работами известного скульптора Давида Ивановича Иенсена, работавшего в области декоративной пластики в России с 1840-х гг. и до 1902 г. (год его смерти), свидетельствует о знании и использовании его образцов. Однако выполненные Коненковым в 1905 г. кариатиды в интерьере бывшего кондитерского магазина Филиппова на Тверской ул. в Москве значительно отличаются от ранней работы. Обнаженные женские полуфигуры с закинутыми за голову руками вполне традиционны, а вот лица

у новых кариатид приобретают характерные коненковские черты, напоминающие те портретные и символические работы, которые появляются в эти годы в его творчестве.

Коллекция произведений Коненкова в Русском музее императора Александра III начала собираться с работы «Юноша», высеченной скульптором в 1907 г. из мрамора и приобретенной музеем. Об этом Сергей Тимофеевич сообщает своему другу скульптору Л. В. Шервуду в письме от 4 февраля 1909 г. Письмо хранится в отделе рукописей ГРМ. Приводим его текст.

«Дорогой Леонид Владимирович!

Описываю Вам все то, как случилось, что я не мог выслать на Новое Общ. свои вещи. Прежде всего, лично я не был извещен, когда и куда высылать. Московское Товар., хотя это и знало, но опять-таки я лично этого не знал, вследствие всевозможных недоразумений с товариществом.

Когда я получил телеграмму — то намеревался выслать, но узнав, что Нов. общ-во открывает 4-го февр. Выставку, опять ничего не мог устроить, так как нужно было возиться с упаковкой и заказыв. ящики. Паганини же я услал раньше на «Салон» Маковского, который просил меня во что бы то ни стало послать ему, и обещал продать в музей Импер. Алекс III. Головку «Юноша» приобрел Музей.

Затем сообщаю Вам, дорогой Леонид Владимирович, что с Московск. Товарищ. у меня вышли неприятности и я ушел оттуда. То же сделали и другие: Денисов, Варапаев и еще те, которых я пока не знаю. Вот целый ряд историй, вследствие чего так вышло.

Будьте здоровы, кланяюсь Вам с Таней⁷.

Ваш С. Коненков»⁸.

Искусствоведы «обращали сравнительно мало внимания на коненковского «Мыслителя», что отмечал еще В. Н. Петров. Он писал: «И между тем среди ранних произведений мастера именно эта работа, быть может, наиболее отчетливо выражает его творческую самобытность. «Мыслитель» как бы вырывается из ряда «передвижнических» скульптур молодого Коненкова, решительно отличаясь от них по характеру образа, обобщенного и далекого от какой-либо эмпирически познаваемой природы, а также по специфическим особенностям изобразительного языка; это уже не лепка, не пластика, а ваяние, побеждающее неподатливый материал и, вместе с тем, сохраняющее и выявляющее характерные эстетические качества мрамора»⁹.

И далее: «От «Мыслителя» идет прямой путь к мраморным изваяниям, которые Коненков создавал после 1905 года». Таким образом, Петров не заинтересовался датой создания «Мыслителя» и относил его к тому же 1898 г., когда был выполнен «Камнебоец», следуя в этом за А. А. Каменским — известным биографом скульптора.

Ряд историков искусства свидетельствовали о том, что «Мыслитель» является своеобразной интерпретацией статуи «Камнебоец», которую Коненков вылепил в 1898 г. и был удостоен за нее большой серебряной медали в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Для статуи скульптору позировал рабочий Иван Михайлович Куприн. «Меня поражала его мудрость, его гордое

достоинство... Настоящий Лев Толстой из народа», — отмечал Коненков¹⁰. Основываясь на сильном впечатлении от встреч с Куприным, он впоследствии вырубил из мрамора «Мыслителя». Название работы, несомненно, навеяно одноименным произведением Огюста Родена. Работа над «Мыслителем» велась Коненковым уже после поездок в Италию и Францию и может быть отнесена к периоду 1905–1910-х гг. Обработка мрамора отличается высоким техническим совершенством, а манера трактовки обобщенная, динамичная. Образ мужчины полон мужественности и скорби, он как бы вырастает из блока мрамора, оставленного необработанным. Можно сказать, что былинно-сказочная голова старика находится в ряду произведений русского символизма, воспевавших народный эпос. Не случайно это произведение экспонировалось в Русском музее на выставке «Символизм в России» в 1996 г. и было включено в каталог¹¹.

Особый интерес у исследователей творчества скульптора вызывало и вызывает его обращение к античному искусству. В собрании Русского музея к этому периоду относится голова «Коры», созданная в 1912 г. в Афинах из пентеликонского мрамора. Контрастно сопоставив необработанный камень и гладкую поверхность нежного и юного лица, Коненков вводит дополнительный цвет зеленых кристаллов кварца — это глаза Коры, являющиеся ярким цветовым акцентом на белом мраморе лица. «...Если в древности богини рождались из морских волн, то у Коненкова они рождаются из камней, случайных конгломератов мрамора и кристаллов...», — вспоминал И. Ф. Рахманов, путешествовавший вместе со скульптором по Греции. В семье Рахмановых произведение «Кора» находилось до 1955 г., когда поступило в собрание Русского музея. Сам Коненков отмечал, что навеянные окружающим его миром античности, в Афинах, «будто сами собой явились на свет «Эос» и две «Коры», одна из которых включена в экспозицию искусства начала XX в. Русского музея.

Значительное место в творческой деятельности Коненкова занимала работа над образом Никколо Паганини. Создавая многочисленные эскизы и варианты, скульптор страстно постигал Паганини — композитора и виртуоза-исполнителя. В 1906 г. был вылеплен первоначальный вариант работы, он известен в гипсовом и бронзовых отливках. «Я изобразил Паганини, прижимающим к плечу скрипку. Он только что оторвал смычок от струн. Глаза музыканта впились в струны, а в воздухе еще не угасли последние вибрации. Создавая впоследствии варианты этой темы, я стремился, прежде всего, выразить неповторимость музыки Паганини. Имя Паганини — символ мятежного и свободного духа. Его музыка побеждает тьму. Это мое убеждение я стремился выразить в скульптуре», — отмечал Коненков¹².

В 1908 г. скульптор экспонировал мраморный вариант работы «Паганини» на 16-й выставке Московского товарищества художников. Критика отмечала способность Коненкова «выразить стихию музыки, самозабвенный порыв композитора, охваченного властью звуков» (К. С. Кравченко). Т. Ардов восторгался: «Я не верил до сих пор, что камень скульптуры может так волновать и мучить душу, может так жить...» Сам Коненков писал: «Паганини... — огненной музыкой занял в сердце моем постоянное, большое место. В образе вдохновенного Паганини я чувствовал пламя и бурный размах творческого гения»¹³.

Проблемы динамики композиции, экспрессии формы, найденные в решении образа Паганини, постоянно волновали скульптора, требуя все новых и новых решений и постоянных поисков.

В. Н. Петров, размышляя об основных составляющих творчества скульптора, отмечал: «От «Самсона» идет вереница символических образов, изваянных Коненковым в камне и дереве; с «Портрета отца» начинается огромная серия созданных им реалистических портретов. Оба эти главные направления его творчества — поэтическое обобщение природы и ее внимательный, подчас скрупулезный анализ — развивались одновременно и параллельно, вступали между собой в сложное взаимодействие и активно влияли друг на друга»¹⁴.

Композиция «Нищая братия» была вырезана из дерева Коненковым в 1917 г. Первоначально он назвал группу «Слепые певцы». В 1917–1918 гг. она впервые экспонировалась под названием «Нищая братия» на III-й выставке скульптура С. Т. Коненкова в Москве в его мастерской на Красной Пресне. Дерево идеально соответствовало пластическому решению мощной двухфигурной композиции. «Любовь к дереву, эта поистине первая любовь русского художника, зодчего-плотника и резчика «древodelьца», зародившаяся еще на самой заре русской культуры, ожила в мастере XX века вместе с любовью к русскому эпосу», — отмечал Д. Е. Аркин. В двух мужских фигурах, ставших в монументальном деревянном блоке единым целым, в высшей степени проявилось мастерство Коненкова, по словам А. С. Голубкиной, так сроднившегося с деревом, «что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве»¹⁵. Прототипами для скульптурных образов «Нищей братии» послужили Житков и Денисов. Скульптор вспоминал, что в момент создания этого произведения размышлял об ужасной доле слепых бродяг. «Захотелось мне поведать людям об этих сирых, убогих людях», — писал Коненков. Тогда же в мастерскую скульптора впервые пришел С. А. Есенин, высоко ценивший талант Коненкова.

Из скульптурных работ, созданных Коненковым в советский период, в Русском музее представлен ряд портретов и композиций, из которых особый интерес представляют группа «Степан Разин со своей дружиной» (дерево, 1918 г.), мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов», находившаяся на Сенатской башне Кремля (цветной цемент, 1918 г.), и статуя «Освобожденный человек» (гипс, 1947 г.), однако в данной статье мы не затрагиваем этого периода творчества С. Т. Коненкова.

Как приложение к статье впервые публикуем письма С. Т. Коненкова, относящиеся к 1907 и 1909 гг.

Письма С. Т. Коненкова П. И. Нерадовскому

ОР ГРМ. Ф. 25. Ед. хр. 119 — Письма С. Т. Коненкова устроителям выставки «Нового Общества художников»

Л. 1. 23 февр. 1907 г.

Многоуважаемый Петр Иванович!

Сегодня я отправил в Петерб. свою скульптуру на вашу выставку. Дубликат препровождаю на Ваше имя, как Вы мне об этом писали. Вещи находятся в четырех ящиках: 6 гипсов, 1 бронза и 1 мрамор.

Кроме того через неделю вышло еще мраморную вещь большой скоростью.

Последить за установкой вещей я прошу Леонида Владим. Шервуд, которому пишу отдельно. Расцениваю я свои вещи след. образом:

гипс вакх и вакханка пара — 300 р. (триста)

гипс 3 маски по — 50 р. за каждую (пятьдесят)

бронз. фигурка — 50 р. (пятьдесят руб.)

гипс. голова — 150 (сто пятьдесят)

мрамор две головы — 700 р. (семь сот руб.)

Л. 1-об. Вакх, вакханка и маска, которая дует, назначаются для фонтана и помещаются так:

(карандашные зарисовки размещения скульптуры)

Четырехугольн. вверху — места для двух масок остальных.

Малая скорость доставления день на четвертый.

Будьте добры известить по получении.

Остаюсь с почтением С. Коненковъ

Л. 2 Конверт письма

Заказное Москва

С. Петербург, Кирочная, 34. Петру Ивановичу Нерадовскому
(от С. Коненкова Москва Долгоруковская улица Тихвинский пер.
д. фон Менгден

Л. 3 28 февр. 1907 г.

Многоуважаемый Петр Иванович!

Препровождаю дубликат Вам на получение ящика с мраморной вещью «Детские грезы»¹⁶. Когда получите, уведомите. Цену я назначаю 1500 р. (тысячу пятьсот р.). Сообщите также, получены ли первые и когда открывается выставка.

Эту вещь поставьте так, чтобы свет падал с левой стор. от зрителя.

(рисунок направления света на скульптуру)

Будьте здоровы.

С почтением С. Коненковъ

Л. 4 конверт письма

Заказное Москва

С. Петербург
Кирочная, 34 Петру Ивановичу Нерадовскому
(От С. Коненкова Москва Долгоруковская улица Тихвинский пер.,
д. фон — Менгден)

Новое Общество художников 4-я выставка картин

(Екатерининский зал, М. Конюшенная, 3)

(страница каталога, без даты)

С. Т. Коненков

133. Маска

134. Бронзовая фигурка

135. Маска.

139. Гипсовая голова.

137. Две головы (мрамор)

138. Маска.

139 Детские грезы (мрамор)

На с. 8 каталога.

Адреса членов общества и экспонентов

С. Т. Коненков, Москва, Долгор. ул., Тихвинский пер., д. ф. — Менгден.

ОР ГРМ. Ф. 184. Ед. хр. 109. Л. 3.

(Судя по письмам С. Т. Коненкова П. И. Нерадовскому: ОР ГРМ, ф. 25, ед. хр. 119 — речь идет о 1907 г.)

Письмо С. Т. Коненкова Л. В. Шервуду

10-го янв. 1909 г. Дорогой Леонид Владимирович!

Во-первых, с Новым годом!

Потом прошу меня извинить, что не собрался ответить на Ваше письмо. Я очень доволен, что Новое общество выбрало меня своим членом. Прошу Вас, Леонид Владимирович, выразить это. Самому же мне вряд ли придется быть в Петерб. У меня был С. Маковский и взял три вещи для Салона. Очень просил Паганини, но взять его с выставки Московск. Товар. неудобно, так что пришлю к вам. Кроме того пришлю еще мрамора два и лешаго из дерева.

Сообщаю Вам свое горе. Месяца два назад 12-го ноября умер Марк¹⁷ от воспаления мозга, болезни совершенно неизлечимой.

Таня и я здоровы. Кланяемся Вам и Вашему семейству.

Будьте здоровы.

Ваш С. Коненков.

P.S. Когда намереваетесь устроить выставку?

ОР ГРМ. Ф. 85. Ед. хр. 82. Л. 1, 1-об.

Примечания

¹ Петров В. Н. Искусство С. Т. Коненкова // Сергей Коненков. Альбом. М., 1978. С. 7–37.

² Художники народов СССР XI–XX вв. Биобиблиографический словарь. Т. 5. СПб., 2002. С. 285–291.

³ «Портретом брата» назван «Портрет отца» (дерево, 1901, ГРМ).

⁴ Преснов Г. М. Государственный Русский музей. Путеводитель. Скульптура. Л.; М., 1940. С. 106.

⁵ Коненков С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма / Мой век. Т. 1. М., 1984. С. 105.

⁶ Аполлон, СПб., 1910, № 5. С. 65.

⁷ Речь идет о первой жене С. Т. Коненкова — Татьяне Яковлевне Коняевой (во втором браке Рукавишникова), развод с которой состоялся после смерти их сына Марка в 1909 г.

⁸ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 85. Ед. хр. 82. Л. 2, 2-об.

⁹ Петров В. Н. Искусство С. Т. Коненкова // Сергей Коненков. Альбом. М., 1978. С. 18.

¹⁰ Коненков С. Т. Слово к молодым. М., 1958. С. 39–40.

¹¹ Символизм в России. Государственный Русский музей. Каталог. СПб.: Palace Edition, 1996. С. 426–427.

¹² Коненков С. Т. Музыка в моем творчестве // Музыкальная жизнь, 1958, № 8. С. 13.

¹³ Там же. С. 13.

¹⁴ Петров В. Н. Искусство С. Т. Коненкова // Сергей Коненков. Альбом. М., 1978. С. 20.

¹⁵ Голубкина А. С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 130.

¹⁶ Композиция «Детские грезы» (мрамор, 1906) находится в Государственном художественном музее Республики Беларусь, Минск.

¹⁷ Марк Коненков — первенец С. Т. Коненкова и его супруги Т. Я. Коняевой.



**СОБЫТИЯ И УЧАСТНИКИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ
ИЗ СОБРАНИЯ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

За последние два десятилетия было сделано достаточно много для объективной, более взвешенной оценки созданного в годы Великой Отечественной, идет ли речь об изобразительном искусстве, музыке, театре... Постепенно в истории советской культуры занимают причитающееся им место имена и целые явления, которые ранее находились в стороне от исследовательских интересов. Причины такого положения дел могли быть разными. Не следует забывать о том, что уже в военное время большинство создававшихся тогда произведений, какой бы жанр они не представляли, рассматривались, в том числе, с точки зрения их историко-документального значения и меры выраженности в них гражданственно-патриотического начала. Вместе с тем, для зрителей и историков искусства наибольший интерес представляли (и представляют до сих пор) завершенные живописные, графические и скульптурные работы, которые экспонировались на крупных выставках в Москве, Ленинграде и других городах и тиражировались в виде открыток и листовок, а также на страницах периодических изданий. В то же время многочисленные натурные зарисовки, наброски, эскизы, выполненные в разной технике художниками, работавшими на фронтах Великой Отечественной и в тылу, в большей мере «для себя», и далеко не всегда имели выход к широкой зрительской аудитории, начинают вводиться в научный оборот только сейчас.

С другой стороны, такие произведения, появление которых могло быть обусловлено как «внешним» заказом, так и личной инициативой художника, воспринимались главным образом в качестве подготовительного «необработанного» материала. В самом деле, их авторы стремились фиксировать увиденное (батальная или бытовая сцена, человек на войне, облик освобожденных городов или природы, также несущей на себе печать трагических событий той поры) в его непреложной данности. Также объективными условиями военного времени было вызвано появление достаточно большого числа работ, имевших характер скорее подсобного, технического материала, способствующего выполнению задач, вроде бы далеких от внутрихудожественной проблематики. К их числу можно отнести произведения, составляющие значительную часть собрания музея Военно-медицинской академии и являющиеся вполне состоятельными с точки зрения уровня решаемых в них творческих задач.

В данном случае не следует забывать непреложную истину, — что в те суровые годы гражданственно-патриотическое начало, определявшее развитие разных видов и форм искусства, предполагало выдвигание на первый план вполне определенных функций. Это могла быть пропаганда наиболее значимых в те годы идей и ценностей, осуществляемая доходчивым и действенным языком плаката, или участие художественных произведений в выполнении тех заданий,

которые возлагались на армейские подразделения и сопутствовавшие им службы. И в этом плане деятельность военных медиков также оказалась связанной с судьбами искусства на данном трагическом этапе отечественной истории, пусть образное воплощение такого содружества еще не получило должного освещения в искусствоведческой литературе.

Причина этого заключается, вероятно, в специфике самой медицинской темы. Она и в отношении искусства мирного времени представляется до сих пор несколько узкоспециальной, вызванной к жизни скорее внешними обстоятельствами, будь то прямой заказ или «ориентирование» художников на выполнение произведений определенного содержания — к примеру, к тематической выставке или знаменательной дате. За исключением созданных московским живописцем П. И. Котовым портретов прославленных военных ученых врачей — Л. А. Орбели и Н. Н. Бурденко, а также изображения медсестры в картине «В свободную минуту» известного живописца Г. М. Шегаля, уже давно и по праву ставших неотъемлемой частью истории советского изобразительного искусства военных лет, широкому зрителю и даже специалистам¹, к сожалению, почти не известны художественные свидетельства о работе военных медиков в пору всенародной борьбы с фашистскими захватчиками. Между тем, собрание Военно-медицинского музея Санкт-Петербурга позволяет получить достаточно полное и объективное представление о путях образного воплощения данной темы, которая является значимой, в первую очередь, в этическом плане и по праву заслужила столь подробного отражения в произведениях искусства.

Важно сразу акцентировать внимание на том, что в Военно-медицинском музее, созданном как раз в эти огненные годы, собран поистине уникальный материал, включающий, наряду с живописными и графическими, скульптурные материалы и дающий представление о самых разных сторонах и гранях работы военных медиков. В свою очередь, это позволяет получить объективное и достаточно полное представление о том, как именно осуществлялась деятельность медицинской службы на фронте с точки зрения условий ее функционирования и тех задач, которые были на нее возложены. Здесь наряду с собственно сюжетными живописными и графическими работами, призванными с документальной точностью зафиксировать работу врачей на фронте, мы встречаем и выразительные портреты, где различимо стремление к постижению духовного мира личности модели, и пейзажи, где изображение природы выходит за рамки фиксации конкретного вида и обретает определенную эмоциональную окраску.

Для начала следует вкратце осветить историю создания Военно-медицинского музея и обстоятельства, которыми было обусловлено появление хранящихся в нем работ, связанных с отражением интересующей нас темы. На страницах издания «Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк»² эти обстоятельства изложены следующим образом: «Военно-медицинская служба действующей армии и тыла страны к лету 1943 г. накопила уже большой опыт практической работы, значительно усовершенствовала систему медицинского обеспечения войск и добилась определенных успехов. Для более полного сбора материалов на фронтах и в округах <...> было решено сформировать специальные фронтовые бригады, в каждую из которых входили

бы два художника, фотограф, патологоанатом и руководитель бригады...»³. При этом руководитель бригады считался представителем Главного военно-санитарного управления (ГВСУ) — именно с ним согласовывался состав и маршрут бригад, формировавшихся в самом Военно-медицинском музее. По каждой предстоящей поездке оформлялось командировочные предписания в самом Военно-медицинском музее, а ГВСУ направляло соответствующие письма в адрес начальников санитарных управлений фронтов. Последние поездки двух бригад на 1-й Белорусский фронт были направлены фотограф В. В. Фаминский, художники Е. А. Львов и Н. Г. Козлов; руководителем бригады был С. Л. Рогачевский — майор медицинской службы, в тот период сотрудник Военно-медицинского музея. На 1-й Украинский фронт были направлены: фотограф Е. С. Микулина, художник Н. Г. Яковлев и руководитель бригады — Н. Д. Струнин — гвардии полковник медицинской службы, в тот период сотрудник музея. Фотографы по ходатайству музея были прикомандированы к нему в декабре 1943 г., специально для поездок на фронт. В то же время художники привлекались к выполнению этих заданий по рекомендации Московской организации союза художников. Все члены бригад неоднократно выезжали на фронт; и в ходе последней поездки принимали участие в Висло-Одерской, Берлинской и Пражской операциях. Так, Берлин накануне и в дни штурма советскими войсками получил отражение в 24 художественных произведениях. Необходимо отметить, что этот комплекс никогда не публиковался и не экспонировался, за исключением 4 живописных работ, завершенных художниками уже после возвращения с фронта. Однако их деятельность не ограничивалась этими заданиями: «помимо фронтовых бригад с середины 1943 г. в музее все время работали 10–12 художников по зарисовке с натуры патологоанатомических препаратов. Впоследствии эти рисунки были использованы для иллюстрирования многих работ, вышедших из стен Военно-медицинского музея»⁴.

После окончания войны по заранее разработанному плану будущей экспозиции художники, скульпторы и макетчики принялись за создание диорам, картин, портретов, скульптур, моделей, макетов, фотомонтажей. В течение 1945–1946 гг. для музея активно работали художники Н. П. Бектеева, Л. А. Зильберштейн, Н. Г. Козлов, В. М. Конашевич, Н. Г. Котов, Н. М. Кочергин, Н. А. Лаков, Л. Г. Овсянников, Д. П. Павлинов, П. П. Соколов-Скаля, В. Н. Яковлев, скульпторы Н. В. Дыдыкин, Б. Д. Королев, И. В. Крестовский, В. В. Лишев, Я. А. Троупянский, фотографы — А. Н. Богатин, Б. Л. Никулин, В. В. Фаминский⁵.

Не будет преувеличением сказать, что именно те эпизоды, которые нашли отражение в выполненных этими художниками произведениях, хранящихся в Военно-медицинском музее, в конечном счете также становились важнейшим залогом Победы. О том, что деятельность санитаров приравнивалась в те годы к подвигу, свидетельствует существовавшее тогда правило: каждый санитар, вынесший 50 человек с поля боя (при условии, что все солдаты были вынесены с оружием), удостоивался звания героя Советского Союза. Кроме того, на первых этапах войны часто имела место следующая ситуация, также нашедшая отражение в произведениях из собрания музея: медики брали на себя командование частями и порой сами вынуждены были идти с гранатами на танки. В качестве

примера можно упомянуть картину Н. Г. Котова, где как раз запечатлен эпизод выноса бойца с автоматом с поля боя. Примечательно, что в канун Победы возникла идея создания в музее одного зала, представляющего собой мемориальный комплекс, в чем-то близкий прославленной Военной галерее 1812 года в Зимнем дворце, где должны были разместиться 50 портретов медиков-героев. Они не просто выполняли врачебный долг, но и в критических ситуациях брали на себя руководство подразделениями. К числу таких работ относится картина «Герой Советского Союза санитарка М. З. Щербаченко» (1943, автор — Н. Г. Котов). За время, которое прошло с момента появления этого замысла, была создана серия портретов представителей врачебного состава — участников Великой Отечественной войны, авторами которых наряду с Н. Г. Котовым являются Е. С. Зернова, П. Т. Мещеряков, М. Ц. Рабинович, Н. Г. Яковлев и другие художники, притом имена некоторых из них, к сожалению, установить не удалось⁶. Сейчас экспозиция художественного раздела музея представляет большой зал, где демонстрируются произведения, созданные как специальными бригадами во время поездок на фронты Великой Отечественной, так и другими, не входившими в них художниками уже в послевоенные годы.

Художники, которые направлялись в район боевых действий, не просто отчитывались перед художественным советом этими живописными и графическими произведениями о творческой командировке. Частично отчеты о таких поездках, где живописцы и графики перечисляли то, что именно они сделали на фронт, сохранились в архивах. Эти документы подтверждают, что у авторов таких работ был выбор — создать картину по заказу или по личной склонности. Иначе говоря, у художников была возможность выполнять работы в той манере, которой автор придерживался и в других своих произведениях. Однако принцип заданности не подавлял их индивидуальности, которая порой проявлялась в достаточно открытой форме. Безусловно, многое здесь зависело от масштаба и характера дарования автора, при том, что во главу угла здесь неизменно ставилась все же документальная точность изображения. В данном случае необходимо акцентировать внимание на широте тематического диапазона созданных в те годы произведений, где наряду с батальными сюжетами получила отражение повседневная жизнь фронта.

О том, какие именно задачи ставились и решались в то время художниками, красноречиво свидетельствуют названия разделов, по которым группируется наследие военного времени в каталоге собрания музея⁷. Наиболее обширная группа произведений, входящая в это собрание, имеет название «Военная медицина в период Великой Отечественной войны» и включает следующие восемь разделов, которые, в свою очередь, делятся на тематические блоки:

- I. Медицинская помощь в войсковом районе. А) Первая помощь на поле боя; б) батальонные медицинские пункты; в) полковые медицинские пункты; г) медико-санитарные батальоны (дивизионные медицинские пункты); д) полевые подвижные госпитали первой линии.
- II. Медицинская помощь в армейском районе. а) санитарные отделы армий; б) полевые эвакуационные пункты; в) сортировочные госпитали; г) специализированные полевые подвижные госпитали⁸;

д) специализированные армейские эвакогоспитали; е) армейские госпитали для легкораненых; ж) армейские отдельные медицинские подразделения.

III. Медицинская помощь во фронтовом районе. а) сортировочные эвакогоспитали; б) эвакуационные госпитали; в) терапевтические эвакогоспитали; г) госпитали для легкораненых; д) санитарные летучки; е) временные военно-санитарные поезда; ж) санитарная авиация.

IV. Лечение в госпитальной базе тыла страны. а) тыловые госпитали; б) постоянные военно-санитарные поезда; в) санитарно-транспортные суда.

V. Медицинское обеспечение Военно-Воздушных сил.

VI. Медицинское обеспечение Военно-Морского флота.

VII. Медицинская помощь в партизанских отрядах.

VIII. Боевые эпизоды и другие фронтовые зарисовки.

Последний из этих разделов, посвященный боевым эпизодам и фронтовым зарисовкам, включает работы известных мастеров советского искусства — в частности, мы встречаем здесь имена крупнейшего отечественного живописца А. А. Дейнеки и видного мастера советской тематической картины 1930–1940-х гг. П. П. Соколова-Скаля. Следует отметить, что среди авторов работ в других перечисленных выше разделах присутствуют яркие самобытные представители ленинградского искусства. Некоторые из этих произведений были созданы в послевоенное время В. И. Малагисом («В тылу врага», 1950); Ю. Н. Тулиным («Проводы на фронт коммунистического батальона», 1954; «Подвиг Героя Советского Союза фельдшера, лейтенанта медицинской службы Н. А. Копытенкова 6 ноября 1943 года», 1962) и Д. Г. Обозненко «Пал смертью храбрых» (1975). В то же время небольшие живописные работы крупных мастеров ленинградского камерного пейзажа В. В. Пакулина («Ленинград в 1941 году», 1944), Г. Н. Траугота («На путях эвакуации», 1944; «Дорога на Выборг», 1945) и серия работ на медицинскую тему Г. П. Фитингофа были выполнены в период Великой Отечественной и дают выразительный образ осажденного Ленинграда или природы, облик которой несет на себе различимую печать войны. Нельзя не упомянуть и акварели Заслуженного деятеля искусств РСФСР, художника и архитектора, автора известных блокадных дневниковых записей Н. М. Быльева (Быльева-Протопопова) «На большую землю» и «Эвакуация раненого из партизанского леса на большую землю» (обе — 1942).

В собрании музея можно выделить сюжетные произведения, где важнейшим элементом образного решения, определяющим эмоциональное воздействие произведения, является изображение природы. Последняя, за счет мастерства художественного решения и введения определенных цветовых и композиционных акцентов, воспринимается не простым фоном-«заставкой» для сюжета, связанного с работой военных медиков на фронте, а эмоциональной средой, необходимым пластическим аккомпанементом запечатленному сюжету. Сама красота русской природы казалась авторам военных пейзажей, получивших широкое распространение в искусстве тех лет, поруганной, а полученные ею тяжелые раны напоминали увечья, нанесенные человеку, что отвечало направленности

образного решения многих военных пейзажей тех лет. Применительно к рассматриваемым работам в представлении их авторов и зрителей и в самом деле могла складываться понятная параллель между ущербом, который в военные годы получила земля, и невозполнимыми утратами, связанными с гибелью миллионов живших на ней людей. Важным было также личное ощущение художника, чье переживание тяжелой судьбы своей Родины в трагическую пору военного лихолетья находило скрытые параллели в состоянии природы, как бы вторящем содержанию запечатленного сюжета. Здесь мы становимся свидетелями и отдельных горестных страниц, ставших, увы, неотъемлемой частью повседневной жизни фронта и медицинской службы, где встречается, в том числе, изображение тяжелораненых или неотложных операций (достаточно привести названия работ из собрания музея: «Палата для тяжелораненых в лесу», «Отделение тяжелобольных», «Санитарная обработка раненых» и др.). В данном случае необходимо учитывать, что Военно-медицинский музей в экстремальных условиях фронтовой жизни призван был учить врачей передовому медицинскому опыту. И искусство в этом отношении служило важным и надежным подспорьем, позволяя в зримой, наглядной форме увековечить будничные, повторявшиеся изо дня в день эпизоды тяжелой, рискованной работы медиков, без которой было бы невозможно спасение жизни и восстановление здоровья огромного числа бойцов.

Повседневной стороне жизни на фронте посвящены работы «Бойцы в лесу» Б. А. Никитина, «У сортировочной» Н. Г. Котова, «Деревня Цехин» Е. А. Львова (1945, бумага, цветные мелки, пастель). Целую серию таких живописных и графических работ создал в военные годы М. Ц. Рабинович. Среди его зарисовок следует выделить карандашные рисунки «Первая помощь на поле боя» и «В операционной ДМП». Этапы перевозки раненых обстоятельно представлены в работах «Переправа раненого через Одер», «Погрузка раненых на санитарную ленту ночью» (1944) С. И. Аладжалова и «Вывоз раненого на лодках-волокушах» (1944) А. Н. Остапенко. В других произведениях зафиксированы этапы переправы раненых и санитарных машин через реки, что было важной частью военно-медицинской практики. К числу таких работ относятся, например, картины «Переправа раненых через Дон на лодках» Б. А. Никитина (1942) и «Переправа через Днепр» (1944) Е. А. Львова.

Свободой исполнения, где стремление к предельной достоверности передачи обстановки работы медиков в условиях битвы на улицах города не препятствует эмоциональной выразительности цветового строя, отмечены этюд «Уличные бои в городе Кенигсберге» И. А. Ершова (1945) и картина «Уличные бои в Берлине» (1946) Н. М. Никонова и Е. А. Львова. Что касается изображения сцен труда военных медиков за операционным столом, то здесь следует особо выделить картину «Главный хирург фронта Профессор А. А. Вишневский за операцией в медсанбате» (1944) А. Н. Остапенко. Нельзя не отметить мастерство режиссуры весьма сложной для изображения сцены операции, где найдена та естественность движений рук, занятых привычным делом, и немой диалог тех, кто понимает с полуслова каждое новое указание хирурга. Внимание зрителя сосредотачивается не столько на профессиональной

стороне работы хирурга (хотя соблюдение верности деталей здесь является весьма важным для художника), а на нравственном содержании труда военных медиков. Конкретный эпизод становится своего рода посвящением тем, кто, подобно профессору Вишневскому, избрал для себя это благородное, крайне сложное и столь востребованное в годы создания работы призвание.

В послевоенное время художники продолжали создавать работы, посвященные драматичным эпизодам жизни и труда военных медиков. К числу таких произведений, к примеру, относится картина «Бомбардировка военно-санитарного поезда-312» В. Комарова (1951). Некоторые работы посвящены памяти работников медицинской службы, павших на фронтах Великой Отечественной и акцентировали этическую сторону труда врачей на войне, жизнь которых, как и у рядовых бойцов, могла оборваться в любой момент. Один из таких эпизодов раскрыт в картине «Похороны медицинской сестры Ольги Батраковой» Н. А. Лакова (1947). Также среди произведений, представленных в коллекции музея, нашла отражение, в том числе, тема выздоровления и возвращения в строй бойцов, раскрывающая важную и притом далекую от показной парадности грань героико-патриотической линии бытового жанра, получившей важное значение в первые послевоенные годы. К числу таких работ относится картина «Возвращение раненого в строй» (1946) известного советского живописца П. П. Соколова-Скаля. Некоторые работы напрямую не были связаны с темой военной медицины и относились к повседневной жизни осажденного Ленинграда или территорий, оккупированных врагом. С художественной точки зрения особого внимания заслуживает картина «На защиту родного города» художника Н. М. Кочергина (1950), по живописному строю (тонкость цветового решения, позволяющая добиться ощущения осязаемости пространства заснеженного города, где ощущение глубины передается верно найденными тональными нюансами) близкая полотнам блокадного времени, выполненным Анатолием и Виктором Прошкиным — признанными мастерами ленинградской живописи 1930–1940-х гг. Несмотря на то, что ряд указанных работ имеет косвенное отношение к теме работы военных медицины, сам факт их наличия в собрании музея является показательным, позволяющим сопоставлять образные результаты воплощения военных сюжетов в творчестве живописцев и графиков, различающихся мерой художественного дарования.

Среди произведений, выполненных в послевоенные годы, присутствует небольшая картина, выполненная одним из крупнейших мастеров советской живописи А. А. Дейнекой «Подводная лодка Черноморского флота топит румынский миноносец». Эту работу можно считать интересным образцом воплощения т. н. военно-морского жанра, получившего широкое распространение в советском искусстве, начиная с 1930-х гг. Также нельзя обойти вниманием по-настоящему уникальные материалы, связанные с совершенно особой страницей художественной летописи Великой Отечественной. Речь идет о работах, посвященных судьбам узников фашистских концлагерей. Следует сразу сказать о том, что в советском искусстве эта сложная тема в целом не получила развернутого воплощения. К тому же полноценный художественный результат воплощения этой сложной темы предполагал, в том числе, наличие личного опыта

соприкосновения с трагедией плена и ощущения подлинной сопричастности судьбам тех, кто находился в застенках концлагерей. Эмоциональностью решения отличаются небольшие этюды и рисунки И. А. Ершова, связанные с изображением концлагеря Майданек, и серия зарисовок, сделанных во время заключения в концлагере Маутхаузен С. Е. Подорожным — одним из немногих советских художников, кому удалось пережить пребывание в немецком плену и отразить этот горестный опыт в небольших зарисовках (всего в Военно-медицинском музее имеется семь графических работ С. Подорожного).

Разумеется, в рамках небольшой статьи невозможно дать исчерпывающую характеристику собранию Военно-медицинского музея. Гораздо важнее для нас акцентировать внимание на другом. Необходимость считаться с внешним заказом порой могла дать вполне полноценные эстетические результаты. И, напротив, работы, где тема и форма ее воплощения были обусловлены выбором самого художника, к сожалению, далеко не всегда отвечали поставленной образной задаче, поскольку здесь достоверно воспроизводилась лишь внешняя канва события или облик конкретного человека. Нельзя не принимать во внимание и специфику темы, равно как и условия, в которых приходилось создавать такие работы — то, чем, в конечном счете, и были обусловлены сложности, с которыми неизбежно сталкивались их авторы. Потому достойна восхищения редкая целостность и широкий тематический диапазон данного раздела музейного собрания. В данном случае количество работ переросло в качество выполнения поставленной задачи, которая, как уже отмечалось, выходила далеко за рамки чисто художественной проблематики.

В конечном счете, проходившая изо дня в день борьба за жизнь и здоровье каждого участника войны, каждого солдата приравнивала то, что делали военные медики на фронте, к настоящему подвигу. И подвиг этот, который, как правило, был далек от расхожих представлений о героическом, должен и даже обязан был облечься в достойную форму законченных живописных и графических произведений или скромных карандашных зарисовок и этюдов (при том, что работы, хранящиеся в музее, повторим, первоначально должны были выполнять прикладную функцию). Некоторые из них, на мой взгляд, могут и должны рассматриваться в качестве важной составляющей той обширной художественно-документальной летописи Великой Отечественной, которую в эти же годы параллельно создавали художники студии имени М. Б. Грекова. Однако если творчество этих мастеров уже было представлено на крупных выставках и освещено в многочисленных публикациях, то бесценное наследие военной поры, связанное с творческим осмыслением медицинской темы, еще ждет своего исследователя. Признавая художественную неоднородность этого материала, следует отметить, что авторы рассмотренных работ достойно осуществили возложенную на них миссию, сделав свой посильный вклад в дело сбережения высшей ценности — человеческой жизни. Художники, именам которых негласно отведено весьма скромное место в истории советского искусства, стали наравне с офицерами, рядовыми солдатами и военными врачами полноправными участниками славного боевого пути, они участвовали и оставили следующим поколениям специалистов-медиков, а также историкам искусства и зрителям

правдивые свидетельства очевидцев. Свидетельств, без которых невозможно составить сколько-нибудь объективную и целостную картину самой кровопролитной войны в истории нашей Родины.

Примечания

¹ Некоторые работы, хранящиеся в собрании Военно-медицинской академии, упоминаются в книге «Военно-медицинская Ордена Ленина Краснознаменная академия имени С. М. Кирова. Научно-популярный иллюстрированный очерк к 175-летию Академии» (Л., 1976). Четыре года спустя был издан Каталог произведений изобразительного искусства (живопись и скульптура) Военно-медицинского музея Министерства обороны СССР (Л., 1979). До настоящего времени он является наиболее ценным источником информации по интересующей нас теме, поскольку здесь собраны в алфавитном порядке все работы, где нашли отражение события и герои тех лет.

² Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк / Авт. ст.: А. В. Шабунин. Под общ. ред. Э. А. Нечаева. СПб, 1993.

³ Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк. С. 21.

⁴ Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк. С. 22.

⁵ См.: Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк. С. 37.

⁶ Всего собрание Военно-медицинского музея на данный момент насчитывает более 50 акварельных и живописных портретов военных медиков — в основном это живописные этюды и акварели, выполненные на фронтах Великой Отечественной.

⁷ Военно-медицинский музей Министерства обороны СССР. Каталог произведений изобразительного искусства (Живопись и скульптура). Л., 1979.

⁸ Хирургические полевые подвижные госпитали. Терапевтические полевые подвижные госпитали. Инфекционные госпитали.





III

Константин Иляшевский

ВАЦЛАВ РАДИМСКИЙ (1867–1946) Славянский вклад в европейский импрессионизм

Моя первая встреча с творчеством чешского художника Вацлава Радимского произошла в Праге в квартире моих добрых знакомых Нонны и Станислава Аусских. Эта благородная пожилая пара прожила большую и долгую жизнь. Но, несмотря на житейские трудности и невзгоды, они пронесли через нее искреннюю любовь к искусству и, имея скромный достаток, смогли украсить свое жилище небольшой коллекцией произведений искусства. Мое внимание всегда привлекал средних размеров пейзаж маслом, написанный явно на пленере в солнечный день. Удивительно было видеть это блестящее произведение живописи XX века музейного уровня в обычной пражской квартире. Совершенным в этом пейзаже было все, и прежде всего — композиция. Она производила на первый взгляд впечатление фрагмента природы, слегка облагороженного присутствием человека. Но навещая моих добрых знакомых и вглядываясь в пейзаж, я убедился, что этот эффект беглого взгляда на природу был точно продуман автором. В основе композиции лежало увлечение европейскими художниками японской гравюрой. Эти гравированные листы из Японии через фрагмент пейзажа, благодаря точному отбору деталей и их довольно жесткому структурированию, давали полное (информационное и эмоциональное) представление об изображаемом месте.

