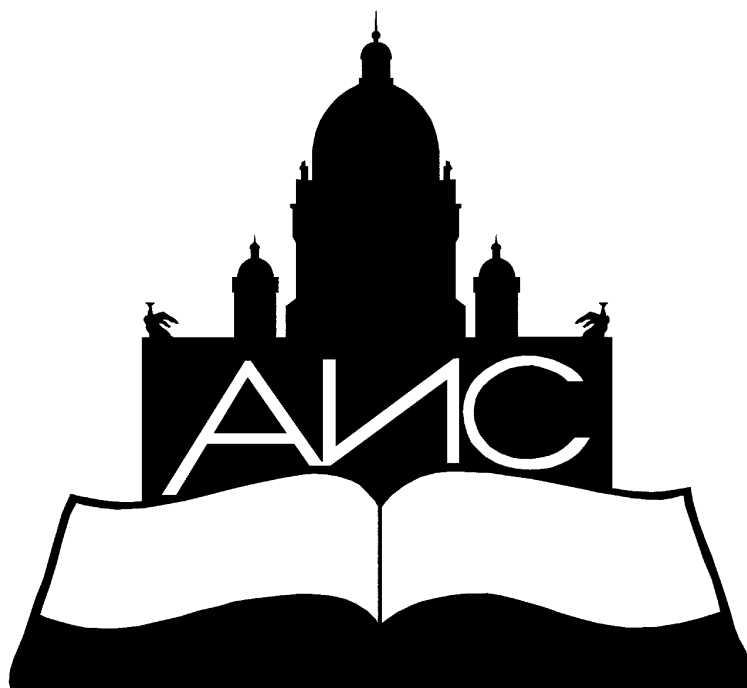


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 20



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2011

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради.

Статьи по истории искусства. СПб: 2011. С. 292.

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 978-5-9902810-1-1

© Ассоциация искусствоведов, 2011.

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

Фон Арб-Кнорозок Татьяна Юрьевна — искусствовед, преподаватель, доцент Северо-Западного Государственного Технического Университета, кандидат искусствоведения. Публиковалась в выпусках АИС № 5 и № 19.

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Профиль работы: ГУ по работе с подростками и молодёжью «Центр «Перспектива». Темы предыдущих публикаций: советское искусство периода Великой Отечественной войны, живопись блокадного Ленинграда, творчество современных художников.

Безручко Ольга Сергеевна — дизайнер-график, старший преподаватель СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, аспирантка. Тема предыдущих публикаций «Реминисценция и язык пост-модернизма».

Блюмкин Евгений Лазаревич — художник-график, художник-редактор. Член Союза художников Санкт-Петербурга. Темы предыдущих публикаций — география, история, искусствоведение, климат, персоналии о современных художниках. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе в Литве, Польше, Греции, Италии, Испании, Сербии, Швейцарии, Германии, Бельгии, Чехии, Аргентине, Канаде, Китае, Румынии, Турции, Азербайджане.

Гольдман Ирина Леонидовна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения. Занимается вопросами междисциплинарного характера современного искусствоведения.

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

Дружинкина Наталья Гавриловна (псевдоним Н. Д.) — художник, историк, доктор исторических наук СПбГУ, профессор Московского ГХПИ, член СПб отделения Союза художников России, член Международной Ассоциации исторической психологии, член Российского философского общества. Постоянный участник ежегодных сезонных выставок Союза художников в СПб.

Дьяченко Андрей Петрович (псевдоним Сергей Макухин) — филолог, искусствовед, заведующий редакцией журнала «Петербургский коллекционер». Член Чешского общества имени братьев Чапек при Консульстве Чешской Республики. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Участник интернет-конкурса «Мое лето» и «Рисунки цветным карандашом» (Диплом). Имеет свыше 500 публикаций по изобразительному искусству.

Змиевская Ольга Николаевна — выпускница дирижерско-хорового факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, стипенди-

атка Олденбургского университета (DAAD), преподаватель, руководитель детского хора «Скерцо» (лауреата международного конкурса). Является сотрудником Управления специальными проектами Санкт-Петербургской консерватории, организатором международных музыкальных фестивалей и конкурсов.

Кожевникова Ася Константиновна — искусствовед, арт-эксперт, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ.

Коновая Лидия Степановна — искусствовед, заведующая сектором научных атрибуций Государственного Русского музея. Основная тема исследований — история художественных объединений России конца XIX–XX веков. Автор статей, посвященных Обществу поощрения художеств, Обществу им. А. И. Куинджи, ленинградскому Союзу художников. Член Союза художников России.