Композиционное мастерство художника стало очевидным. Цветовое решение холста, его фактурная разработка выдавали руку мастера начала XX в. Эффект солнечного дня был передан столкновением охристо-желтоватых в свету и зеленовато-синих в тенях подвижных мазков кисти. Удивляла близость исполнения к технике мэтра импрессионизма Клода Моне. Добиваясь передачи эффекта солнечного света через акцентирование тепло-холодных цветовых отношений, используя гибкий подвижный мазок кисти, неизвестный мне пока художник использовал и более пастозные широкие мазки полусухой кистью, наложенные таким образом, что из-под них виднелся нижний цветовой слой. Мне, выросшему на коллекции петербургского Эрмитажа и хорошо знавшему коллекцию картин Клода Моне, не верилось, что художник не копировал Моне, а говорил почти на одном с ним изобразительном языке. На мой вопрос, кто является автором картины, хозяева ответили, что автор — чешский художник Вацлав Радимский, и что картина представляет его лучший французский период.

А перед глазами вставала картина Клода Моне «Луга в Живерни» (1888) из собрания Эрмитажа, в которой живописная поверхность холста была аналогичным образом виртуозно разыграна.

Общим местом в описании техники художников-импрессионистов являются слова об использовании гибкого мазка кистью под углом 45 градусов. Но техника импрессионизма развивалась вместе со своими создателями. То цветное марево на холстах, которое приводит в восторг современных любителей живописи, появляется ближе ко второй половине их творчества. «Луга в Живерни» Моне написаны в год приезда Радимского во Францию и его знакомства с Моне. И здесь важно обратить внимание на нижнюю часть картины Моне, т. е. собственно на луг. Моне набирал на кисть не сильно разбавленную масляную краску и проводил кистью по холсту в разных направлениях. Но начало движения кисти оставляло плотный след, а к концу движения полусухая кисть давала след прерывистый, рассыпающийся мелкой дробью. Длина этих мазков была небольшой: от одного до двух сантиметров, но они покрывали поверхность холста в несколько слоев. Именно этот технический прием: соединение гибкого мазка и движения полусухой кистью — и будет развивать в своих работах Радимский.

Многие художники из европейских стран и США приезжали работать во Францию, но мало кого ждал такой успех как молодого художника из Чехии. Радимский родился в Чехии в городе Колин в 1867 г. Пейзажной живописи учился в частной школе Эдуарда фон Лихтенфельса в Вене, недолго занимался у Эдуарда Шлейха в Мюнхене, а в 1888 г. переехал во Францию. Благодаря подсказке замечательной чешской художницы Зденки Браунеровой, молодой человек узнает о деревушке Барбизон, где и поселяется в 1891 г. Там перед ним открывается живописное богатство полотен Клода Моне и Камилла Писсаро. В это время Моне уже жил в местечке Живерни, департамент Эр, Верхняя Нормандия. Вокруг Моне собралась колония молодых художников, в основном из США. Радимский был знаком с Полем Сезанном, и именно он познакомил его с Моне, и в 1895 г. Радимский, имевший австрийский паспорт, переехал в Живерни. В этом местечке в восьмидесяти километрах от Парижа Моне имел большой дом и сад, которые сегодня посещают тысячи любителей искусства. Сначала Радимский поселился в отеле Боди, как и большинство членов художественной колонии. Затем снял небольшой домик и, наконец, переехал ниже по течению Сены. У городка Вернон он купил старую заброшенную мельницу La Bergamotte. В ней он оборудовал ателье. Как у себя дома в Чехии, разбил сад, приобрел лодку, которую использовал как плавучее ателье, где, как сообщает устное предание, писал картины вместе с Моне. В это время и возникла серия его пейзажей реки Сены в разные времена года и в разное время суток. Передача солнечного света и воздушной атмосферы были одной из главных художественных задач, которые ставил перед собой молодой художник. Но общение с Моне — это еще и серьезный композиционный опыт в работе над картиной. О том, что Моне имел строгое композиционное мышление, говорят, например, его ранние работы из собрания Эрмитажа.

Радимский был одним из самых успешных молодых художников в окружении Моне. В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже он был отмечен медалью.

Художник поддерживал тесную связь с Чехией, его 87 картин были выставлены в Салоне Топича в Праге в 1899 г. Это было первое масштабное знакомство пражской публики с импрессионизмом. Популярны журналы «Злата Прага», «Светозор», «Волне смеры» (Свободные направления) печатали репродукции с его картин. В Париже он женится на француженке Луизе Фромон. Когда художнику было 27 лет, его картины покупает такой известный музей как Новая пинакотека в Мюнхене, два пейзажа приобретает президент Франции Раймон Пуанкаре.

Возле ателье-мельницы художник разбил сад, в котором он работал, любил рыбачить и охотиться. На живописные мотивы ездил в автомобиле или на лодке. Как успешный человек Радимский проявил себя и в других областях. Вместе с братом Ладиславом он вел торговлю и производство ветчины, паштетов, заячьего рагу, гусиной печени, и все это вывозилось в виде консервов для продажи во Францию. Обрато в Чехию братья ввозили французские вина и шампанское. Благодаря торговле, художник много путешествовал и везде рисовал и выставлялся.

Благополучная жизнь закончилась с началом Первой мировой войны. Чехия входила в Австро-Венгерскую империю, и у художника был, соответственно, австрийский паспорт. К тому же, Радимский имел обер-офицерский чин и звание лейтенанта кавалерии. Как гражданин вражеского государства он был арестован в Руане, а все его имущество, включая картины, конфисковано. Не помогло и то, что его жена была француженкой, происходила из уважаемой семьи, имевшей в Верноне автосервис и бензозаправочную станцию. Освобождение художник получил благодаря заступничеству председателя правительства Жоржа Клемансо, который познакомился с Радимским у Моне и купил его картину. Эта сложная житейская ситуация очень огорчила художника и после окончания войны он принял решение вернуться домой в Чехию. Там он поселился со своим братом в местечке Пашинец у Колина, где жил и работал до своей смерти. Он рисует окрестности родного Колина, пейзажи реки Лабы (Эльбы), т. е. дома он находит весь свой привычный «пейзажный репертуар». Он по-прежнему остается мастером композиции: изображаемые им якобы случайные уголки природы хорошо продуманы и крепко композиционно «сколочены». Происходят небольшие изменения в колористическом строе работ: усиливается тепло-холодный контраст, активнее начинает звучать холодная синезеленая гамма цвета. Художник много работает и активно выставляется. Его выставки имеют коммерческий успех, этим и объясняется довольно большое количество его картин, находящихся в частных собраниях Чехии.

В чешском искусствоведении существует попытка сопоставить творчество известного чешского импрессиониста Антонина Славичека и Вацлава Радимского. При этом работы Славичека представляются публике как более соответствующие чешскому духу, и ему отдается явное предпочтение. Одновременно подчеркивается, что Славичек отражал общий интерес чешской живописи к экспрессии, в отличие от Радимского — более «элегантного французского импрессиониста». Такое разделение двух этих мастеров сегодня представляется неправомерным. Они оба являются выразителями чешского национального духа

в изобразительном искусстве. Развиваясь параллельными путями, используя импрессионистическую технику живописи, они оба прошли путь от камерных пейзажей до монументальных образов родной природы: «Колинский триптих» Радимского и «Виды Праги» Славичека. Однако в это время сверстники художника и более молодые мастера Чехии переходили к освоению французского кубизма и грядущего сюрреализма. Для них импрессионизм казался вчерашним днем и малоинтересным направлением. Об этом, например, писал в рецензии на выставку Радимского в Салоне Топича чешский художник и художественный критик Йозеф Чапек. Какова же сегодня судьба творческого наследия художника?

В Центральной городской библиотеке Праги, целый этаж которой занимают выставочные помещения, с ноября 2011 г. по февраль 2012 г. с успехом прошла выставка Вацлава Радимского, приуроченная к сто сорок пятой годовщине со дня рождения и к шестьдесят пятой годовщине со дня смерти художника. Прекрасно изданный каталог выставки достойно сохранил память о нем. Куратор проекта и автор концепции выставки — Надежда Блажичкова-Горова. Автору проекта удалось собрать около 200 картин, и среди них — большой пейзажный триптих «Вид города Колин».

Выставка продемонстрировала высокий художественный уровень работ художника, и она же поставила интересный вопрос перед историками искусства: что есть искусство вчера и сегодня. Например, что есть сегодня искусство компьютерное, находящееся в виртуальном пространстве, и искусство без монитора и принтера, созданное руками на холсте. Находится ли современное развитие техники на таком уровне, что дает художнику новые технические возможности (взамен кисти и карандаша) для выражения духа времени, идей своего поколения или собственной индивидуальности? Выставки компьютерного искусства и их обзоры демонстрируют на сегодняшний день собрание случайных линий, пятен и компьютерных обработок фотографий. Полностью отсутствует эмоциональное переживание факта и превращение его в образ. Т. е. это искусство не эмоциональное, не образное, вне человека. Не желая никого обидеть, можно сказать, что компьютерное искусство — это любительство офисных хомячков. Пока что европейское искусство, созданное до компьютерной эры, по силе воздействия на зрителя несравнимо с его компьютерным вариантом. Но развитие техники продолжается, и она, без сомнения, обеспечит художника новыми возможностями.

Радимский же воспринимал себя и как часть природы, и как ее исследователь. Вернувшись в Чехию, он остался тем же гражданином Земли, для которого пейзажи Франции и Чехии были тем материнским лоном, без которого не мог бы расцвести его талант. Художник скончался в 1946 г. и похоронен вместе с женой на кладбище в Кбеле близ Колина.





IV

Ирина Гольдман

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ НАУКА И ПЕДАГОГИКА Аспекты междисциплинарной интеграции в современном гуманитарном образовании

В настоящее время в вузовском образовании реализуется компетентностная модель обучения, предполагающая междисциплинарную интеграцию на всех ступенях. В системе гуманитарно-художественного, в частности искусствоведческого, образования данный процесс имеет свои особенности.

Междисциплинарность становится основополагающим методологическим принципом современного гуманитарного знания, необходимым для его целостного, системного восприятия ввиду значительной дифференциации. Она способствует интеграции гуманитарных наук, результатом которой является образование новых научных дисциплин. Интеграция отражает динамику гуманитарного знания, представляет рефлексии наук при взаимодействии друг с другом, способ определения их роли в системе гуманитарных наук.

Ученый В. Т. Пуляев справедливо замечает: «Гуманитарные проблемы по своей сути интегративны, их исследование, следовательно, носит междисциплинарный характер» [6, с. 11]. В информационную эпоху представления о гуманитарном знании, его специфике и функциях под влиянием научно-технического прогресса значительно меняются, расширяются, о чем рассуждает Л. В. Скворцов в своей работе «Информационная культура и цельное знание» [7]. В частности, говоря о специфике гуманитарного знания, автор отмечает: «Гуманитарное знание формируется на основе цивилизационного сознания или посредством исторически складывающихся традиций, имеющих смысловой, а не технический характер. Смыслы определяют и парадигмы воздействия гуманитарного знания на массовое сознание» [7, с. 227]. В качестве третьей такой парадигмы Скворцов называет интеграцию «информационной культуры с духовным содержанием цивилизационного сознания» [7, с. 228].

Трансформации в современном гуманитарном знании обусловили, на наш взгляд, рефлексии и идентификацию искусствоведческой науки в системе гуманитарных наук, детерминировали характер междисциплинарных связей и интеграции искусствознания с другими научными дисциплинами, прежде всего с культурологией и педагогикой, а также с медиапедагогикой. Возможности науки об искусстве оказались значительно востребованными в смежных с ним областях, в гуманитарном образовании и профессиональной медиаобразовательной

практике на всех ступенях обучения учащихся и студентов. В частности, постепенно рекламное, журналистское и PR-образование становится сферой профессиональной, педагогической деятельности медиаграмотного и медиакомпетентного искусствоведа, стремящегося расширить сферу своих профессиональных интересов. В поле его зрения оказывается творческий аспект деятельности рекламистов, журналистов, PR-специалистов.

В свою очередь преимущественное обращение современного искусствovedения к вопросам художественного творчества, художественно-образовательной деятельности свидетельствуют о положительной динамике развития самой науки об искусстве. Здесь следует подчеркнуть, что междисциплинарная интеграция педагогики и искусствovedения в современном гуманитарном знании и гуманитарно-художественном образовании при определяющей роли последней (науки об искусстве) является важным методологическим основанием последовательной искусствovedческой подготовки студентов-искусствоведов, театроведов, киноведов, культурологов, дизайнеров, специалистов по рекламе и связям с общественностью и т. д.; творческих направлений подготовки бакалавров в соответствии с выбранным профилем обучения: 035300 «Искусства и гуманитарные науки», 035200 «Изыщные искусства», 073900 «Теория и история искусств», 035400 «История искусств», 074100 «Театроведение», 050100 «Педагогическое образование» (профиль «Мировая художественная культура»), 050100 «Педагогическое (художественное) образование» (профили «Дизайн и компьютерная графика», «Экранные искусства»), 033000 «Культурология» (профиль «Художественная культура»), 031600 «Реклама и связи с общественностью», 031300 «Журналистика», а также по специальностям: 074201 «Киноведение», 074301 «Продюсерство» и т. д.

Вследствие данных интеграционных процессов, мы полагаем, что можно говорить о двух видимых аспектах: «педагогической направленности искусствovedческой деятельности» и «искусствovedческой направленности художественно-педагогической деятельности», осмысление которых позволит сформировать представление о содержании и структуре профессиональной программы искусствоведа-педагога (искусствоведа-медиапедагога). Весомый вклад в исследование педагогических возможностей искусствovedческой науки внесли известные ученые: В. И. Жуковский, Б. А. Столяров, А. Г. Бойко, Л. Г. Савенкова, Е. П. Кабкова, Е. С. Медкова, Е. П. Олесина, Фоминова М. А. и др. В свою очередь становлению такой научной дисциплины как «педагогическое искусствovedение» способствовали труды авторитетного ученого Б. М. Бим-Бада, научные изыскания Л. Р. Золотаревой.

Если появление педагогики искусства как научной дисциплины обусловлено внутридисциплинарной интеграцией искусствovedческого знания, то формирование педагогического искусствovedения — междисциплинарной интеграцией искусствovedческой науки. Возникшее по аналогии с педагогической культурологией (В. Л. Бенин), педагогическое искусствovedение испытывает влияние искусствознания, эстетики, философии искусства, культурологии искусства, педагогики искусства, социологии искусства, психологии искусства.

Доктор педагогических наук Б. М. Бим-Бад, выделяя и анализируя источники педагогической антропологии, пишет: «Интерпретация искусства обладает большим потенциалом в развитии педагогической антропологии. Художественный образ, обобщая поведенческие и психологические наблюдения, одновременно проникает вглубь неповторимой единичной личности. Метафора по своей природе, соединяя в себе общее и отдельное, является одним из самых ценных источников педагогической «антропологии» [1, с. 29]. Тем самым ученый определяет роль искусства и рассматривает педагогическое искусствоведение в структуре педагогической антропологии.

Наряду с этим педагогическому искусствоведению как новой отрасли искусствоведческой науки предстоит восполнить пробел в изучении роли искусствоведения в системе гуманитарного образования, проблем педагогики искусствоведческого образования, разработке методологии профессионального искусствоведческого образования, методик искусствоведческого обучения, преподавания искусствоведческих дисциплин. Данное направление подчеркивает практико-ориентированный характер искусствоведения, которое часто упрекают в излишней теоретизации.

Л. Р. Золотаревой принадлежит введение понятия «педагогическое искусствоведение» как в художественно-педагогическую, так и искусствоведческую образовательную деятельность. Исследователь дает ему следующее определение: «...теоретическая образующая современного педагогического и гуманитарного знания; искусствоведческая дидактика; теория художественно-искусствоведческого образования, предметом которой является художественно-творческое развитие будущего специалиста — бакалавра изобразительного искусства на основе принципов полихудожественности» [5, с. 91].

Рассматривая искусствоведение как совокупность явлений художественной культуры, способ ее самосознания и осмысления, определяющий ее существование и направления развития, мы полагаем, что педагогическое искусствоведение — это новая научная дисциплина, раздел искусствоведческой науки, образовавшийся в результате интеграции искусствоведения и педагогики; направленный на изучение и освоение художественной культуры в процессе искусствоведческого образования учащихся и студентов, исследование роли искусствоведения в системе гуманитарно-художественного образования, изучение проблем педагогики искусствоведческого образования; разработку методологии искусствоведческого образования, методики преподавания искусствоведческих дисциплин; ориентированный на обеспечение непрерывной, системной, комплексной подготовки искусствоведов узкого и широкого профиля к профессиональной деятельности, прежде всего, к педагогической работе в образовательных учреждениях на разных ступенях обучения; формирование искусствоведческих навыков учащихся в соответствии с профилем обучения, искусствоведческой компетентности будущих педагогов искусства, а также студентов творческих направлений и специальностей, в том числе, в системе профессионального медиаобразования.

Профессиональная искусствоведческая подготовка (базовая и профильная) студентов гуманитарного, художественного, творческого вузов обусловлена также эффективностью пропедевтики искусствоведческого образования учащихся, профессиональным дифференцированным искусствоведческим обучением студентов начальных и средних профессиональных образовательных учреждениях.

Таким образом, педагогическое искусствоведение представляет собой рефлексию искусствоведческой науки в процессе междисциплинарной интеграции искусствоведческого знания в художественно-педагогическую деятельность с целью осмысления педагогических основ искусствоведческого образования.

Вместе с тем педагогическая деятельность — один из самых сложных видов профессиональной деятельности искусствоведа, который предусмотрен в результате подготовки искусствоведов по следующим направлениям бакалавриата и магистратуры: 035300 «Искусства и гуманитарные науки», 035200 «Изящные искусства», 073900 «Теория и история искусств», 035400 «История искусств». Тем самым искусствоведы могут заниматься педагогикой на всех образовательных ступенях и уровнях обучения. При этом интегрируются искусствоведческие и педагогические знания, а от искусствоведа требуется превосходное знание предмета своей науки и владение современными педагогическими технологиями. Педагогическая рефлексия искусствоведа основана на его профессиональной компетентности в искусствоведении и близких ему науках.

Важно отметить, что без знаний методологии искусствоведения и художественной деятельности, понимания и осмысления процесса «педагогизации» искусствоведения, а также использования активных и интерактивных форм обучения не возможно правильно организовать художественно-образовательный процесс, сформировать общепрофессиональные и специальные компетенции будущих искусствоведов-педагогов и представителей других творческих профессий (театроведов, киноведов, музыковедов, культурологов, актеров, режиссеров, дизайнеров и т. д.), приобрести опыт искусствоведческой интегративной деятельности в разных сферах художественной культуры и в смежных с искусством областях.

В этой связи обеспечить достаточный уровень подготовки студентов возможно, на наш взгляд, с помощью «художественно-интенционального подхода» (термин авт. — И. Г.), основанного на понимании искусства как объекта познания, на познании искусства как главной цели художественно-образовательного процесса, построенного на синтезе и интеграции искусств, на диалоге с художественной культурой, формировании художественно-образного представления действительности, искусствоведческом восприятии и интерпретации произведений художественной культуры, искусствоведческой рефлексии в процессе художественной коммуникации в образовательном пространстве, формировании искусствоведческих навыков и компетенций с целью профессиональной самореализации в сфере искусства.

Искусствоведческое осмысление и интерпретацию произведений художественной культуры мы рассматриваем как образовательный процесс, носящий исследовательский и творческий характер, на основе которого создаваемые реципиентом (учащимся/студентом) под влиянием искусствоведа-педагога (искусствоведа-медиапедагога) как медиатора и модератора художественно-образовательной деятельности новые художественные, искусствоведческие тексты-интерпретации произведений художественной культуры, можно считать самостоятельными произведениями учащихся/студентов, результатами их рефлексии в процессе художественно-творческой, исследовательской, искусствоведческой деятельности. Сам искусствоведческий, художественный текст (театроведческий, киноведческий и т. д.) содержит педагогический аспект, выполняет педагогические функции в процессе искусствоведческого обучения. Таким образом, художественная культура является объектом искусствоведческого изучения в процессе художественно-образовательной деятельности, а произведение искусства — предметом искусствоведческой и педагогической рефлексии.

Здесь уместным будет вспомнить о педагогических взглядах В. Дильтея, представителя «философии жизни», который ввел понятие «наук о духе», метод «понимания» или «толкования» в гуманитарную науку. Философские воззрения Дильтея, представителей «дильтеевской школы» нашли отражение как в формировании педагогической науки, так и в науке об искусстве. В искусствоведении приобрели особую важность феноменологический и герменевтический подходы. Дильтей рассматривал переживание как базис педагогического процесса, которое оказывает влияние на его эффективность, а учебный процесс строится в соответствии со следующей предложенной ученым концепцией: «переживание — выражение — понимание», на которую опираются науки о духе, о культуре [3, с. 206; с. 214–222]. Следование данной концепции является, на наш взгляд, необходимым условием выстраивания эффективного художественно-образовательного процесса, успешной интеграции в него искусствоведческих знаний и формирования искусствоведческих навыков и компетенций у учащихся и студентов. Искусствоведение, являясь наукой о духе, человеке, культуре, позволяет формировать не просто «человека культуры» (В. С. Библер), но и «человека искусства», процесс осмысления которым специфики художественной культуры строится как раз на аффективности, рефлексии и интерпретации произведений художественной культуры как художественных текстов. Данные тексты наполнены искусствоведческим содержанием, погружение в которое происходит у учащихся/студентов на разных уровнях. Художественная культура отвечает за становление, персонификацию, идентификацию, профессиональное самоопределение личности, реализацию ее потенциала как в жизни, так и в искусстве.

Таким образом, представители «дильтеевской школы» полагали, что жизнь человека обусловлена законами развития культуры. Следовательно, мы можем судить о влиянии искусства на формирование «человека искусства» и необходимости руководствоваться триадой Дильтея «переживание — выражение — понимание» в процессе искусствоведческого анализа произведения

художественной культуры, который представляет собой реализацию на практике концептуальных основ «понимающей педагогики» (Э. Шпрангер) [2].

Осмысление специфики художественной культуры представляет собой процесс усвоения содержания искусствоведческого образования, которое детерминирует выбор соответствующих педагогических технологий, научно-методическое сопровождение художественно-образовательной деятельности. Тем самым формируется целостное художественно-образное, искусствоведческое восприятие и мышление на основе интеграции разных видов искусства.

В понимании произведений постмодернистского искусства также важна роль искусствоведа [4, с. 31], несмотря на свободу интерпретации, переориентации процесса коммуникации на взаимодействие произведения с реципиентом.

В интерпретации медиатекстов искусствовед оказывается незаменим, особенно в эстетическом анализе, который известный специалист по кинообразованию и медиапедагогике А. Ф. Федоров понимает как «анализ художественной концепции произведений медиакультуры разных видов и жанров, тесно связан с эстетической (художественной) теорией медиаобразования...» [8, с. 8].

Наряду с этим искусствоведческое осмысление специфики художественной культуры, произведений современного искусства осложняется отсутствием единого подхода к формированию содержания, целей, методологии художественного образования, разработке методологии художественной деятельности и методик преподавания искусствоведческих дисциплин.

Отсюда было бы оправданным включение «Педагогического искусствоведения» как профильной дисциплины профессионального цикла (или целого образовательного модуля базовой части профессионального цикла) в стандарты третьего поколения и учебный план по направлениям подготовки бакалавров: 035300 «Искусства и гуманитарные науки», 035200 «Изящные искусства», 073900 «Теория и история искусств», 035400 «История искусств», 050100 «Педагогическое (художественное) образование» (профили «Дизайн и компьютерная графика», «Экранные искусства»), что позволило бы подготовить искусствоведов к профессиональной педагогической деятельности на разных образовательных ступенях. В образовательный модуль могли бы войти следующие дисциплины: «Искусствоведческие основы художественной культуры», «Педагогика искусствоведческого образования», «Методология искусствоведческого образования», «Методика преподавания искусствоведческих дисциплин».

Мы полагаем, что наиболее эффективными формами обучения, учитывающими интегративный характер искусствоведческой науки и направленными на решение поставленных задач, являются бинарные (тематические и проблемные) дискуссии и бинарные ситуационные задания. Вполне закономерно, что искусствоведу, занимающемуся или планирующему заниматься преподавательской деятельностью, необходимо быть педагогически компетентным, как и педагогу искусства — искусствоведчески компетентным, если профессиональная деятельность обоих связана с педагогикой художественного (искусствоведческого) образования в разных образовательных учреждениях, особенно профильных. Очевидно, что такого уровня подготовки, на наш взгляд, невозможно

достичь без «педагогической науки об искусстве», без профессиональных искусствоведов-педагогов, искусствоведов-преподавателей.

Привлечение в систему среднего и высшего гуманитарного образования искусствоведов (одновременно теоретиков, практиков искусства и педагогов художественного/искусствоведческого образования), владеющих «искусствоведческо-педагогическими компетенциями», способно решить многие междисциплинарные проблемы и задачи художественного (искусствоведческого) образования, а также профессионального медиаобразования: обеспечить творческий компонент в подготовке специалистов по рекламе и связям с общественностью, бакалавров по направлению «Реклама и связи с общественностью» в творческих (Университет профсоюзов, Университет кино и телевидения, Университет технологии и дизайна) и технических вузах (Университет телекоммуникаций) Санкт-Петербурга. В частности, А. Ф. Федоров выделяет следующие компоненты содержания медиаобразования: «...основы искусствоведения в медиасфере (виды и жанры медиа, функции медиа в социуме, язык медиа, история медиакультуры и т. д.), сведения об основных областях применения теоретических знаний (профессиональные средства массовой информации, любительская медиасфера, каналы распространения медиа, кино клубные движения в медиасфере, учреждения досуга, образовательные учреждения и т. д.), практические творческие задания на медиаматериале» [8, с. 25–26].

Искусствоведы-педагоги, являясь, прежде всего, носителями искусствоведческих знаний, воспринимая рекламу и PR как формы культуры и виды креативной деятельности, способны при минимуме творческих дисциплин в программе подготовки будущих медиаспециалистов создать творческую атмосферу. Тем самым искусствовед становится «сценаристом» и «режиссером» художественно-педагогического пространства на занятиях по креативным технологиям в рекламе и PR, теории связей с общественностью, медиапсихологии и аудиовизуальной культуре.

Таким образом, междисциплинарная интеграция искусствоведения и педагогики в практике современного гуманитарного образования является закономерным процессом, отражающим динамику в развитии обеих гуманитарных наук, методологическим основанием для формирования новой научной дисциплины «педагогическое искусствоведение», призванной подчеркнуть практическую значимость искусствоведческой науки и ее роль в художественно-образовательной практике, а также медиаобразовательной деятельности. Искусствоведу, преподающему в вузе, необходимо быть компетентным в профессии и в смежных с ней областях, педагогике художественного (искусствоведческого) и медиаобразования; использовать аудиовизуальные и мультимедийные средства сопровождения учебного процесса; свободно ориентироваться в искусствоведческом материале, печатных и электронных СМИ об искусстве, в продвижении творческой, аудиовизуальной продукции.

Источники

1. Бим-Бад Б. М. Педагогическая антропология: курс лекций. М.: Изд-во УРАО, 2002. 208 с.
2. Бим-Бад Б. М. Педагогика как прикладная философия [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=15&binn_rubrik_pl_articles=104/ (дата обращения: 17.08.12).
3. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т 1. Введение в науки о духе Опыт полагания основ для изучения общества и истории / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. 762 с.
4. Елинер И. Г. Феномен мультимедиа: постмодернизм, искусство и творчество // Искусство и образование. 2011. № 3. С. 25–35.
5. Золотарева Л. Р. Педагогическое искусствознание — междисциплинарная область гуманитарного знания // Интеграция — основа продуктивных моделей современного гуманитарно-художественного образования: Материалы Всероссийской конференции (1–3 ноября 2010 г., Москва): Сборник научных статей / Ред.-сост. О. И. Радомская; Под общ. ред. Л. Г. Савенковой. М.: Спутник +, 2010. С. 89–93.
6. Пуляев В. Т. Время разбрасывать камни прошла, наступило время их собирать (к созданию Академии гуманитарных наук в России) // Гуманитарий. Ежегодник. 1995. № 1. С. 6–11.
7. Скворцов Л. В. Информационная культура и цельное знание / Л. В. Скворцов. М.: Издательство МБА, 2011. 440 с.
8. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. 64 с.



ИНТЕРЬЕР ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА: О ЗНАЧЕНИИ МЕТОДА «АВТОМАТИЗИРОВАННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ»

«По мере того как постмодернистский классицизм коммерциализировался в первой половине восьмидесятых, новый архитектурный авангард все более активно искал методы творчества, противостоящие потребительской ментальности. Во второй половине десятилетия такой метод определился: им стал деконструктивизм»¹.

А. В. Иконников

Термин «деконструктивизм», которым принято обозначать философское архитектурное течение конца XX — начала XXI вв., вошел в употребление в 1988 г., когда в нью-йоркском Музее современного искусства прошла выставка, организованная Филиппом Джонсоном и Марком Вигли². Идеологом этого направления называют американского архитектора Питера Эйзенмана, с теоретических размышлений и практики которого в середине восьмидесятых началось вовлечение идей деконструктивизма в архитектуру³. К направлению оказались причастны архитекторы — участники нью-йоркской выставки: Френк Гери, Даниэль Либерскинд, Рэм Кулхаас, Заха Хадид, Бернар Чуми, группа «КООП Химмельблау» во главе с архитектором Вольфом Приксом и Хельмутом Свицински. Однако А. В. Иконников замечает, что «все они склонны к теоретизированию, но вряд ли кто-то, кроме Эйзенмана да, быть может, Чуми, прямо связывает его (архитектурное течение «деконструктивизм» — слова автора) с новинками современной философии»⁴.

Для архитектурных проектов деконструктивизма 80–90-х гг. были характерны ломаные линии, свободно смонтированные объемы, кажущееся случайным смещение форм. Интерьеры таких построек представляются конструктивно сложными и пространственно запутанными. Проблемы организации внутреннего пространства в произведениях этого архитектурного направления обсуждаются в довольно узкой профессиональной среде, а композиционные решения носят скорее экспериментальный характер.

Интересно, что «корни движения Марк Вигли выводил из российского конструктивизма начала двадцатых»⁵. Но в отличие от конструктивизма двадцатых, проблема функции в деконструктивизме становится чем-то вторичным, а первичным — игра с конструкцией и формой. Так, Питер Эйзенман применяет в планировочных решениях интерьера сеточный план, несмотря на игру со сложными геометрическими формами объемов проектируемых сооружений. Кроме того, он использует белый цвет как доминирующий в пространстве интерьера и экстерьера, что визуально роднит его постройки с экспериментальными архитектурными объектами российского конструктивизма, известными чаще в виде проектов и макетов.

Эту особенность в творческом почерке П. Эйзенмана отмечает и Д. Пайл: «белый остается основным цветом как снаружи, так и внутри»⁶. Представляется, что архитектор не задумывался над тем, насколько экспериментальные формы пригодны для жилища: «Эйзенман стремился воплотить теории Деррида, разрушая идею места и бросая вызов идее порядка»⁷. Не случайно дома Эйзенмана называли «домами мазохистов, созданными архитектором-саdistом»⁸. Можно предположить, что белый цвет использован архитектором потому, что с его помощью легче выявить в интерьере композиционную сложность архитектурно-конструктивных решений. Как пример — интерьеры Миллер-хаус в Лейквилле (1970), Аронофф-центра центра дизайна и искусств в Цинциннати (1988–1996) и др.

Исключением, подтверждающим правило, выступил проект экспозиции на выставке Канадского центра архитектуры «Города из ненастоящих раскопок (1994). Здесь инсталляции Эйзенмана были представлены в интерьерах с различными цветовыми характеристиками. Яркие цвета «сложного архитектурного фона» решали проблему знакового географического деления пространства и выгодно выделяли «экспонаты»-инсталляции.

Влияние архитектурно-художественного авангарда 1920-х гг. на формальный язык деконструктивизма отмечают историки архитектуры и интерьера, но они также сравнивают методы деконструктивизма с постмодернизмом: «Некоторые критики отмечали влияние архитектурно-художественного авангарда 1920-х годов на формальный язык деконструктивизма. ...От постмодернизма же деконструктивизм унаследовал ироничное, а иногда и пародийное отношение к различным направлениям архитектуры XX века»⁹.

Австрийская группа «КООП Химмельблау» — «кооператив небесной голубизны» — еще в 80-ые гг. выдвинула лозунг: «Трудным временам — трудную архитектуру». В этом лозунге ясно прочитывается влияние идей американского архитектора и теоретика искусства Роберто Вентури. (Его книга «Сложности и противоречия в архитектуре» (1966) не только ознаменовала перелом в архитектурной практике от модернизма к постмодернизму, в ней были сформулированы принципы антифункционализма.)

Реализованный проект «КООП Химмельблау» офисного пространства на чердаке жилого дома в Вене (1983–1988) привлек внимание исследователей. Кому-то эта надстройка на чердаке может представиться фантастическим насекомым с гигантскими прозрачными крыльями, у кого-то вызовет иные ассоциации. В зале для заседаний, в кабинетах, отделенных друг от друга лишь стеклянными перегородками, не найти традиционных стен и потолка: вокруг служащих офиса — только динамичная паутина металлического каркаса, прозрачное стекло внешнего контура и ...голубое небо!

Но не только творческое кредо «КООП Химмельблау» заинтересовало критиков и историков архитектуры, но, в первую очередь, — их творческий метод. Экспрессивные графические наброски при помощи компьютерных технологий они перевели на язык конструкций из металла и стекла. Росчерки, свободные наброски (частично выполненные с закрытыми глазами) сканировались и при помощи компьютерного моделирования превращались в трехмерные

виртуальные модели, «закреплявшие проявления подсознательного»¹⁰. Таким образом, компьютерные технологии во многом способствовали появлению «сложных» решений в проектировочной практике интерьера деконструктивизма. Справедливыми представляются определения, которые применяет к интерьерам деконструктивизма Н. К. Соловьев: «беспокойная сложность», «неопределенность формы», «смещение пространственных ориентиров», «визуальные наслоения»¹¹.

Заха Хадид — архитектор, в работах которого критики видят очевидную зависимость от супрематизма Каземира Малевича, графики Эль Лисицкого и Александра Родченко¹². Известно, что ее работы, поданные в великолепной экспрессивной графике, долгое время оставались нереализованными, их осуществление было проблематично: «Качественный разрыв между замыслом и реализацией очень велик. Потеряны сильные на листах проектов эффекты динамичного взаимодействия плоскостей и линий тонкость цветового решения. Проекты остались самоценными артефактами, которые просто не могут быть без потерь транслированы в трехмерную архитектурную форму»¹³. Возможно, что новые технологии проектирования, которыми воспользовалась З. Хадид, позволили реализовать проект ночного клуба «Пик» в Гонконге (1983), который принес ей международную известность, пожарное депо «Витра» в Вайль-ам-Рейн (1989–1993) и др.

Интерьеры ее объектов отличает динамичная усложненность композиции. Внутреннее пространство бара «Мансун» в Саппоро (1989) интересно свисающей с потолка стальной воронкой, имитирующей модель торнадо, как бы закручивающей все пространство и всех находящихся в этом пространстве в движение вверх по кругу. Интерьеры центра современного искусства в Цинциннати (2003) отличает наличие прямых линий, соединенных под разными углами. Лестницы в форме ножниц навязывают движение посетителей из одного пространства в другое, к выставочным залам, занимающим шесть этажей.

Интерьеры самого яркого представителя деконструктивизма и создателя его экспрессивно-скульптурной версии Френка Гери любопытны использованием кажущегося случайным сочетания материалов и цветов, а также трактовкой категории света. Листовой металл — любимый материал Ф. Гери. Здание музея Гугенхайма в Бильбао (1990–1997) — похоже на скульптурную композицию, облицованную листами титана и напоминающую огромный цветок. Пластика облицованной металлом формы рассчитана на игру теней и рефлексов. В центре цветка — атриум, к которому прирастают отдельные лепестки — экспозиционные пространства. Крупный вантовый мост над рекой Нервьон включен в динамичную композицию — на него заходит одно из крыльев музея. С северной стороны здания — река, одно из крыльев как бы срезано стеклянной конструкцией входа. В южном крыле в традиционной анфиладе прямоугольных залов расположена постоянная экспозиция музея. Хитросплетение семи выставочных пространств (криволинейных и прямоугольных) — место экспозиции современного искусства. Временные выставки проводятся в протяженной галерее с мягкими пластичными очертаниями.

Интерьеры освещаются преимущественно естественным светом, чередуясь с искусственным освещением в процессе движения по задуманному архитектором

сценарию. «Точно продуман сценарий игры света в интерьерах — взаимодействия естественного и искусственного освещения, света прямого, рассеянного и отраженного, теней и рефлексов. Свет усиливает воздействие пространственных ощущений — с их контрастами и неопределенностью. Здесь трудно ориентироваться, трудно получить точное представление о величине удаленных предметов и расстояниях. Впечатление ирреальности, перехода в некое виртуальное бытие усиливается тем, что конструктивное скрыто, воспринимаемое визуально не раскрывает тектонической структуры»¹⁴.

И снова в создании таких эффектов восприятия внутреннего пространства можно установить прямую зависимость реализованных решений от метода проектирования: «от свободных рукотворных эскизов через компьютерное моделирование к созданию макетов и рабочих чертежей»¹⁵. Вот как объясняет успех Ф. Гери в реализации необычных для архитектуры форм Д. Пайл: «Создание сложных форм в прошлом всегда было связано с проблемами практического характера, а именно с разработкой чертежей, инженерными расчетами, а также с подготовкой и сборкой имеющихся строительных материалов. Гери эксплуатировал возможности автоматизированного проектирования, позволяющего создавать любые формы»¹⁶.

С такой постановкой вопроса согласен и Иконников, исследователь не просто уверен в применении Френком Гери методов автоматизированного проектирования, он достаточно подробно его описывает: «Проектирование было начато со свободных набросков, которые выводились на экран компьютера, анализировались математически и становились материалом для структурно-пространственных и конструктивных моделей (при этом использовалась программа, созданная французской авиастроительной фирмой «Дасса» для разработки сверхзвуковых истребителей). Варианты проверялись на макетах из картона, дерева, полистирола. Процесс позволил, не теряя экспрессивных и пластических качеств, заложенных в рукотворные эскизы, доводить форму до завершенных рабочих чертежей и управлять производством уникальных элементов, контролируя их стоимость. Темперамент художника Гери соединил со способностью использовать сложную технологию, переводящую образы виртуального мира в точно рассчитанные чертежи для мира реального, и решать сложные практические проблемы строительства методами «постиндустриальной эпохи»¹⁷.

Итак, интерьер деконструктивизма с его преимуществом «сложных» форм и динамичного пространства во многом обязан своей реализации методу автоматизированного проектирования. Самые смелые конструктивные идеи, ранее представлявшие лишь на бумаге в виде экспериментальных объектов и макетов так называемой «бумажной архитектуры», в произведениях архитекторов-деконструктивистов получили реальную возможность быть созданными в материале.

Примечания

¹ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. II. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 339.

- ² Пайл Д. Дизайн интерьеров: 6000 лет истории / Пер. с англ. О. И. Сергеевой. М.: АСТ; Астерель, 2007. С. 428–429.
- ³ Увлеченный методами структурной лингвистики, Эйзенман попытался перенести на формирование архитектурного организма теорию Ноама Чомски, создавая стратегию композиции, анонимную, универсальную и независимую от личных предпочтений. ...Несовместимость этой стратегии с реальными целями архитектуры заставила Эйзенмана прекратить эксперименты; но надежду найти интеллектуальную основу, придающую архитектуре статус академической дисциплины, Эйзенман сохранил. Он увидел ее в постмодернизме, отвергающем схему единства знака и значения, и в теории Жака Деррида, выдвинувшего принцип деконструкции, основанный на отсутствии прозрачных связей между объектами и языком. Подробнее см.: Иконников А. В. Указ. соч. С. 340.
- ⁴ Иконников А. В. Там же. С. 340.
- ⁵ Иконников А. В. Там же. С. 339.
- ⁶ Пайл Д. Указ. соч. С. 429.
- ⁷ Иконников А. В. Указ. соч. С. 341.
- ⁸ Соловьев Н. К. История современного интерьера. М.: «Сварог и К», 2004. С. 372.
- ⁹ Соловьев Н. К. Там же. С. 371–372.
- ¹⁰ Иконников А. В. Указ. соч. С. 351.
- ¹¹ Соловьев Н. К. Указ. соч. С. 373.
- ¹² Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 345–346.
- ¹³ Иконников А. В. Там же. С. 346.
- ¹⁴ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. II. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 570.
- ¹⁵ Соловьев Н. К. Указ. соч. С. 378.
- ¹⁶ Пайл Д. Указ. соч. С. 431.
- ¹⁷ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 345–569.



**ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ
В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА
VS АНТИХРИСТИАНСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ
К постановке проблемы**

XX век можно назвать первой в истории изобразительного искусства неклассической эпохой. Начало минувшего века ознаменовалось не только мировой войной и историческими катаклизмами в Европе и России, но и переломом в художественной культуре, кризисом, в котором старое отчасти вытеснялось новым, отчасти — соединялось с ним. Рождались новые формальные и содержательные ответы на вызовы новейшей эпохи. По мнению многих авторитетных исследователей искусства XX века (В. М. Полевой и др.), отрицание классики, искусства прошлых эпох сочетается с неоклассическими, даже охранительскими идеями. «Иконопочитание» (уважение к «святыням» классического искусства и к святыням религиозным) сочетается с «иконоборчеством»: здесь и отрицание классического наследия, и попытка свержения идеалов, в том числе духовных, и отрицание самой изобразительности в искусствах, которые традиционно называли изобразительными.

В искусстве появляются общеевропейские, так сказать, «интернациональные» формы воплощения новых художественных идей и национальные ответвления художественных стилей: модерна (ар нуво), неоклассики, конструктивизма и др. Более того, начало столетия ознаменовано ростом национальных устремлений в искусстве, появлением «национального романтизма», который находил воплощение и в церковном искусстве (зодчество А. В. Щусева, М. М. Перетятковича, Ф. О. Шехтеля и др.), и в светском (живопись и сценография В. М. Васнецова, графика и сценография И. Я. Билибина, живопись М. А. Врубеля, А. М. Васнецова, М. В. Нестерова, Н. К. Рериха и других мастеров, чьи имена связаны с понятиями «серебряный век» и «русский религиозно-художественный ренессанс»).

Начало столетия сформулировало основные тенденции в русском изобразительном искусстве, которые частично будут востребованы и новой, уже постреволюционной эпохой: это импрессионистические мотивы и приемы письма, академические традиции, русский реализм, неоклассика и национальный романтизм в рамках завершающегося стиля модерн; это зародившийся в 1910-е гг. русский авангард, это трансформация рационального направления внутри стиля модерн в конструктивизм (функционализм). В искусстве рубежной поры вызревали те формы, направления и темы, которые могли стать новым воплощением «цветущей сложности» русской культуры нового XX столетия, на которое возлагали большие надежды как на век торжества прогресса. От него ждали «победы над солнцем» (как это назовут в своем авангардистском произведении 1913 г.

русские бюджетяне). Но наиболее чуткие умы предвидели «неслыханные перемены, невиданные мятежи».

Помимо авангардных направлений, которые будут торжествовать свою недолгую победу в ранний большевистский период, вместе с новым витком развития церковного зодчества в рамках национально-романтического, неорусского стиля, возникает интересное светское искусство религиозного содержания. Творчество мастеров рубежа XIX–XX вв. на фоне расцвета русской религиозной философии и роста национального самосознания отмечено поиском особых выразительных решений (М. А. Врубель, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров и др.). В 1910-е гг. причиной усиления особой роли библейских мотивов были не только раскрытие иконописных памятников, увлечение античным и средневековым искусством, но и некоторые апокалиптические настроения (С. В. Воинов, Н. С. Гончарова, П. Н. Филонов, В. Н. Чекрыгин и др.).

Идеология и политика постреволюционного государства не позволила продолжить столь плодотворно начавшееся развитие национально-романтических направлений в искусстве — в силу антинационального и антирелигиозного характера большевистской государственности. Неоклассика же оказалась востребована с середины 1930-х гг. — в противовес конструктивизму в архитектуре и ДПИ и авангарду в изобразительных искусствах.

Искусство раннего советского периода (1917–1934) во многом являлось продолжением тех тенденций, которые возникли и развились в искусстве предреволюционного времени. Не все деятели «серебряного века» эмигрировали, многие защите «чуждых крыл» предпочли труд и подвиг остаться там, где их «народ, к несчастью, был». По мнению известного исследователя русского искусства Т. В. Ильиной, «события Октября, приведшие нашу страну к трагедии и национальной катастрофе, были восприняты — особенно поначалу — большей частью интеллигенции России положительно, и многие художники со всем жаром творческих натур искренне и даже истово стали прославлять революцию и «новую эру человечества» (Ильина Т. В. *История искусств. Отечественное искусство. М., 2000. С. 281–282*). Если красный террор и гражданская война стали трагедией для высших сословий, духовенства, национально мыслящей части интеллигенции, то многие поэты и художники воспели «музыку революции». Расстрелы в подвалах ЧК-НКВД сосуществовали во времени с красочными праздниками на городских площадях, в оформлении которых приняли участие многие художники (например, Н. И. Альтман, И. И. Бродский, К. С. Петров-Водкин и др.). Для многих авангардистов революция стала осуществлением их утопических художественных идей (К. С. Малевич, В. Е. Татлин, П. Н. Филонов, А. М. Родченко, братья Веснины и многие другие).

Но сумели остаться в искусстве новой эпохи и многие «старые мастера»: К. С. Петров-Водкин и Б. М. Кустодиев, создававшие произведения на стыке реализма и символической образности; русские импрессионисты реалистической выучки К. Ф. Юон и А. А. Рылов; мирискусники А. П. Остроумова-Лебедева и Е. Е. Лансере; голуборозовцы П. В. Кузнецов и А. В. Фонвизин; бубновалетовцы, русские последователи «парижской школы» П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов,

И. И. Машков; архитекторы-неоклассики В. А. Щуко и И. В. Жолтовский, представитель неорусского направления и одновременно автор мавзолея Ленина в духе ар-деко В. А. Щусев и многие другие.

Большевистская победа на фронте искусств была ознаменована декретами об охране памятников и планом монументальной пропаганды, который провозглашал свержение памятников «царям и их слугам» и водружение новых, соответствующих коммунистическому «пантеону». (С 1918 по 1920 гг. в Москве и Петрограде было установлено около 40 памятников, в создании которых приняли участие такие скульпторы старой школы, как А. Т. Матвеев, Н. А. Андреев, С. Д. Меркуров и др.).

В области графики уже с 1918 г. издается серия русской и европейской классики с иллюстрациями Б. М. Кустодиева, В. В. Лебедева, В. М. Конашевича и других крупных мастеров книжной иллюстрации.

В послереволюционном изобразительном искусстве столкнулись авангардисты и традиционные станковисты, приверженцы фигуративного искусства и беспредметники. Представители всевозможных «измов» восприняли крушение старой России как начало нового «прекрасного и яростного мира». Футуристы, кубисты, конструктивисты были «хозяевами дискурса», в их владении были выставочные залы и печатные издания.

Христианские мотивы и образы в условиях атеистической государственности могли существовать лишь потаенно, художники вынуждены были прибегать к эзопову языку, к символической зашифрованности. В целом эти страницы русского искусства XX в. малоизученны. Более того, сам факт существования подобной сюжетики в тоталитарную эпоху до недавнего времени представлялся невероятным. Но немногочисленные научные исследования последнего времени (прежде всего, А. И. Шаманьковой) показали, что христианские мотивы подспудно существовали и при атеистической политике большевиков. Образы церквей и русских святых, композиционные решения, восходящие к каноническим христианским, появлялись все в большем количестве в послелютневский, «вегетарианский» (по слову Ахматовой) период советской власти. Тем более, после 1000-летнего юбилея Крещения Руси в 1988 г., который праздновался на официальном уровне, с этих тем было снято табу. Вместе с возрождением церковной жизни, храмового зодчества, иконописания появилось и светское изобразительное искусство христианского содержания.

Христианскую тематику в изобразительном искусстве XX — начале XXI в. невозможно рассматривать вне контекста развития русской академической школы, ведущее место в которой занимал жанр исторической живописи. Одна из первых объективных оценок этого жанра и работающих в нем отдельных мастеров середины XIX в. принадлежит М. М. Раковой (1979). Е. С. Гордон (1983) анализирует сюжеты русской академической живописи 1850–1860-х гг., структурируя произведения по жанрам и выделяя новые сюжеты. А. Г. Верещагина (1990) подробно останавливается на 1860-х гг., обращаясь к анализу не только программ на золотые медали, но и эскизов этого периода. Проблемы эволюции русской исторической живописи касается В.-И. Т. Богдан (2007), рассматривая истори-

ческий класс Академии художеств второй пол. XIX в. В целом, эти исследования способствуют выявлению основных тенденций развития «высокого» жанра и позволяют проследить некоторые пути оформления идей, сопряженных с религиозной темой. В трудах же об исторической живописи советского периода преимущественно рассматриваются темы революции и Великой Отечественной войны (М. Г. Черейская, 1969; В. М. Зименко, 1970); позднее определяется развитие этого жанра в 1960–1980-е гг. (А. Ф. Дмитренко, 1990).

От исторического жанра неотделима проблема духовных поисков художников. Историко-религиозная тема в отечественном искусстве рассматривается в нескольких аспектах Г. К. Вагнером (1993), впервые обратившимся к сфере религиозно-философских исканий русских живописцев серед. XIX — нач. XX вв., С. М. Даниэлем (1994); также Е. В. Нестеровой — в сопоставлении с произведениями западноевропейской живописи (2000). По сути, это примеры выявления религиозных сюжетов, следующие принципу обнаружения основных тем, отдельных формальных моментов, новаторских решений в общем контексте развития национального сознания и искусства. Ряд материалов можно обнаружить в отдельных монографиях о художниках, официальных и неофициальных, в сборниках, посвященных истории русского авангарда и андеграунда.

В исследовании предполагается показать, что в советский период традиция работы над религиозной темой в изобразительном искусстве не прерывалась. Она не только разрабатывается в историко-религиозной живописи, но находит отражение практически во всех жанрах, как в «официальном» искусстве, так и в нонконформизме. Духовная проблематика раскрывается в творчестве мастеров нескольких поколений, и варианты осмысления ее многочисленны. Следовательно, понятие религиозной темы в светском искусстве значительно шире, чем принято считать. Эта тема позволяет сохранить и в академическом искусстве, и в искусстве андеграунда различные художественные традиции.

Наше исследование — только первая страница в большой «книге» русского искусствознания, в которой предполагается по-новому взглянуть на духовные и художественные процессы в русской культуре XX–XXI вв.

Художественная ситуация конца 1910-х гг. предполагала сосуществование уходящего модерна, неоклассики, русского реализма передвижнического толка и русского импрессионизма — вместе со всевозможными «измами» авангардных изводов (кубизм, футуризм, беспредметничество и др.) Авангардисты уже смело заявили о себе как о будущих «председателях земшара» (выражение В. Хлебникова еще 1915 г.), претендентах на управление художественными процессами.

Поначалу призвав сбросить Пушкина с парохода современности, позже они скажут прямее:

Белогвардейца
найдете — и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время пулям

по стенке музеев тенькать.
(В. Маяковский, 1918 г.)

Когда пули действительно «затенькали», а с кораблей, уже не аллегорических, а вполне реальных, стали сбрасывать русских офицеров, именно авангардисты оказались революцией мобилизованы и призваны. Отдел ИЗО Наркомпроса возглавил художник Давид Штеренберг, а Казимир Малевич стал членом его художественной коллегии. Другая же часть интеллигенции испытывала совсем иные чувства: «Зрелище Руси окончено. — «Пора надевать шубы и возвращаться домой». Но когда публика оглянулась, то и вешалки оказались пусты. А когда вернулись «домой», то дома оказались сожженными, а имущество разграбленным»¹.

Большевики объявили «культурную революцию», главной в которой была коммунистическая идеология и пропаганда, противопоставление старой, «отжившей» буржуазной культуры — новой, революционной «пролетарской».

В начале 1920-х гг. еще существуют по инерции и Товарищество передвижников, и «Мир искусства», но на смену им уже выдвинулись авангардисты-утописты, АХРР², а в литературной области — Пролеткульт и РАПП³. В то же время в 1922 г. некоторые профессора институтов и известные русские религиозные мыслители высылаются за границу на печально прославленном «философском пароходе» (на самом деле — на двух пароходах, где оказались избежавшие таким образом вполне возможной в условиях «красного террора» смертной казни философы Н. Бердяев, С. Булгаков, И. Ильин, С. Франк, Б. Вышеславцев, Н. Лосский, Л. Карсавин и др.).

Этот же год, год почти полного завершения кровавой Гражданской войны и образования СССР, был ознаменован изъятием церковных ценностей, якобы для нужд голодающих Поволжья, вскрытием мощей, массовыми жестокими расправами над священнослужителями⁴. Под эгидой пролеткультовцев сносились памятники «царям и их слугам», переименовывались улицы, а позже, с нелегкой руки сотрудников выходившего под редакцией Н. И. Бухарина журнала «Революция и культура», реалистическим станковым видам искусства были противопоставлены новые виды — фотография, дизайн, кинематограф. После назначения ректором ВХУТЕИНа Ф. А. Маслова был ликвидирован музей при Академии Художеств, уничтожено большое количество слепков с классической скульптуры (т. н. «масловщина»).

В целом 20-30-е гг. можно назвать погромом исторической России, который ознаменовался уничтожением целых сословий, отказом от всего, что стало называться «буржуазным», «царистским»; это расказачивание и раскрестьянивание, начало конца русской деревни и народной культуры, бегство от голода крестьянских масс в города, появление «Иванов, родства не помнящих»; это борьба с «великорусским шовинизмом», это начало «вылепливания» национальных культурных элит — и при этом ущемление русских как этноса и как носителя высокой культуры; наконец, это волюнтаристская и во многом бесчеловечная попытка на крови поколений вылепить «голема» — нового человека, который присягает не Родине и вере, а мировой революции, Третьему Интернационалу

(«чтобы в мире без России, без Латвий / Жить единым человеческим общежитием» — В. Маяковский «Товарищу Нетте человеку и пароходу», 1926 г.).

Но расцвет культуры, которым была ознаменована рубежная пора дореволюционной России, несмотря на трагедию революции и братоубийственной брани, продлился — в других социально-политических условиях — и в 20-е гг. Даже в условиях диктата коммунистической идеологии, в этот период еще было возможным существование разных художественных объединений. Так, в 1925 г. возникло Общество станковистов (ОСТ), куда вошли выпускники ВХУТЕМАСа⁵, создатели картин на темы героического труда, индустриализации, спорта, талантливые живописцы А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Лабас и др.

В архитектуре доминировал стиль конструктивизм (К. Мельников, А. Веснин, В. Татлин, М. Гинзбург и др.), который на основе представлений о доме-коммуне, доме — «машине для жилья» стремился к созданию лишенных декора, оголенных до самой «конструкции» домов с ленточными окнами, жилыми блоками, которые во многих случаях были и невыразительны, и неудобны (стиль «барАкко», как шутили тогда. Он нашел свое продолжение в неоконструктивизме массового жилищного строительства 1960–1970-х гг.). В то же время, отдельные создания одаренных зодчих, в том числе и приглашенных в советскую Россию, как Ле Корбюзье — один из основателей стиля, имеют большую художественную ценность (см., например, круглый дом-особняк Константина Мельникова — уникальный пример собственного жилого дома в Москве, построенный на излете НЭПа во второй половине 20-х гг.; его же клуб Русакова и др. постройки, целый ряд ДК в разных городах страны). Одним из символических памятников эпохи стал мавзолей Ленина, построенный на стыке конструктивизма, европейского ар-деко и исторических архитектурных аллюзий (ступенчатая пирамида фараона Джосера, храмы-зиккураты Междуречья) одним из крупнейших зодчих и дореволюционной, и советской России А. Щусевым (До революции он строил храмы неорусского стиля, стилизаторский Казанский вокзал, после — разрабатывал новый генеральный план Москвы, работал как конструктивист, став в то же время одним из создателей нового сталинского псевдоклассицизма).

Для проектов раннего советского периода характерна тяга к гигантомании, стремление создать мощные вертикальные архитектурные композиции, которые были бы подобны американским небоскреbam, но еще более монументальны, которые должны были не «скрести небо», а буквально пронзять его. Неосуществленными проектами конструктивизма остались гигантская башня Наркомтяжпрома, которую архитектор И. Леонидов предлагал возвести на Красной площади (конкурсный проект 1934 г.), башня Третьего интернационала В. Татлина (сохранился макет). Последнее свидетельствовало и о перемене общественных вкусов: к концу 1920-х гг. происходит охлаждение к авангардному искусству как к слишком формалистическому и непригодному для идейной обработки масс. Так, грандиозный проект Дома советов архитектора Б. Иофана на месте взорванного двумя взрывами в 1931 г. Храма Христа Спасителя, несмотря на внешнюю «конструктивность», уже представлял собой

компромиссное решение т. н. «большого стиля» сталинской эпохи (лес колонн, элементы ордера, ярусность постройки, восходящая к кремлевским башням). Следующим шагом будет формирование неоклассицизирующей архитектуры «сталинского ампира», истоки которой также лежат в дореволюционной неоклассике (арх. И. Жолтовский, И. Фомин с его концепцией «пролетарской классики», «красной дорики»), которая найдет свое выражение в архитектуре 1930–1950-х гг., в зданиях Москвы, в оформлении станций метрополитена)⁶.

Действительно, 1920-е гг. — это и дореволюционные мастера, участники на шумевших художественных группировок «Бубновый валет» или «Голубая роза»; и К. Малевич с его супрематизмом; и П. Филонов, изобретший один из самых оригинальных в XX столетии методов в живописи — «аналитический»; это открытие дизайна в творчестве А. Родченко, А. Экстер, Л. Поповой, В. Степановой; это эксперименты с новаторскими формами («единая установка») в театре Мейерхольда и Таирова и работавших с ними авангардистов. Некоторые авангардисты покинули Родину (один из основателей абстракционизма В. Кандинский), а иные неоклассики, напротив, остались во «взорванном быте» революции (А. Остроумова-Лебедева, Е. Лансере). Коммунистическая власть, устроившая «красный террор», в то же время издавала декреты об охране памятников культуры, а на место снесенных монументов «царизма» водружала свои — начиная со знаменитого «ленинского плана монументальной пропаганды», в котором с 1918 г. принимали участие крупные скульпторы еще дореволюционной выучки. Создавался новый «пантеон» героев, новая, красная, мифология, и на эти цели работали все виды искусства: начиная от агитационной поэзии Маяковского — и до плаката с его яркими, лаконичными решениями, до «карнавальности» революционных праздников, рядивших старые русские города в кумач и многометровые лозунги. Российскую империю сменила новая идеологизированная многонациональная страна, одной из целей которой стало просвещение масс — от простого ликбеза до формирования нового, советского типа сознания. Отсюда массовость организаций, масштабные проекты (одна АХРР устроила в разных городах 72 выставки), издание классической литературы (и рождение целой плеяды талантливых иллюстраторов книги, в том числе детской — продолжателей дела графиков-мирискусников А. Бенуа и М. Добужинского: В. Конашевич, Н. Радлов, В. Лебедев, В. Фаворский, А. Гончаров и многие другие).

Как уже было сказано, в 1920-е гг. еще сохранялась возможность существования самых разных художественных направлений и объединений. Особенности «Бубнового валета» продолжили мастера групп «НОЖ» (Новое общество живописцев) и «Бытие», а также Общество московских художников (ОМХ — А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, С. В. Герасимов, И. Э. Грабарь, А. Д. Древин, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, Н. А. Удальцова, и др.). Неоклассическая и символистская линии были подхвачены обществом «Четыре искусства», объединявшем живописцев и графиков (П. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин, Н. Тырса, А. Кравченко, В. А. Фаворский и др.), скульпторов (А. Матвеев, В. Мухина и др.), архитекторов (А. В. Щусев, И. В. Жолтовский). Вместе с ними философские и духовные искания разделяли участники группы

и журнала «Маковец» (Л. Ф. Жегин, Н. М. Чернышев, В. А. Фаворский, В. Н. Чекрыгин, С. М. Романович — о них см. ниже), а и те, и другие — противостояли авангардистам из УНОВИСа (Утвердители нового искусства) — К. Малевичу, М. Шагалу, Э. Лисицкому и др.).

В то же время нельзя забывать о том, что авангардисты, горячо принявшие революцию, рассматривали свое творчество как форму духовного постижения мира, как «теургию», оправдание творчеством самого существования человека и человечества. Так, В. Кандинский ощущал себя неким проводником объективно существующего в универсуме Духа, стремящегося к материализации в абстрактных формах. Супрематизм Малевича, мыслимый им как высший этап искусства, сознательно основывался на полном отрицании «предметного» изображения. Проникая за видимый мир, в абсолютное Ничто (или Нечто), художник интуитивно подошел к ощущению трансцендентности духовного Абсолюта. Так, еще в дореволюционный период появились его абстрактные геометрические формы — цветные, черные, белые, достигшие минималистского звучания в совершенно «безликих» «Черном круге» и «Черном квадрате» (оба — 1915), работе «Белое на белом (Белый квадрат)» (1917), а потом в «Черном кресте» (ок. 1923) и др. Супрематической «иконой» могут быть названы и многочисленные «крестьяне» Малевича.

Отказавшись от создания пространства, художники XX в. возвращаются к приемам средневековых мастеров, и уровень художественного языка авангардных композиций близок языку иконы. На космический вневременный уровень произведения авангардистов выводит и дух апокалипсиса. Космизм присущ многим произведениям Кандинского, Малевича, Филонова и др. И здесь также есть определенная близость к древнерусскому православному искусству. Здесь надо иметь в виду, что начало XX столетия было ознаменовано раскрытием многих икон, в том числе прославленной позже «Троицы» Андрея Рублева, которое показало подлинное звучание красок русской средневековой живописи. Раскрытие иконописи повлияло на творчество не только русских, но и некоторых зарубежных художников. Так, А. Матисс, посетивший Москву в 1911 г. по приглашению И. С. Щукина, особое внимание обратил на роль цвета в древнерусских иконах, и неповторимой звучности живописных произведениях мастер добивался именно введением локальных, чистых цветов. В. Д. Лихачева справедливо отмечает, что в ранних (докубистических) натюрмортах Ж. Брака и Х. Гриса введение разных точек зрения при передаче пространства сопоставимо с композиционными приемами иконописцев (см.: Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л.: Наука, 1971. С. 33). В произведениях К. С. Петрова-Водкина мы видим обращение к древнерусской иконописи и, в то же время, увлечение произведениями мастеров Кватроченто. Возможно, опыт работы в храмовом пространстве сказался на «сакральном» характере отдельных станковых произведений живописца. И не только дореволюционные, но и более поздние его «светские» полотна отличает духовное наполнение («Богородица Умиление

злых сердец», 1914–1915; «1918 год в Петрограде», 1920; «Мадонна с младенцем», 1923; и др. — об этих и других работах см. ниже).

Как известно, еще в 1913 г. во время премьеры «супрематической оперы» «Победа над солнцем» (музыка М. Матюшина, либретто А. Крученых, костюмы и декорации К. Малевича) солнце было изображено в виде черного квадрата. Так родилось знаменитое явление — супрематизм (от латинского слова «высший»), одно из проявлений абстракционизма начала XX столетия в его геометрическом изводе. Как черное солнце символизировало победу активного творческого начала над пассивным природным, так и абстрактные геометрические композиции должны были уравнивать в «правах» реальные предметы и краски, а главное — показать, что формы, сотворенные человеком, не уступают тем, что творит природное начало (или сам Бог). Живописный «Черный квадрат» был впервые выставлен в 1916 г., он являлся частью триптиха, куда входили «Черный круг» и «Черный крест». Некоторые исследователи (Е. Ковтун и др.) предполагали, что супрематизм Малевича должен был, по замыслу художника, явить взгляд на мир из космоса, вне земных законов тяготения, верха и низа и т. п. Подобно более поздним «ничевокам» в литературе, супрематизм стремился источать произведение во имя ничего. Продолжением «Черного квадрата» стали «Красный квадрат» и «Белый квадрат». Существуют несколько трактовок «квадратов», но, в любом случае, очевидно, что все они являются попыткой максимального обобщения и упрощения всех видимых форм, сведения их к чистому знаку-символу. Скорей всего, это был знак завершения классического искусства, демонстрация исчерпанности его форм (как это представлялось самим авангардистам), а с точки зрения приверженцев неоклассики (А. Бенуа и др.) — «икона», заменяющая и христианские, и античные образные системы. Икона великого и ужасного Ничто, которое должно заменить Абсолют. Икона небытия.

Впрочем, сами авангардисты в изо, также как и их литературные собратья, в эпоху победившего пролетариата стремились не столько отделить искусство от государства (выражение ничевоков), сколько управлять искусством от имени государства.

Апокалиптические умонастроения оказались близки многим мастерам искусства революционного времени. Достаточно вспомнить здесь пламенные витийства Андрея Белого:

«И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия,-
Мессия грядущего дня!»
(1917);

или циклы стихов Максимилиана Волошина того же времени, где есть и оценки исторического пути страны, и пророчества:

Не нам ли суждено изжить
Последние судьбы Европы,
Чтобы собой предотвратить

Ее погибельные тропы.
Пусть бунт наш — бред, пусть дом наш пуст,
Пусть боль от наших ран не наша,
Но да не минет эта чаша
Чужих страданий — наших уст.
И если встали между нами
Все бреды будущих времен —
Мы все же грезим русский сон
Под чуждыми нам именами.
Тончайшей изо всех зараз,
Мечтой врачует мир Россия —
Ты, погибавшая не раз
И воскресавшая стихия.

Как некогда святой Франциск
Видал: разверзся солнца диск,
И пясти рук и ног Распятый
Ему лучом пронзил трикраты —
Так ты в молитвах приняла
Чужих страстей, чужого зла
Кровоточащие стигматы.
(1917)

Именно такие, а также подобные апокалипсические настроения были одной из причин особой роли библейских мотивов и в творчестве других художников еще в предвоенные и предреволюционные 1910-е гг. Ощущение расплаты и воздаяния рождает «Распятие» А. В. Лентулова (1910). Эсхатологическая тема раскрывается в «религиозном» наследии Н. С. Гончаровой («Старец с семью звездами (Апокалипсис)», 1910–1911; и др.) и П. Н. Филонова («Пир королей»; 1913, и др.). В. Н. Чекрыгин в 1912–1914 гг. пишет несколько картин на тему Страшного суда и развивает ее в графическом цикле. Эти религиозные мотивы переходят во второй пол. 1910-х гг. в полотна С. В. Воинова на евангельские сюжеты («Благовещение», 1916; «Тайная вечеря», 1918; «Голова Спасителя», 1919; и др.), в нач. 1920-х гг. — в композиции-рисунки Л. Ф. Жегина («Благовещение», 1921; «Семейство», 1920; «Вознесение» и «Преображение», 1920-е; и др.). В творчестве М. К. Соколова значительное место занимает образ святого Себастьяна, — в 1924 г. художник начинает работать над «циклом» «Страсти», как он называет серию своих произведений, в которых чувствуются традиции старых мастеров, ибо построены они на идеях противопоставления тьмы и света, по замечанию одного из исследователей.

В 1920-е гг. активизируется и пейзажный жанр. Именно через него художники в годы запрета на религию выражали свое отношение к ней, представляя старинные архитектурные мотивы. Отражая непроходящее увлечение древнерусским зодчеством, на своих полотнах пишут церкви и монастыри П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, А. А. Осмеркин, а также члены выставочного объединения «Союз русских художников» (И. Э. Грабарь,

П. И. Петровичев, Л. В. Туржанский, К. Ф. Юон и др.). В этих пейзажах, основанных на декоративном либо реалистичном подходах, в одних случаях ощутимы эсхатологические настроения, в других — идея гармоничного сосуществования с природой.

Тенденция к возрождению духовности прослеживается в отдельные исторические периоды, и XX в. объемлет различные интерпретации библейских сюжетов, появляющихся в живописи художников нескольких поколений. Порой мастера почти единичны в своих начинаниях (П. Д. Корин, задумав еще в 1925 г. полотно «Реквием», на протяжении ряда лет, с 1929 по 1937 гг., создает к нему галерею этюдов).

Одновременно с этими подспудными, даже потаенными художественными процессами, отражавшими не до конца истребленную тягу к интерпретации духовных сюжетов, возникала и другая, антихристианская художественность. Можно сказать, что большевики попытались создать свой вариант религиозного культа и сопутствующей ему символики. Вместо Библии ими предлагалась коммунистическая доктрина, состоящая из марксовых «Капитала» и «Манифеста коммунистической партии», трудов Ленина, а позже Сталина; вместо Троицы — изображения «отцов-основателей» марксизма-ленинизма — Маркса, Энгельса и Ленина; позже кощунственным инвариантом образа Спасителя станут бесчисленные изображения — в графике, живописи, скульптуре, даже в ДПИ — «вождя всех времен и народов». Изображения многочисленных и почитаемых в православной традиции святых призваны будут заменить портреты «малых вождей» — сподвижников Ленина и Сталина. Мощи святых, которые повандальски вскрывались в 1920-е гг., воспроизведут в бальзамировании тела Ленина, выставленного на всеобщее обозрение в своего рода языческом «зиккурате» — Мавзолее (арх. А. В. Щусев). В закрытых и оскверненных храмах потом будут создаваться клубы, в просветительские задачи которых будет входить и антирелигиозная пропаганда среди «темного» крестьянского населения. Неоязыческий культ почивших вождей и героев коммунистического пантеона будет отражен в многочисленных их изображениях — от марок и открыток до гигантских статуй, в сакральных помещениях — местах погребений, мемориалах, «ленинских комнатах», музеях и т. п. Есть здесь и еще один аспект, политико-символический: вместо портретов государей стали использоваться изображения вождей, призванных в сознании «трудящихся» заменить образы монархов — помазанников Божиих — на образы руководителей пролетариата, так сказать, «помазанников» коммунизма. Профильные династические портреты (например, Павел — Александр I — Николай I) заменились триадой создателей марксистско-ленинского учения; портреты императоров в присутственных местах — изображениями вождей. Так заполнялась опустевшая ниша политико-идеологических визуализаций. Фактически, мы можем говорить о возникновении антихристианской иконографии в новом советском искусстве.

Существовали ли коммунистическая «иконография» — это отдельный и сложный вопрос. Мы можем только попытаться определить первые подходы к этой трудной теме. Безусловно, что уже в первые годы Советской власти

наметилась тенденция создания «ленинианы» — воспроизведения облика «вождя мировой революции» в многочисленных портретных изображениях. В ее создании принимали участие крупные художники: Н. А. Андреев, И. И. Бродский, Н. И. Альтман, Ф. А. Малявин, Г. С. Верейский и др. Перечисление образов и даже иконографических типов «ленинианы» представляется необходимым, т. к. изображения Ленина и Сталина заменили иконы и образы религиозного содержания в казенных учреждениях и домах.

Скульптор Н. А. Андреев (1873–1932) создал с натуры целую галерею графических портретов Ленина, на основе которых была изваяна знаменитая мраморная статуя вождя революции для зала заседаний в Кремле (1931–1932, перевод в мрамор сделан братом мастера, В. А. Андреевым); а всего — около ста скульптурных изображений. Один из самых известных графических портретов Ленина был помещен на партбилет членов коммунистической партии СССР.

Николай Андреев был мастером московской школы, представителем передвижнической традиции, которая потом органично влилась в советский реализм. Иногда его художественную манеру называют неоклассикой, советским неоакадемизмом. Если некоторые наброски Андреева имеют явные признаки натурности, в них очевидны физиогномические особенности внешности Ленина, следы болезни и преждевременного старения на его лице (илл.), то в других подчеркнуты те черты, которые потом будут растиражированы и станут хрестоматийными: крупная лепка лысой головы, хитрый прищур «калмыцких» глаз, героический ракурс. Именно такие изображения, наряду с подретушированными фотографиями, станут каноническими в советской иконографии вождей. В скульптуре как в виде искусстве, где более важны обобщение, условность и символизм, Ленин предстает либо как мыслитель, с пером в руке, склонившийся над очередным текстом, либо как вождь и трибун.

Еще одна неоакадемическая традиция изображения Ленина, ставшая канонической, принадлежит кисти И. И. Бродского (1883–1939), мастера петербургской академической школы. Его подробная натуралистическая манера оказалась очень востребована для парадных изображений вождей и новых картин историко-революционного характера. К такому типу картин относится, например, «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925 г.), который был многократно воспроизведен и стал одним из образцов для подобного рода идеологической живописи. В своих дневниках К. И. Чуковский оставил такие воспоминания о посещении мастерской Бродского: «...Уже в прихожей висят у него портреты и портретики Ленина, сфабрикованные им по разным ценам, а в столовой — которая и служит ему мастерской — некуда деваться от «расстрела коммунистов в Баку». Расстрел заключается в том, что очень некрасивые мужчины стреляют в очень красивых мужчин, которые стоят, озаренные солнцем, в театральных героических позах. И самое ужасное то, что таких картин у него несколько дюжин. Тут же на мольбертах холсты, и какие-то мазилки быстро и ловко делают копии с этой картины, а Бродский чуть-чуть поправляет эти копии и ставит на них свою фамилию. Ему заказано 60 одинаковых «расстрелов» в клубы, сельсоветы и т. д., и

он пишет эти картины чужими руками, ставит на них свое имя и живет припеваючи. Все «расстрелы» в черных рамках. При мне один из копировальщиков получил у него 20 червонцев за пять «расстрелов». Просил 25 червонцев» — К. И. Чуковский. Дневники 1901–1929 гг. Запись от 17 февраля 1926 г..

В «лениниане» Бродского есть Ленин на манифестации (1919), Ленин на фоне Кремля и Волховстроя (1924, 1926), наконец, главный Ленин в иконографии мастера — «Ленин в Смольном» (1930, илл.). Последняя из этих картин обошла все учебники — от школьных до книг по истории искусства. На ней Бродский в своей виртуозной гиперреалистической манере изображает Ленина в его смольнинском кабинете (Ленин позировал Бродскому в Таврическом дворце, где проходил II съезд Коминтерна, но в композиции воспроизведен интерьер Смольного): склонив голову, вождь что-то пишет (вспомним тот же мотив у Н. Андреева). Но и в других ленинских сюжетах Бродского заложены те архетипические мотивы, которые потом будут тиражироваться в изобразительном искусстве, театре и кино. Это Ленин, который стоит, заложив руку в карман; Ленин — на фоне ликующих людских масс (причем в картине «Ленин и манифестация» он еще и отгорожен от этих масс красной драпировкой — театрализованный эффект, восходящий к классическому парадному портрету, который тоже потом будут часто в разных вариациях повторять советские художники). Образ вождя порой монументализируется, превращается в некоего сверхчеловека, подобие языческого идола («Ленин на фоне Волховстроя»). В картине «Похороны Ленина» будет воспроизведена еще одна традиция: изображать скорбь соратников у гроба вождя (впрочем, эта картина Бродского оказалась под запретом, т. к. на ней были изображены позже репрессированные А. Рыков, Л. Каменев, а также Л. Троцкий).

А кроме этого, в послужном списке «придворного портретиста» большевиков, ученика Репина — целый ряд «тонкошеих вождей»: от Менжинского и Фрунзе до «сталинских соколов» Кирова, Орджоникидзе, Молотова и Кагановича. Его портреты Сталина тоже создали хрестоматийный образ вождя, стоящего на трибуне (портрет 1933 г., илл.); или Сталина, величественно возвышающегося над газетами и документами. Сталин с трубкой — еще один, пожалуй, самый популярный и в живописи, и в кинематографе образ вождя, в котором личное пристрастие — курение трубки — соединяется с образом мудрого, всезнающего лидера народа, который с восточной хитрецой всматривается, кажется, в самую душу зрителя или же смотрит вдаль, прозревая будущее страны. Подобного рода портреты будут позже, в 1930–1940-е гг., производиться в промышленных масштабах.

Натурные зарисовки Ленина делал и знаменитый кубист, а потом соцреалист Натан Альтман. Ему принадлежит и скульптурный бюст вождя 1920 г., в котором нет живой мимики рисунков, но есть фиксация острого, фанатично напряженного взгляда узких, «азиатских» глаз под резко очерченными, нависшими бровями.

В искусстве творцов, принявших революцию, есть страстная попытка соединить представление о справедливости, народной правде и воле с реально-

стью революции и гражданской усобицы, попытка сопрячь космополитический характер коммунистической идеологии — с судьбой и историей России. Как тут не вспомнить страстные поэтические «выкрики» позже репрессированного поэта Николая Клюева:

«Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах...»

или его же строки из «Гимна Красной Армии»:

«За праведные раны,
За ливень кровавой
Расплатятся тираны
Презренной головой.
Купеческие туши
И падаль по церквам,
В седых морях, на суше
Погибель злая вам!...

На золотом пороге
Немеркнущих времен
Отпрянет ли в тревоге
Бессмертный легион?
За поединок краткий
Мы вечность обретем
Знамен палящих складки
До солнца доплеснем!»

Сколько в этих и подобных им поэтических строках (и других проявлениях художественности) и веры в торжество «всемирных бурь гонцов», и почти религиозной мечты о бессмертии борцов за народное счастье. Причудливое и даже устрашающее соединение стихии смерти (гибели на поле боя, казни врага) и веры в некое коллективное бессмертие, светлое будущее всего человечества, которое видится земным раем — такова «физика и метафизика» коммунистического симулякра религии и порожденного им творчества, этой новой хилиастической ереси эпохи индустриализации и коллективизации.

По сути, возникла целая «индустрия» создания образов коммунистических вождей, героев, страдальцев и мучеников идеи, которая должна была заменить собой традиционные образы святых, стать своего рода новой, революционной «АНТИХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИЕЙ». Она требует своего исследования — пристального, но беспристрастного. Так же, как и противостоявшая ей тенденция — подспудного, потаенного сохранения христианской тематики и элементов христианской иконографии. Этот новый образ «запечатленного ангела» взывает к своему изучению в новой русской культурной реальности.

Примечания

¹ Розанов В. В. Рассыпавшиеся Чичиковы. 1918. Цит. по: Розанов В. В. В чадю войны. Статьи и очерки 1916–1918 гг. М., 2008.

² АХРР (1922–1932) — ассоциация художников революционной России, объединившая художников реалистического направления, которые стремились методом бытописательства и героизации передавать в живописи, графике и скульптуре социалистические идеи. Противостояли левакам-авангардистам, явились предшественниками Союза художников и основоположниками соцреализма, впитавшего в себя передвижнический натурализм.

³ Пролеткульт (1917–1932) — просветительская организация при Наркомате просвещения, насчитывавшая десятки тысяч членов и исходившая из идеи классовости культуры и возможности существования «пролетарской культуры».

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей (1925–1932), затем ВОАП (всесоюзное объединение, Л. Авербах, В. Киршон, А. Фадеев, Ю. Либединский и др., всего около 4 тыс. членов). Осуществляла руководство советскими писателями на основе идей «партийности литературы», подвергала нападкам русских писателей, в том числе М. Булгакова, А. Толстого, В. Маяковского и даже М. Горького.

⁴ Для многих людей стало ясно, что власть объявила войну русской интеллигенции... Он (Ленин — М. Ф.) ненавидел русскую интеллигенцию за присущую ей внутреннюю свободу и опасался ее скрытого сопротивления режиму большевиков... Уже в годы Гражданской войны научная интеллигенция была брошена на произвол судьбы. Как писал в июле 1920 г. очевидец из Петрограда, «среди ученых колоссальная убыль — мрут ужасно». Гениальные ученые погибали от голода и холода. Так умерли, например, основатель аэродинамики В. А. Жуковский, математик А. М. Ляпунов, востоковед Б. А. Тураев. Таская дрова на второй этаж в нетопленную квартиру, надорвался и умер выдающийся филолог, академик А. А. Шахматов. Ученые и писатели подвергались унижениям, гонениям как «лишущцы», «буржуи». Цит. по: Евгений Анисимов. История России от Рюрика до Путина. М.; СПб. Нижний Новгород и др. 2006.

⁵ ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН — Высшие художественно-технические мастерские (с 1928 г. — институт), возникшие на базе московской высшей художественной школы с целью внедрения новой системы преподавания и стоявшие у истоков возникновения школы дизайна в Советской России (наряду с деятелями «производственного искусства» А. Родченко, В. Татлиным и др. там преподавали и художники-станковисты П. Кузнецов, И. Машков, А. Архипов, архитекторы И. Жолтовский, А. Щусев и др.).