Кузова Оксана Владимировна (Ксения Трулль) — художник (живопись, графика), член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России и IFA. Организатор тематических выставок, постоянный участник художественных выставок Петербурга и Москвы. Публикуется в альманахе «Зеленая ветка».

Лебедева Александра Васильевна — библиотекарь-библиограф, литературовед, журналист. Член Русского генеалогического общества. Активно освещает в прессе выставочную работу, организованную в библиотеках, музеях, арт-галереях и других учреждениях культуры и образования. С 1983 года печатает статьи о творчестве живописцев, графиков и других деятелях изобразительного искусства в разных городских и региональных изданиях.

Лягачев Олег Александрович (Хельги Лужин) — русский художник (абстракционист, нонконформист, экспрессионист), окончил в 1968 году Академию художеств, факультет истории и теории искусства, интересуется семиотическими теориями Ч. Пирса и Ч. Морриса, автор своеобразной знаковой системы, названной им «семиотическое искусство», работал экскурсоводом в Эрмитаже. Темы предыдущих публикаций: Врубель, Васильев, Филимонов. Участник множества выставок, в том числе в Париже, Лионе, Санкт-Петербурге. Автор четырех романов и семи поэтических сборников. Проживает за рубежом в Париже.

Матвеев Леонид Геннадьевич — историк искусства, научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея. Имеет ряд публикаций по теме «Монументальная керамика XIX–XX веков».

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

Митрохина Людмила Николаевна — поэт, член Российского Межрегионального Союза писателей, автор ряда эссе и статей о творческих личностях современности и двенадцати поэтических сборников, дипломант 8-ой Дальневосточной выставки-ярмарки «Печатный двор» — 2004 в конкурсе «Лучшее краеведческое издание» за книгу «Древо Жизни»; соавтор А. Г. Раскина по монографиям, посвящённым современным скульпторам Л. М. Швецкой и Т. В. Дмитриевой; составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

Раскин Абрам Григорьевич — 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, член Российского Межрегионального Союза писателей, автор более 570 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, поэт — автор двенадцати поэтических сборников, составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

Регинская Наталья Владимировна — историк искусства, доцент кафедры истории русской культуры и искусствознания СПбГУКИ, кандидат культурологии. Член Союза художников России. Организатор выставок, в том числе «Святые древней Руси в современной живописи СПб», «День св. Георгия — день героев», «св. Александр Невский — имя России». Работает над темой «Эволюция художественных стилей в искусстве XX века», автор многочисленных статей по теме: «Современное изобразительное искусство Петербурга».

Рычков Артём Владимирович — скульптор, доцент, заведующий кафедрой ИЗО в университете имени Кирилла и Мефодия (г. Луга). Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России. Участник выставок в ЛОСХе с 2006 года. Тема предыдущих публикаций и диссертации — художественные надгробия последней трети XX – начала XXI века.

Саган Ирина Юрьевна — художник-график, культуролог. Преподает в МО У СОШ № 3 г. Сосновый Бор. Член Клуба «Художник» в г. Сосновый Бор. Участник выставок картин-репродукций Н. К. Рериха «Русь сокровенная», «Огни Востока» и художественных выставок, проводимых в г. Сосновый Бор. Темы предыдущих публикаций: «Дар принят», «Пространство с выходом в вечность».

Смирнова Вера Геннадьевна — искусствовед, экскурсовод, кандидат искусствоведения. Темы предыдущих публикаций: «Искусство Франции второй половины XIX века», «Поль Сезанн — патриарх современного искусства».

Унксова Марина Васильевна — искусствовед, журналист, сотрудник журнала «Петербург», кандидат геолого-минералогических наук, член Дома Ученых АН РФ, член РОА «Товарищество "Свободная культура"», автор более 150 публикаций по современному искусству.

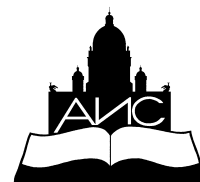
Фомина Мария Сергеевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент Государственного Академического института им. И. Е. Репина и Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор публикаций по религиозному искусству и искусству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

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

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, председатель Художественного Совета Санкт-Петербургского отделения Международной академии наук Высшей школы, куратор Университетской галереи современного искусства, активно сотрудничает с журналом «Арт-город». Продолжает работу над третьим изданием книги «Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени». Автор предложения по проведению I биеннале «Петербургские искусствоведческие чтения».