⁶ Большой стиль, сталинский ампи́р («ампи́р во время чумы», как горько шутили современники), сталинский неоклассицизм, а точнее — псевдоклассицизм или «новый неоклассицизм» (ибо в начале XX в. уже было неклассическое архитектурное движение) — все это условные названия одного и того же величественного, помпезного, подчас устрашающего архитектурного стиля с использованием элементов ордерной системы, который доминировал в СССР с середины 1930-х до середины 1950-х гг., вплоть до «устранения излишеств в проектировании и строительстве» (как называлось постановление ЦК от 4 ноября 1955 г.). Сейчас этот стиль называют также «традиционализм» или «пролетарская классика».





V

Анна Бурлакова

ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ПРОЧИТАННОМ

Книга Natalia Murray. «The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Times of Nikolay Punin». Brill. Leiden Boston. 2012.

(Наталия Маррей. «Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и время Николая Пунина». Бриль, Лейден-Бостон, 2012.)

На обложке этой книги мужской портрет. Человек в одежде восточного покроя с красной полосой по борту, перепоясанной красным поясом (не правда ли, это напоминает кровавый крест?) изображен в профиль. Лицо сосредоточено, правая рука сжата в кулак. Весь его облик выражает глубокую уверенность, стойкость характера и угадываемую обреченность, трагическую судьбу. Таким увидел Казимир Малевич образ крупного ученого, историка искусства, философа-гуманиста Николая Николаевича Пунина. Портрет был написан художником в 1933 г., хранится в Русском музее.

Книга посвящена исследованию жизненного и творческого пути человека, который все свои силы отдал служению Искусству. Именно так, с большой буквы, по праву можно называть то, за что заплатил всей своей судьбой Николай Николаевич Пунин. Портрет, написанный Казимиром Малевичем за двадцать лет до трагической гибели Пунина, прозорливо предсказал его жизнь до страшного конца в сталинском лагере под Воркутой в 1953 г., а алые перекрещивающиеся полосы на одежде героя портрета сегодня смотрятся символом его крестного пути.

Автор книги, живущая сейчас в Англии Наталия Маррей (Murray), в прошлом россиянка, окончила Академию Художеств в Петербурге. Несомненно, сами стены этого учебного заведения до сих пор хранят память о великих педагогах, готовивших будущих художников и искусствоведов. Среди этих теней, несомненно, одно из видных мест занимает личность Николая Николаевича Пунина. Работа Н. Маррей является первой, в сущности, попыткой столь подробно описать жизнь (триста с лишним страниц текста, разделенного на двенадцать глав) и формирование мировоззрения ученого — сначала молодого человека, просто интересующегося вопросами изобразительного искусства, а затем все глубже и шире вникающего в самую его суть, раскрывающего в своих печатных работах и лекциях связи разных эпох в развитии живописи, показывающего неизбежность появления нового художественного языка. Да, Николай Николаевич Пунин был воистину певцом русского авангарда, никто как он не

понял правомерность новых изобразительных средств, их подлинную художественную логику. За окнами старого мира вставало новое солнце, рождались новые планеты (вспомним картину К. Юона «Новая планета», 1921, ГТГ), появились новые, непривычные еще вчерашнему зрителю герои. И Пунин, активно включившись в эту новую, не всегда удобную жизнь становится не только певцом и пропагандистом всего талантливого нового, но и его философом, глубоким аналитиком. И все свои мысли Николай Николаевич Пунин нес самым широким массам, мысли, которые не всегда совпадали с «генеральной линией». Достаточно даже бегло посмотреть на собранный в книге Н. Маррей список опубликованных трудов героя, где указаны и работы, изданные уже после его смерти.

Послевоенное поколение искусствоведов, к которому имеет честь принадлежать и автор этих заметок, хранит в памяти и душе особое отношение к Николаю Николаевичу Пунину. Ведь только из изданной в 1940 г. под его редакцией книги (История западноевропейского искусства. Л.; М.: Искусство, 1940) и, что очень важно, с его статьями в ней о ряде эпох в развитии искусства (о Возрождении, о Новом искусстве и многих других периодах), мы узнавали о западных художниках. К экзаменам мы готовились только по этой книге, других книг по западному искусству фактически у нас не было. Она, написанная четким, ясным языком, давала полное представление о памятниках искусства. Вспоминаю, как мы, студенты Московского Университета, буквально вырывали эту книгу друг у друга из рук. Николай Николаевич Пунин был нашим умным и глубоким путеводителем по сложным тропам истории искусства. Тем более отвратительно нам было читать неумные конъюнктурные «критические» статьи 40–50 гг. об этой книге и других работах Н. Н. Пунина. И писали-то это те, кто сам учился по этой пунинской книге и его статьям.

От главы к главе нарастает тревога за судьбу героя. Непонятными для нормального человеческого рассудка кажутся аресты, гонения, вульгарная критика. И ведь надо было через все это пройти и остаться человеком. Человеком, который, оказавшись в лагере под Воркутой, около полярного круга, в «мрачных подземельях», в лагерной одежде с номером, с другим замечательным ученым — Львом Платоновичем Карсавиным, арестованным за то, что когда-то до войны был профессором в буржуазной Литве, сами заключенные, устраивали для других заключенных диспуты, лекции по искусству и философии. И вообще — искусство и философия за колючей проволокой! Среди них был и наш московский профессор — Виктор Михайлович Василенко, который был арестован в начале 50-х гг. Он поразил меня, студентку на студенческой практике, потрясающим знанием русской поэзии, он читал ее наизусть и сам писал стихи. А был он крупнейшим специалистом в области народного декоративно-прикладного искусства, автором многих работ.

Названия глав книги Н. Маррей подсказывают их содержание. Остановимся на наиболее значимых. Так, третья глава «Ветер перемен», и здесь одна из подглав «Идеи, идеи, идеи. Новые лица...». Глава четвертая «Утрата новых надежд», раздел «Искусство и государство». Глава пятая «Нет будущего для футуризма? Попытка образования масс». Глава шестая «Собираются тучи» (Это о первом аресте Н. Н. Пунина. — А. Б.). Первые разочарования». Глава восьмая

«Победа социалистического реализма... От авангарда к социалистическому реализму». Девятая глава говорит о втором аресте Н. Н. Пунина. В названии этой главы «Время террора» автор книги пишет об «атаке на принципиальность и индивидуальность». Грустное название у главы одиннадцатой — «Сломленные послевоенные мечты». Здесь о Н. Н. Пуnine — о человеке, который как ученый понимает трагедию культуры в созданных условиях, о невозможности серьезной научной критической мысли. И вот, наконец, последняя, двенадцатая глава. Возникает ощущение, что это почти символ — 12 месяцев, год, который включил в себя огромную прекрасную жизнь, отданную людям — студентам, зрителям, любимым близким... И так страшно эта жизнь оборвалась! Последняя глава называется «Горький конец». Это о последнем аресте, о последних допросах. Смерть в лагере. На месте захоронения был сначала поставлен безымянный столбик с номером (!), как полагалось по лагерным правилам. Страшно. Когда перелистываешь книгу Н. Маррей, первое, что приходит на ум — почему на русском языке нет серьезного научного исследования жизненного и творческого подвига этого большого ученого?

А ведь со дня смерти Н. Н. Пунина прошло уже более шестидесяти лет!...

Само название книги Н. Маррей несколько сужает понятие о творческих интересах Н. Н. Пунина как ученого — ведь не только авангард входил в круг его исследований — здесь и западноевропейское искусство, и творчество Александра Иванова, и творчество русских художников А. Рублева, М. Врубеля, Л. Бруни, Б. Григорьева, П. Львова, П. Митурича, К. Петрова-Водкина, Н. Тырсы, В. Татлина, С. Чехонина и других. Остается надеяться, что многие работы Николая Николаевича Пунина еще будут изданы и его творческий образ встанет перед нами в более полном виде.

В работе Н. Маррей более ста фотографий. Десять снимков сделаны самим автором. О фотографиях в книге, вернее, о подписях к ним, как нам кажется, следует сказать особо. Около пятидесяти приведенных автором снимков опубликованы уже раньше в работах других авторов, в частности, см.: «Мир светел любовью». Н. Пунин. Дневники. Письма. Сост. Л. А. Зыков М., 2000. Однако нет ни одной ссылки на это издание, оно включено только (!) в общий список литературы.

К сожалению, не всегда подписи под фотографиями правильны: так, подпись под фотографией № 36: изображено собрание в Русском Музее, а подпись ошибочно указывает место действия — Эрмитаж. Фотографии, на которых снят В. Е. Татлин № 43, 44 не пунинские (см. ж. «Творчество» 1991, №4. С. 21.). К тому же, некоторые фотографии, сделанные Н. Н. Пуниным, почему-то не имеют автора, т. е. они остаются анонимными. Например, фотографии:

№ 62, снята Н. Н. Пуниным автоспуском (Н. Н. Пунин, включив автоспуск, присел к краю стола с левой стороны).

№ 64, на которой изображены Л. Н. Гумилев, А. А. Ахматова, А. И. Гумилева. Эта фотография была сделана Н. Н. Пуниным в Фонтанном доме в его кабинете 31 августа 1927 г.

№ 68 — изображены Анна Евгеньевна Аренс-Пунина с дочерью Ириной Пуниной. Автор этой фотографии тоже Н. Н. Пунин, и снята она в 1925 г., а не 1927 г., как указано в подписи.

№ 75 — на этой фотографии А. А. Ахматова. В подписи тоже отсутствует имя Н. Н. Пунина, тогда как известно по многим публикациям, что снята она была Н. Н. Пуниным в его кабинете в Фонтанном доме.

№ 88 — тоже не указан автор. На ней изображена дочь Н. Н. Пунина Ирина после тяжелой операции. Автор фотографии Н. Н. Пунин.

Интересно и страшно всматриваться в фотографии, изображающие самого Н. Н. Пунина — как меняется выражение его лица, отражая время. Какой сильный характер встает перед нами с тюремных фотографий — этот немолодой человек (фотография 100) не сдался обстоятельствам. Он уверен в себе, он не отказывается от своих принципов. Он — гордый борец, т. е. такой, каким всегда и в жизни, и в творчестве был профессор Николай Николаевич Пунин. Кажется, что даже каменная стела из Изборского известняка, поставленная родными Н. Н. Пунина на его условной могиле в Павловске выражает эти черты характера.

Подчеркивая нужность книги Н. Маррей, хочется пожелать автору при дальнейшей работе над этой темой точнее писать имена и фамилии упоминаемых в ней лиц. Так, например, фамилия Ц. Г. Нессельштраус пишется автором почему-то через «и» с апострофом (Nissel'shtraus), а Я. Тугенхольду прибавлена лишняя буква и тоже апостроф — «Tugendkhol'd», и таких описок очень много.

Очень удивило на странице 61 смешение арии Сильвы из оперетты И. Кальмана с оперой Дж. Верди «Эрнани». Н. Маррей, очевидно, пользовалась дневниками Н. Н. Пунина, изданными в США на английском языке в издательстве University of Texas press Austin, 1999 (к сожалению, этот перевод не всегда точен). В своей книге она повторяет странно грубую ошибку этого издания (см. там стр. 59 прим. 2). Подобная нескритичность к исследуемому материалу подрывает доверие к исследователю.

Абсолютно недопустимо, по библиотечным правилам, писать в алфавитном списке упоминаемых лиц, начиная с имени автора, а не с его фамилии. Так, иногда мы читаем в разделе «Н» имя автора работы, начиная с имени «Николай», а в другом месте правильно, уже в разделе «П» — Пунин, Н. Кстати, о правилах. Название работ следует писать русскими буквами (на языке оригинала — таков библиографический закон!). Как уже говорилось выше, непонятно, почему в список использованных автором работ не вошла книга «Мир светел любовью», с весьма существенным, насыщенным фактами предисловием Л. Зыкова (правда, она есть, но только (!) в библиографии). На нее нет ссылок. При этом многие основные биографические факты и многие фотографии заимствованы именно оттуда. Это издание, как уже говорилось, упоминается только в разделе работ, вышедших после смерти Н. Н. Пунина. Автору книги необходимо тщательнее и скрупулезнее поработать над справочным материалом.

Но главная и значительная претензия к работе Н. Маррей — отсутствие обобщений и выводов из изложенного в каждой главе материала. Ненужным и, на мой взгляд, бестактным является в третьей главе пятый раздел — «Женитьба

и измена», где чрезмерно подробно дается изложение деталей личной жизни Н. Н. Пунина и вытесняется образ ученого.

Обширный справочный раздел, список литературы о Н. Н. Пунине и перечень его работ, обилие фотографий, разумеется, после тщательной проверки явятся отправной точкой для последующих исследователей жизни и творчества Н. Н. Пунина и для тех, кому интересен ход развития всеобщей истории искусства.



«НЕВСКИЙ-25»

Субъективные записки художника

Старая истина гласит, что все процессы, явления и события, происходящие в большом мире, взаимосвязаны между собой и взаимозависимы. Поэтому, говоря о своем личном опыте вхождения в искусство, я считаю необходимым обозначить контекст, в котором все происходило.

Всякому художнику нужно иметь место для работы. Первый, очень короткий (немногим более двух месяцев) опыт житья в расселенке я приобретал в мансарде дома № 9 по Литейному проспекту. Давнее желание обзавестись собственной мастерской окрепло после зимней поездки в столицу, обхода с московскими друзьями выставок и студий. Саму же идею вселения в пустующую квартиру (№ 92, находившуюся на 6 этаже во флигеле второго двора), я перенял от своего однокурсника Лени Кипарисова, занимавшего соседнюю мансарду. Он, в свою очередь, освоил подобный способ решения квартирного вопроса через художника Евгения Тыкоцкого, будучи короткое время его учеником. Тыкоцкий, как и еще несколько художников-неформалов, занимал мастерскую в этом же доме.

Была весна 1986 г., 27 марта, аккуратно вскрыв монтировкой двери покинутой хозяевами квартиры и врезав свой замок, я вселился в мансарду и потихоньку обжился, соорудив кровать из принесенных ящиков, досок и каких-то вещей из ближайших брошенных комнат, стол из фанеры. У меня был отличный компактный магнитофон «Sony», еще бобинный, на котором, кроме «Pink Floyd», «The Who», «The Beatles» и «Led Zeppelin» были записаны композиции «Аквариума» начала 80-х гг.: «Моя работа проста — я смотрю на свет. // Ко мне приходит мотив, я отбираю слова // Но каждую ночь, когда восходит звезда, // Я слышу плеск волн, которых здесь нет. // Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной. // И я помню то, что было показано мне — // Белый город на далеком холме, // Свет высоких звезд по дороге домой. // Но электричество смотрит мне в лицо, // И просит мой голос; // Но я говорю: «Тому, кто видел город, уже // Не нужно твое кольцо». // Слишком рано для цирка, // Слишком поздно для начала похода к святой земле. // Мы движемся медленно, словно бы плавился воск; // В этом нет больше смысла — // Здравствуйте, дети бесцветных дней! // Если бы я был малиново-алой птицей, // Я взял бы тебя домой...»¹.

Впрочем, магнитофон вскоре украли из этой самой мансарды, вместе с другими хорошими вещами. «...Четыре комнаты, они совершенно пустые. Окна выходят во двор дома. <...> безжизненные темные окна. Холодно. В моей комнате витает ленивое облако табачного дыма. Воздух, как и все вокруг, отдает сыростью. <...> Неподалеку стоит громада «Большого дома». Электричества в комнатах нет, точнее, нет света, а электричества «слишком много» так, что каждая вновь вкрученная лампочка моментально перегорает»². Из достопримечательностей: отсутствовал унитаз (кто-то его свинтил, еще до моего появления) на этом месте зияла дыра, а из кранов текла исключительно горячая вода.

Работал тогда, в основном с графикой, охотно экспериментировал с различными материалами и красителями. Картинок набралось на небольшую «квартирную» выставку, которую я тут же и устроил, пригласив на открытие своих друзей, включая недавних приятелей по службе в СА³.

Одним из известных культурно-тусовочных мест Ленинграда середины 1980-х гг. был кинотеатр «Спартак», находившийся поблизости на улице Кировной, д. 8 (в здании бывшей Лютеранской церкви Святой Анны). Сюда мы любили ходить компанией по вечерам, смотреть кино из фильмофонда. «Орфей» (1950) и «Завещание Орфея» (1960) Жана Кокто, фильмы Андрея Тарковского — «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979). Здесь я впервые посмотрел «Кино-глаз» (1924) и «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова и многое другое.

26 апреля случился взрыв на Чернобыльской АЭС, предвещающая наступление нового финального для СССР отрезка времени. Впрочем, об этом тогда мало кто догадывался. Но «ветер перемен» так или иначе чувствовали все.

Насколько я помню, ставшая знаменитой песня Виктора Цоя «Перемен!» первый раз прозвучала в мае 1986 г., на концерте очередного фестиваля в Ленинградском рок-клубе на ул. Рубинштейна. По иронии судьбы, в мае этого же года генсеком Михаилом Горбачёвым во время визита в Ленинград на встрече с партактивом был впервые озвучен термин «Перестройка».

Как-то раз, в конце 1986 г., встретившись за очередной маленькой двойной чашкой кофе в «Сайгоне» с Толей Ясинским мы решили организовать группу, получившую условное название (по первой выставке) «Союз № 0». Не обретшая громкой славы группа (просуществовавшая до 1989 г.) объединяла носителей различных эстетических устремлений и не имела четкой структуры, главная идея: полная свобода выражения своего мировосприятия, стирание догматов и идеологических границ в искусстве. В группу входили молодые художники, фотографы и поэты, увлеченные русским и европейским авангардом и любовью к формально-пластическому эксперименту в искусстве. В ряде спонтанных выступлений делалась попытка соединения визуального и вербального (поэтического) материала. Кроме меня и Ясинского, основными участниками выставочных проектов были: Андрей Вермишев, Саша Борков, Костя Кубланов. Был проведен ряд выставок: в мае 1987 г., зимой 1988 г., осенью 1989 г., — в них также экспонировались живописные и графические работы Леонида Кипарисов, Владимира Иосифова, Александра Федорова, Евгении Дриго, Евгения и Натальи Муретовых, Сергея Саллинина и другие.

Сквот «Невский-25» появился в 1987 г. таким же образом, как и на Литейном — самозахватом. Есть конкретная дата — 13 марта 1987 г., пятница. Никаких отношений с местными властями или ЖЭКом у нас принципиально не было. В моем ежедневнике на странице за этот день зафиксирован занятный перечень предметов первой необходимости, составленный при заселении: «спички, мыло, свечи, полотенце, занавески, пробки, лампы, патрон» (три последних имеют отношение к электричеству).

Известный многим петербуржцам дом № 25 по Невскому проспекту⁴, находящийся на углу Невского и Казанской ул. (в то время ул. Плеханова, 1)

неоднократно перестраивался. Так называемый «дом Казанского собора» (выходящий фасадом на Казанскую улицу) в 1809–1810 гг. был пристроен А. Н. Ворониным к корпусу на Невском пр., 25 (постройка принадлежала Воспитательному дому). В 1814–1817 гг. архитектор В. П. Стасов перестроил дом № 25 по Невскому проспекту, сделав его строго классицистическим. Только в 1840 г. корпус Воронихина был надстроен и объединен стилистически единым фасадом с корпусом на Невском пр. архитектором П. С. Плавовым, также во дворе церковного дома им были сооружены открытые галереи⁵. Помещения первого этажа дома Казанского собора сдавались внаем⁶.

Наконец, в 1933 г. дом Казанского собора был надстроен четвертым этажом, сооруженным по проекту архитекторов И. Г. Капцюга и Д. П. Бурышкина. Именно на этом этаже и находилась наша мансарда, начинавшаяся длинным коридором, от которого в разные стороны отходило девять комнат и кухня. В недалеком прошлом — коммунальная квартира № 20 поставленного к тому времени на капремонт (но не полностью расселенного) дома. Примерно через месяц ко мне присоединился Леонид Кипарисов. Часть окон занятой нами квартиры выходила в небольшой внутренний двор, часть — на Казанский собор, а часть — на Невский пр. и Лютеранскую церковь св. Петра и Павла, в которой в то время еще был действующий бассейн.

В наиболее бурные времена сквот одновременно населяло до 20–25 человек. Объединение не только не имело официального статуса, но было в прямом смысле андеграундом: входные двери были искусно замаскированы, забиты метровыми листами ржавой жести с приколочеными поперек них досками. Попасть внутрь можно было только по рекомендации «своих». Подобные меры являлись неизбежной реакцией художников на неоднократные попытки выселения со стороны местных властей и милиции.

Мир стремительно менялся. В 1987 г. в широкий обиход входит слово «гласность», происходит некоторое ослабление цензуры. Жизнь становилась все неожиданнее, все веселее. В новостях по самому обычному городскому радио то и дело говорили о каких-то чудесах (понимаемых то в прямом, то в переносном смысле). Например, что вечером 28 мая 1987 г. на Красной площади в Москве приземлился вылетевший из Гамбурга на легком самолете «Сессна-Скайхок» 18-летний немецкий пилот Матиас Руст. Уникальное событие, ставшее знаковым, мало с чем сравнимое по произведенному на сознание среднестатистического советского человека эффекту. Начали появляться первые кооперативы⁷ и рэкетеры, проходили редкие и немногочисленные пока несанкционированные демонстрации. Всех интересовал вопрос: что дальше?

На фоне происходивших тектонических изменений во внешней и внутренней политике СССР на западе лавинообразно растет интерес к советскому андеграунду и, одновременно, к кондовому соцреализму. В Москву и Ленинград специально приезжают дилеры и коллекционеры современного искусства. Большинство продаваемых художниками работ вывозится за границу. Не имея особых претензий к быту, я жил тогда исключительно на деньги от продажи своих работ, которых вполне хватало.

Назревает недолгий бум на русский арт, который в большей или меньшей степени коснулся многих художников. Например, я был удивлен, когда маститый московский критик и искусствовед Александр Каменский в большой статье на выставку «Ленинград, история, люди» (проходившую в выставочном зале на Охте) написал про мою работу, сделанную уже в новой студии: «Они составляют новую поэтику, которая невольно спорит с привычными эстетическими стереотипами. Например, всем нам кажется само собой разумеющимся восторженное преклонение перед классической красотой Петербурга-Ленинграда, его гармонией и державным величием. И на этой выставке встречаются вариации подобного образного строя. Но вот висит «Ночной Невский» А. Парыгина. Грубошершавая фактура, темная бездна. Во мраке вспыхивают тревожные огни, они порождают резкое душевное напряжение. Ни о каком царственном величии городского ландшафта и не помышляешь — оно не то чтобы отбрасывается или отрицается, но уходит куда-то за кулисы, уступая место драматизму современного мироощущения...»⁸.

Зимой 1988 г. вышел фильм «Асса» Сергея Соловьёва, который мы посмотрели компанией в одном из ближайших к мастерской кинотеатров на Невском проспекте, скорее всего в «Авроре». Честно говоря, не помню точно, какое именно впечатление произвело на меня это кино. Но то, что режиссер сделал удачную ставку на актуальную тему, было ясно однозначно. Жизнь наполнялась эстетикой абсурда. 21 марта 1988 г. на первом канале ТВ, в студии программы «Взгляд» прошел телемост Киев — Москва с Анатолием Кашпировским, всего через год, вещая на многомиллионную аудиторию, он провел пять сеансов психоманипуляции на ЦТ.

Радикально и быстро менялся и геополитический рельеф. 15 мая 1988 г. из Афганистана начался вывод советских войск, завершившийся в феврале 1989 г. О полном открытии своих границ 11 сентября 1989 г. объявило правительство Венгрии. 22 декабря 1989 г. была фактически ликвидирована граница между ГДР и ФРГ, несколько позже была снесена и сама Берлинская стена. Примерно в это же время Михаил Горбачев после встречи с Дж. Бушем (Старшим), публично заявил об окончании Холодной войны. 25 декабря, после короткого судебного разбирательства, вместе с женой был расстрелян генсек Румынской компартии Николае Чаушеску. Под самый Новый год, 29 декабря 1989 г. президентом Чехословакии стал Вацлав Гавел, известный писатель и диссидент. Подобные новости быстро становились всеобщим достоянием. Старый мир трещал и рвался по всем швам. 11 марта 1990 г. Литва принимает акт о независимости, это была первая союзная республика, заявившая о выходе из состава СССР. Еще через пару месяцев о своей независимости заявили Латвия и Эстония.

Под окнами нашего дома тоже происходили разнообразные события. Одним из них был разгон 12 марта 1989 г. протестной акции Демократического союза у Казанского собора, двое членов которого, взобравшись на памятник Кутузову, подняли российский трехцветный флаг. Их, конечно, скрутили.

За три года существования мастерской в ее работе приняло участие более ста человек: художники, поэты, философы и просто любители искусства. Наиболее

частыми участниками и гостями сквота были: Марина Кахмурова, Ольга и Андрей Вермишевы, Елена Григорьянц, Тамара Митина, Ольга и Александр Палатниковы, Антон Николаев, Сергей Фирсов. Приезжали музыканты из Киева, фотографы из Прибалтики, собиратели живописи и студенты из США, Германии и других стран.

Наиболее насыщенными событиями стали 1988–1989 гг. Меня тогда очень увлекали эксперименты со звукозаписью шумовой музыки. Зимой по средам устраивались поэтические чтения и диспуты по современному искусству, сопровождавшиеся употреблением вина в начале вечера и черного чая, заваривавшегося в двухлитровой банке, в конце. Издавались бесцензурные литературные сборники и отдельные малотиражные книжки.

Склонный к мистификациям, Леня Кипарисов с 1987 г. с собственными иллюстрациями выпускал альманах «Котоводство и кошколовство», расхвалившийся в машинописных копиях с иронически-шутливыми текстами: «Философия и коты», «Что такое время релаксации котов и как его определять?», «Кошка — сухопутный электрический скат» и др. Для примера процитирую последний, наиболее короткий: «Одним из самых удивительных открытий XX века назвал академик А. А. Вышегор-Потрясайтис последние исследования шведских котоведов А. Катмана и Б. Кетсона. Их открытие произвело переворот в обычных представлениях в котоведческом мире о ловле кошками мышей и крыс. Оказывается, кошки используют в борьбе с грызунами небольшие заряды электричества. Когда кошка готовится к схватке, ее шерсть поднимается — как говорят в народе: «шерсть дыбом встала». Но происходит это не столько вследствие изменения тонуса кожи, как считалось прежде, сколько вследствие накопления на шерсти зарядов электричества. При этом кошка может произвольно разряжать накопленные заряды на инородных телах — в т. ч. на мышах, крысах. Эти маленькие заряды действуют на грызунов деморализующе — они теряют ориентацию в пространстве. Однако, как именно кошкам удается регулировать зарядку и разрядку своей шерсти — пока остается загадкой».

Для альманаха Кипарисова тексты сочиняли и другие авторы, например наш однокурсник Сергей Никольский: «Китайская поэзия. В наше время, когда современная котология достигла высокого уровня научного знания, особенно интересно вернуться к истокам древней науки. Конечно, древняя котология не так многосторонне и глубоко изучает предмет, как современная наука, опирающаяся на марксистскую методологию, но уже тогда были гениальные догадки, опережающие свое время. Например, знаменитая фраза Кон-Фу-Ция о черной кошке в темной комнате ассоциативно связывается с вечными строчками Энгельса из «Диалектики природы» — «...белые кошки почти всегда оказываются глухими». В этих словах китайского философа и классика марксизма есть общее — проникновение в сущность. Поэтому знакомство с наследием древних китайских кошологов должно обогатить нас, заставить посмотреть на мир с неожиданной для нас точки зрения.

В Древнем Китае котоведение носило созерцательно-интуитивистский характер. Оно развивалось при монастырях, где котология получила религиозную окраску. Так, в одной из самых популярных притч Будды повествовалось

о том, как он в прошлом перерождении был камышовым котом, что, естественно, объясняет интерес монахов к котологии и ее проблемам, которые звучат в стихах китайских поэтов того времени.

Многие из них разыскал и перевел на русский язык знаменитый русский путешественник Козлов. Некоторые были опубликованы, остальные хранятся в Урюкинском котоведческом НИИ Кота и Кошки АН СССР, где мы и взяли материалы для сегодняшней публикации — несколько стихотворных произведений.

Про то, как мне приснилось, что я пошел в ресторан с друзьями, где было много вкусной еды, за окном была весна, это было в торговой части Шанхая, я хотел есть, вид закусок разжигал во мне ужасный голод, но я проснулся, так и не попробовав ни куска, хотя мои друзья наелись до отвала:

Весной цветут вишни в садах // Осенью черные у них стволы от дождя // Утки плывут по озеру, но охотников нет, // Лишь камышовый кот блестит зеленым зрачком.

О том, как я, сидя на балконе у своего друга в Шанхае, в торговой части, смотрел на ночной город, полный шума и огней, вспомнил давний год и загрустил о коте и молодой кошке, его ловкой спутнице на покатой крыше:

Мерный шум дождя нарушил // Стук каблучков рядом с дверью моей, // Сердце забилось быстрее, женщина, // Снова ты не ко мне».

Кипарисовым же, летом 1989 г. была организована большая групповая выставка с замысловатым названием «Антарктида» (участвовали Леонид Кипарисов, Алексей Парыгин, Владимир Иосифов и другие). В 1988–1990 гг. выставки регулярно проводились как на территории мастерской, так и за ее пределами. В этом же году я начал делать малотиражные (обычно 5–6 экземпляров) рукодельные книжки со своими собственными текстами, все работы в которых, от макета до тиража, проделывал в одиночку. Теперь экземпляры этих книжек: «Песок» (1989), «Цветные звуки» (1989), «Зеленая книга» (1989), «Моя мансарда» (1990) — разошлись по музейным и частным коллекциям Artist's Book⁹.

Последняя книжка именно о мастерской на Невском проспекте. Стихотворный текст в ней, как и в остальных, был отпечатан автором на пишущей машинке (красным, зеленым, фиолетовым и черным тоном). Написан он нарочито грязно, не эстетично и не ритмично: «Последний этаж. Мансарда. // Окна слепы углом. // Дверь открывается просто, // За ней — полумрак, коридор. // Комнаты в обе стороны // и большинство пусты. // Сколько их здесь будет, // никто никогда не считал. // Пол перевернут вверх брюхом, // вспорот большим топором, // лишь кубатура осталась // и пара случайных вещей. // Кухня, с зелеными стенами, // Примерно на тридцать ртов, // Кольцами грязь слоится — // Памятник прошлых дней. // Капает кран по капле // В ржавый никель ведра. // Трубы давно прогнили. // Дом поставлен на снос...».

Во второй половине 1990 г. тиражом около 5 экземпляров (без указания количества) был выпущен самиздатовский поэтический сборник «Невский 25» (состоящий из тридцати двух стихотворений), который был задуман (включая отбор текстов) и сделан мной. Сборник состоит из текстов Алексея Парыгина, Андрея Вермишева, Анатолия Лукхитяна, Альберта Разумца, Дмитрия Стрижова и Сергея Фирсова, написанных в 1987–1990 гг.

Алексей Парыгин: «Я не могу взять тебя с собой // Только лишь потому, // Что свет упавшей звезды не вернуть, // Как бы я не хотел. // Но ты хочешь думать, — // Это не так, — // Правды не говорю. // И то будет верно, // Так как я сам не знаю // Куда иду».

Андрей Вермишев: «Бабушка-пташка, // Утомленная космическим излучением телевизора, // Постелила коврик на скамейку в городском парке. // У нее в ногах — два красных торта: // На поминки соседки и для незнакомого дедушки... // Дождь моросит. // Он давно разогнал любителей выпендриться // По квартирам многопартийного дома, // И бабушка заботливо выковыривает палкой потухшие окурки // Из тяжелой промозглой травы, // Перемешанной с грязью и воспоминаниями...».

Анатолий Лукхитян: «Когда ты мне напишешь из Америки, // Торжественно приду на Главпочтамт, // Возьму письмо, и в нашем тихом скверике // Внимательно начну его читать. // Воробушек ко мне прискачет серенький, // И прочирикает: «Привет! Ну, как он там?» // И я отвечу: «Пишет из Америки. // Скучает, верно, по родным местам». // Весь город я шагами перемеряю, // Куплю шестикопеечный конверт, // Вложу трояк и напишу: «В// Америку. // Не забывай. // Привет. // СССР».

Дмитрий Стрижов: «Она поет так, словно я умею // Ей подыграть, и музыкой своей, // Как будто я умею делать ярче // Любое действие. В театр ее теней // Меня впускают. С чьей-то головою // Мои тугие плечи спорят зря, // Проносся зеркало, я в нем не отражаюсь, // Лишь без одежды, с видом дикаря, // Куда-то вглубь уходит незнакомый // Мне человек, и тает у стены, // Стекло дрожит, его не держат руки, // Оно растет, не изменив длинны... // Подмостки рушатся, — я падаю на снег, // Пытаясь вспомнить, где должны быть крылья, // Но мой полет так короткий, и я // Уже один среди белого бессилья... // Она меня по запаху находит, // По крайней мере, мне так говорит, // За ней идет, и глаз с нее не сводит // Прирученный медведь... Она молчит».

Работа по отбору материалов началась в 1989 г. в мастерской «Невский 25» и первоначально предполагала использование большего количества поэтических текстов (около 100), она была закончена в конце 1990 г., уже в другой мастерской, на ул. Чайковского, 20. Все тексты были отпечатаны самими авторами на пишущих машинках (на разной бумаге), в несколько экземпляров (под копирку)¹⁰.

Сквот «Невский-25» закончил свое существование в июне 1990 г., через полгода после отключения всех коммуникаций и полного расселения дома¹¹, пережив нашествие бомжей и крупный пожар (зимой 1990). Около пяти лет дом стоял полностью заброшенным. В результате капитальной реконструкции 1995–1997 гг. здание переоборудовано в шестиэтажный бизнес-центр¹². Мансарды 1933 г. были снесены (внутренний двор перекрыли стеклянной крышей).

Примечания

¹ Гребенщиков Б. Б. Электричество. День Серебра, 1984.

² Из записной книжки 1986 г. Архив автора.

³ Служил два года (с 4 июля 1982 г. по 7 июня 1985 г.). Сначала в Осиновой роще, затем в артиллерийской дивизии, в городе Пушкин (в/ч 24451).

⁴ В 1995–1997 гг. расселенный дом был перепланирован и перестроен под запросы делового торгового центра «Атриум на Невском, 25». В числе прочего, внутренний двор перекрыли стеклянной крышей, а верхний этаж стал мансардным. За эту работу архитекторы С. И. Соколов, Н. И. Явейн удостоились Государственной премии по архитектуре.

⁵ В 1842 г. дворовые корпуса были перестроены и расширены архитектором Г. Р. Целликофером, в 1861 и 1887 гг. — Г. И. Карповым.

⁶ В разное время здесь работали магазины: фарфорового завода Батенина, бронзовой фабрики П. А. Шрейбера, «Казанская аптека», книжный магазин Л. И. Желябова. В конце XIX в. размещался банкирский дом «Г. Вавельберг». В 1890–1910 гг. находились магазины: по производству химико-фармацевтических, парфюмерных и фотографических товаров АО «Р. Келлер и К», придворной фортепьянной фабрики «Бр. Оффенбахер», банкирский дом «В. Э. Гидель и К». В 1920-х гг. — магазины государственных Мальцевских заводов и «Кредитбюро», с 1935 г. «Ленмаслосбыт». Во второй половине 1980-х гг. на углу дома размещалось излюбленное кафе ленинградских мажоров, на Невский проспект выходил ресторан Кавказский.

⁷ 19 ноября 1986 г. ВС СССР принял Закон СССР «Об индивидуальной трудовой деятельности»; 26 мая 1988 г — закон «О кооперации в СССР».

⁸ Каменский А. Что значит быть современным? Ответ на этот вопрос ищут молодые художники. Правда, 1988, 9 сентября.

⁹ Отдел эстампов Российской Национальной библиотеки (РНБ, СПб); коллекция изо-изданий Российской Государственной библиотеки (РГБ, Москва); Государственный Русский музей. Научная библиотека, сектор редких книг (ГРМ, СПб); кабинет редких книг и рукописей Эрмитажа (ГЭ, СПб); Van Abbemuseum. LS collection Russian book art (Nijmegen, Netherland); Sächsische Landesbibliothek. Staats- und Universitätsbibliothek (Dresden, Deutschland) и др.

¹⁰ Одностороннее заполнение листа. Сброшюровано вручную. Обложка — плотный картон, ярко красный ледерин, по центру — тисненый герб РСФСР (30,7 × 22,2 × 1 см). Форзац — бумага серо-голубого цвета. Фронтиспис (вид на Невский пр. из окна мастерской, с фотографии 1988 г.) печать черным тоном подкрашенная цветными карандашами. Без иллюстраций. Экземпляры имеют незначительные различия. 37 с.

¹¹ АКТ Литературный самиздат / Выпуск 15. Август-ноябрь 2004. СПб. С. 21–22.

¹² Бизнес-центр «Атриум» открыт для арендаторов с 17 ноября 1997 г. (общая площадь — 10000 м²). Авторы проекта были удостоены Государственной премии по архитектуре.



«МИЛЫЙ ДРУГ»: ИГРА И СТРАСТЬ
Серия иллюстраций Клима Ли
к роману Ги де Мопассана «Милый друг»

Роман «Милый друг» — из тех произведений мировой литературы, которые и спустя много лет после написания волнуют читателей и вдохновляют художников и режиссеров театра и кино на новое сотворчество с великим французским писателем. В 2013 г. в издательстве «Вита Нова» вышла книга с иллюстрациями Клима Ли, известного петербургского художника, профессора, декана факультета графики Санкт-Петербургского государственного академического института им. И. Е. Репина, автора иллюстраций к более чем ста произведениям А. Линдгрена, А. Беляева, В. Набокова, Дж. Свифта и других авторов. В январе 2014 г. в Итальянском зале Академии Художеств состоялась выставка иллюстраций к роману Мопассана.

Вместе с художником мы проделываем путь по страницам романа, погружаемся в пространство книги. Перед нами открывается динамическая художественная картина литературного произведения, которая решена в портретах, жанровых сценах и пейзажах. В этом издании, как мне представляется, удалось достигнуть замечательного синтеза слова, изобразительности и драматургии. Большая часть иллюстраций выполнены в смешанной технике акварели и гуаши, и несколько — тушью и пером.

XIX в. породил новый тип романа — роман без героя, роман, где протагонистом становится антигерой («Герой нашего времени» Лермонтова, «Ярмарка тщеславия» Теккерея), и «Милый друг» — один из лучших среди них. Эстетические воззрения Мопассана лежали в области реализма, и потому отношение писателя к своим персонажам довольно бесстрастно, хотя подчас чувствуется его критический настрой, он не симпатизирует никому, предоставляя читателю самому, погрузившись в хитросплетения сюжета, судить о человеческих качествах того или иного героя повествования. Клим Ли более увлечен эмоциональной стороной романа — он прожит или, скорее, пережит художником. Портреты героев отличаются не только удачно найденными типажам, но и большим психологизмом в раскрытии характеров. Таковы портреты Форестье, господина Вальтера и, конечно, самого главного героя.

Одним из самых выразительных является портрет Форестье — ключевого персонажа романа, благодаря которому началось стремительное восхождение Дюруа. «Дюруа с удивлением смотрел на него. Форестье сильно изменился, стал вполне зрелым человеком. Походка, манера держаться, костюм, брюшко — все обличало в нем преуспевающего, самоуверенного господина, любящего плотно покушать. А прежде это был худой, тонкий и стройный юноша, ветрогон, забияка, непоседа, горлан. За три года Париж сделал из него совсем другого человека — степенного, тучного, с сединой на висках, хотя ему было не больше двадцати семи лет»¹. Художник избрал для портрета строго фронтальный ракурс и поместил изображение почти вдоль центральной оси

листа. Образ приобретает оттенок тяжеловесности и в то же время — солидности. По колориту портрет почти монохромен: в нем преобладает коричнево-черная гамма. Белая манишка оттеняет лицо, вылепленное объемно, сочно: пухлые щеки, двойной подбородок и взгляд чуть заплывших глаз — самодовольный и равнодушный. Здесь человеческую характеристику одного персонажа художник расширил до социальной. Перед нами преуспевающий буржуа, самоуверенный, но в то же время ограниченный («Когда при тебе говорят о Цицероне или о Тиберии, ты примерно представляешь себе, о ком идет речь?» — «Да, примерно» — «Ну и довольно, больше о них никто ничего не знает...»²).

Своего рода противоположностью этому носителю прописных истин является образ графа де Водрека, покровителя Мадлены, «немолодого, с надменным и спокойным взглядом очень богатого, знающего себе цену господина»³. Седовласая голова и одежда образуют освещенную часть портрета, акцентируя цвет лица и взгляд темно-голубых глаз, пронизательный и мудрый, который направлен прямо на зрителя. Необыкновенная воздушность колорита уравнивается легкими, но густыми тенями в лице, которые придают изображению плотность. Немногословность палитры и в то же время различие тонов цветовых масс в листе — вот что придает исключительную красоту портрету. Образ полон жизненности, энергии и в то же время затаенной печали.

Образ главного героя, как и у Мопассана, показан художником в развитии — в движении к «грядущему торжеству — плоду некоего стечения обстоятельств, которое сам же он [Дюруа], конечно, и подготовит и которым не преминет воспользоваться»⁴. Вот он провинциальный простак, который сидит в кафе с Форестье, жадно внимая хитрым рецептам успеха в столице. Вот первая победа («Наконец-то он овладел замужней женщиной! Светской женщиной! Парижанкой!»⁵) — встреча с госпожой де Марель: склоненные друг к другу головы, переплетенные руки — Дюруа ведет «изысканную, волнующую беседу»⁶, демонстрируя уверенность завсегдатая светских салонов.

Очень тонко показан художником сложный путь взаимоотношений Мадлены и Жоржа, вся богатая палитра оттенков их чувств: от восторженного поклонения до проблесков настоящей любви, которая исчезла в погоне за новой целью среди «вереницы изящных, богатых, всемогущих женщин»⁷. Вот первая их встреча наедине в будуаре Мадлены: в изысканной светлой комнате героини сидят у окна друг против друга, вполоборота к зрителю. Светлое пятно фигуры молодой женщины с горделивой осанкой контрастирует с темным пятном — фигурой Жоржа, ссутулившегося, чувствующего себя крайне неловко в присутствии столь блестящей и образованной светской дамы. Прелестный натюрморт — ваза с розами, блюдо с фруктами и бокалы на кофейном столике уравнивают композицию и довершают образ легкости и изящества всей комнаты и ее хозяйки.

Сдержанная, утонченная чувственность сцен любви решена в листах с большой деликатностью, на полутонах, близкой к тонкому эротизму романа самого Мопассана. В сцене, изображающей Мадлену полулежащей на коленях Жоржа, силуэты мужа и жены сплетаются и образуют причудливый единый силуэт, цвет обнаженного тела оттеняется мягкими полупрозрачными изломами

белой сорочки и простыни. Богатая и глубокая цветовая гамма этого листа отличается какой-то необыкновенной изысканностью (восхитительно сочетание алого со сложным, обогащенным многочисленными нюансами белым и охристо-розовым цветом карнации), краски словно излучают внутренний свет. Но мотив единения «нарушается» отчужденным взглядом Дюруа, безвольно опущенной головой, рассыпавшимися в беспорядке волосами и «тоскливой» линией спины Мадлены на фоне монотонной серо-розовой стены. Сцена необычайно убедительна в своей пластической выразительности — это образ близости чужих друг другу людей.

Важное значение в передаче характеров приобретают жесты, силуэты персонажей. Очертания сидящих на скамейке Мадлены и Жоржа, ожидающих окончания исповеди умирающего Форестье, очень красноречивы: опущенные плечи, безвольно сложенные на коленях руки молодой женщины выдают подавленность от мысли о близкой смерти мужа, озабоченность будущим. Чуть поодаль, на краешке скамьи спиной к Мадлене и в профиль к зрителю сидит Дюруа: его поза, напротив, расслаблена, изящна, пальцы кокетливо придерживают трость. Он сидит, полуобернувшись к Мадлене, и в этом повороте есть что-то от настороженного ожидания охотника, подстерегающего свою добычу: «Почему бы ему [Дюруа] не попробовать покорить ее? В какую мощную и грозную силу вырос бы он при ее поддержке!»⁸.

Пейзаж также играет важную интонационную роль, отражая душевное состояние героев: тревожный, звенящий розовый оттенок пышных южных цветов на фоне глубокого черного ночного неба в той же сцене на скамье заостряет ощущение внутренней напряженности в отношениях главных героев, невысказанные мысли, тайные желания. Еще более этот эффект усиливается в сцене прощания на берегу моря: в холодные лилово-серые тона сумерек врывается пламенеющий алый цвет роз, которые приковывают взгляд зрителя. Этот куст на переднем плане со «спутанными» ветками в сочетании с застывшим силуэтом фигуры Мадлены рождает ощущение отрешенности и одновременно отчаянной решимости перед лицом судьбы, трагической предопределенности.

Точку в этих странных, изменчивых взаимоотношениях поставила сцена разоблачения Жоржем Мадлены и ее любовника Ларош-Матье, министра иностранных дел. Эта интрига позволила ему не только развестись, чтобы выгодно жениться вновь, но и «свалить» министра. В сцене, изображенной художником, у Мадлены гордый, неприступный вид, ее стройная фигура в левой части листа контрастирует с фигурой испуганного и растерянного, кутающегося в простыни Ларош-Матье, сидящего на кровати (он изображен в правой части). Молодая женщина с презрением наблюдает, как муж осуществляет свой подлый план опорочить ее.

И не случайно портрет Жоржа Дюруа возникает на самых последних страницах книги как завершающий аккорд — образ обрел осязаемость, конкретность. Это портрет победителя жизни, Милого Друга дам, счастливица и хитреца, поднявшегося на вершины успеха и славы: «Голос у него был приятный, взгляд в высшей степени обаятельный, а в усах таилось что-то неодолимо влекущее»⁹; «Дюруа посмотрел на себя долгим взглядом, затем,

придя в восторг от того, что он такой красавец, любезно улыбнулся своему отражению и отвесил ему на прощание, точно некоей важной особе, почтительный низкий поклон»¹⁰. Именно таким изобразил его Клим Ли: Дюруа, одетый «шикарно и безукоризненно» (Мопассан), кокетливо изогнувшись, как бы на минутку взглянул на себя в зеркало и невольно залюбовался своим отражением — изящный овал лица, тонкая кожа с нежным румянцем на щеках, красивая линия рта, кокетливо закрученные усы и томный взгляд прекрасных серых глаз. Честолюбивый провинциал, который сделал ставку на успех у женщин, прислушавшись к совету своего друга Форестье: «Надо этим пользоваться. С этим можно далеко пойти. <...> Женщины-то чаще всего и выводят нас в люди»¹¹. И не прогадал.

Женские же образы художника исполнены такой изысканности и грации, что желание непредвзятого отображения характеров отступает перед прелестью этой истинно французской красоты (портреты Мадлены, Клотильды, Сюзанны). Характерно, что, в отличие от мужских, автор использует для женских портретов овальный формат листа, формат портретов XVIII в. Изображение в овале придает образам этих прекрасных дам чудесный флер той ушедшей эпохи, чувственной и утонченной. Колорит у Клим Ли — одно из важнейших средств характеристики модели, особенно в женских портретах. Интенсивность тона, контрастные сочетания (портрет Клотильды) или гармоничное слияние близких друг к другу оттенков в пределах приглушенной пастельной гаммы (портрет Мадлены) позволяет раскрыть душевные качества героинь романа. Большое значение приобретает декоративная сторона: виртуозно передано богатство предметной фактуры — мерцание жемчуга, мягкость меха, прозрачность ткани, легкость цветов на шляпках. Иногда решительным и острым характеристикам писателя художник противопоставляет собственное, более деликатное понимание персонажей.

Вот, к примеру, пассаж Мопассана о дочерях госпожи Вальтер: «... она [Сюзанна] напоминала хрупкую белокурую куклу, и довершали это сходство слишком белая, слишком гладкая <...> кожа, <...> и прелестное легкое облачко взбитых кудряшек...»; «Старшая, Роза, некрасивая, худая, принадлежала к числу девушек, которых не замечают, <...> о которых нечего сказать»¹². В двойном портрете сестер Вальтер Клим Ли создал образы юных неискушенных созданий на пороге новых ощущений, светских искушений. Их красота только начала раскрываться. Каждая из девушек прелестна по-своему, подчеркнутую Мопассаном «кукольность» и поверхностность Сюзанны и невзрачность Розы художник увидел совсем с другой стороны, интерпретировал как непосредственность порывов и скромность, затаенную девичью грусть. Художник очарован юной красотой: пленительными линиями профиля, нежным дыханием кожи. Пастельная гамма, цвета, просвечивающие один из-под другого, плавный, текучий ритм линий — все подчинено главной идее — неуловимости, зыбкости чувств, хрупкости внутреннего мира.

Портрет Клотильды, напротив, — законченный образ светской красавицы. Краски «сгущены», линии более определены. Профильный ракурс более всего позволяет показать статную осанку, гордо посаженную голову,

непроницаемое светское выражение лица. Это единственное изображение в профиль среди портретов серии. Розовато-жемчужные тона лица, шеи, платья обрамлены коричнево-черными оттенками волос, шляпки, манто, обретая изысканное звучание на сложном, лилово-фиолетовом с зелеными всполохами фоне.

«Милый друг» Клима Ли, на мой взгляд, — произведение не столько о головокружительном успехе светского пройдохи, сколько о женщине, женских типах, о жизни женской души, богатой и интересной для художника. Их любовь-страсть к Дюруа обостряет чувства, полнее выявляет личностные качества.

Однако есть еще один ключевой персонаж романа, о котором еще не было сказано. Это Париж. Париж утренний и в сгущающихся сумерках, дождливый и солнечный, город бульваров и театров с характерными узнаваемыми видами (Собор Парижской Богоматери, бульвар Капуцинов) органически вплетен в драматургию изобразительного текста.

«Ты властно всех берешь в зубчатые колеса, И мелешь души всех, и веешь легкий прах», — так о Париже писал Валерий Брюсов. Вспомним, как был изумлен Дюруа, обнаружив необычайные перемены, произошедшие с его другом Форестье после трех лет жизни в столице.

Образ Города играет в серии Клима Ли существенную роль. «У неба Парижа есть свой секрет», — пела в свое песне Эдит Пиаф. Художник также посчитал необходимым в период работы над иллюстрациями посетить этот мистический город. Здесь переживаются самые головокружительные взлеты и самые трагические падения. «В Париже лучше не иметь кровати, чем фрака», — провозглашает Форестье, объясняя Дюруа систему ценностей той части столичного общества, куда так стремится Жорж. Париж — действующее лицо в иллюстрациях. Жизнь жителей этого города-праздника, города-искушения, где они влюбляются, расстаются, радуются и грустят, пытаются завоевать и покорить его, включена в пространство его улиц и площадей. Пейзажи, на фоне которых представлены герои, варьируются от лирических до драматических.

Изображение каждодневной жизни Парижа с его суетой, прогуливающимися горожанами перекликается с картинами импрессионистов: ведь именно в это время — в 1880-е гг. — происходит действие романа. Бульвар Капуцинов, где Дюруа впервые повстречал Форестье — первый пейзаж, который вводит нас в атмосферу города. Контраст плотного красного цвета (цвет стола и стульев уличного кафе, где происходит судьбоносный для Дюруа разговор) и серых и зеленых тонов улицы рождает ощущение летней городской духоты. Формы приобретают четкость, определенность. В то же время благодаря легкости и разнообразию мазков объемные массы кажутся окруженными воздухом. Эффект солнца — рассеянный свет, пронизывающий все объемы, сгущается и вибрирует бликами на лицах, волосах, одежде, солнечными пятнами на асфальте. Все здесь проникнуто какой-то веселой суетой, интенсивной энергией.

В изображении дождливого города нюансы серого цвета приобретают у художника особую тонкость: мазки настолько нежны, что передают

трепетание цвета. Контрасты цвета уступают место полутонам. Сочетания серо-розового, серовато-коричневого, бледно-зеленого и фиолетового прозрачно и мягко подчиняются переливам серого. Фигуры людей, очертания деревьев словно возникают из неопределенности, из атмосферы. Лишь четкий объем Собора Парижской Богоматери как незыблемая цитадель возвышается над городом. Его строгая статика по контрасту усиливает внутреннюю динамику композиции: ощущения движения спешащих по улице людей, фиакров, экипажей, формы и очертания которых прерываются и тут же продолжают в непрерывном ритме в туманной дымке.

«Живопись позволяет увидеть вещи такими, какими были они однажды, когда на них глядели с любовью», — писал Поль Валери. Париж и ушедшая эпоха XIX в. воспеты Климом Ли с утонченным мастерством, полным поэзии и восхищения ее ускользящей красотой. И это достаточный повод вновь перечитать прекрасный роман Мопассана.

Примечания

¹ Ги де Мопассан. Милый друг. Перевод с фр. Н. М. Любимова. 33 иллюстрации Клина Ли. СПб.: Вита Нова, 2013. С. 12.

² Указ. соч. С. 13.

³ Указ. соч. С. 57.

⁴ Указ. соч. С. 46.

⁵ Указ. соч. С. 96.

⁶ Указ. соч. С. 99.

⁷ Указ. соч. С. 96.

⁸ Указ. соч. С. 198.

⁹ Указ. соч. С. 38.

¹⁰ Указ. соч. С. 40.

¹¹ Указ. соч. С. 23.

¹² Указ. соч. С. 254.



**ЛЕВ ЛЬВОВИЧ РАКОВ (1904–1970).
РЕЖИССЕР МОЕЙ СУДЬБЫ
К 110-летию со дня рождения**

Я работала в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, и однажды в курилке две сотрудницы, Евгения Семеновна и Тамара, предложили моей подруге Ноне Тамби, дочери известного художника-графика Владимира Тамби, перейти на работу в библиотеку Академии Художеств, на что она, не задумываясь, ответила: «Пусть туда идет Лида, ведь еще в институте (тогда Библиотечный институт им. Н. К. Крупской) она бредила искусством. Даже существовала ее такая характеристика: Златкевич «Я и моя жизнь в искусстве». Лида, иди ты».

Тамара: «Лида, сходите и познакомьтесь с Львом Львовичем. Это настолько интересный, яркий человек, который или сидел в тюрьмах, или был на руководящей работе. Вот и сейчас, после очередной отсидки, он стал директором библиотеки Академии Художеств, а до нее он был директором Музея Оборона. Многие тогда говорили, что Лев Львович — самый талантливый и элегантный мужчина. Вскоре его посадили. Лида, вот вам телефон, позвоните».

Я записала телефон и вечером позвонила. Лев Львович был нездоров, он предложил мне приехать к нему домой. Я очень волновалась: мне хотелось работать в библиотеке Академии Художеств. От этого вечера зависела вся моя дальнейшая жизнь. Но когда я вошла в эту типично петербургскую квартиру, на меня повеяло таким теплом, в воздухе была рассеяна такая доброжелательность, такое уважение к человеку, переступившему порог этого дома, что волнение сразу прошло. Я почувствовала себя легко и свободно. Марина Сергеевна, жена Льва Львовича, пригласила к столу, накрытому очень красивой скатертью. Огромный абажур бросал оранжевые теплые блики на лица сидящих за столом, что располагало к откровенности. И начался легкий и в то же время очень обстоятельный разговор обо мне. Лев Львович задавал интересующие его вопросы. Я рассказывала о моем интересе к искусству, о том, как в Эрмитаж я попала, еще не умея, как следует, ходить, и меня носили по нему на руках. А когда я немного повзрослела, то каждое воскресенье мама и дядя водили меня в Эрмитаж и в Русский музей. Сразу после окончания войны уже только мама (отец и дядя погибли во время блокады) продолжила эту традицию.

«Кто Ваша мама?» — спросил Лев Львович. Я ответила, что в данный момент она преподает в школе литературу и французский язык. Она очень любит искусство и поэзию. И в тяжелые времена эвакуации в Тюмени она читала мне наизусть стихи Пушкина и Лермонтова, Мандельштама и Гумилева, Ахматовой. После возвращения из эвакуации мы не пропустили ни одной временной выставки в Эрмитаже, ни в Русском музее.

В пятом-шестом классах я знала, что хочу быть только искусствоведом. Но когда я окончила школу и пришла в приемную комиссию Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, мне сказали, что поступить

на дневное отделение факультета теории и истории искусств нереально, конкурс огромный, и люди поступают по три-четыре года. А для поступления на вечернее или заочное отделение нужно работать в этой области. Я пошла по пути наименьшего сопротивления, поступила в Библиотечный институт на факультет библиографии, где был тоже большой конкурс, но все было как-то яснее. Сдала экзамены на все «пятерки» и поступила.

Я закончила с отличием этот институт, но в этот момент начали действовать новые правила поступления в аспирантуру, по которым нужен был стаж работы. Во время учебы все мои курсовые работы (списки литературы, ее обзоры) были посвящены вопросам советского искусства.

Сейчас я работаю в Публичной библиотеке, но свои детские мечты не оставила. Внимательно выслушав мой страстный монолог, Лев Львович сказал, что такие не случайные в искусстве люди ему нужны, а профессиональные знания я приобрету, если хочу поступить на факультет теории и истории искусств. Библиотека даст ходатайство на факультет, но нужно, конечно, сдать вступительные экзамены. «Лида! Поступить-то мы Вам поможем, но Вы потеряете в зарплате, в Публичке зарплата выше, чем у нас». «Какое значение имеет зарплата, если я буду работать в вашей библиотеке, поступлю в Институт!».

Я пишу об этом так подробно, чтобы было ясно, насколько внимателен был Лев Львович к людям и какой интерес он проявлял к мельчайшим чисто бытовым деталям.

Я ушла из этого гостеприимного поздно вечером, вернее — улетела на крыльях, потрясенная всем увиденным и услышанным. Очень сильным было впечатление и от внешности Льва Львовича, величественной, значительной, от его манеры говорить мягко, интеллигентно, давая возможность высказаться собеседнику. Он говорил очень ярко, каждое его слово запоминалось. Но впереди была еще длительная процедура оформления, утверждения и т. д. Все было очень сложно, но Лев Львович был человеком слова. И чего бы ему это ни стоило, он добивался того, что считал нужным, то, что обещал.

Суровым декабрьским днем 1960 г. я пришла на работу. Лев Львович представил меня заведующей отделом каталогизации Галине Николаевне Виноградовой и ушел. Встретили меня в отделе сначала несколько настороженно. Но очень скоро у нас сложились теплые дружеские отношения. Коллектив отдела был доброжелательным. Галина Николаевна начала учить меня всем тонкостям каталогизации, помогала своими советами готовиться к экзаменам в Институт.

Лев Львович очень внимательно относился к подбору сотрудников в библиотеку, интересовался семьей, генеалогическими корнями. Уже тогда он не терпел «образованцев», стремился взять потомственных интеллигентов. Так пришла в библиотеку дочь И. И. Толстого Людмила Ивановна и многие другие.

В эти годы в библиотеку пришло много молодых сотрудниц, все с желанием писать диссертации, заниматься наукой, все, конечно, с высшим образованием, но не с искусствоведческим. И многие считали, что нужно выбрать тему и писать. Лев Львович говорил, что это несерьезно, что прежде, чем браться за диссертацию, нужно все начинать с азов — закончить Институт

им. Репина. А в процессе учебы определить тему диссертации. И он, конечно, был прав. Я сдала вступительные экзамены в Институт на все «пятерки», но в списках зачисленных себя не увидела. С громким плачем я вошла в кабинет Льва Львовича. «Лида, не волнуйтесь! Я все выясню». И, действительно, через какое-то время я увидела себя в списке принятых на заочное отделение.

Лев Львович был очень демократичен, именно как потомственный истинный интеллигент он никогда не интересовался мелочами, кто и когда пришел на работу (библиотека работала в две смены), но при этом все приходило вовремя. Часто заходил в отдел, интересовался, какие новые книги пришли, просматривал их (Надо сказать, что в этот период комплектование было очень обширным, приходили книги и журналы по искусству на всех языках). Всегда можно было прийти к нему в кабинет со своими проблемами. Он был человеком, наделенным тонким чувством юмора, все события внешнего мира оценивал с собственных позиций.

Я училась и работала (ходила на занятия вечернего факультета) с огромным наслаждением. В первый же свой отпуск я поехала в Тбилиси. Пришла в мастерскую художника Ладо Гудиашвили, легенды грузинского искусства, человека тоже с нелегкой судьбой. Он, правда, никогда не сидел в тюрьме, но подвергался гонениям, травле. С наглостью неопита я сказала ему, что хочу заниматься его искусством, писать курсовые работы о его творчестве. Я помню, как он засмеялся и сказал: «Ну, что ж! Хотите, значит будете! Я не против. Чем могу, помогу». Я закончила Институт, моя дипломная работа была о творчестве Ладо Гудиашвили. Я работала в библиотеке, все свои отпуска проводили в Тбилиси, собирала материалы о грузинском искусстве.

Со дня моего знакомства с Львом Львовичем Раковым мне невероятно везло, жизнь сталкивала меня с замечательными, интересными, творческими людьми, с которыми было легко общаться, работать. Таким был мой руководитель В. И. Плотников, зав. кафедрой русского искусства А. Л. Каганович и многие другие. Они бывали в Грузии, знали творчество Ладо Гудиашвили. Темы моих курсовых, диплома и кандидатской всегда утверждались.

К сожалению, дальнейшая судьба Льва Львовича сложилась нелегко. Все перенесенные Львом Львовичем невзгоды сказались на его здоровье. Он заболел и ушел из библиотеки.

Я тоже в 1968 г. ушла из библиотеки, несколько лет жила в Тбилиси, защитила диссертацию по монографии «Ладо Гудиашвили», написала книги и статьи о многих грузинских и петербургских художниках.

Я на всю свою жизнь сохранила добрую память о Льве Львовиче Ракове, «рыцаре без страха и упрека», подарившему мне «синюю птицу счастья».

Л. Л. Раков похоронен на Серафимовском кладбище г. Санкт-Петербурга.



ВЕРА ПАВЛА КОНДРАТЬЕВА
Военные письма Павла Кондратьева Вере Матюх: 1942–1946

«Я бы хотел, чтобы была книга, назвал бы ее «Вера»...»
Павел Кондратьев, 18 марта 1944 г.

Военные письма Павла Кондратьева Вере Матюх представляют собой уникальный памятник эпистолярного жанра, где переплелись война, любовь, кубизм.

Переписка охватывает период с 25 июня 1942 г. по 22 апреля 1946 г. и включает 41 корреспонденцию, в том числе 38 писем и 3 почтовых карточки.

Первое письмо написано Кондратьевым в поезде из блокадного Ленинграда в эвакуацию на Алтай. Позади — первая блокадная зима, пережитая, увы, не всеми, с бомбежками, артобстрелами, голодом и изнурительной работой на оборонительных сооружениях, в госпитале, на военном аэродроме и, редкое счастье, по художественной части. Весной блокадного 1942 г., вспоминает Кондратьев в интервью Нине Суетиной, Н. Суетин «предложил оформить книжную выставку в помещении Радиоцентра (это бывшее кино на углу Караванной и Малой Садовой). И мы там две недели работали. Причем, мы вместо гонорара попросили что-нибудь с продуктами, и нам дали пропуск в столовую, где был завтрак и обед, довольно приличные, без вырезки талонов» [1].

Впереди у Кондратьева — вся война: на Алтае он задержится чуть более двух месяцев и в сентябре 1942 г. снова вернется на Ленинградский фронт начальником маскировочной службы 8-й авиачасти ВВС-КБФ (спасибо Э. М. Криммеру, который организовал его вызов). С этой авиачастью Кондратьев победоносно пройдет всю Прибалтику, Пруссию, Германию, заслужит орден Красного знамени, медали «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда» и другие.

Корреспондент Кондратьева — художник Вера Федоровна Матюх. С ней Кондратьев познакомился в 1931 г., когда Матюх приехала в Ленинград из Харькова. Там она окончила Харьковский художественный институт по мастерской Василия Ермилова. Они встретились на теннисном корте «Печатников» и эта встреча оказалась длиной более чем в полвека (до смерти Кондратьева в 1985 г.). «Случайная встреча на теннисном корте, — вспоминает Вера Матюх, — превратилась в дружбу на всю жизнь..., стала фактически моей школой. Его указания, критика, близость, присутствие помогали мне во всем всю жизнь»[2].

«Он был намного старше меня, — продолжает Вера Матюх в интервью 1999 года, — потому что 10 лет тогда была большая разница. Он сразу начал меня учить, показывать свои работы и знакомить со своими друзьями. Это были очень хорошие художники: Л. Юдин, Э. Криммер, Т. Певзнер, К. Рождественский, и все

они потом стали и моими друзьями благодаря Кондратьеву. Мы очень подошли друг другу во всем, и так было до самого конца»[3].

Войну Вера Матюх встретила в Ленинграде, чудом уцелела в страшную зиму 1941–1942 г. с новорожденным ребенком на руках. «Съели 8 кошек, — вспоминает Матюх и добавляет с сожалением, — при моей любви к животным» [2]. Весной 1942 г. ей с семьей удается эвакуироваться в Казань, где тогда находились родители мужа. В 1943 г. Матюх переезжает в Москву, где работает в московских издательствах вплоть до возвращения в Ленинград в 1948 г.

«Война, Блокада! — вспоминает Вера Матюх, — Веселье кончилось, но дружба, искусство остались... Кондратьев ушел на фронт. Мы потеряли друг друга, но ненадолго. Он стал мне писать письма с фронта, сперва не зная «куда». Но, удивительно, все его письма меня нашли, также как и мои ему письма, просто «на фронт». Его фронтовые письма у меня сохранились. В них, кроме Войны и его жизни на фронте, очень многое было посвящено искусству. И там он видел, думал, мне передавал свои впечатления, открытия, не забывал искусство. Мои письма, которые он тоже хотел сохранить, попали вместе со всеми его вещами под бомбу и уничтожены» [2].

КУБИЗМ

Кондратьев большое значение придавал теории искусства («мозговик» — прозвали его друзья-художники), правильной методологии работы художника. «Я совершенно убежден, что без правильного, точного метода работы невозможно будет сделать хотя бы что-нибудь удовлетворительное» (01.03.1943) [4]. Едва вырвавшись из осажденного Ленинграда в короткую передышку на Алтай, не успев, как следует, отоспаться и отъесться, Кондратьев систематизирует свои записи — высказывания учеников Малевича: Рождественского, Юдина (погиб 10.11.1941), Суетина. Снова копирует Сезанна и Пикассо.

«Вам сейчас очень нужно серьезно рисовать, — советует он Матюх. — Подолгу, на одном и том же рисунке, до дыр. Попробуйте копировать Матисса, Пикассо и Сезанна, только карандашом и только линейно. Постарайтесь, чтобы только через линию передать форму. Не смущайтесь, если для этого Вам придется отклоняться от оригинала — это неизбежно — у Вас рисунок, а не живопись. Постарайтесь почувствовать (это легче при копировании), как одна линия связана с другой, почувствуйте это родство линий — это первая ступень на долгой дороге рисунка. Почувствуйте, что линии не могут и не обязаны дотошно обрисовывать предмет, что форма требует угасания подчас линии, подчас уничтожения ее, а подчас колоссального усиления ее... Потом рисуйте промежутки между предметами и телами, также как форму, как и самый предмет, это то, что ни один натуралист не понимает и не сумеет понять» (06.10.1942).

В военной переписке Кондратьева с Матюх проявилась сущность Кондратьева-наставника. Эти качества спустя два десятилетия станут основой «Круга Кондратьева». «Он был по натуре «наставником»», — пишет в своих воспоминаниях Вера Матюх [2]. В этот Круг Кондратьева помимо Матюх войдут в 1960-е гг. Владимир Волков, Владимир Жуков, Галина Молчанова,

Валентина Поварова, Леонид Ткаченко, Борис Калаушин и другие ленинградские художники.

В письме от 23.06.1943 Кондратьев предостерегает Матюх от бездумного копирования природы, формулируя одно из главных положений будущего Круга: «Ведь натура сама по себе ...не дает ни готовой гаммы, ни ...построенного рисунка. Помните, и Сезанн, и другие мастера постоянно говорят, что художник все несет в себе, а все дело только в том, что эти пластические элементы, присущие именно Вам, найти в природе, в мотиве и через них выразить и природу, и себя. Поэтому я Вам советую очень серьезно (постоянно!) копировать карандашом и Сезанна, и Матисса (что есть под рукой). И одновременно делать быстрые, чисто эмоциональные рисунки на живой природе... И старайтесь в этих быстрых рисунках все время смотреть очень широко, видеть основные направления, пропорции (пропорции в смысле ритма, а не количественной соразмерности). И рисовать все это, не заботясь о нарядности и парадности рисунка, как бы дика, запутанна и невероятна казалась форма, в которые выльются Ваши быстрые ощущения. И Вы убедитесь, что очень скоро у Вас пойдет рисование совсем не предметного характера, хоть это и будут, может быть, внешне и каракули. И Вы убедитесь, что иные ощущения и не выразить без какой-то деформации тех или иных элементов природы, — она у Вас возникнет сама собой» (23.06.1943).

В мае 1944 г. Кондратьев формулирует Матюх методологию, которую сам применит в полной мере только в 1970–1980-е гг. в циклах «Катастрофы» и «Сестры милосердия»:

«... попробуйте, рисуя с натуры, подойти от ритма и сначала только ритмики линий, стараясь их увидеть как бы единым потоком, устремленным в рисунке в ту или иную сторону, скорее, это будет ниспадающий поток, по диагонали, или приближаясь к вертикалям... В натуре берите только те линии, что Вам помогают, жертвуя и опуская другие (хотя бы на первое время). Все это очень важно для того, чтобы получить клетчатку самого рисунка, его пластическую структуру, его мясо. У Вас при таком подходе рисунок (вся его совокупность линий) получится как бы устремленным в ту или иную сторону. И при этом рисунок будет нарисован только одним ощущением, чего добиться иначе очень трудно... Где появится ритм, появятся и пропорции, а где пропорции, там и форма...» (10.05.1944). К слову сказать, этот ниспадающий поток струящихся диагональных линий и у Матюх проявится в акварелях и литографиях только с 1980-х гг. (см., например, «Лужи», 1981; «За грибами», 1984; «Портрет В. Волкова», 1989 и др.).

ВОЙНА

Война, смерть проходят через все письма Кондратьева. Но остроту ужасов и страданий стерла первая блокадная зима 1941 г. Как-то спокойно, побуднично обстоятельно и размеренно рассказывает Кондратьев в первом письме обстановку в Ленинграде летом 1942 г.:

«... В Ленинграде все идет по-старому, только стало теплее, и от этого легче, конечно. Живут только на паек, который, правда, теперь выдается полностью и без очередей. Ну, а достать что-либо совершенно невозможно — покупать и менять запрещено. В ЛОСХе — народ сволочь по-прежнему. Много умерло уже на «большой» земле. Жалко Юдина — Суетин мне сказал, что в ЛОСХе получено официальное сообщение об этом.

Бомбежек много не было, но зато массированные... Артобстрелы ежедневны. Город чист так (вычистили в апреле), как никогда не был. Ходят 4 трамвая (маршруты). Вода есть почти в каждом доме, но не в квартире. Ну, а в общем, людей постигает та же участь, что и зимой, с той только разницей, что все это можно видеть только до 8 утра. Не жалеете, Вера, ни о чем. Правильно сделали, что уехали, только работайте» (25.06.1942).

Кондратьев вспоминает в письмах погибших друзей-художников (Л. Юдина, Т. Певзнера, И. Еца) и что пришлось пережить в начале войны: «И очень вдруг остро встала в памяти осень 1941 года, все то, что пришлось пережить тогда в тех местах — и штурмовики, и бомбежка, и работа, и бесконечный поток людей на дорогах с лопатами и мешками, и пожары ночью, и как раненые стонут по обочинам дороги, и ослепительные вспышки выстрелов, и свист снарядов, и та тревога, с какой мы возвращались в город, и вой сирены первой воздушной тревоги, когда мы вошли в него рано утром. Чувство такое, как будто вдруг всего этого очень реально коснулся. И вот теперь едешь мимо этого на машине, и все это незримо, но очень, очень реально стоит по сторонам. Все это живет и присутствует в обгорелых домах, разбитых деревьях (вернее остатках деревьев), занесенных снегом, остовах трамваев, колючей проволоке, надолбах, дотах, дзотах, разбитых танках и пушках» (06.03.1944).

Не просто и не быстро проходит адаптация Кондратьева-художника к тяготам воинской жизни и обязанностям военного офицера. «Художник торчит из всех рукавов», — жалуется он в письме от 01.03.1943. Особенно тяжело эти тяготы воспринимаются «при моей прежней созерцательной жизни», признается Кондратьев в письме от 14.12.1942:

«... О себе я мало что могу сказать. Звание у меня интендант 3 ранга — попросту одна шпала, а работаю начальником маскировочной службы одного из подразделений. Работа для меня, в смысле понимания того, что нужно и как нужно, — не трудна (как и для всякого художника было бы на этом месте). Но чисто административные функции, всякие хозяйственные заботы, непосредственное руководство работами при ограниченности средств и времени — вот что совершенно лишает сна и отдыха. В этом отношении — совершенно сумасшедшая работа. Прямо голова идет кругом. Нет времени ни почитать, ни подумать, и о живописи даже и помечтать не приходится...

...У меня куча неприятностей из-за всяких учетных и административных моментов. В общем, взыскания приходят быстро, а всякие другие вещи чрезвычайно медленно. Вся эта хлопотливая хозяйственная деятельность портит мне все настроение и попросту угнетает...

... Я до сих пор никак еще не привык к военной жизни... Работать трудно — все преодолевать приходится крайним напряжением воли. Мне все это, при моей прежней созерцательной жизни, можете представить сами, довольно трудно...» (14.12.1942).

Летнее наступление 1943 г. все приводит в движение и еще более накаляет атмосферу аэродромной службы:

«... У нас такая обстановка — не видишь ни дня, ни ночи; вернее, все это видишь, только вот спать мало приходится, больше 3–4 часов не удается. На днях в парикмахерской заснул, пока брили, и проснулся, когда пришпарили компрессом. Опять после весеннего затишья у нас началась война...» (18.06.1943). Но и здесь все происходящее Кондратьев воспринимает сквозь призму искусства. В этом же письме он замечает: «Столько видишь интересного — очень острого по ритмам, по пропорциям, и все это в совершенно безмятежной природе. Я Вам писал, что мной все время владеет это ощущение острой ритмики военной техники, одушевленности ее и мирной, полной лирики природы. Чувство совсем сюрреалистическое. Думаю, что сейчас написать бы не сумел — нет этих средств сюрреализма... Главное, сейчас вижу ритмику, это раньше для меня был камень преткновения» (18.06.1943).

В конце 1943 или в самом начале 1944 г. у Кондратьева случается неожиданная и счастливая оказия в Москву, где происходит короткая и единственная за всю войну его встреча с Верой Матюх. «Для меня Центральная гостиница, — пишет он в письме от 07.02.1944, — сейчас связана с Вами, и все время я о Вас думаю».

Не успев вернуться из Москвы, Кондратьев вливается в мощное передвижение войск и аэродромных служб: «Я не мог все это время Вам написать, потому что у нас не была налажена связь с внешним миром. Нам пришлось... в течение нескольких часов собраться и ехать. И вот уже порядочно дней, как я живу жизнью в совершенно бешеном темпе... Место, где я теперь нахожусь, очень красиво, очень интересно в изобразительном отношении, но все, буквально все разрушено, взорвано и сожжено. Мы приехали на другой день после ухода немцев, когда кругом все еще дымилось, горело, взрывалось. Очень много фрицевских минированных сюрпризов...

...Что Вам еще написать? Фронтовые дороги — это едешь, едешь только по колее, по краям вешки с натянутой проволокой, за ними мины, мины без конца. Под городом ничего не узнать — ни Петергофа, ни Стрельны, ни Красного села — везде обвалившиеся стены, груды кирпича, остатки деревьев, все изрыто, торчат руки, ноги из снега, куча разбитой техники — танков, самоходных орудий, чего хотите. И очень пусто кругом, только снег метет. А было... сначала днем грохот и гром боя, ночью сияние ракет над фронтом, целые люстры осветительных бомб, струи зенитных автоматов, десятки прожекторов, вспышки взрывов и выстрелов и над головой, сплошной конвейер наших самолетов. Это было посильнее прорыва блокады...» (07.02.1944).

Последовавшее затем наступление осени 1944 г. кардинально меняет оседлую жизнь Кондратьева — вчерашний художник, начальник маскировочной службы становится боевым офицером. Хорошие знания географии превращают Кондратьева в штурмана боевой колонны: «Я исколесил за эти два месяца всю Прибалтику вдоль и поперек, сделав, вероятно, более 4 тыс. км в кабинке автомашины. Два раза я водил колонны от Ленинграда до Пруссии» (30.11.1944). Это было очень интересное, но и очень опасное время. В головной машине передвигаться приходилось крайне осторожно, особенно ночью, всегда с автоматом на коленях, всегда четко в колею, чтобы не выскочить за вешки минных заграждений. Однажды, проскочив передовую, чуть не попали в лапы немцам, в другой раз провалились с мостом в реку, потом выскочили на минное поле (пришлось вызывать саперов). Он видел, как работают «катюши», как падают убитые люди и лошади. «Их очень много, один боец сказал — они же не могут спрятаться в щель» (30.11.1944). Но и тут Кондратьев не был бы художником, если бы в этом же письме не заметил: «Разрушения придают пейзажу остроту и трагизм (вот непочатый угол для работы художникам). Я не помню в живописи ничего, что имело бы в себе эти ощущения убитых и погибших городов. И при этом совершенно для меня ясно, что передать и выразить эти ощущения можно средствами только новой живописи. Оставшиеся трубы стоят как архитектоны... И я полон сожаления, что нет владения этими средствами новой живописи» (30.11.1944).

ЛЮБОВЬ

Отношения Павла Кондратьева и Веры Матюх — это высокая поэзия — чувства и отношения высокого порядка, не поддающиеся пониманию с позиций обычных отношений мужчины и женщины. В них есть все: любовь, дружба, товарищество, наставничество и многое другое. Чего больше — судить читателю.

Точно подмеченная Львом Мочаловым «идеальная любовь» к Прекрасной даме, как и весьма ироничное его замечание о любви «через улицу» [5] — это лишь одна сторона отношений. Военная лирика «мужчины на войне», действительно, проходит через все письма Кондратьева:

«Вера, моя милая, родная, дорогая!

Сейчас глубокая ночь. За окном буря, свистит ветер, дождь, снег. Я сижу на своем дежурстве. Тихонько покуриваю и с глубокой, глубочайшей нежностью думаю о Вас. О том, как мы с Вами дружили, как Вы у меня бывали, что было и что не случилось. Мне хочется Вам передать, как сильно мне хочется быть с Вами, как хорошо мне стало, когда я вчера получил от Вас письмо, как сильно оно меня взволновало...» (01.03.1943).

Однако в обращении к Прекрасной даме часто появляется «мой друг любимый» (05.09.1943), «мой нежный друг» (14.06.1945). А признания: «Когда думаю о Вас, думаю и о живописи...» (14.07.1943), «Думаю очень много о живописи, о Вас» (07.06.1944) заставляют задуматься о том, что Прекрасная дама (как объект любви и обожания) далеко ни единственный властитель

дум художника. Или образ Прекрасной дамы — это соединение «любимого друга» и Искусства. Так в последнем письме от 22.04.1946 Кондратьев успокаивает Матюх: «...время — лучший целитель, и Вы снова приметесь за это неблагоприятное изобразительное искусство под моим неусыпным и благосклонным оком. Потому что все же это — самое интересное и увлекательное, что есть на белом свете. Даже девушки с этим конкурировать не могут» (22.04.1946).

В любом случае, отношения Кондратьева и Матюх — это пример очень крепких, дружеских и весьма доверительных отношений. Так, в первую блокадную зиму 1941 г. случилось какое-то большое несчастье, возможно, гибель близкого человека, в чем себя винит Вера Матюх. «Дорогая моя Вера, — успокаивает ее Павел Кондратьев, — не надо себя мучить мыслями ни о чем, что было. Тем более считать себя в чем-то виноватой. Абсолютно Вы ни в чем не виноваты. В такой беде, какую мы все испытали зимой 41–42 гг. в Ленинграде, виноватых среди тех, кто был в городе, нет. Смотрите на все это шире. И виновников нужно искать по ту сторону фронта. Ну много ли Вы... могли сделать? ... Кончилось бы только тем, что погибли и Вы, и ничего бы от этого не изменилось... Какими словами мне Вам сказать, чтобы Вы не печалились, не брали на себя несуществующей вины и прежде всего выбросили из головы мысль о том, что за виной следует возмездие, что Вы должны его понести ...» (29.08.1943).