Шлыкова Татьяна Викторовна — художник по художественной керамике и художественному стеклу, художник-реставратор, сотрудник Государственного Эрмитажа. Член Санкт-Петербургского Союза художников. Участник более 32-х выставок (с 1997 г.) и регулярных выставок в СПб СХ с 2003 года. Специализируется в области реставрации керамики, пишет о творчестве современных петербургских художников. В 2002 году удостоена городской премии «Музы Петербурга» в номинации «Декоративно-прикладное искусство». Область исследования: керамические техники и их взаимосвязь с художественным строем и особенностями бытования предмета.

Шульман Лия Соломоновна — художник-прикладник по стеклу, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, преподаватель в системе еврейского образования и в Университете Культуры, секретарь Международной еврейской группы «ПЕЛЕ» (Чудо), автор ряда статей по теме современного изобразительного искусства, автор книги стихографики «Дотяни струну до сердца» (2000 г.), имеет Диплом Центра еврейского образования им. Мелтона при Еврейском Университете в Иерусалиме, имеется персоналия Российской Еврейской энциклопедии (т. 3).



I

Абрам Раскин

ПОРТРЕТ ИСКУССТВОВЕДА

Глава 1

Любителям искусства хорошо известно, что живописцы, графики, скульпторы зачастую пишут автопортреты, портреты коллег по ремеслу и тех, кто носит отпечаток красоты или особых умственных и духовных достоинств. Не все они удостоиваются широкого признания знатоков и публики. Есть удачники, которых щедро облагодетельствовал арт-рынок. Однако, даже по сравнению с количеством членов Союза художников, тех, кто удостоился рецензий, печатных отзывов, а тем более монографий, немного. Я убежден, что внимания, а может быть, и особого, заслуживают искусствоведы — историки и критики искусства. Листая номера профессиональных газет, если мне не изменяет память, я почти не встречал статей, достаточно обширных по материалу и тексту, посвященных нашим искусствоведам. Хотя мне, как профессионалу понятно, что история искусства не может быть полноценной без привлечения трудов специалистов, то есть искусствоведов, во всей широте этого профессионального понятия. Неслучайно, искусствоведение, как особая отрасль, особая специальность, сформировалась во второй половине XIX века. Искусствоведами числят себя все, кто осмелился писать о посещении выставок или о друзьях-художниках. Но каким бы литературным лоском и блеском не были отмечены их писания — это не подлинное искусствоведение.

Искусствовед — это не просто профессионал, знающий историю своего предмета, этапы развития, современную жизнь искусства. Это особая специальность и, как я убежден, чтобы быть искусствоведем, надо обладать не только суммой знаний, но и быть пожалованным от Всевышнего талантом вникать в трепет живописной фактуры, ощущать музыку цвета и те духовные эманации, которые зашифрованы в образах и живописном строе любого произведения кисти и резца. Не поднимаясь на котурны ни в собственных глазах, ни в восприятии коллег, берусь утверждать, что подлинных искусствоведов, даже дипломированных, окончивших соответствующие факультеты высших учебных заведений, — единицы. Их профессия родственна музыковедам, которые, не являясь композиторами, органически ощущают материю звучания и на основе этого могут судить о творчестве композиторов и об исполнителях музыкальных произведений. Имея многострадальный опыт по написанию книг, связанных со

всеми формами искусства, как авторских, так и в соавторстве, могу сказать, что быть искусствоведом — трудная задача, которая многим не по плечу. Именно поэтому я обратился с предложением к Веронике Богдан — посвятить статью ее творчеству. Смею признаться, что причинами этому послужили не только ее статьи, книги и альбомы, но и смысловое значение имени, включающее Все-вышнего и богиню победы Нику, — что позволяет сказать, что Вероника Богдан искусствовед от Бога.

Когда пишут о художнике, волей-неволей обращаются к его генетическим и биографическим корням: не было ли у его родителей или более дальних родственников таланта и тяготения к изобразительному искусству? Стараются проследить, когда он обратился к карандашу и краскам, что он любил рисовать, и как к этому относились близкие? Об этом пишется в очерках и монументальных трудах. Мы знаем, с чего начинался путь Репина, когда он был мальчиком в семье кантонистов; обо всех его годах, проведенных в Академии художеств. То же самое относится и к другим мастерам кисти, графита, акварели — словом, искусствоведы всегда разыскивают посылы, заложенные в природе будущих творцов изобразительного искусства. И чем значительнее вклад того или другого живописца и скульптора, тем более внимательно, хотя, на мой взгляд, достаточно поверхностно, выявляются корни, которые дали побег в различных областях изобразительного творчества. Я задумался: отчего же идут в искусствоведы? Откуда растет их желание служить искусству? С музыковедами все ясно — музыкальная среда и рано пробудившееся влечение к игре на фортепьяно, скрипке, пению. Во многих случаях — это судьба. С искусством дело обстоит сложнее. Хотя многие испытывают тягу к искусству благодаря родным, занятым этим трудным ремеслом. Итак, начиная осмысливать судьбу выдающегося искусствоведа Вероники Богдан, я обратился к биографии.

Вероника родилась в Бухаресте и воспитывалась в весьма интеллектуальной семье. Ее мама, филолог по образованию, закончившая I Институт иностранных языков в г. Ленинграде, сорок лет отдала педагогической деятельности. Последнее двадцатилетие Алла Михайловна посвятила изучению истории России и Румынии, контактам этих стран с XIX столетия по первую половину XX века; читала лекции и выступала с докладами на эту обширную и практически неизученную у нас тему; стала автором статей и небольших изданий, посвященных великой княгине Марии Александровне, Герцогине Эдинбургской и Саксен-Кобург-Готской, ее дочери Марии, королеве Румынии, а также Карлу I Гогенцоллерну. Отец Вероники — Траян Богдан, скончавшийся в 2003 г., румын по происхождению, полковник медицинской службы, доктор медицинских наук, был не только ученым, но и блистательным практикующим хирургом.

Родословная свидетельствует о том, что Вероника развивалась в редком окружении людей очень интеллектуальной и творческой наполненности бытия. Достаточно сказать, что Траян Богдан стал лауреатом премии Французской Академии медицины и в 1977 г. получил серебряную медаль за серию работ по хирургии трахеи легкого и бронхов. Мне, как мужу почившей певицы Веры Ивановны Александровой, особенно приятно, что был такой ученый, который облегчал жизнь страдальцам, использовавшим голос. Закономерно, что протез,

изобретенный Траяном Богданом, подтвержденный авторским свидетельством в 1983 г., сразу начали использовать в США и европейских странах. В доме семьи Богдан в Бухаресте ценилась литература в высоком значении этого слова, в книжных шкафах стояли томики как европейских, так и русских поэтов и писателей. Все это предопределило то обстоятельство, что после переезда семьи в Ленинград, ветер направил паруса Вероники к пристани со сфинксами, стоящими перед монументальным зданием Академии художеств. Отец хотел, чтобы Вероника избрала стезю, связанную с медициной и видел в дочери надежду на продолжение избранного им пути. Но девочка, закончившая 24-ю среднюю школу с преподаванием ряда предметов на английском языке, параллельно посещала курсы молодых искусствоведов в Эрмитаже. Занятия на английском языке проводила Л. Н. Воронихина, происходившая из семьи потомков гениального русского зодчего. Закончив в 1976 г. школу, Вероника подает документы на факультет теории и истории искусства ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, в чем ее очень поддержала мама. В это время преподавали такие выдающиеся историки искусства, как Ц. Г. Нессельштраус, блестящий знаток немецкой графики; воспитавшая не одно поколение специалистов В. И. Раздольская, а позднее — Н. Н. Никулин. Искусство Византии и Древней Руси читала В. Д. Лихачева. Училась Вероника усердно, с удовольствием просиживая в академической библиотеке до звонка, оповещающего о закрытии. Она хотела работать в Эрмитаже, но жизнь сложилась так, что, придя временно в Научно-исследовательский музей Академии художеств, Вероника осталась там работать на несколько десятилетий. В том же году она связала свою судьбу с художником Ашотом Хачатряном, ходившим на занятия в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в качестве вольнослушателя. Начав с самых азов музейной деятельности, молодой специалист водила экскурсии, занималась хранительской работой, читала лекции, делала выставки (первой ее самостоятельной работой, которую она собирала по музеям Москвы и Ленинграда, а также в семье художника, стала персональная выставка Г. К. Савицкого в 1986 г.). В 1984 г. она начала принимать фонд живописи. Возможность держать в руках каждую картину, изучать ее, способствовала тому, что эти произведения вошли в ее сознание и душу. Именно эти два фактора — знание каждого полотна (от подмалевка до законченного состояния, до каждого кракелюра) и духовное проникновение в их суть, позволили Веронике Богдан подготовить цикл статей и прочесть ряд докладов на научных конференциях, а в 1995 году защитить диссертацию на звание кандидата искусствоведения и создать фолиант под строгим названием «Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века». В 2007 г. Веронике Богдан удалось опубликовать одноименную монографию, куда вошли и некоторые уточненные данные. Позднее, в 2008 г. вышел ее альбом по данной теме, охватывающий хронологические рамки от XVIII до начала XX столетия, подробно иллюстрирующий коллекцию Музея Академии художеств.