С Матюх обсуждает Кондратьев тяжелую ситуацию с застрывшей на Алтае женой и ее больной матерью (история завершилась разводом). Ей первой сообщает о знакомстве в Таллинне с девушкой-эстонкой (ставшей вскоре его второй женой). Матюх адресованы его слова об искушении судьбы: «Вы не правы, что так браните меня в письме по поводу мастерской. Их нет. В Ленинграде все уже демобилизовались, и никто мастерских не имеет (их расхватили в прошлом году). Меня можно упрекнуть, что я не хлопотал об этом раньше. Но право, пока шла война, чувство было такое, что не следует думать о материальных устройствах в будущем. Я столько видел примеров, когда люди великолепно устраивали для себя будущую жизнь, и оказывалось, что им уже не нужно было об этом думать, что все это было искушением судьбы. Не думайте, что это чувство у меня лично было, у очень и очень многих, кто не очень толстокож... Я, право, не жалею ни о чем...» (09.12.1945).

Также и Матюх говорит Кондратьеву: «Вы меня страшно понимаете...» (01.01.1945).

Приведенные отрывки говорят о высоком уровне взаимопонимания и одинаковой системе ценностей Кондратьева и Матюх. И Искусство — в числе первых из них.

Завершить этот краткий очерк об удивительных отношениях двух людей и художников хотел бы словами Павла Кондратьева, вынесенными в эпиграф:

«Я бы хотел, чтобы была книга, назвал бы ее «Вера», и в ней были Ваши письма, все что я о Вас думаю и кое-что, что я Вам писал...»

Вы сейчас — и любовь, и очень большая тревога, и большая тоска, и моя дружба. Вы мне очень дороги... (18.03.1944).

Мне кажется, я Вам кое-что давал в живописи и, думаю, сумею дать и в будущем, и Вы для меня нечто вроде ребенка, которого я произвожу на свет и никак не могу произвести за собственным неумением в этом деле» (19.03.1944).

Источники

1. Интервью Павла Кондратьева — Нине Суетиной, 30 октября 1983 г. Ленинград. Магнитофонная запись, расшифровка Н. Кононихина, частный архив, Санкт-Петербург.
2. Матюх В. Ф. Воспоминания о П. М. Кондратьеве, 06.06.1999 г. Частный архив. Санкт-Петербург.
3. Кононихин Н. Ю. Интервью с Верой Матюх, 10.05.1999 г. / Художники общества «Аполлон». Второй русский авангард. CD-ROM. Санкт-Петербург. 1999.
4. Кондратьев П. Письмо к В. Ф. Матюх от 01.03.1945 г., расшифровка Н. Кононихина. Частный архив. Санкт-Петербург (далее указывается только дата письма).
5. Мочалов Л. В. Павел Кондратьев. Штрихи к портрету по памяти / Круг Кондратьева. Серия «Авангард на Неве». Санкт-Петербург: ООО «П. Р. П.», 2005.



ИНТЕРВЬЮ С ВЕРОЙ МАТЮХ
(Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 10 мая 1999 г.)

Николай Кононихин: Вера Федоровна, как получилось, что Вы родились в Берлине, учились у Василия Ермилова в Харькове, а оказались в Ленинграде?

Вера Матюх: Надо начать с самого начала. Мой папа был революционер и, как все революционеры-студенты, сидел в тюрьме, потом бежал, под чужой фамилией перешел границу и оказался в Германии. В то время все революционеры-студенты в основном бежали в Германию. Мой дедушка по матери был очень умный и интересный человек, знающий все языки на свете, но у него был очень сложный характер. Он занимал высокие посты как ученый, но каждый раз кончалось тем, что он или кому-то давал по физиономии, когда ссорились, или еще что-то... В результате он жил довольно бедно. А бабушка, чтобы как-то помочь, давала уроки немецкого языка революционерам-студентам, которых в то время было очень много в Берлине. Среди них оказался и мой папа, который познакомился с моей будущей мамой. И они поженились. Но ему в Германии не понравилось, хотя он даже встречался с К. Либкнехтом. Они уехали в Париж, где прожили пять лет. Париж ему очень понравился, и он понял, что можно прожить и без революции. Он хотел там остаться, но мама сказала: «Не для того я выходила замуж за русского, чтобы сидеть в таком дурацком городе как Париж. Я хочу в Россию». Папе пришлось слушаться: в Россию, так в Россию. И они переехали в Россию.

Это было где-то в 1912 или 1913 г. К тому времени родился брат, потом я. Двух они братья побоялись, и меня оставили «на минуточку» у дедушки и бабушки в Берлине. Но эта «минуточка» продлилась 13 лет. Я жила у дедушки и бабушки вместе с двоюродной сестрой (у мамы была старшая сестра, которая умерла). Ей всегда покупали новые платья, а мне говорили: «Вот когда ты поедешь в Россию...» И все казалось, что через неделю поедешь в Россию, через месяц поедешь в Россию... Наконец, насупил день, когда в полпредстве дедушке сказали, что завтра я с каким-то дипломатом еду в Россию. По дороге дедушка завел меня в ресторан-кондитерскую, в которую детей не пускали, и когда я шла домой, то не знала, что раньше скажу, что была в кондитерской, или что завтра еду в Россию. Не помню сейчас, что раньше сказала...

Н. К.: Но впечатления были одинаковые?

В. М. Да. Я думала, конечно, что еду в Россию года на полтора–два, потом приеду и всем расскажу, как там в России. Но, оказалось, уехала и больше никогда никого из своего детства не видела. Утром рано-рано дедушка отвез меня в Штеттин, там сели на пароход и поехали. И все, на этом детство мое было отрезано. На пароходе все было очень интересно, как раз ехал Дуров со своими животными, и крысы все время сидели у него на плече, даже за обедом. Этот пароход обычно возил не пассажиров, а грузы; там было всего

16 кают. А в этот раз они везли русских пленных из Германии. До этого я видела в Германии только русских-эмигрантов, которые к нам заходили. Это были очень шикарные дамы, и я чувствовала, что Россия — это исключительно элегантная и богатая страна. А тут на пароходе я увидела страшных военнопленных, которые валялись на полу, грязные и рваные. Я подумала: «Нет, это, наверное, ошибка. Так не может быть». Мы приехали в Ленинград «на минутку», всего на два дня, потом я доехала до Москвы, там у меня был дядя, а потом уже в Харьков, где жили мои родители.

Н. К.: Почему Ваши родители оказались в Харькове?

В. М.: Потому что когда они приехали в Россию, они были во всех городах. Кое-где они даже жили. В Ленинграде они жили года три, там у меня родилась еще сестра. Потом они жили в Москве, Екатеринбурге и где-то еще. Везде маме не нравилось. А в Харькове ей понравилось. Они там купили дом и жили.

Н. К.: В Харькове Вы закончили школу и поступили в институт?

В. М.: Нет. В Германии идут в школу с шести лет, поэтому в Харькове мне ходить в школу было уже незачем. Я знала по-русски всего четыре слова: «здравствуйте», «до свидания», «спасибо», «пожалуйста». Больше я ничего не знала. Мама решила, что мне надо быть художником — можно не разговаривать, нарисуешь — и ладно. Сама она тоже рисовала, так что такой выбор был не совсем случайным. В то время в Харькове были так называемые профшколы, где давали художественное образование и немного основных предметов: физику, математику... Через два года я окончила профшколу и поступила в художественный институт. После первых курсов можно было выбирать мастерскую, и я выбрала мастерскую Ермилова, который был из круга авангардистов.

Н. К.: Как выглядел Ермилов? Что это был за человек?

В. М.: Очень интересный. Я в него немедленно влюбилась, как полагается. Потом, когда это прошло, он, наоборот, очень тепло ко мне относился. Я была самая молодая в институте, потому что все у меня было раньше, и я только молилась: «Скорее бы я выросла!» Про меня все говорили: «Ах, это та с косичками», — потому что я выглядела как школьница. Ермилов преподавал очень конструктивно, и сам делал такие же вещи. Все остальные мастерские его не любили, потому что предпочитали «серьезных» художников. А мне он очень нравился, и я с удовольствием у него училась. Вспоминаю его всегда с удовольствием, он был хороший и хорошо учил.

После окончания института я работала с художником Павлом Гореловым, который закончил живописный факультет. Однажды он предложил мне оформить вместе какую-то выставку зверей, и мы стали работать вместе. Но через год его забрали в армию, и я решила, раз он в армии, я поеду посмотреть Ленинград. Все говорили, что это очень красивый город. Поехала в Ленинград тоже «на минутку», но встретила там человека, вышла за него замуж и осталась уже на всю жизнь.

В Ленинграде я тоже сразу начала работать в издательствах, потому что муж получал стипендию, и денег не хватало. Сначала мне Ленинград очень

понравился, но месяцев через пять мне стало скучновато. Харьков тогда был очень боевой город — маленькая Москва. Он был тогда столицей Украины. Здесь мне показалось все очень красиво, но скучновато. И я решила пойти на теннисный корт. Из Харькова мне прислали ракетку, и муж устроил меня на корт «Печатников» на Крестовском острове, где играли художники. В первый же день, когда я пришла на корт, я встретила Тасю Мунц, дочь архитектора, с которой мы подружились на всю жизнь. А на другой день встретила с Павлом Кондратьевым, который играл в то время с художницей Михронянц. Потом он мне сказал, что я ему сразу понравилась, когда мы пришли, и он никак не хотел уходить, все плясал, плясал, чтобы я им любовалась. А мы с Тасей только и ждали, когда же они кончат играть. Потом мы с ним подружились и уже на всю жизнь, до самой его смерти.

Он был намного старше меня, потому что 10 лет тогда была большая разница. Он сразу начал меня учить, показывать свои работы и знакомить со своими друзьями. Это были очень хорошие художники: Юдин, Криммер, Певзнер, Рождественский, и все они потом стали и моими друзьями благодаря Кондратьеву. Мы очень подошли друг другу во всем, и так было до самого конца.

Н. К.: Когда Вы начали работать в Экспериментальной литографской мастерской?

В. М.: Где-то в 1935 г. Меня туда пригласил Певзнер, с которым я познакомилась на катке. Вообще тогда искусство было на теннисной площадке, на катке, на лыжах, на танцах. Юдин, например, без конца танцевал, и Кондратьев тоже. Они так были увлечены танцами. Я тогда еще не была членом Союза художников, а они уже были. Но мы все приходили в Горком на танцы, потому что там было очень весело, было много молодежи. И мы там танцевали, танцевали без конца.

«Для меня, — продолжает она, — это было время танцев, веселья. Но у Кондратьева в то время основным в жизни было искусство, также, как и у его тогдашних друзей».

Потом, уже много позже, когда я увидела их записки по искусству, я поняла, что я-то была душой в то время и только танцевала, а они уже писали такие интересные вещи, о которых я потом, лет через 20–30 читала с увлечением и удивлением. Мне казалось, что они такие же дурачки как я, а они оказались очень образованными и интересными художниками.

Н. К.: Вы познакомились с Кондратьевым примерно в то время, когда он очень тесно общался с учениками Малевича. Он ведь еще застал Малевича, который вскоре заболел и умер.

В. М.: Да, я помню похороны Малевича, как его несли по Невскому... Они ведь все были друзьями, а не только знакомыми. Но все почти погибли на войне: Певзнер умер от голода, Юдин погиб в начале войны, многие исчезли.

Когда Певзнер привел меня в Литографскую мастерскую, там была организована молодежная группа. Ею руководил Верейский, Тырса и Кругликова.

Верейский был по литографии, а Кругликова была по гравюре и линолеуму. А Тырса осуществлял общее руководство. Основное вел Верейский, хотя об этом сейчас никто не вспоминает, а сразу начинают с Тырсы. Как руководил Верейский? Раз или два в неделю он приносил колоссальное количество роскошной литературы по искусству. И на этих занятиях он все это показывал. Немного говорил, но, в основном, просто показывал. На наши занятия, конечно, приходили и Тырса, и Конашевич, и Рудаков, и другие мастера. Это было очень интересно и очень много нам всем дало.

Н. К.: А кто еще из молодежи занимался вместе с Вами?

В. М.: Анатолий Каплан, Александра Латаш...

Н. К.: Наверное, Герта Неменова, Борис Ермолаев?

В. М.: Нет, с ними я встретила уже после войны, когда вернулась из Москвы в 1948 г. Когда я вновь пришла в Литографскую мастерскую, то встретила уже и Ведерникова, и Ермолаева, и Васнецова, и всех тех, с кем потом работала. Тогда была очень хорошая среда. Вместе работали, дружили, приходили друг к другу домой. Было общее отношение к искусству. Хоть каждый и работал по-своему и никто не вмешивался в чужое, но было общее, близкое и похожее, отношение к творчеству. Раньше мы получали каждый по расписанию два часа в день. И делай, что хочешь: хоть делай один оттиск, хоть десять оттисков, кто как работал. Я, например, работала так: начинала делать какую-то работу, а потом говорила: «Давайте попробуем красный цвет». Потом другой цвет, меняла все... Иногда за два часа делала два оттиска, но зато я находила то, что нужно. А иногда успевала сделать и весь тираж.

Н. К.: Кто из старых мастеров был для Вас наиболее авторитетным и интересным?

В. М.: Все. И Ведерников, и Ермолаев, и Каплан — они, пожалуй, самые интересные. Там все были интересные и нравились друг другу. Кондратьев там бывал редко, раза два-три. Рядом по линолеуму работали Молчанова, Волков — тоже близкие нам по духу художники.

Н. К.: Там же работал и Скуляри.

В. М.: Да, Скуляри тоже был неплохой художник, но немного в стороне от основной компании.

Н. К.: А кто был в «основной компании»?

В. М.: Ведерников, Ермолаев, Каплан — это первая тройка. Туда и Якобсон входила, и я, и Латаш, и Герта Неменова. Вспоминается все это с удовольствием, потому что хорошее было время для работы. Сейчас, конечно, все иначе. Тогда кроме искусства, которое было основным, была масса веселья, танцы, лыжи, экскурсии — все это входило в жизнь.

Н. К.: В 1961 г. в Лондоне в Grosvenor Gallery состоялась выставка 27 ленинградских художников из Литографской мастерской. Ее устроил владелец галереи Эрик Эсторик. Расскажите, как это произошло.

В. М.: Просто приехал какой-то, как тогда говорили, красивый еврей, сказал, что он где-то что-то издавал и хотел посмотреть работы. Посмотрел работы,

отобрал и потом напечатал. Все к этому относились спокойно. Потом, когда он привез этот журнал и показал, все были в восторге. Это была удачная реклама для мастерской, чтобы посмотрели и живописцы: «Вот оно оказывается как...» Ведь у нас много было графиков, которые раньше были живописцами, все они перешли в графическую секцию.

Н. К.: Расскажите о Борисе Ермолаеве.

В. М.: Он был замечательный человек. Однажды я его спросила: «Борис Николаевич, скажите, Вы не святой?» Он ответил: «А, может быть». Он был такой, что трудно даже изобразить. Как его картины — мягкий. С ним никогда не было проблем, всегда была улыбка, всегда он готов был помочь. У него были любовные отношения с Сашей Латаш. Мне навсегда запомнился такой случай. Он болел, а в это время заболела она. Когда он вышел (после болезни), Латаш попросила меня позвонить ему и сказать, чтобы он не приходил к Саше, что у нее все в порядке, потому что она боялась, что он будет выходить и опять простудится. Все это было в очень вежливых, аккуратных тонах, чтобы никому не делать больно.

Когда он умирал, у него не было никого из близких людей, но была очень хорошая медицинская сестра из поликлиники, которая за ним ухаживала. Перед этим у него была персональная выставка, очень много работ купили, и у него была большая сумма денег. Он чувствовал, что деньги пропадут, т. к. наследников не было, и он предложил ей выйти за него замуж, чтобы она могла получить деньги. Но она отказалась. Она тоже была порядочная и считала постыдным делать это ради того, чтобы получить деньги. Эти деньги потом перешли в Союз, была выбрана комиссия (Ведерников, Волков, я и другие), которая решила отдать эти деньги в секцию графики, чтобы поддержать молодых художников. Это было хорошо. Он был бы доволен, если бы узнал, что его деньги не улетели на ветер, а пошли на дело.

Н. К.: С Вами работала и Герта Неменова...

В. М.: Да, она родилась в Германии, но потом долго жила в Париже. Она была очень интересным художником, но немного странновата. Она была замужем за Курдовым. Курдов развелся с ней и женился на другой, но все время ее поддерживал. Он был в этом отношении очень порядочным, потому что она не умела зарабатывать. Она делала работы, и у нее их иногда покупали, но в основном она жила неизвестно на что. И он ей всегда помогал. Так что тут Курдов вел себя очень порядочно.

Н. К.: Расскажите о Ведерникове, какой он был человек?

В. М.: Очень трудно мне сказать, потому что он как раз не был с нами, хотя мы часто бывали у него в доме на набережной. Он был намного старше нас всех и не принимал участия в наших танцах и веселье. В основном мы встречались с ним только в мастерской или в гостях у него или у нас.

Н. К.: А Анатолий Каплан?

В. М.: Тоже интересный был человек... Эти трое были старше нас, и поэтому они были чуть-чуть другими. Его очень любили, он был очень симпатичным человеком и работал очень интересно, совершенно по-своему.

Н. К.: У них была конкуренция?

В. М.: Никакой конкуренции. Они вместе выставлялись, вместе радовались, вместе принимались выставкомом или не принимались. Кто-то их считал формалистами, а кто-то наоборот считал, что они замечательные художники. Там, где один выставлялся, там и другой выставлялся, а там, где одного не принимали, значит и другой не пройдет. В этом отношении не было никакого разделения. Все уважали друг друга.

Н. К.: После войны в Литографскую мастерскую пришел Волков.

В. М.: Да, я его хорошо помню. Я с ними дружила, и с Молчановой, и с Волковым. Но они потом перешли в группу Стерлигова и были ближе уже с ними. В Литографской мастерской он был, но не так много, больше дома занимался акварелью. А Молчанова делала цветную линогравюру.

Н. К.: Когда Вы познакомились со Стерлиговым?

В. М.: Примерно в то же время, когда появилась эта группа молодых художников: Волков, Александрова, Спицын, Глебова. До этого Стерлигов сидел в лагере, и мы познакомились с ним после того, как он вышел. Потом он подружился с Глебовой, и они часто приходили к нам, замечательно пели и устраивали какую-то музыку. Когда мы приходили к нему, Стерлигов всегда сидел на лестнице, которая стояла в комнате, и сверху нами руководил.

Н. К.: Вас со Стерлиговым, наверное, познакомил Кондратьев?

В. М.: Да, наверное, знакомство началось с Кондратьева. Но потом я чаще даже виделась со Стерлиговым и Глебовой, и не всегда там бывал Кондратьев. Одно время я сильно с ними дружила, но потом, когда они переехали в Петергоф, реже стали встречаться.

Н. К.: Как Вас учил Кондратьев?

В. М.: Я ему показывала свои работы. Он их смотрел, потом брал одну и говорил: «Вот смотрите, это очень хорошая работа, но если этот кусок закрыть, даже и это кусок, и тот, и оставить только этот кусок. Смотрите, видите, как хорошо, Вы тут все сделали хорошо». Так он просматривал все работы и находил такие «хорошие» кусочки. После этого, делая новые работы, я все время смотрела на эти «хорошие» кусочки и старалась делать в этом плане. Месяца через два-три мы опять встречались. Он смотрит, берет одну работу, другую и говорит: «Это очень у Вас удачно, но если закрыть это и вот это...» И закрывает тот кусочек, на который я как раз молилась и танцевала вокруг него во время работы. Именно этот кусочек он и забраковал, а нашел уже новый кусочек, который, с его точки зрения, был очень удачен. Все это было естественно, потому что он все время был в движении, и за это время у него сложилось уже новое отношение к «хорошему» и новый взгляд.

Н. К.: Каковы были отношения Кондратьева со Стерлиговым?

В. М.: В основном хорошие. Но потом они пошли врозь. Стерлигов был руководителем, а Кондратьев — нет. В последнее время Кондратьев больше дружил с Волковым, Жуковым и Ткаченко.

Н. К.: Стерлигов создавал школу и собирал учеников, и Вы туда приходили...

В. М.: Да, я приходила вначале, а потом как-то перестала ходить.

Н. К.: Вам не понравилось?

В. М.: Нет, не то чтобы не понравилось, а не достаточно увлекло. Я никогда, надо сказать, не поддавалась никакому влиянию. Не знаю, плохо это или хорошо. Я слушаю, слушаю, слушаю, что-то запоминаю, что-то беру, но все равно делаю по-своему. Во мне такая самостоятельность. Не знаю, то ли родилась такой, то ли выработала жизнь. Поэтому я не могу сказать, что я в какую-то школу вошла.

Н. К.: А когда Вы сблизилась с Калаушиным?

В. М.: Когда он организовал «Аполлон». Он вдруг позвонил мне и предложил участвовать. Всегда приятно, когда кто-то что-то предлагает. Тем более, человек интересный. Сейчас я боюсь, что в связи с его болезнью и всем этим безденежьем кончится тем, что все развалится. Жалко будет, потому что это хорошее начинание. Он столько сделал и написал. Потрясающе!

Н. К.: Как проходила выставка Кондратьева в Доме писателей?

В. М.: Это было изумительно! Кондратьеву, надо сказать, было уже около 80 лет, и у него не было ни одной персональной выставки. Не говоря уже о том, что многие его работы вообще не брали на выставки. А тут Ласкин предложил ему сделать выставку в Доме писателей. И он сделал. Выставка пользовалась огромным успехом. Каждый день на нее приходила масса народа, и он каждое утро ходил туда, объяснял и рассказывал посетителям. А в основном наслаждался. Это был для него огромный подарок — увидеть, что его искусство по-настоящему оценено. Когда было обсуждение (или закрытие) выставки, то пришла такая огромная масса желающих, что пришлось переменить залы. Это было просто чудо! И, конечно, надо только радоваться, что до смерти он увидел такую выставку и имел такой успех! Выставка была очень хорошая и очень красивая. Каждый день он приходил, и каждый день вокруг него была масса народу, человек двадцать, по крайней мере.

Н. К.: Спасибо!



ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ ПОЛОНИЯ Заявка на документальный фильм

«Моя Польша родилась из книг, ибо для меня Польша — скорее состояние ума или сердца, нежели реальное государство»
Иосиф Бродский.

Что мы знаем о Польше, столь близкой и столь далекой? Казалось бы, мало, но на самом деле — бесконечно много. Вся наша жизнь неразрывно связана с прекрасной музыкой Шопена и Огинского, поэзией Мицкевича и Норвида. В детстве мы с восторгом читали Я. Корчака и Ю. Тувима, а когда подросли — романы Г. Сенкевича, С. Лема, Б. Пруса. С замиранием сердца мы смотрели польские фильмы и слушали польские песни.

А еще мы с детства помним танго «Утомленное солнце» и вальс «Синий платочек». Но помним ли, что автором музыки был польский композитор Ежи Петербургский? Что праздничный полонез «Гром победы, раздавайся», первый гимн Российской империи, создал польский композитор Юзеф Козловский? Мы, сами порой не осознавая, на протяжении многих лет и даже столетий, были связаны с Польшей прочнейшими узами. Были зачарованы этой прекрасной страной.

Австрийский лингвист А. Исаченко писал: «Испокон века Польша была как бы западным краем России, областью проникновения идей и слов. Польская речь стала в XVII в. естественным языковым посредником между западноевропейскими языками и русским языком».

В XVII в. переводы сочинений польских авторов играли важную роль в распространении западной философии и науки в России. До Ломоносова поэзия писалась на польский манер — русские поэты заимствовали силлабический стих (виршевая поэзия) из Польши. С польской культурой был связан поэт и просветитель XVII в. Симеон Полоцкий, придворный поэт московских царей Алексея Михайловича и Феодора Алексеевича и воспитатель царских детей.

В XVII в. среди московской знати принято было приглашать польских учителей, отправлять своих детей для обучения в Речь Посполитую. Да и на русский костюм оказали влияние польские моды — знать предпочитала роскошные «польские кафтаны», изящные детали одежды в польском стиле. Бояре и цари в таких нарядах знакомы нам по портретам — парсунам. Но образцами для парсун стали знаменитые сарматские портреты польских королей и шляхтичей.

Новому стилю соответствовал и торжественный танец — полонез или, как его называли в России, «польский». Он был первым европейским танцем в боярской Руси. Полонез был и первым танцем, которому научился Петр I в немецкой слободе. А в конце XVIII в., при Екатерине II в России появилась мазурка. И уже в XIX в. полонез и мазурка безраздельно царили на петербургских балах.

В Петербурге с петровских времен жило множество поляков — одни делали карьеру, как Булгарин, другие, подобно Адаму Мицкевичу, попали сюда

вследствие ссылки. Можно вспомнить о встречах великого польского поэта и Пушкина. И о том, что в 1830-х гг. в Петербурге важное место занимал музыкальный салон на Итальянской улице польской пианистки и композитора Марии Шимановской. Вместе с Мицкевичем сюда приходили художники Ю. Олешкевич и А. Орловский, поэты А. Одынец и Ю. Корсак. Там бывали В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, композиторы М. И. Глинка и А. Ф. Львов.

Мы можем вспомнить о многих поляках, работавших в Российской империи XIX в. — архитекторах и инженерах, учителях и музыкантах. Так, например, Мариан Лялевич был одним из ведущих архитекторов Петербурга, а Юзеф Козловский, учитель М. Огинского, занимал пост директора музыки театров Петербурга. В русской живописи было немало польских фамилий: Г. Семирадский, Т. Де Лемпицка, К. Малевич. Славу русскому балету принесли имена Феликса и Матильды Кшесинских, Брониславы и Вацлава Нижинских. Этот перечень можно продолжать бесконечно.

Польша всегда привлекала русскую интеллигенцию мятежным духом, стремлением к свободе, рыцарскими представлениями о чести. Не случайно «Южное общество» декабристов находилось в связи с польской организацией «Патриотическое общество». После революции одним из центров русской культуры была Варшава, где жили Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов, М. Арцыбашев. И, конечно, время 80-х гг., когда русская мысль была проникнута негибимым духом польской «Солидарности».

Польша пленяла поколение русских людей 50–70-х гг. XX в.

Иосиф Бродский говорил: «В то время Польша была источником культуры. Польша была поэтикой моего поколения».

Ах, пани, панове... ах, пани, панове...
Ах, пани, панове, что ж нету в нас тепла?
Что было, то было, что было, то было,
Что было, то было — не вернется никогда.

Эти стихи писала Агнешка Осецка, автор текстов множества легендарных песен, а нам они известны по песне, написанной Булатом Окуджавой для ее пьесы «Вкус черешни», которую поставил в 1969 г. Московский театр «Современник». Осецка и Окуджава дружили многие годы, а их творчество равно любили и в России, и в Польше.

События польской истории 1956 г., расцвет польского кинематографа и журналистики тех лет оказали большое влияние на мировоззрение интеллигенции в СССР. Историк Ирэна Вербловская вспоминала: «В середине 50-х угол Невского проспекта и улицы Бродского, рядом с гостиницей «Европейская», стал очень важным местом. Человек двадцать–тридцать там ежедневно стояли в очереди в газетный киоск, дожидаясь, когда подвезут прессу соцстран. А в сквере на площади Искусств их разворачивали и «соображали на троих» — кто сколько слов знал, и так переводили незнакомые друг другу люди».

Тогда многие учили польский язык, чтобы иметь возможность читать польские журналы. Иосиф Бродский рассказывал: «В ту пору вся западная литература и новости культурной жизни Запада были недосыгаемы в СССР, а

Польша даже в этом была самым везучим и жизнерадостным бараком во всем лагере. Люди там узнавали гораздо больше, там выходила куча журналов, все переводилось на польский. Помню, я прочитал Малколма Лаури, что-то из Пруста, что-то из Фолкнера, да и Джойса впервые на польском: нам было нужно окно в Европу, и польский язык им для нас являлся».

В самом деле, польские журналы были необыкновенно популярны. Например, знаменитый «Пшекруй», который мог напечатать «Один день из жизни Ивана Денисовича» Солженицына. Или великолепный арт-журнал «Проект». Из него узнавали о новых формах современного искусства, видели работы польских художников, авангардные приемы в фотографии, новый графический язык знаменитых польских плакатов.

Вообще польская графика оказала большое влияние на современное русское искусство. Например, Мухинское училище ориентировалось на польские программы и учебники. В СССР ценились польские детские книги, которые покупали ради восхитительных иллюстраций.

И, конечно, современная польская музыка. Знатоки ценили авангардную музыку, прежде всего Пендеревского, а в каждом доме были пластинки с песнями известных польских певиц: Эва Демарчик, Рена Рольска, Марыля Родович. В транзисторах «ловили» третью программу польского радио и слушали зарубежную и польскую эстраду — почти что «западные» группы «Червоне гитары» и «Скальды», а школьники пропускали уроки, потому что утром по телевизору показывали сериал «Четыре танкиста и собака». И уже вечером все — и дети, и взрослые — смотрели захватывающий польский сериал «Ставка больше, чем жизнь».

Наша жизнь была буквально пропитана «польскостью». Зрители стремились попасть на спектакль по пьесе Леонида Зорина 1967 г. «Варшавская мелодия» — эту пьесу ставили все театры Советского союза. Наверное, все знают эту пронзительную историю любви польской девушки Гелены и русского студента Виктора, разлученных зловещим Указом 1947 г., который запрещал советским гражданам вступать в браки с иностранцами.

Нас завораживали галантные польские обращения — «пан», «пани». Возможно, в этом кроется небывалая популярность веселой телепередачи «Кабачок 13 стульев», выходившей в эфир с 1966 по 1980 гг. Русских слушателей пленял польский акцент Эдиты Пьехи и покорял хрустальный голос Анны Герман. Эти певицы были почти «наши», но одновременно такие польские. И это очаровывало.

А польские актрисы! Беата Тышкевич, Барбара Брыльска, Эва Шиккульска — утонченные красавицы, которыми восхищались. Вообще словосочетание «польская красавица» было привычным для нас. Польская красота мифологизировалась в России — с детства мы все знали Гоголевского Андрия, забывшего свой долг ради «прекрасной полячки», благодаря Пушкину помнили о красавице Марине Мнишек и польской княжне Марии, разбившей сердце грозного Крым Гирея.

А еще знали о другой Марии — пани Валеvской, покорившей самого Наполеона. Но даже те, кто не знал эту историю, помнят флакон знаменитых духов

«Пани Валеуска», почти столь же ценимых, как французские. Даже не сам аромат привлекал в них, а магия названия, таинственный оттенок флакона синего стекла — цвета зимних польских сумерек. Польская элегантность вообще ценилась как в России, так и в СССР — в магазины «Польская мода» и «Ванда» стремились попасть самые элегантные дамы, а вырезки из журнала «Кобьета» до сих пор хранятся во многих домах. Польский стиль всегда обладал притягательностью и был синонимом утонченного шика.

И, безусловно, особое место в нашей жизни занимал польский кинематограф.

Виктор Кривулин, филолог вспоминал: «Пепел и алмаз», фильмы такого типа действительно формировали поведение, даже манеру курить, скажем, носить очки, то есть определенный тип отношения к жизни — такой романтический. Это действительно колоссальное влияние».

Несомненно, актеры Збигнев Цибульский, Даниэль Ольбрыхский, Беата Тышкевич, Эва Шикульска, Барбара Брыльска стали символами для целых поколений. И, хотя у каждого поколения было свое польское кино, для всех нас любимыми режиссерами оставались Вайда и Занусси, Кислевский и Гофман, Махульский и Кавалерович.

В период оттепели прорывом для русских зрителей стали фильмы Вайды — «Канал», «Пепел и алмаз». Это был новый кинематографический язык, другой взгляд на историю. В 60-е гг. появилось множество польских фильмов — от первого иронического детектива «Лекарство от любви» по роману Хмелевской, до эпических, таких как «Фараон» Кавалеровича или «Пан Володыевский» Гофмана. Или ставшие культовыми фильмами 70-х гг.: «Кукла», «Все на продажу», или «Барышни из Вилько» и «Анатомия любви». В 80-е гг., на излете социализма, на наши экраны выплеснулась целая серия искрометных фильмов Махульского : «Ва-банк», «Сексмиссия», «Дежа вю». И уже в 90-х гг., когда русский кинематограф переживал кризис, появилась знаменитая польская трилогия «Три цвета» Кислевского.

Безусловно, польское искусство, польская культура оказывали на нас огромное влияние, как, впрочем, и в Польше всегда ценили русское искусство и литературу. И стоит вспомнить ту долгую историю культурных связей, которая сложилась между Россией и Польшей, которая остается в веках, и слова, посвященные русским поэтом Булатом Окуджавой польскому поэту Агнешке Осецке:

Поверь мне, Агнешка, грядут перемены
Так я написал тебе в прежние дни.
Я знал и тогда, что они непременны,
Лишь ручку свою ты до них дотяни.



ВОСКРЕСШАЯ ИЗ ПЕПЛА

Можно писать о городе как о произведении искусства, и тогда это будет вполне по-искусствоведчески. Но невозможно писать о городах, не учитывая такие неискусствоведческие тонкости, как неповторимый дух, аура, гений места. Варшава запомнилась яркой, цветной, солнечной. Огромная магистраль из проспектов, переходящих один в другой, упирается в сердце города — Старе Място с Королевским замком (поляки называют его «крулевским») и рыночную площадь. А по мере приближения к центру на эту ось «нанизываются» различные эпохи и архитектурные стили. Например, барочный собор с рельефной игрой света и тени на драматично волнующейся, как море, вглубь—вперед колоннаде и ризалитах. Театр оперы и балета Корацци, Варшавская Нике, дом «Под орлами».

На бульварах цветы и изящные девушки, одетые изысканно и в то же время просто, это изящество как бы невзначай — отличительное свойство польских женщин. Много сказано об их очень естественном, органичном шарме, нежной, по-славянски гармоничной красоте. Кстати, и юноши здесь одеты со вкусом. Старе Място наполнено пестрой и колоритной отдыхающей толпой. Люди получают удовольствие, они веселы и абсолютно расслаблены.

Старе Място — возможно, лучшее, что есть в Варшаве. Хоть и не старое совсем, а новое, но очень подлинное, волнующее. Хорошо известная всем история Варшавы, снесенной с лица земли и возрожденной из пепла, красива и трагична. И вся эта история в буквальном смысле слова написана на камнях и стенах исторического центра города. Слово «исторический» можно употребить здесь без всякого преувеличения. Город воссоздан с максимально возможной точностью — настолько, что с полной достоверностью ощущаешь себя на средневековых улицах. Малейшие сохранившиеся фрагменты подлинных стен, деликатно и тактично маркированные неброскими рамками под стеклом, включены во вновь сложенную кладку. Эта маленькая старинная Варшава кажется живой, настоящей, воистину подлинной — воскресшей из пепла вопреки тезису о необратимом характере времени, а отнюдь не подмененной новоделом... И это старинное «сердце» Варшавы тоже цветное: здесь чередуются тыквенный, морковный, малиновый, бордовый, ярко-салатный, сиреневый, небесно-голубой, лиловый, алый, кирпично-красный, серый, охристый, синий, бежевый. И, как и во всяком подлинно средневековом городе, поистине хороши здесь детали — вывески лавок, кокетливые и милые витрины магазинов, кованые двери с ручкой, глазком и звоночком, перильца, ступеньки.

Варшава — просторный, свободный, легкий по ощущению город. Эта легкость цветет на узеньких средневековых улочках, напрочь вытесняя из сознания факт их компактности, если не сказать тесноты. Но особая легкость и полетность ощущается в городских парках. Регулярный парк в Вилянове с сюрреалистическими объемами выстриженных кустов, изогнувшихся неправильными S-образными формами. Выезд карет, таких же красивых, как в поза-

прошлом веке. Вилянов уцелел во время войны... Парк Лазенки с амфитеатром на воде. Восседающий на балюстраде расслабленный павлин — большая курица с изящной головкой под звуки «Венгерской рапсодии», несущейся с открытой эстрады, расстиляет по спуску великолепный свой хвост...

Еще одно очарование польской столицы составляют хранящиеся в здешней картинной галерее надгробные портреты, написанные на металлических пластинах. Перед нашими глазами проходит череда горделивых мужчин и голубоглазых и белокожих юных женщин аристократического происхождения. Такого нигде больше нет, а сами поляки претендуют на то, что эти посмертные портреты продолжают римскую традицию. А еще замечательно резное дерево — распятие, пьета или Пресвятая Дева в карамельном, золотисто-розовом варианте. Благовещение по-польски — «звездование»...

Что же касается прекрасной и страшной истории города, то и в целом архитектурном своем облике, и в составляющих его деталях Варшава чудесным образом сумела вопреки всему возродить свою подлинность, аутентичность, достоверность. В истории Варшавы, в ее чудесном восстановлении из руин есть и своя эстетика, и своя убедительная логика. И есть здесь еще один аспект — когда что-то сделано на высочайшем уровне, эту «сделанность» перестаешь замечать. Начинает казаться, что воспринимаемый целостный облик города во всех его деталях сложился сам собой, без малейших усилий, под волшебную флейту Всевышнего и в единый миг... Что камни невесомы и сами вставали на свои места, повинувшись воле творца. Что иначе и быть не могло.



«СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ ВЕТЕР СВОБОДЫ»
Заявка на документальный фильм

И вся ты подобна невесте,
И вся ты подобна мечте,
Эстония, милая Эсти,
Оазис в житейской тщете.

Игорь Северянин «Поэза об Эстонии» 1919 г.

Бесконечные вертикали шпилей лютеранских храмов и бесконечная горизонталь светлых песчаных пляжей. Вечное противопоставление высокого аскетизма и наивной чистоты. Маленькая страна, продуваемая холодным ветром, ставшим волею судеб для многих русских людей бесценным даром — ветром свободы.

Ветер свободы притягивал к себе всех, кто хотел творить, заниматься наукой, оставаясь при этом собой. Именно в Эстонии находили пристанище те, кто бежал от русской революции, советской цензуры, политических преследований, наконец, просто от рутины годов «застоя». Эстонская земля принимала творцов русской литературы, оставаясь бесстрастной и отстраненной, что, вероятно, и давало тем, кто искал в ней убежища, драгоценное ощущение свободы. Эстония всегда завораживала русских поэтов и художников холодной мистической красотой своей природы, отразившейся в образах «северного модерна», особенно любимого в Петербурге начала XX в. На протяжении почти двух столетий эта маленькая страна парадоксальным образом была связана с именами самых известных русских писателей, поэтов, ученых-славистов.

Прадед Пушкина, Абрам Петрович Ганнибал, 20 лет был комендантом Ревеля. В Ревеле родился дед Пушкина Осип Абрамович Ганнибал. В XIX в. в Эстонии жили, учились и творили В. К. Кюхельбекер, А. А. Фет, В. А. Жуковский, в 1816 г. избранный почетным доктором философии Дерптского университета. Гунгербург (Усть-Нарва), называли «Малыми прибалтийскими Афинами», и с начала XIX в. город стал особенно популярен среди богемы Санкт-Петербурга. В разное время с Эстонией были связаны имена Николая Лескова, Дмитрия Мамина-Сибиряка, Ивана Гончарова, Владимира Набокова, Бориса Пастернака, Анны Ахматовой. В Эстонии любили бывать поэты Серебряного века: А. А. Блок, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Саша Чёрный.

И, разумеется, неразрывно связано с Эстонией имя Игоря Северянина, «Короля поэтов», который переехал в туда в 1918 г. из голодного Петрограда. В 1935 г. поэт переехал в Таллинн, где умер в 1941 г. в оккупированном немцами городе. На памятнике над могилой Северянин написаны знаменитые строки:

*Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!*

В послереволюционный период в Эстонии работало множество русских поэтов: в 1929 г. в Тарту образовался Юрьевский цех поэтов, куда входили Б. Нарциссов, Д. Маслов, Б. Вильде, Е. Роос, Б. Тагго, а в 1933 г. П. Иртель создал Ревельский цех поэтов, членами которого были многие русские студенты Тартуского университета.

Вообще Тартуский университет занимает особое место в истории не только Эстонии, но и России, прежде всего, это относится к факультету русской филологии. Удивительным образом старинное учебное заведение, языками преподавания которого на протяжении веков являлись немецкий, шведский, эстонский, стал в XX в. международным центром русской славистики. Безусловная заслуга в этом принадлежит Юрию Михайловичу Лотману. В советские годы семиотика была запретной темой, и только в Эстонии 1960–1980-х гг. стало возможным появление Тартуско-московской семиотической школы. Ее участники искали новые пути в науке, создавая особый коммуникативный язык знаков, что в корне отличалось от методов советской академической научной системы.

Послевоенная Эстония, несмотря на то, что стала одной из республик СССР, оставалась островком свободы для многих поколений советской интеллигенции, а кинематограф тех времен широко использовал городскую фактуру и эстонских актеров, когда было необходимо показать «холодный и бездушный» западный мир. Эстония притягивала европейским очарованием, достаточно либеральными взглядами, сдержанностью эстонцев, не пытавшихся ни ассимилироваться в русскую среду, ни втягивать ее представителей в свою орбиту. В Тартуский университет ехали поступать со всех концов страны те, кому по причине инакомыслия или пресловутой «пятой графы» был закрыт доступ в другие вузы Советского союза. Все это способствовало особой атмосфере «вольномудства», невозможной на остальной территории страны тех лет. Не случайно историко-филологический факультет Тартуского университета окончил в 1968 г. российский правозащитник Арсений Рогинский. Искал убежищ или, как он говорил, «укрылищ» в Эстонии Александр Солженицын. В один из самых мрачных моментов своей жизни Иосиф Бродский побывал именно в Эстонии, в Усть-Нарве, где в январе 1964 г. написал свое стихотворение «Песни счастливой зимы».

После годов «оттепели», в эпоху «застоя», многие русские литераторы приезжали жить и работать в Эстонию — кто на время, кто навсегда. В 1960-е гг. каждое лето в деревне Кясму гостила Анастасия Цветаева и каждый год посещала женский монастырь в Пюхтице. Писатель и журналист Сергей Довлатов в 1970-х гг. работал в Таллинне корреспондентом в газетах «Советская Эстония» и «Вечерний Таллинн». Журналист и издатель Михаил Рогинский многие годы жил и работал в Таллинне. Давид Самойлов пятнадцать последних лет жизни провел в Пярну, где поселился в 1975 г. Писатель Михаил Веллер в 1979 г. переехал в Эстонию, работал в республиканской газете «Молодежь Эстонии», а в 2008 г. по решению президента Томаса Ильвеса был награжден орденом Белой Звезды.

В новой Эстонии и сегодня продолжают успешно работать русские филологи, журналисты, писатели — «старожилы» и те, кто не так давно приехал сюда.

Их объединяет необычайно трепетное отношение к русскому языку, стремление сохранить его в изменившейся атмосфере. Независимая Эстония возрождает старые традиции, а официальным языком страны является эстонский. Но сегодня в Таллинне работает Институт Пушкина, созданный с целью «объединения усилий русистов Эстонии и России в сфере преподавания и сертификации русского языка». Вручать Пушкинские премии лучшим в Эстонии педагогам-русистам ежегодно приезжают прямые потомки поэта — праправнук Александр Пушкин, его супруга Мария-Мадлен Пушкина-Дурново. А это значит, что язык великого поэта мистическим образом продолжает жить и развиваться на эстонской земле, постепенно формируя своеобразный «Остров Крым» Балтийского моря.

В чем же загадка Эстонии — поэтической северной земли и современного европейского государства, — которая вдохновляла поэтов эпохи модерна и давала пристанище тем, кто искал убежища от разочарований и гонений? В наши дни эстонцы и русские, живущие в Эстонии, пытаются преодолеть стереотипы, найти между собой общий язык. И не важно, идет ли речь об эстонском или русском, главное, чтобы он был языком терпимости. Ведь именно благодаря этому универсальному языку многие годы на эстонской земле русские писатели и поэты создавали прекрасные произведения, наполненные ветром свободы.



ИЗ АРХИВА ИСКУССТВОВЕДА
Материалы к биографии А. Г. Раскина

В 2003 г. вышел библиографический указатель, посвященный творческой деятельности искусствоведа, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Абрама Григорьевича Раскина. На сегодняшний день указатель является неполным, т. к. за прошедшие годы Абрам Григорьевич опубликовал много новых работ. Кроме того, при передаче на хранение документов искусствоведа в ЦГАЛИ обнаружилось значительное число материалов, которые дополняют и раскрывают с новой стороны его деятельность. Например, подборка, условно названная «Ретро-афиша», составленная по сохранившимся приглашительным билетам и письмам, программам и буклетам, демонстрирует личное участие А. Г. Раскина в самых разных мероприятиях — заседаниях, чтениях, конференциях и более всего в выставках в качестве организатора, куратора или референта. На открытии многих выставок искусствовед выступал, что подтверждает многосторонность его знаний. Носившие, как правило, импровизационный характер, тексты этих выступлений не фиксировались, в отличие от докладов на конференциях.

Кроме названной подборки, вниманию читателей предлагается перечень вышедших в свет работ А. Г. Раскина за 2003–2014 гг., список неопубликованных отзывов и рецензий, а так же текст выступления на Алпатовских чтениях в Москве 19 января 1993 г.

Составление и подготовка к публикации — Т. Уварова.

Дополнения к библиографическому указателю

2003–2004

1. Испанская рапсодия Саида Бицираева = Spanish Rhapsody By Said Bitsirayev: Альбом. — СПб.: «Геза Ком», 2004. — 79 с. — Текст парал. англ., исп. (1)
2. Ирина Бируля: Монографический очерк // Ирина Бируля: Сценография. Живопись: Альбом-монография. — СПб., 2004. — С. 7–59. (2)
3. Акватория акварели // Акватория акварели: Санкт-Петербург, 2004: Кат. выст. 5.01.04–15.02.04: [Буклет] / Ком. по культуре адм. СПб., СПб. Ассоц. Междунар. сотрудн., «Водоканал СПб.», «О-во акварелистов СПб.», Музей «Мир воды СПб.» — СПб., 2004. (3)
4. В поисках новых горизонтов // Мои современники — провозвестники свободы: Людмила Минина: Выст. портр.: [Буклет] / Музей политич. истории России — [СПб.], [2004]. (4)
5. Василий Иванович Дьяков: 1913–1993: [Проспект]. — СПб., 2004. — С. 2. (5)
6. [Вступ. ст.] // Ирина Грецкая. Юрий Грецкий: Художники из Санкт-Петербурга: Живопись, графика, пространствен. композиция, монумент. роспись, иконопись: [Проспект]. — [СПб.], [2004]. — С. 3. (6)

7. [Вступ. ст.] // Митрохина Л. Древо жизни: Родословная Терентьевых. — СПб., 2004.— С. 5–7. (7)
8. [Вступ. ст.] // Митрохина Л. Триптих: Стихи. — СПб., 2004. — С. 4–7, 36, 37, 98, 99. (8)
9. [Вступ. ст.] // «Образы Индии»: Выст. произведений соврем. художников Санкт-Петербурга: [Кат.] / Ген. консульство Индии в СПб., СПб. Ассоц. Междуна­р. сотру­дн, О-во Рос.-Инд. дружбы, Музей этнографии. — СПб., 2004. (9)
10. Высшее предназначение // Педагогические вести. — 2003. — № 26. — С. 32. (10)
11. Дмитрий Анопов. Валентина Анопова: Живопись: Кат. выст.: [Проспект] / Фонд «Друзей Филармонии». — [СПб.], [2004]. (11)
12. Ждет глина первородная поры...: [Стихи] // Нина Гущина: Гармония пластики: Керамика, фарфор, фаянс: Выст.: [Проспект] / СПбСХ, Елагиноостровский музей-дворец. — СПб., 2004. — С. 3. (12)
13. Посвящение любимому городу // Анатолий Рыбкин: Волны моей жизни: Живопись, графика: [Альбом]. — Чебоксары, 2004. — С. 10–12. (13)
14. Правда творчества // Природой дышим, чувствуем, живем: Геннадий и Борис Дрожжины: Живопись: Альбом. — СПб., 2004. — С. 4. (14)
15. Рукою волшебника. (Из рукоп. «Актеры и художники») // Петербургские искусствоведческие тетради / АИС. — СПб., 2004. — Вып. 5. — С. 79–86. (15)
16. Санкт-Петербургский Союз художников на пороге 21 века // Художники Санкт-Петербурга городу: 70 лет СПбСХ: Живопись, графика, скульптура, плакат, монумент. искусство, дек.-прикл. ис-во, керамика, ис-во театра и кино, искусствоведение: Кат. выст. / СПбСХ. — СПб., 2003. — С. 19–23. (16)
17. Семь художников-петербуржцев в израильском Музее русского искусства // Семь художников из Санкт-Петербурга: [Проспект]. — Рамат-Ган, 2004. — 16 с. (17)
18. Служение Петербургу // Литейный округ. — 2004. — янв. — С. 3. (18)
19. Сохранение архитектурно-художественных памятников Ленинграда в начале войны и период блокады // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга. Краевед. зап.: Исслед. и мат. / КГИОП, Музей истории СПб.— СПб., 2004. — Вып. 9.— С. 5–18. (19)
20. [Ст. к выст.] // Акварельный мир Константина Куземы: [Буклет] / Музей «Мир воды СПб», ГУП «Водоканал», «О-во акварелистов СПб.» — [СПб.], [2004]. (20)
21. [Ст. к выст.] // ART-Мост: Акварель: Санкт-Петербург 2003: Кат. выст. 23.11.03–20.12.03: [Буклет] / Музей городской скульптуры, Ком. по культуре адм. СПб., СПб. Ассоц. Междуна­р. сотру­дн., «О-во акварелистов СПб.» — СПб., 2004. (21)
22. [Стихи] // Абрам Раскин: Буклет / Рос. Межрегион. союз писателей. — СПб., 2004. (22)
23. [Стихи] // Романс о романсе: Прил. к VIP-журн. «Русский Джокер». — 2004. — № 4. — С. 14; портр. (23)
24. Уверенность мастерства // Акватория акварели 2004=The World of Watercolor: Кат. выст. 23 нояб. — 23 дек. 2004 / Ком. по культуре адм. СПб., СПб.

Ассоц. Междунар. сотруду., «Водоканал СПб.», Музей «Мир воды СПб.», «О-во акварелистов СПб.» — СПб., 2004. — С. 5. (24)

25. Чтобы самоосуществиться в искусстве, нужно войти культуру и испытать благоговение: [Выступ. перед студентами У-та профсоюзов] // День знаний в Университете: [Сб. ст.]. — СПб., 2004. — С. 97–111. (25)
26. Чудотворные иконы // Чудотворная икона: Календарь-2005. — СПб., 2004. — С. 1. (26)

2005

1. Бирюза: Стихи. — СПб., 2005.— 40 с: ил. (27)
2. Гатчина: Дворцово-парковый ансамбль. — 3-е изд. — СПб.: Лениздат, «Ленинград», 2005.—384 с.: ил. — (Петербургская коллекция). — Текст парал. англ. — В соавт. с Д. А. Кючарианц. (28)
3. Петергоф: Дворцы, музеи, парки, фонтаны. — СПб.: Лениздат, «Ленинград», 2005. — 320 с: ил. — (Петербургская коллекция). — Текст парал. англ.— В соавт. с Д. А. Кючарианц. (29)
4. Россия: Живописное путешествие в фотографиях Виктора Савика: Альбом: СПб.: «ПроPILEI», 2004. — С. 13, 23, 25, 75, 77, 79, 159, 161, 163, 203, 205, 207, 269 273, 317. (30)
5. Царское Село: Дворцово-парковый ансамбль. — СПб.: Лениздат, «Ленинград», 2005. — 352с.ил. — (Петербургская коллекция).— Текст парал. англ. — В соавт. с Д. А. Кючарианц. (31)
6. [Б.н.] // Анна Краних: Свободная графика: Альбом. — СПб., Дюссельдорф, Новосибирск,[2005] — (Вклейка). (32)
7. В глазах покой и тихий свет // Слово. — 2005. — № 3.— С. 68. (33)
8. Заслуженный художник Владимир Кордубайло // Русь. — 2005.— № 23.— С. 35. (34)
9. Лирическое посвящение Петергофу // Вода и свет Петергофа в акварели. Посвящается 300-летию Петергофа = The Water and light of Peterhof in Watercolor: 300 years of Peterhof: Кат. выст. 16 мая — 16 июня 2005 / СПб. Ассоц. междунар. сотруду., ГМЗ «Петергоф», СПб. Обществ. орг. «О-во акварелистов». — СПб., 2005. — 5. (35)
10. Пером и кистью: Николай Ладыгин — тамбовчанам-героям Великой Отечественной войны // Новая тамбовщина.— 2005. — 20 апр.— С. 7,10. (36)
11. То же // «Я написал их доблестную статью...» Портретная галерея героев Великой Отечественной войны.— Тамбов, 2005.— С. 44–47. (37)
12. Пример творчества // Педагогические вести.— 2005.— № 30. — С. 23–25. (38)
13. Радость общения // Арт-Мост-Акварель 2005: III Междунар. Биеннале: Кат. выст. 8–29 дек. 2005. — СПб., 2005. —С. 3.(39)
14. Стихи из мусора // Евгений Кондаков. Другое узнавание: Инсталляции, коллажи, ассоциации: Альбом. — СПб., 2005.—С. 3,4. (40)
15. Чудотворные иконы // Чудотворная икона: Календарь-2006. — СПб., 2005. — С. 1. (41)

2006

1. Ораниенбаум: Дворцы, павильоны, парки. — СПб.: Лениздат, 2006.— 320 с.: ил.— (Петербургская коллекция). — Текст парал. англ. — В соавт. с Д. А. Ключарианц. (42)
2. Талисман: Стихи. — СПб., 2006. — 40 с.: ил.(43)
3. Адмиралтейская игла: Стихи: [Буклет].— СПб., 2006. (44)
4. Двойное зеркало // Музы Петербурга: Выст. 1–4 дек. / Центр книги и графики: [Проспект]. — СПб., 2006. (45)
5. Аскольд Макаров! // 24 декабря 2003 года: Вечер памяти Аскольда Макарова: [Буклет].— СПб., 2006. (46)
6. Вольные, может быть крамольные мысли о Рембрандте // Гекатомба для Рембрандта: Санкт-Петербургская версия: Кн. 1.— СПб., 2006.— С. 7, 8. (47)
7. [Вступ. ст.] // Митрохина Л. Исповедь гардеробщицы: Стихи. — СПб., 2006. — С. 32. (48)
8. Гавриил Малыш: Гл. из моногр. «Жизнь, отданная искусству» // Петербургские искусствоведческие тетради.— СПб., 2006.— Вып. 7.— С. 32–36. (49)
9. Галина Додонова: Философская пластика (К выст. Галины Додоновой) // Диалог: Выст. [Проспект] / Центр искусств им. С. Дягилева, СПб. Гос. ун-т, Смольный ин-т свободных наук. — СПб., 2006.—С. 1–5. (50)
10. Геннадий Дрожжин: [Буклет] / Музей политич. истории России. — [СПб., 2006]. (51)
11. [Геннадий и Борис Дрожжины]: [Буклет] / В.Суродин, Творч. Союз художников России и ЮНЕСКО, АИС, О-во акварелистов СПб., Об-ние художников «Палитра», ТрансТелеКом. — [М., 2006].(52)
12. Дыхание акварели // Наталья Рахманина. Дыхание акварели: Альбом.— СПб., 2006.— С. 4, 5. (53)
- 13.Лиризм и мудрость акварели // Акварель чистой воды 2006. Мир детства = As Pure as Watercolor 2006: кат. Выст. 9 нояб. — 4 дек. 2006 / ГУП «Водоканал СПб.», СПб. Обществен. орг. «О-во акварелистов», СПб. Асоц. междунар. сотрудрн., Музей «Мир воды СПб.». — СПб., 2006. — С. 5. (54)
14. Николай Новиков дизайнер, теоретик, методист, педагог // Николай Новиков: Пути творчества: Альбом / СПб. отд-ние Союза дизайнеров России; Сост. М. В. Новикова.— СПб., 2006.— С. 35–46. (55)
15. Поэзия и музыка жизни и живописи // Геннадий и Борис Дрожжины: Любовь моя — Россия: Живопись, акварель: Альбом.— М., 2006.— С. 5. (56)
16. Поэт Людмила Митрохина // Русь.— 2006.—№ 26.— С. 32. (57)

2007

1. [Б. н.] // Сазанов Н. Десять интервью о моем отце. — СПб., 2007.— С. 9–12. (58)
2. Дмитрий Титов // Титов / АИС, Некоммерч. орг. «Международ. поддержки культуры», «Мастер-Класс»: [Проспект]. — [СПб., 2007.] — [С. 3]. (59)
3. Духовная сущность в творчестве Ирины и Юрия Грецких // Ирина и Юрий Грецкие: [Набор открыток]. — СПб., 2007. (60)
4. То же // Ирина и Юрий Грецкие: Живопись. Графика. Объект :[Альбом]. — СПб., 2007.— С. 22. — Текст парал. рус., англ. (61)

5. Магическое излучение акварели // IV Междунар. биеннале АРТ-Мост-Акварель-2007: Кат. выст. 14 дек. 2007 — 8 янв. 2008: К 120-летию Общества рус. Акварелистов = IV International Biennale Art-Bridge- Watercolor. — СПб., 2007. — С. 6. (62)
6. О художнике // Лариса Берлин. Сновидения: Живопись. Графика. Скульптура. Куклы. Маски. — СПб., 2007.— С. 5–7. (63)
7. Родные ритмы. (Из моногр. о худож. Нине Дьяковой) // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2007.— Вып. 9.— С. 72–85. (64)
8. Скульптор Швецкая — классик реставрации // Там же. — С. 7–62.— В соавт. с Л. Н. Митрохиной. (65)

2008

1. Вся жизнь у этих берегов: Стихи. — СПб.: «Роза мира», 2008.— 59 с.: ил. (66)
2. Нина Дьякова. Корни и ветви/ СПбСХ, О-во акварелистов СПб., АИС. — СПб., 2008. — 264 с. — Текст парал. исп. (67)-
3. Патрицианка: Стихи. — СПб., 2008.— 36 с.: ил. (68)
4. Тайный свет: Стихи. — СПб.: «Роза мира», 2008. — 72 с.: ил. (69)
5. Акварельная котовасия // Виктор Татаренко: «Акварельная котовасия» [Выст.] 8–25 нояб.: Галерея АРТобъект: [Буклет].— СПб., 2008. (70)
6. [Б. н.] // Мексика — Россия: Акварель 2008 / Нац. музей акварели им. Альфредо Гуати Рохо; О-во акварелистов СПб.: [Буклет]. — [СПб., 2008]. — В соавт. с Н. В. Дьяковой. — Текст парал. исп. (71)
7. Вода и цвет // Вода и цвет: Выст. 25 нояб. — 4 дек.: Кат. / СПб. Ассоц. междунар. сотрудн., СПбСХ, О-во акварелистов СПб. — СПб., 2008. — С. 5. (72)
8. [Вступ. ст.] // Владимир Кордубайло: Живопись. Театр. Диорамы: Альбом. — [СПб.], 2008. — С. 3, 4. (73)
9. Путь художника // Юрий Белов: Живопись. — СПб., 2008. — С. 7–12. — В соавт. с Д. Немчиновой. (74)
10. Рыцарь радуги: А. Корольчук: Графика, живопись: [Буклет]. — [СПб., 2007]. (75)
11. То же // Студенческий клевер. — 2008.— № 1 (апр.– май). (76)
12. Саид Бицираев. Фантазия на испанские строки Александра Пушкина // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2008.— Вып. 13. — С. 61–67. (77)
13. Савелий Лапицкий. (Судьба и творчество петербургского художника-графика) // Там же. — С. 75–78. (78)
14. Скульптор Левон Лазарев // Там же.— С. 6–10. (79)
15. Стихотворения в бронзе. Отрывок из моногр. о петербургском худож. Тамаре Дмитриевой // Там же. — С. 68–74. (80)
16. Современникам и потомкам // Ладыгин Н. Тамбовский Дом Ладыгина: (Избранное): Стихи, акrostихи, тавтограммы, палиндромы. — Тамбов, 2008.— С. 272–238. (81)
17. Стремление к совершенству // Петербургские акварели: 13–31 мая 2008 / О-во акварелистов СПб., Музей барона А. Л. Штиглица, СПбГХПА им. А. Л. Штиглица: [Буклет]. — СПб., 2008. (82)

18. Фантасмагория Левона Лазарева по роману Федора Достоевского «Бесы» // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2008. — Вып. 13. — С. 11, 12. (83)

2009

1. Сады и парки дворцовых ансамблей Санкт-Петербурга и пригородов. — СПб.: «Паритет». — 2009. — 368 с.: ил. — В соавт. с Д. А. Кючарианц. (84)
2. Скульптор Швецкая — классик реставрации. — СПб.: ИД «Петрополис», 2009. — 127 с. — В соавт. с Л. Н. Митрохиной. (85)
3. Алексей Штерн // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2009. — Вып. 14. — С. 7–12. (86)
4. [Б. н.] // Искренне наш Иван Саутов: Кн. воспом. — [СПб.] — 2009. — С. 42. (87)
5. [Б. н.] // Юрий Шевчик: Акварель / [Буклет]. — СПб., [2009]. (88)
6. Верность избранному пути // Художник Петербурга. — 2009. — № 13. — С. 8. (89)
7. Воспоминания о Тайцах — воспоминания о детстве // Мат. ист.-краевед. конф.: «Альбом истории раскрыт». — СПб., 2009. — С. 21–23; фото. (90)
8. [Вступ. ст.] // V Междунар. биеннале Арт-Мост-Акварель 2009 = Art-Bridge-Watercolor 2009: Кат. выст. 19 нояб. — 9 дек. / Ком. по культуре адм. СПб., СПб. Ассоц. Междунар. сотруду., «О-во акварелистов СПб.», Конц.-выст. зал «Смольный собор» — СПб., 2009. — С. 3. (91)
9. [Вступ. сл. к ст. Лидии Коновой] // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2009. — Вып. 16. — С. 70. (92)
10. [Вступ. ст. к юбилейному сборнику] // Там же. — С. 6, 7. (93)
11. Истоки творческой судьбы // Живопись. А. П. Рыбкин. Скульптура. И. В. Мельников / СХ России: [Проспект] — [Б. м.]. — [2009]. (94)
12. «Мосты — просцениум свиданья»: Стихи // Высокая поэзия России: К 10-летию секции поэзии Рос. Межрег. союза писателей. — СПб., 2009. — С. 119; фото. (95)
13. Скульптор Галина Додонова // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2009. — Вып. 14. — С. 29–35. (96)
14. То же // Художник Петербурга. — 2009. — № 14. — С. 11. (97)
15. Через века и океаны // Через века и океаны. Нина Дьякова: Акварель, пастель: Выст. 19–30 окт.: [Проспект] / МГХПА им. С. Г. Строганова, О-во акварелистов СПб. — СПб., 2009. — С. 4. (98)

2010

1. Архитектурное созвездие Царское Село. — М.: «Ключ-С», 2010. — 143 с. (99)
2. Петербургские мосты: Стихи. — СПб.: «Роза Мира», 2010. — 60 с.: ил. (100)
3. Акварельная мозаика // Акварельная мозаика 2010 — Watercolor Mosaic 2010: Кат. выст. 19 нояб. — 10 дек. / СПб. обществен. орг. «О-во акварелистов», Центр графики, живописи и дизайна StArt академия. — СПб., 2010. — С. 3.; портр. (101)
4. [Б. н.] // Юрий Шевчик. Акварель: Буклет. — [Б. м.], [б. г.]. — [С. 6]. (102)

5. Возвращение имени: Николай Ильич Архипов // Псков. — 2010. — № 33. — С. 109–143; фото. — В соавт. с Т. В. Уваровой. (103)
6. [Вступ. слово] // Митрохина Л. Н. Дожди: Стихи, рассказ, быль, фантазмагория. — СПб., 2010. — С. 4–6. (104)
7. Духовная сущность в творчестве Ирины и Юрия Грецких // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2010. — Вып. 19. — С. 77, 78. (105)
8. Радуга над океаном. Россия — Мексика // Радуга над океаном. Россия — Мексика. Нина Дьякова: Акварель, пастель: Проспект / О-во акварелистов СПб., Посольство Мексики в Москве, Дом рус. зарубежья им. А. И. Солженицына. — М., 2010.— С. 4. (106)
9. Саид Бицираев. Фантазии на испанские строки Александра Сергеевича Пушкина // Саид Бицираев. Пространство образов: Живопись. Графика: Кат. выст. / СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, Музей прикл. ис-ва. — СПб., 2010.— С. 18- 41. (107)
10. Строгий талант. Творчество скульптора Тамары Дмитриевой (Моногр.) // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2010.— Вып. 18.— С. 6–65.— В соавт. с Л. Н. Митрохиной (108)
11. Творчество Дмитрия Грецкого // Там же.— С. 109- 112. (109)
12. Творчество Евгении Кац // Там же. — С. 113–114. (110)

2011

1. Живопись. Поэзия [Сб. стихов]. — СПб.: Изд-во политех. ун-та, 2011.— 42 с.: ил. В соавт. с С. Бицираевым. (111)
2. Анатолий Рыбкин // Медный всадник: Лит.- худож. альм. / Петровская академия наук и искусств. — СПб., 2011. — № 4 (39). — С. 169, 170. (112)
3. [Вст. слово] // Эхо двухсотлетия = Ecos del Bicentenario: Выст. мексиканских акварелистов 1–13 ноября: [Буклет] / МГХПА им. С. Г. Строганова, О-во акварелистов СПб., Посольство Мексики в Москве, Нац. музей акварели им. Альфреда Гуати Рохо (Мексика). — М., 2010. — С. 5. — Текст парал. исп. (113)
4. Друзей знакомые черты // Избранные фотографии Бориса и Алексея Ладыгиных: На грядущие века: Фотоальбом. — Тамбов, 2011. — С. 99, 100. (114)
5. Возвращение имени: Николай Ильич Архипов (1887–1967) // Псковский букет. — 2011. — Вып. 21. — С. 46–67. — В соавт. с Т. В. Уваровой. (115)
6. Ирина и Юрий Грецкие: Монография // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2011. — Вып. 22.— С. 112–156. (116)
7. Кафедра монументально-декоративной живописи // Кафедра монументально-декоративной живописи / СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. — СПб., 2011. — С. 16–39. (117)
8. Мария Вальдес — художник и исследователь // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2011. — Вып. 22. — С. 20–21. (118)
9. Ораниенбауму 300 лет. Акварельный променад = Oranienbaum 300. Watercolor Walk: Кат. выст. 18 мая. — 1 авг. / СПб. обществен. орг. «О-во акварелистов», Краевед. музей г. Ломоносова. — СПб, 2011. — С. 3; портр. (119)
10. Портрет искусствоведа // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2011.— Вып. 20.— С. 7–20. (120)

11. Радуга над океаном // Там же. — Вып. 22. — С. 38. (121)
12. Услышать зов истории. Николай Ильич Архипов — историк, реставратор, музейный деятель // Там же. — С. 164–179. — В соавт. с Т. В. Уваровой. (122)
13. VI Международная Биеннале «Арт-Мост-Аквель» 2011 // VI Международная Биеннале «Арт-Мост-Аквель» 2011 = VI International Biennale Art-Bridge- Watercolor 2011: Кат. выст. 21 дек. — 8 янв. 2012. / Ком. по культуре правит. СПб., СПб. обществен. орг. «О-во акварелистов», СПбСХ, Выст. центр СПбСХ. — СПб., 2011. — С. 5; фото. (123)

2012

1. Исповедное: Стихи. — СПб.: «Сборка», 2012. — 447 с.: ил. (124)
2. Русский театральный портрет / АИС. СПб.: Спектр, 2012. — 147 с. (125)
3. Акварельная мозаика 2012 // Акварельная мозаика 2012: Watercolor mosaic = 2012 / Кат. выст. 27 нояб. — 9 дек. / СПб. обществен. орг. «О-во акварелистов», СПбСХ, Выст. центр СПбСХ. — СПб., 2012. — С. 5: фото. (126)
4. Вселенная цвета Андрея Корольчука // Андрей Корольчук. Живопись. Акварель. Эстамп: Альбом. — СПб., 2012. — С. 7–9. — В соавт. с Е. И. Григорьянц. (127)
5. Полифония кисти // Петербургские искусствоведческие тетради — СПб., 2012. — Вып. 23. — С. 103–105. — В соавт. с Л. Н. Митрохиной. (128)
6. Русский театральный портрет. Из рукоп. «Актеры и художники. Этюды русского театрального портрета» // Там же — Вып. 25. — С. 67–173. (129)
7. VII Международная биеннале: Волшебная алхимия Акварели // VII Международная Биеннале «Арт-Мост-Аквель» 2013 = VII International Biennale Art-Bridge- Watercolor 2013: Кат. выст. 26 окт. — 28 нояб. / Ком. по культуре правит. СПб., СПб. обществен. орг. «О-во акварелистов», Библио-инф. и культурн. центр искусства и музыки ЦГПБ им. В. В. Маяковского, галерея «Мольберт», — СПб., 2013. — С. 5: фото. (130)
8. Скрижали славы. Архитектурные монументы Петербурга. Обелиски. Триумфальные колонны // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2012. — Вып. 24. — С. 86–133. (131)
9. Улыбка солнца // Там же — Вып. 23. — С. 123. (132)
10. El viento irisado de Rusia // VENTANAS HACIA RUSIA: marzo 18 — abril 16 — Mexico, 2012. (133)

2013

1. [Всуп. ст.] // Тинатин Зарандия-Куталия: [Альбом]. — СПб., 2013. — С. 2. (134)
2. Искусство флористики // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2013. — Вып. 26. — С. 20–22. (135)
3. История трех Самсонов // Неизвестный Петербург: Сб. произв. призеров лит. конкурса, посвящ. 310-летию СПб.: Проза. Т. 1. — СПб., 2012. — С. 335–345. — В соавт. с Л. Н. Митрохиной. (136)
4. «Письма войны» Андрея Корольчука // Петербургские искусствоведческие тетради — СПб., 2013. — Вып. 26. — С. 61–67. — В соавт. с Е. И. Григорьянц. (137)
5. Тинатин Зарандия-Куталия // Там же. — С. 44, 45. (138)

6. Фонтан Самсон — монумент доблести русских воинов // Там же — Вып. 27. — С. 150–172. — В соавт. с Л.Н Митрохиной. (139)

2014

1. «Храм как мир» // Аврора. — 2014. — № 1. — В соавт. с Е. И. Григорьянц. (140)

Неопубликованные рецензии, отзывы, заключения

1. Отзыв на историческую справку Н. И. Архипова «Монплеизирский сад в Петергофе. Большие оранжереи». 1957. Машиноп. 4 л.
2. То же на историческую справку Н. И. Архипова «Служебные здания Монплезира». 1957. Машиноп. 2 л.
3. Рецензия на обзорную пешеходную экскурсию по Петропавловской крепости экскурсовода А. Г. Масленниковой. 1957. Машиноп. 2 л.
4. То же — экскурсовода Р. П. Кудиновой. 1957. Машиноп. 2 л.
5. То же — экскурсовода В. В. Русаковой. 1957. Машиноп. 2,5 л.
6. То же — экскурсовода Л. В. Переход. 1957. Машиноп. 2 л.
7. То же — экскурсовода Л. Г. Гринберг. 1957 Машиноп. 2,5 л.
8. То же — экскурсовода Н. М. Черновой. 1957. Машиноп. 2 л.
9. То же — экскурсовода И. П. Волкова. 1957. Машиноп. 2 л.
10. То же — экскурсовода Г. М. Чередеевой. 1957. Машиноп. 2,5 л.
11. То же — экскурсовода Н. В. Вейс. 1957 Машиноп. 2 л.
12. То же — экскурсовода А. Е. Буровой. 1957. Машиноп. 2 л.
13. Отзыв на историческую справку ст. науч. сотр. И. В. Калязиной «Северная анфилада жилых комнат восточной половины Большого Петергофского дворца». (Текст 23 л., прим. 23 л., фото 21). 1960. Автогр. 3,5 л.
14. То же на работу «Материалы к восстановлению парков в Большом Петергофском дворце». (Текст 11 л., прим. 6 л.,). 1961. Автогр . 1,5 л. В соавт. с Н. И. Архиповым.
15. Рецензия на рукопись Г. Солосина «Ломоносов (Ораниенбаум). Архитектурные памятники и парки». (Текст 22 п. л.). 1962. Машиноп. 11,5 л.
16. То же на рукопись К. Корнилович «На берегах Невы». (Текст 172 л.). 1963. Автогр. 6 л.
17. Отзыв на историческую справку ст. науч. сотр. Дирекции дворцов-музеев и парков г. Петродворца Е. Г. Мясоедовой «Скульптурное убранство Тронного, Чесменского залов и Белой столовой» (Текст 16 л., прим. 19 л.) 1964. Автогр. 2 л.
18. Рецензия на обзорную справку ст. науч. сотр. Дирекции дворцов-музеев и парков г. Петродворца Н. П. Малышевой «История развития Нижнего парка (планировка и насаждения) за 250 лет». (Текст 83 л.) 1965. Автогр. 3 л.
19. То же, вторичная рецензия. 1965. Автогр. 3 л.
20. То же на рукопись Г. П. Куриленко «Жизнь, деяния и горестный конец Петра Еропкина прославленного российского зодчего». 1968. Машиноп. 5,5 л.
21. Отзыв на статью В. Г. Андреевой «Первый живописец Петербурга» (Текст 2,5 п.л.). 1971. Машиноп. 4,5 л.
22. Рецензия на рукопись В. М. Тенихиной и В. В. Знаменова «Эрмитаж. Павильон-музей XVIII в. в Нижнем парке Петергофа». (Текст 31 л.) [Б. д.] Машиноп. 2,5 л.

23. То же на переработанную рукопись. 1971. 5 м. л.
24. То же на книгу А. Кирпичникова, В. Савкова «Крепость Орешек». 1972.
25. То же на рукопись очерка-путеводителя М. В. Иогансен, В. Г. Лисовского «Ленинград». (Текст 250 л.). 1977. Машиноп. 4,5 л.
26. То же на очерк Э. Аренина «Московские ворота» (Текст более 100 л.) 1980. Машиноп. 1 л.
27. То же на очерки для сборника «Сады и парки Ленинграда», написанные сотрудниками ГИОП Ленинграда. (Текст 64 л.) 1980. Автогр. 3 л.
28. То же на очерк Д. А. Демидовой «Центральный парк культуры и отдыха им. С. М. Кирова». (Текст 25 л.) [1980] Автогр. 1 л.
29. То же на очерк Н. С. Ереминой «Летний сад». (Текст 21 л.). [1980] Автогр. 1 л.
30. То же на очерк Ф. Семенова «Сад Смольного». (Текст 14 л.) [1980] Автогр. 3,5 л.
31. То же на очерк С. Филиппова «Парк Ленина» (Текст 20 л.)». [1980] Автогр. 2 л.
32. То же на статью архитектора А. Семушкина «Свидание с Приоратом». 1980. Автогр. 2 л.
33. То же на рукопись книги Д. А. Кючарианц «Антонио Ринальди». (Текст 234 л.) 1983. Автогр. 7 л.
34. То же на рукопись Н. В. Семенниковой «Пушкин. Дворцы и парки». (Текст 5,5 п. л.) 1983. Машиноп. 4,5 л.
35. Отзыв на авторское предложение Д. А. Кючарианц об издании в серии «Мастера архитектуры» монографии «Иван Старов». 1984. Машиноп. 1 л.
36. Рецензия на исследование И. Мачерет «Ботанический сад. Здания и сооружения» (Текст 118 л., 53 ил.) 1985. Машиноп. 1,5 л.
37. Отзыв на дипломную работу студентки ист. фак. ЛГУ им. А. А. Жданова И. М. Сафроновой на тему «Торговые сооружения Петербурга XVIII–XIX вв.». 1986. Автогр. 1 л.
38. Рецензия на рукопись монографии О. А. Чекановой, А. Л. Ротач «Огюст Монферан». (Текст 15 п. л.). 1988. Машиноп. 6 л.
39. То же на публикации искусствоведа Л. Б. Александровой. 1991. Машиноп. 2,5 л.
40. Заключение на справку Е. Г. Мясоедовой «К вопросу о строительстве Зеленого театра в Нижнем парке г. Петродворца». [Б. д.]. Машиноп. 1,5 л.
41. То же на справку Ю. И. Неймана «Петергофский ручей». [Б. д.]. Машиноп. 1,5 л.
42. То же на справку Н. Верновой «Участки фонтанов «Адам» и «Ева» в Нижнем парке г. Петродворца». [Б. д.]. Машиноп. 3 л.
43. Отзыв на «Материалы для разработки проекта восстановления архитектурно-декоративной отделки кабинета Петра I в Большом дворце» (Текст 40 л.). [Б. д.]. Автогр. 1 л.
44. То же на справку Г. Н. Голдовского «Район Эрмитажа в Нижнем парке Петродворца». [Б. д.]. Машиноп. 2 л.
45. «Книга о великом русском зодчем»: Рецензия на книгу Г. Г. Гримма «Архитектор Воронихин». [Б. д.]. Машиноп. 5,5 л. В соавт. с Н. И. Архиповым.

46. «По поводу принципов отбора памятников архитектуры». [Б. д.]. Машиноп. 1,5 л.
47. Отзыв на автореферат-монографию Т. В. Ильиной «Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество» на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. [Б. д.]. Машиноп. 2,5 л.
48. То же на автореферат диссертации Т. А. Петровой «Архитектор А. И. Штакеншнейдер — мастер интерьера» на соискание ст. канд. искусствоведения. [Б. д.]. Машиноп. 2 л.
49. То же на автореферат диссертации В. С. Торбика «Принципы организации форм и декорировки мебели первой половины XIX в.» на соискание ст. канд. наук. [Б. д.]. Машиноп. 1 л.
50. То же на авторское предложение к. т. н. В. Г. Лисовского «Модерн и неоклассицизм в Петербурге». [Б. д.]. Автогр. 1 л.
51. То же на заявку кандидата искусствоведения Я. И. Шурыгина «Возвращение к жизни». [Б. д.]. Машиноп. 2 л.
52. Отзыв на работу В. Ардикуца. [Б. д.]. Автогр. 2 л.
53. Рецензия на проект реставрации «Верхнего парка» г. Ломоносова, представленный 9-ой мастерской института «ЛенНИИпроект». [Б. д.]. Машиноп. 3,5 л.
54. То же на рукопись Л. Н. Беловой и О. А. Чекановой «Петропавловская крепость. Архитектурный и исторический ансамбль». (Текст 126 л. прим. 13 л.). [Б. д.]. Автогр. 6 л.
55. То же на рукопись В. Шварца «Архитектурный ансамбль Марсова поля». (Текст 161 л.) [Б. д.]. Машиноп. 13 л.
56. То же на рукопись Г. Голдовского и В. Знаменова «Монплеизир». (Текст 52 л.) [Б. д.]. Машиноп. 7 л.
57. То же на рукопись Г. А. Оль «Архитектор Александр Никольский». [Б. д.]. Машиноп. 2,5 л.
58. То же на очерк Н. И. Никулиной «Николай Львов в Петербурге». [Б. д.] Машиноп. 2,5 л.
59. То же на рукопись «Город Пушкин. Историко-краеведческий очерк». (Текст 276 л.) [Б. а.], [Б. д.]. Машиноп. 2 л.
60. То же на рукопись П. Я. Конна «Новый путеводитель по Санкт-Петербургу». [Б. д.]. Рукопись 18 л.
61. То же на рукопись Д. А. Кючарианц «Ораниенбаум» (Художественные памятники). (Текст 145 л.). [Б. д.]. Машиноп. 3 л.
62. Рецензия на творческие работы А. Г. Каминской. [Б. д.]. Рукопись 2 л.

«Ретро-афиша»

1952

[Б. д.], октябрь, 19 час. Собрание участников районной выставки художественной самодеятельности изобразительного искусства. Лекция «Великий русский художник Репин». Лектор А. Г. Раскин. Петродворец. ДК.

1959

23 августа, 12 час. Торжественное открытие праздника фонтанов.

20 час. Встреча с лауреатами Международного кинофестиваля в Москве. Петродворец. Нижний парк.

1960

15 мая, 11 час 30 мин. Открытие летнего сезона. Гулянья, пуск фонтанов. Петродворец. Большой каскад

31 июля, 11 час. Морской парад и водноспортивный праздник на Неве в честь ВМФ СССР. Дворцовая набережная.

1961

27 февраля — 4 марта. Творческие семинары работников парков и городских отделов культуры. Москва. (Опыт проведения вечеров и праздников, посвященных труду. ЦПКиО им. С. М. Кирова).

19–25 июня. Научно-техническое совещание по охране и реставрации памятников культуры РСФСР. Дом архитектора.

1962

1 сентября, 15 час. Выставка «Русское народное искусство». Елагин дворец (ЕД).

1963

19 мая, 12 час. Выставка художественного стекла. ЕД.

17 сентября, 15 час. Выставка из собрания Национального музея в Стокгольме. Государственный Эрмитаж (ГЭ).

1964

21 июня, 12 час. «Ты создан народом и служишь народу». Театрализованный праздник. Петродворец. Нижний парк.

3 ноября, 16 час. Зональная выставка «Ленинград»: Живопись, скульптура, графика, театральное и декоративно-прикладное искусство. ГРМ.

1965

10 января, 13 час. Выставка художников промышленных предприятий. ЕД.

1966

29 июня, 12 час. Заседание Ученого совета музея. Большой Петергофский дворец, корпус «под гербом».

28 августа, 11–22 час. Праздник искусств «В мире прекрасного».

21 час. 30 мин. «Преданьями своими славен» Свето-радио-представление у фонтанов Большого каскада. Петродворец. Нижний парк.

1967

20 марта, 12 час. Заседание ученого совета. Обсуждение плана работ дворцов-музеев и парков Петродворца к 50-летию Советской власти. Петродворец, корпус «под гербом».

1968

12 июня, 10 час. Торжественное заседание и научная конференция (13–14 июня, ЦГИА), посвященная 50-летию советского архивного дела. ДК им. Ф. Э. Дзержинского.

1969

25 ноября, 11 час. Научная конференция, посвященная итогам научной работы музея за 1969 г. Петродворец. Концертный зал Большого Петергофского дворца.

1971

8 августа, 14 час. Устный журнал «На стройках Ленинграда» Павловский дворец и парк. 4-я стр. «Каменная книга истории города». Лектор А. Г. Раскин.

1975

[Б. д.], июнь, 16 час. Выставка «Финляндия строит. Финская архитектура 1970–1975». Москва. Музей А. В. Щусева.

1976

24 ноября, 17 час. Встреча с автором книги «Варфоломей Растрелли» Г. К. Козьян. Магазин-салон «Строительная книга». Принимает участие А. Г. Раскин.

[Б. д.]. Выставка «Старинное и современное стекло Дятьковского хрустального завода». ЕД.

1978

[Б. д.]. Выставка «Дулевский художественный фарфор». ЕД.

1979

13 июня 15 час. Выставка «Архитекторы Ш. де Вайн, В. Баженов, И. Старов и др.» [Б. м.].

[Б. д.], сентябрь. Выставка произведений н. х. РСФСР Ильи Глазунова. ЦВЗ.

1980

[Б. д.], декабрь. Выставка «Искусство Ярославля XVIII–XIX вв. Реставрация, исследования, открытия». ЦВЗ.

11 марта, 15 час. Выставка работ скульптора-реставратора Л. М. Швецкой. ЕД.

1981

20 февраля, 12 час. Открытие залов Меншиковского дворца.

[Б. д.]. Выставка «Ярославские портреты XVIII–XIX вв.» ЦВЗ.

1982

24 февраля, 16 час. Научно-творческая конференция «Стройиздату 50 лет». Дом архитектора.

6 апреля. Выставка проектов и рисунков русских архитекторов середины XIX — начала XX вв. «От Александра Брюллова до Ивана Фомина». Музей АХ.

6 июня, 11 час. Пушкинский праздник поэзии. Село Берново, Старицкий р-он, Калининская обл.

2 августа, 16 час. Выставка «Садово-парковое искусство Ленинграда XVIII–XIX вв. в произведениях художников и архитекторов». ЦВЗ.

19 ноября, 15 час. Выставка «Воссоздание монументально-декоративной живописи во дворцах-музеях Пушкина и Петродворца». ЕД.

[Б. д.]. Выставка работ Игоря Александровича Бартенева. ЕД.

1983

26 апреля, 18 час. Встреча с коллективом авторов книги «Восстановление памятников архитектуры Ленинграда». Стройиздат. Один из авторов А. Г. Раскин.

20 июня, 16 час. Памятные чтения, посвященные 100-летию закладки здания архива. Архив, ул. Халтурина, 36.

15 декабря, 17 час. Встреча, посвященная выходу книги А. Н. Петрова «Савва Чевакинский». Стройиздат. Книгу представляет А. Г. Раскин.

1984

29 февраля, 18 час. Творческий вечер, посвященный 40-летию победы Советской Армии и Военно-Морского флота над немецко-фашистскими захватчиками под Ленинградом. Книгу «Архитектурные памятники пригородов Ленинграда» представляют авторы Крашенинников А. Г., Раскин А. Г., Москва. Клуб книголюбов «Эврика» Дома научно-технической книги, Стройиздат.

16 марта. Выставка «Охрана и реставрация памятников Ленинграда». Москва, ВДНХ.

6 мая, 17 час. Выставка «40 лет Великой победы. Архитектура». Москва. Музей им. А. В. Щусева, ЦДА.

9 июля, 12 час. Торжественное вручение городу Ленинграду Европейской золотой медали за охрану памятников архитектуры. Ленсовет, Белый зал.

17–24 октября. Выставка «СТРОЙРЕКОНСТРУКЦИЯ-84». Гавань.

10–11 декабря. Репинские чтения. Музей АХ, «Пенаты». 11 декабря — доклад «И. Е. Репин и Ф. И. Шаляпин» А. Г. Раскин.

1985

8 апреля, 17 час. Научно-практическая конференция, посвященная 40-летию Победы советского народа в Великой отечественной войне 1941–1945 гг. Дом ЛГО ВООПИиК. Сообщение «Защита памятников архитектуры Ленинграда в годы Великой Отечественной войны» А. Г. Раскин.

8 мая, 11 час. Открытие возрожденных залов Гатчинского дворца.

4 июля, 18 час. Вечер, посвященный образованию объединения «Реставратор». Наб. Мойки, 94.

1986

7 февраля, 16 час. Выставка произведений художников. Обсуждение 28 февраля 17 час. В. з. СХ РСФСР.

21 апреля, 16 час. Выставка «Русская анималистическая скульптура XVIII — начала XX века». ГРМ.

20 июня, 16 час. Выставка «Театр. Образы и реликвии». ЦВЗ.

24 октября. 17 час. Торжественное собрание, посвященное 50-летию основания журнала «Ленинградская панорама». Дом журналиста.

22–24 декабря. Общее отчетно-выборное собрание ЛОСХ РСФСР. Оперная студия консерватории.

[Б. д.]. 40 лет Возрождения фонтанов Петродворца. 1946–1986. [Б. м.].

1987

1 октября. Выставка «Живопись ленинградских графиков». Обсуждение 19 октября, 18 час. В. з. СХ РСФСР.

16 октября, 16 час. Выставка произведений Валентины Ивановны Рахиной. ЛОСХ.

5 ноября, 16 час. Выставка «Художники Ленинграда 70-летию Великого Октября». Обсуждение 19 ноября, 17 час. ЦВЗ.

6 ноября 12 час. Выставка «Архитектура первых лет Октября 1917–1925 гг.» Музей АХ.

20 ноября, 17 час. Групповая выставка ленинградских художников в Гавани. Живопись. Скульптура. Графика. ДПИ. Выст. комплекс в Гавани. Павильон №3.

30 ноября, 11 час. Научно-теоретическая конференция, посвященная 70-летию Великой октябрьской социалистической революции. Павловский дворец.

7 декабря — 12 января 1988. Выставка художников объединения «Диалог». ЛИИЖТ. В. з.

1988

12 января, 17 час. Выставка «Н. П. Акимов. Театр. Графика». Дом работников искусств им. К. С. Станиславского.

15 января, 17 час. 30 мин. Обсуждение выставки произведений художника Давида Загоскина (1900–1942). Дом писателя им. В. В. Маяковского.

8 февраля, 16 час. Выставка произведений з. х. РСФСР Николая Николаевича Галахова. ЛОСХ.

14 февраля, 19 час. Вечер «Архитектура и музыка Смольного собора». Смольный собор.

18 февраля, 16 час. Выставка произведений Николая Евгеньевича Муратова. ЛОСХ.

11 марта, 16 час. Выставка произведений Евгении Петровны Антиповой и Виктора Кузьмича Тетерина. ЛОСХ.

8 апреля, 16 час. Выставка произведений Ольги Борисовны Богаевской. ЛОСХ.

12 апреля. 16 час. Выставка произведений Натана Альтмана. Театр. Кино. К 100-летию со дня рождения. ЛОСХ.

12 апреля, 18 час. Заседание правлений Ленинградской организации Союза архитекторов и ЛОСХа, посвященное 70-летию ленинского плана монументальной пропаганды. [Б. м.].

9 июня. Выставка «Голландская и Фламандская живопись XVI–XVII вв. из музеев Антверпена». ГЭ.

1989

2–31 марта. Выставка «Плакат-афоризм 89». В. з. СХ РСФСР.

Июнь 1889–1989 [К 100-летию А. А. Ахматовой]. Музей А. А. Ахматовой.

[Б. д.], ноябрь. Выставка работ Савелия Лапицкого «Я пережил архипелаг ГУЛАГ». [Б. м.].

1990

7 мая, 16 час. Выставка произведений художников-ветеранов Великой Отечественной войны, посвященной 45-летию победы. ЛОСХ.

7 июля, 13 час. Празднование 169-й годовщины со дня рождения художника-педагога П. П. Чистякова. Дом-музей П. П. Чистякова, г. Пушкин.

1991

10 апреля — 10 июня. Выставка «Ленинград-Гамбург». [Б. м.].

10 сентября. Выставка «Финская книга 1990». БАН.

11 сентября 18 час. Семинар «Возрождение искусства Фаберже». Фонд искусства Фаберже. Пушкин. Екатерининский дворец.

1992

5 ноября, 16 час. Выставки «Лейб-гвардии Конный полк. Страницы истории», «Современное искусство. Из фондов ЦВЗ». К 15-летию ЦВЗ. ЦВЗ.

9–11 декабря. Конференция «Классическое наследие и современность». Выставка «Санкт-Петербург и античность» — «История Венеры Таврической в России». СПб Фонд культуры. Программа «Классика». Мраморный дворец и др. площадки.

29 декабря, 14 час. Выставка к 500-летию открытия Америки. Из собрания ГЭ и РНБ. ГЭ.

30 декабря, 14 час. Выставка «Русская фотография 1840–1910 гг.» Из собрания ГЭ. ГЭ.

1993

4–25 января. 2-й Международный фестиваль искусств «Дягилевские сезоны в Санкт-Петербурге» Концерты, спектакли, выставки. Разные площадки.

18, 19 января. Вторые Алпатовские чтения (К 90-летию М. В. Алпатова). Москва. РАХ. Белый зал. Доклад «М. В. Алпатов и эстетический анализ дворцово-парковых ансамблей С-Петербурга» А. Г. Раскин.

11 марта, 14 час. Выставка «Китайские флаконы для нюхательного табака в собраниях Эрмитажа». ГЭ.

15 июня, 15 час. 30 мин. Выставка Товарищества Петербургских художников «Цаяр» Технологич. ин-т цел.-бум. пром-ти. В. з.

18 сентября, 14 час. Выставка «Анри Матисс. Живопись, рисунок, декупажи». ГЭ.

29 сентября, 14 час. Выставка «Отто Кестер. 1902–1990. Печатная графика». ГЭ.

[Б. д.]. Владимир Лабутов. Хельсинки.

1994

13–14 апреля. Научная конференция и вечер памяти К. С. Петрова-Водкина. ЛОСХ, АХ.

23–27 мая. Петербургские чтения. Научная конференция, посвященная 291-летию С-Петербурга. Дом архитектора. Доклад «Роль мастеров Москвы и других русских городов в формировании Петергофа в 1-й половине XVIII в.» А. Г. Раскин.

5 августа, 12 час. Торжественное празднование 150-летия со дня рождения И. Е. Репина. «Пенаты».

[Б. д.], осень. Выставка художников Узбекистана в С.-Петербурге. «Возвращение в поток. Неизвестное в известном». «Nina-Art » Gallery.

16 декабря, 18 час. Торжественный вечер, посвященный выходу в свет справочника «Весь Петербург-95». Наб. Малой Невки, 6.

23 декабря, 15 час. Торжественный вечер, посвященный 50-летию творческой деятельности Л. А. Любимова. Павловск. «Славянка».

[Б. д.]. «Образы древности» в пластике Валентина Решикова. Музей городской скульптуры.

1995

18 января — 7 февраля. Ретроспективная выставка «Реалистическая живопись советской эпохи». СХ.

[Б. д.], март. Выставка «Образы Индии». Живопись. Графика. Скульптура. ДПИ. [Б. м.].

[Б. д.], июнь—июль. Выставка восьми. «Лестница». ЦВЗ.

[Б. д.], октябрь—ноябрь. Программа «Иерусалим 3000». Израильский центр.

1 ноября, 16 час. Выставка «Павел Мансуров и петроградский авангард». ГРМ. Корпус Бенуа.

8 декабря, 15 час. Юбилейный концерт в честь 60-летия Образцово-показательного оркестра штаба ЛВО. Окружной Дом офицеров.

1996

4 января, 16 час. Выставка «Экспериментальная мастерская петербургского эстампа. 1985–1995». Галерея «Серебряный век», Фонтанный дом.

23 апреля, 16 час. Выставка АВ ОВО Живопись. Графика. Документ. П. Е. Корнилов (1896–1981), А. И. Харшак (1908–1987), И. П. Корнилов (1926–1987). Мойка, 12.

27–28 мая. V Петербургский Линков-Бюркель симпозиум и выставка стоматологического оборудования, инструментов и материалов. Таврический дворец.

[Б. д.], август. Выставка «Фонтанка»: Художницы Санкт-Петербурга. СХ.

2–4 октября. Конференция «Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях С-Петербурга». Всерос. музей А. С. Пушкина.

8–30 ноября. Осенняя выставка (Раздел искусствоведческих трудов). Библиотека СХ.

2 декабря. Выставка «Символизм в России». ГРМ.

17 декабря, 16 час. Презентация справочника «Весь Петербург-97». Наб. Малой Невки, 6.

1997

31 января — 21 февраля. Выставка «Инвентаризация»: Живопись, графика, рельеф, фотография. Невский пр., 60.

18 февраля, 16 час. Первое заседание жюри конкурса «Окно в Нидерланды». Ген. Консульство Нидерландов.

[Б. д.], март. «Петербурженка. Современный женский портрет». Живопись, графика. Ист.-мемор. музей «Смольный». В. з.

15 марта, 17 час. Презентация юбилейной программы «Сергей Дягилев. Жизнь во славу культуры России», открытие выставки «Балет глазами художников Санкт-Петербурга». Особняк М.Кшесинской; 26, 27, 30 марта — Эрмитажный театр; 29 марта — Мраморный дворец.

Март—апрель. Выставка: «Портреты деятелей русской культуры XX века». Таврический дворец.

18 апреля, 14 час. Презентация книги В. А. Доценко «Мифы и легенды русской морской истории». ВМА.

22 апреля, 15 час. Александр Полозов. Живопись, графика. К 50-летию со дня рождения и 25-летию творческой деятельности. Ист.-мемор. музей «Смольный».

30 апреля, 18 час. Прием по случаю Дня рождения Королевы Нидерландов. СХ.

19–25 июня. Ахматовские чтения-97. Международная научная конференция Фонтанный дом. Музей А. Ахматовой.

20 октября, 16 час. Юбилейная выставка, посвященная 20-летию ЦВЗ «Манеж»: «Из истории «Манежа», «Произведения художников круга «Мир искусства» из частных собраний СПб», «Коллекция современного искусства из фондов ЦВЗ». ЦВЗ.

27 октября 1997 — 15 марта 1998. «Галерея портретов композиторов Санкт-Петербурга» к 50-летию СПб Дома композиторов. Выставка художника Людмилы Мининой. Дом композиторов.

9–19 декабря. Выставка Олли Йоки «Моменты Парижа». СХ.

20 декабря. Сергей Бирюков. Голосоведение речи. Из серии поэтических вечеров «Из-речения». Мастерская просодики. Вечер третий. Фонтанный дом.

26 декабря. 18 час. Празднование, посвященное 250-летию первой в России тибетологической публикации в РНБ. РНБ.

[Б. д.]. Виктор Михайлович Арнаут. (1896–1979). [Выставка произведений]. г. Сосновый Бор.

1998

[Б. д.], февраль. Выставка «Деятели культуры, науки и искусства в творчестве петербургских художников». В. з. «Смольный».

24 февраля 16 час. Выставка «Связь времен» LХV. Шесть с половиной десятилетий СХСПб. СХ, ЦВЗ.

[Б. д.], апрель. Группа «Союз ССР»: Выставка произведений — Рашид Гилязов, Саид Бицираев, Саша Обухов. [Б. м.].

22 апреля — 10 мая. Выставка «Отец Алипий. Памяти настоятеля Псково-Печерской лавры». Культурный центр фонда инвалидов спорта «Эдельвейс».

[Б. д.], май. Выставка «Десять тихих». Музей городской скульптуры.

12 мая — 14 июня. «В поисках Эдельвейса». Культурный центр фонда инвалидов спорта «Эдельвейс»

22 мая, 12 час. «Первая выставка произведений петербургских художников в Доме на Литейном». Большой дом.

[Б.д.], июнь. Выставка «Пожарная охрана Санкт-Петербурга. Прошлое и настоящее». СХ.

6–18 октября. «Азбука нового символизма» (интернациональный проект) Выставка живописи, графики, скульптуры, объектов, моделей одежды. Малый зал СХ.

16 ноября — 27 декабря. Выставка «Отец Алипий».

18 ноября, 18 час. Вечер памяти. Дом журналиста. Ведут вечер А. Дмитренко, А. Раскин.

6 декабря, 14 час. Празднование 60-летия со дня рождения Липатриани Г. Л., презентация книги «Меценат — имя собственное». Главное Адмиралтейство. Актовый зал ВВИМУ.

23 декабря. «Василий Суриков. 1948–1916». К 150-летию со дня рождения художника. ГРМ. Михайловский дворец.

[Б. д.]. Юрий Владимирович Белов. Выставка «Валдай — Санкт-Петербург». [Б. м.].

1999

6–21 апреля. «Памяти Холокоста»: Выставка произведений современных петербургских художников. ЦВЗ, Еврейский общинный центр СПб., ТО «Цаяр» (около 200 участников).

15 апреля — 27 июня. David Baileru. Barbican art gallery.

18 апреля. Константин Кузема: «Своим путем»: Выставка акварелей. Благотворительный фонд инвалидов «Кедр».

14 мая 15 час. Открытие в интеллектуальных пространствах СПб. «Свободной Экономической Зоны художественных талантов «Возрождение Корниловского фарфора». [Б. м.].

27 мая — 27 июня. Выставка з. х. РФ Александра Задорина. Живопись. Графика. Керамика. Особняк Румянцева.

[Б. д.], июнь. Выставка «Мистерия белых ночей»: живопись, графика, прикладное искусство, скульптура, инсталляция. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. В. з. «Новый Пассаж».

[Б. д.], июнь. Выставка «Братья Чернецовы и Пушкин». К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. ГРМ.

1 июля, 18 час. Концерт и творческий вечер композитора Леонида Тимошенко и создателей балетного спектакля «Девочка на шаре». Дом композиторов. А. Г. Раскин — автор либретто.

7 июля, 15 час. Выставка «Пушкину посвящается...». К 200-летию со дня рождения поэта. В. з. «Смольный».

8–11 июля. Международный научно-культурный форум «Виват, Полтава!» и научная конференция «Петр Великий и его время». Музей-заповедник «Ораниенбаум».

22 октября — 8 ноября. Выставка «Семья художников»: Константиновские, Почтенные, Демина, Мажуги. СХ.

27 октября, 15 час. Презентация книги Н. Клюева «Сердце Единорога». РХГИ.

27, 29 октября. Научно-практическая конференция «Русь православная: История и современность». Этнографический музей.

[Б. д.], ноябрь–декабрь. Выставка «Деятели культуры, науки и искусства в творчестве петербургских художников». В. з. «Смольный».

17 ноября, 17 час. Выставка «Древняя земля Ингрия» (живопись, графика, скульптура). Дом журналиста.

18 ноября — 11 декабря. Выставка-акция: «Притяжение». Живопись, скульптура, музыка. Г. Богомолов, Л. Лазарев, О. Каравайчук. Музей СПбХПА.

1 декабря, 16 час. Выставка «Подарок к Рождеству» художников объединения «Эксклюзив». Живопись. Графика. ДПИ. [Б. м.].

[Б. д.]. Людмила Минина. Живопись и графика. Общественная организация «Солдатские матери Санкт-Петербурга». Разъезжая, 9.

2000

20 января — 3 февраля. Выставка художников группы «Фонтанка». СХ.

[Б. д.], январь. Выставка художников-керамистов. Елагин остров. В. з. «Каретный».

16 марта. Отчетно-выборная конференция. СХ.

18–31 мая. Выставка «Весенний вернисаж». Частная галерея «Орлов».

25 сентября. Юбилейные торжества, посвященные 300-летию со дня рождения Ф. Б. Растрелли. 1700–2000. Царское Село. Екатерининский дворец.

17 декабря — 13 января 2001. Выставка «Триэдр». Галерея «АртГавань».

2001

15 января, 17 час. Ольга Панкратова. Скульптура. СХ.

15 января, 17 час. Борис Сергеев. Скульптура. СХ.

27 января, 18 час. Открытие проекта христианского радио «Мария» «Город Святого Петра — шаг в XXI век». Институт истории искусств.

2 февраля. Выставка «Коллекция петербургских собирателей братьев Ржевских». ГРМ, Мраморный дворец.

15 февраля — 15 марта. Алена Васильева. Выставка акварелей: «Возвращение в лето». Фонтан-Театр.

[Б. д.], март. «Весенняя выставка петербургских художников»: Посвящается международному женскому дню. Живопись, керамика. В. з. «Смольный».

19 марта — 19 апреля. Художник Распопов Виктор Викторович. Выставка-продажа живописных работ. Филармония. «Галерея» Большого зала.

31 марта — 12 апреля. Группа «Стена». Выставка «Стена духа»: Живопись. Графика. Объекты. В. з. СХ РСФСР.

20 апреля, 16 час. Выставка работ А. Талащука, О. Кузнецова, С. Пономаренко, Л. Колибаба (живопись, акварель, эмаль, скульптура). Мраморный дворец.

22 апреля. Леонид Зыков: «Мой мир». Живопись и графика. Ц. б-ка им. В. Г. Белинского Калининского р-на.

3 мая, 18 час. Вечер памяти н.а. СССР Аскольда Макарова. Особняк М. Кшесинской.

11–23 мая. Выставка «Голоса Гефсиманского сада». Стихи. Живопись. Графика. Коллаж. Музей городской скульптуры.

31 мая, 12 час. Торжественное заседание Ученого совета, посвященного 125-летию основания СПбГХПА. СПбХПА, зал Совета Академии.

7 июня — 7 июля. Художник Шаманов Борис Иванович. Выставка-продажа живописных работ. Филармония, «Галерея» Большого зала.

4 июля — 10 августа. Олег Яхнин: Цветная литография, офорт, акварель, рисунок. Геннадий Змитрович: Скульптура. Морской вокзал, галерея «Арт-Гавань».

10–22 июля, 18 час. «Израильский взгляд». Выставка художников Хайфы. Москва, ЦДХ.

23 июля. 17 час. Выставка «Морями теплыми омытая...» Москва, Музей Востока.

29 октября. 16 час. Выставка «Антильская жемчужина». Москва, Галерея искусств З. Церетели.

5 ноября. 16 час. Выставка «Портрет в России. XXвек». ГРМ. Корпус Бенуа.

14 ноября, 16 час. Выставка, посвященная 150-летию первой магистральной железной дороги России С.-Петербург — Москва. Витебский вокзал, Картинный зал.

3–15 декабря. Выставка-акция: «Абстракция — азбука визуального восприятия». Выставочный графический центр «Невограф».

12 декабря. Открытие выставки «Санкт-Петербургский сувенир» Керамика, фарфор. СХ.

[Б. д.]. Юрий Владимирович Белов. Выставка произведений «Летопись семьи». Особняк Румянцева.

2002

14–27 февраля. «Невограф» с любовью». Живопись, графика, фотография. Выставочный графический центр «Невограф».

16 февраля — 10 марта. «Московская живопись конца XX— начала XXI века. Традиции и новаторство фигуративной живописи». ЦВЗ.

20 февраля, 16 час. Открытие выставки «Фонды музея. Скульптура и графика 1970–1980-х годов». Музей городской скульптуры.

6 марта, 16 час. Завен Аршакуни. Живопись, графика. ГРМ.

4 апреля. Владимир Баранов-Россинэ. Выставка из серии «Возвращение». ГРМ. Корпус Бенуа.

15 апреля. Выставка «Искусство Кубы. Собрание Людвига». ГРМ, Мраморный дворец.

25 апреля, 16 час. Выставка «Наталья Гончарова. Годы в России». ГРМ. Корпус Бенуа.

26 апреля, 18 час. Литературно-музыкальный вечер «Под небом Петербурга». И. Важинская, Н. Петушкова. Музей А. Ахматовой.

20 сентября, 16 час. Церемония награждения участников выставки «Современное японское искусство». Ресторан «Европа», «Гранд-отель Европа».

[Б. д.]. Выставка «Санкт-Петербургский сувенир». Керамика, фарфор. СХ.

2003

21 октября, 16 час. Выставка работ преподавателей, студентов, выпускников БИЭПП. В. з. СХ России.

[Б. д.]. Выставка живописи Ирины Бируля. «Вчера, сегодня... Завтра?» Еврейский Общинный центр СПб.

2004

23 января, 19 час. Открытие выставки Алексея Чистякова. Лиговский пр., 115-а.

5–20 февраля. Выставка «Грезы о Китае». В. з. «Смольный».

[Б. д.], март. Выставка акварели «Новые миры итальянской классики» Дом ученых.

2005

24 марта. Открытие выставки «Рисунок и акварель в России. XVIII век». ГРМ. Инженерный замок.

22 апреля. Татьяна Соколова. Скульптура из серии «Юбилей 2005». ГРМ. Корпус Бенуа.

22 апреля, 16 час. Презентация книги «Антонио Ринальди архитектор круга Ванвितелли в Санкт-Петербурге». Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.

7 мая 19 час. Авторский вечер композитора Дмитрия Смирнова. Эрмитажный театр.

16 мая-16 июня. Выставка «Вода и свет Петергофа в акварели». К 300-летию Петергофа. Петергоф. Музей семьи Бенуа.

18 декабря, 15 час. Вторая конференция АРСИИ им. Г. Р. Державина. Музей театрального и музыкального искусства. Лекционно-концертный зал.

[Б. д.], Академическая передвижная выставка «Юг России 2004–2005». СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

2008

24 октября — 24 ноября. Выставка «Витебский вокзал»: Акварель. Россия, Беларусь, Мексика. Витебск. Художественный музей и Городской музей ратуши.

Приложение
Раскин А. Г.

М. В. Алпатов и эстетический анализ дворцово-парковых ансамблей Санкт-Петербурга

В обширном спектре научных интересов М. В. Алпатова есть один, весьма небольшой, но чрезвычайно существенный вектор. Он направлен в сторону специфического по-своему своеобразию и сложности садово-паркового искусства. Взгляд на этот вид искусства Алпатов изложил в статье «Художественное значение Павловска», опубликованной в 1954 г.¹. Важность и принципиальность данной работы в своем творчестве Алпатов подчеркнул включением статьи в издание «Этюды по истории русского искусства»². К сожалению, в посмертном издании работ ученого в списке научных трудов упомянутой статьи не указано³. Не будем доискиваться до корней этой, на наш взгляд, существенной детали. Этюд о Павловске упоминается почти во всех серьезных работах, посвященных садово-парковому искусству. Но на него нет ни одной ссылки в нашумевшем труде Д. С. Лихачева «Поэзия садов», вышедшем в свет в 1982 г., хотя павловская тема занимает в нем немало увлекательно написанных страниц. В предисловии Д. С. Лихачева говорится: «Эта книга — не история садов и не описание отдельных произведений садового искусства. Это попытка подойти к садовым стилям как к проявлениям художественного сознания той или иной эпохи, той или иной страны... Моя задача состоит в том, чтобы продемонстрировать принадлежность садов и парков определенным стилям в искусстве в целом, через которые и осуществляется связь садово-паркового

искусства с поэзией»⁴. (Подчеркнуто мною. А. Р.) Мне представляется, что Алпатов в чем-то предвосхитил размышления Лихачева. В статье о Павловске он открыл еще не исчерпанную и даже не продолженную перспективу эстетического осмысления садово-паркового искусства, как отражения — воплощения «искания целого периода», как высшей формы выражения духовных исканий определенной эпохи. Основополагающий тезис Алпатова предельно точен: «Ни в стихах, ни в прозе русских авторов XVIII века эти настроения (увлечения сельской природой, темами «вечера», «тумана», «лунного пейзажа»: обращение к рассудочности, стремления к внутренней свободе (А. Р.)) не имела себе столь ярко поэтического выражения, как в шедеврах русского зодчества, в частности в Павловском архитектурном и парковом ансамбле»⁵. Алпатов, анализируя художественную сущность Павловского парка, прежде всего, исходит из его архитектурного стиля как выражения идиллических, духовных и умственных устремлений творцов искусства, направленных на «поэтическое изображение невинного и счастливого человечества». Алпатов подчеркивал утопичность характера художественного образа Павловска, коренящуюся в «несбыточности мечты о совершенстве и счастье»⁶. При особом аспекте анализа особенностей построения Павловского ансамбля, Алпатов выявляет духовное и интеллектуальное начало, как источник композиционного приема. Так, применение «иллюзорных перспективных построений Гонзаго связывается с тем, что «...в Павловске все приведено в соответствие с раздумьями человека, с его мечтой»⁷.

Алпатов вводит в структуру анализа Павловска еще один элемент — «особенную нравственную атмосферу», которая принципиально отличается от близких по характеру и времени создания западно-европейских садов. «Здесь человек не должен испытывать ни щемящей тоски, как в романтических садах с их руинами и воспоминаниями о невозвратном прошлом, ни потерянности, ни одиночества, которые вызывали в людях XVIII века излюбленные тогда островки с тополями, подобные месту успокоения Руссо... Красота выглядит в Павловске приветливо, почти по-домашнему уютно: она не выводит человека из равновесия, но ласкает глаз, служит пищей для ума и воображения»⁸.

Концептуальной представляется точка зрения на павловский ансамбль как на произведение, в котором канонические античные образцы и мотивы обрели «новый поэтический смысл», став органическими частями «обители», достойной человека просвещения».

В этюде о Павловске Алпатов, развивая мысль Пьетро Гонзаго, который сравнивал регулярные сады с хорошей прозой, а пейзажные с хорошими стихами, уподобив прогулку по парку чтению увлекательной книги, а весь ансамбль определил как замечательный пример лиризма в архитектуре⁹.

Именно как проявление лиризма рассматриваются в алпатовском этюде мемориальные архитектурные и скульптурные произведения, включенные в композицию парка. Известная афористическая формула французского писателя XVIII в. Сен-Мора, приведенная Алпатовым, что Павловск «отвечает всем настроениям души», подчеркивает, что, рассматривая эстетическую ценность ансамбля, автор последовательно раскрывал его духовную сущность как произведения искусства, материализованную в определенных стилистических формах.

Именно такой подход, безусловно, откроет перед современными исследователями садово-паркового искусства новые возможности осмысления петербургских, да и не только петербургских ансамблей.

Алпатов в рассматриваемой работе впервые обратился к взаимодействию, а точнее — к взаимовлиянию образного строя парка на поэзию. Параллели между пейзажами павловского парка и стихами указывались самими названиями, а цитаты использовались как словесная иллюстрация к фиксационным или искусствоведческим описаниям. Алпатов поставил знак равенства между словотворчеством и творениями архитекторов-паркостроителей. Поэтические строки, особенно В. Жуковского, служат своего рода магическими кристаллами, открывающими все новые и новые глубины и грани непреходящего, несмотря ни на что, обаяния этого шедевра искусства.

Для пояснения точки зрения Алпатова на момент связи поэзии парков и слова очень важно следующее утверждение: «Павловск стал «духовною отчиною» поколения поэтов-карамзинистов. Вот почему проникновенные слова В. Белинского об историческом значении поэзии В. Жуковского «как о столь же необходимом, сколь и великом моменте в развитии духа целого народа» помогает найти место и Павловску в истории русской художественной культуры»¹⁰.

Сказанное Алпатовым еще 30 лет назад, к сожалению, не получило отклика и продолжения в том смысле, что еще не начато создание общей истории русского садово-паркового искусства, в которой наиболее значительные создания в этой области были рассмотрены как этапы духовного развития России и ее культуры.

В этюде Алпатова о Павловске прослеживается тема сравнительного анализа дворцово-парковых ансамблей Петербурга. А. Бенуа в своих статьях и воспоминаниях ярко и убедительно обосновал антитезу Петергофа — резиденции царя морей и Версаля — резиденции короля французской земли. М. В. Алпатов, естественно конспиративно, сравнивает с Павловском Петергоф, Царское Село, Гатчину. Это делается и в историческом аспекте (различные формирования и изменения), и в идейно-образном (противопоставление ясной, сдержанной архитектуры Павловска «беззаботно-праздничным дворцам Растрелли»), в специфичном духовном настрое («громокипящий» фонтанами петровский Петергоф, торжествующий усмирение великим преобразователем сил стихии; роскошное блистательно-веселое Царское Село, с его бюстами мудрецов и обширным тихим озером; вилла-крепость Гатчина, обретшая смысл грозной Бастилии).¹¹

Намеченные Алпатовым индивидуальные исторические и образные градации петербургских парков, прославленные в более широкой и аргументированной работе, несомненно, могут стать составной частью предположенного труда, о котором сказано выше.

И еще на одном существенном моменте этюда Алпатова считаю необходимым остановиться — о национальном своеобразии. В свое время Бенуа решительно разрушил легенду о Петергофе как о подобии Версаля. Исследование архивных фондов подтвердило, что обращение к конкретным французским, голландским и итальянским образцам не означало прямого переноса, а лишь

давало толчок для творческой фантазии строителей петровской приморской резиденции.

Алпатов отмечает в своем этюде о Павловске неповторимость художественного облика ансамбля, стиль которого естественно созвучен общеевропейскому искусству того времени, но решение как в общем, так и в деталях даже при наличии определенных переключек является со всей определенностью оригинальным.

Вопрос о своеобразии не утратил актуальности. Всем очевидно, что в годы бездумного отрыва и противопоставления культуры и искусства России западно-европейской даже доказанные влияния отрицались. В настоящее время проявляется тенденция отыскивать образцы, повторы и решающее влияние там, где их нет. Это диктует, следуя сути статьи Алпатова, при эстетической оценке памятников искусства, в данном случае садово-паркового, исходить только из критерия, основанного на фактах.

Резюмируя свои размышления, как говорится, по прочтении (точнее, многократном прочтывании) этюда Михаила Владимировича Алпатова «Художественное значение Павловска», считаю, что в нем заложена идея создания особого коллективного труда, посвященного русскому садово-парковому искусству как одному из проявлений духовного творчества в России.

Примечания

¹ Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусства. Избранные искусствоведческие работы. М., 1979.

² Ежегодник Института истории искусств. М., 1959. С. 201–237.

³ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 15–31.

⁴ Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1962. С.3–4.

⁵ Алпатов М. В. Художественное значение Павловска // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2 М., 1967. С.15.

⁶ То же. С. 18.

⁷ То же. С. 19.

⁸ То же. С. 20.

⁹ Гонзаго П. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.

¹⁰ Алпатов М. В. Художественное значение Павловска // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 29.

¹¹ То же. С.30.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Анна Шаманькова ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ Произведения Василия Махновича.....	7
Аркадий Шалыгин НАИВНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ СИЛЬВЕСТРА СТАЛЛОНЕ	11
Татьяна Коробкина КНИГИ О ШЕЛКОГРАФИИ АЛЕКСЕЯ ПАРЫГИНА	14
Евгения Логвинова КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ЛЕНИНГРАДСКОМУ ИСКУССТВУ В ГАЛЕРЕЕ «АРКА».....	17
Маргарита Изотова МУЗА МОЛЧАНИЯ Евгений Ротанов и его пластический мир	27
Елена Румянцева РЕЗНЫЕ ИКОНОСТАСЫ АЛЕКСАНДРА ОРЛОВА Традиции и новаторство.....	35
КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЕЩЕНИЯ МАСТЕРСКОЙ АНАТОЛИЯ РЫБКИНА	
Анатолий Дмитренко Такая необычная реальность.....	44
Руслан Бахтияров Осязаемость воображения Живопись Анатолия Рыбкина	46
Олеся Субботина В мастерской Анатолия Рыбкина	48
Людмила Черкесова Мечтатель, который грезит о неизведанном	50
Павел Дейнека Короткое размышление о живописи Анатолия Рыбкина.....	51
Диана Сурвилайте Подсмотренная обыденность.....	52
Сергей Иванов ИНВЕСТИЦИИ В СОВЕТСКУЮ ЖИВОПИСЬ: ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА.....	54
Маргарита Изотова МОЯ «ЖИВАЯ НИТЬ»	61

Людмила Митрохина АРТ-БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ Благотворительная выставка Санкт-Петербургского Общества акварелистов в первом российском Хосписе № 1	76
---	----

II

Юрий Мудров ПУТЕШЕСТВИЕ ГРАФА И ГРАФИНИ СЕВЕРНЫХ (1781–1782). НАЧАЛО ВОЯЖА	80
---	----

Ольга Кривдина Борис Тычинин СКУЛЬПТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЗДАНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА	87
--	----

Юрий Ломакин СОБОРНЫЙ ХРАМ ВВЕДЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В ТИХВИНЕ	95
--	----

Кира Сазонова ПАВЕЛ КОНСТАНТИНОВИЧ ГОЛУБЯТНИКОВ	109
---	-----

Андрей Дьяченко МИР ЕЛИЗАВЕТЫ БЕМ К 100-летию со дня смерти художницы	123
--	-----

Ольга Кривдина О НЕКОТОРЫХ РАННИХ РАБОТАХ С. Т. КОНЕНКОВА.....	133
--	-----

Руслан Бахтияров СОБЫТИЯ И УЧАСТНИКИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА	141
--	-----

III

Константин Иляшевский ВАЦЛАВ РАДИМСКИЙ (1867–1946) Славянский вклад в европейский импрессионизм	150
--	-----

IV

Ирина Гольдман ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ НАУКА И ПЕДАГОГИКА Аспекты междисциплинарной интеграции в современном гуманитарном образовании	154
--	-----

Татьяна Ковалева ИНТЕРЬЕР ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА: О ЗНАЧЕНИИ МЕТОДА «АВТОМАТИЗИРОВАННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ».....	162
---	-----

Мария Фомина Анна Шаманькова ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА VS АНТИХРИСТИАНСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ К постановке проблемы.....	167
---	-----

V

Анна Бурлакова ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ПРОЧИТАННОМ Книга Natalia Murray. «The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Times of Nikolay Punin». Brill. Leiden Boston. 2012. (Наталья Маррей. «Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и время Николая Пунина». Брилли, Лейден-Бостон, 2012.).....	182
--	-----

Алексей Парыгин «НЕВСКИЙ-25» Субъективные записки художника	187
--	-----

Гульназ Амирова «МИЛЫЙ ДРУГ»: ИГРА И СТРАСТЬ Серия иллюстраций Клима Ли к роману Ги де Мопассана «Милый друг».....	195
---	-----

Лидия Златкевич ЛЕВ ЛЬВОВИЧ РАКОВ (1904–1970). РЕЖИССЕР МОЕЙ СУДЬБЫ К 110-летию со дня рождения.....	201
---	-----

Николай Кононихин ВЕРА ПАВЛА КОНДРАТЬЕВА Военные письма Павла Кондратьева Вере Матюх: 1942–1946.....	204
---	-----

Николай Кононихин ИНТЕРВЬЮ С ВЕРОЙ МАТЮХ (Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 10 мая 1999 г.)	212
---	-----

Яна Сафарова ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ ПОЛОНИЯ Заявка на документальный фильм.....	219
--	-----

Татьяна Шлыкова ВОСКРЕСШАЯ ИЗ ПЕПЛА	223
---	-----

Яна Сафарова «СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ ВЕТЕР СВОБОДЫ» Заявка на документальный фильм.....	225
---	-----

Татьяна Уварова ИЗ АРХИВА ИСКУССТВОВЕДА Материалы к биографии А. Г. Раскина.....	228
---	-----

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 31

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

Редактор выпуска А. Г. Раскин

Корректурa и компьютерная верстка И. В. Эдлина

Подписано в печать — апрель 2014.

Печать РИЗО, обложка ОФСЕТ. Уч.-изд. л. 18.

Тираж 200 экз. Заказ № 304

Отпечатано в ООО «Спектр» Оперативной полиграфии «АБРИС»

191002, Санкт-Петербург, а/я 10