Обширная амплитуда исследовательских интересов Вероники охватила XVIII, XIX и начало XX века: творчество А. П. Лосенко, проблемы подготовки

художников в Академии художеств, наконец, историю самой Академии и ее художественного собрания. С конца 1990-х Вероника Богдан начала регулярно организовывать ежегодные научные конференции, с 1994 г. она — заместитель директора по научной работе музея. Ей удалось добиться того, чтобы выставки из фондов этого старейшего художественного музея, стали регулярными.

В 2001 г. Вероника выигрывает грант и становится приглашенным исследователем в Национальной галерее искусств Вашингтона (О. К.), получив приглашение от Смисониевского института. «Сравнительный анализ системы подготовки художника в Императорской Академии художеств в Петербурге и Национальной Академии дизайна в Нью-Йорке во второй половине XIX века» — так звучит тема, по которой она занимается в американских библиотеках и архивах в течение четырех месяцев, параллельно посещая множество музеев от Северо-Запада США до Калифорнии.

В 2003 г., когда наш город праздновал 300-летие, Вероника Богдан стала инициатором выставки из фондов и каталога «Немцы и Академия художеств». Эта работа принципиально важна для русского искусства, особенно для Петербурга, который с первых лет существования формировался как один из столпов единства мирового творческого процесса, вовлеченный в общение и взаимовлияние художественных культур Европы. Обращаясь к прошлому и одновременно переходя к проявлениям и явлениям современной художественной культуры, Вероника Богдан помогает решить сложнейший вопрос современности — преодоление в самосознании ограничительных моментов, препятствующих слиянию всех потоков творчества в единую мировую культуру в духе установок философского осмысления академика Вернадского.

Задача моего постижения творчества Вероники Богдан состоит не в том, чтобы воздать ей хвалу или уподобить свои писания расширенной подаче ее диссертации. Совершенно естественно, что Вероника Богдан использовала материалы диссертации, но ее труд по соисканию ученой степени гораздо шире — да простят мне слово — школярского, канонического изложения материала. В нем есть высшая объективность. Он может быть и, наверняка, будет источником для многих изысканий и трудов. Осмысляя книгу «Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века» я обратил внимание на то, что она нигде не педалирует идеологические моменты, столь любезные искусствоведам остросоциальной направленности, для которых сама по себе тематика работ студентов исторического класса была табуирована неприятием Ветхого Завета и Евангелий как достоверных исторических источников. В лучшем случае, библейская сюжетика рассматривается как легендарная и в параболу этого рассмотрения была неприемлемой по сути и ложной по смыслу. В наше время, когда библейская сюжетность стала модной, и многие художники, устремляясь к заветному «золотому тельцу» успеха, акцентируют в своих новейших работах теологические аспекты, из труда Вероники Богдан явствует, что она глубоко вникла в те сюжеты, которые давались Советом Академии художеств как темы для эскизов и больших композиций. Для нее это не было преклонением перед фокусирующими моментами истории иудейского народа, т. е. Ветхого Завета и Евангелия, как учения Христа, изложенного его

последователями. Здесь уместно задуматься: в чем сила проделанного многолетнего труда? Для меня нет сомнения в том, что Вероника — человек глубоко верующий в ту высшую силу, которой пронизаны страницы Библии. Но ей совершенно чужд фанатизм, она чувствует и видит внутренним оком не только исторические эпизоды, но и жизнь Христа как сына той высшей силы, который был ниспослан на нашу грешную землю, чтобы принести свет и, может быть, стать опорной точкой в гигантском пространстве космоса, вынести в его приделы и за его приделы духовность. В этом смысле труд В. Богдан отвечает тем импульсам, которые вольно или невольно, осознанно или несознательно движут ищущими умами и направлены, как пророчески утверждал Циолковский, на освоение ближайших матери-Земли планет, чему мы являемся удивленными, но не до конца уразумевшими суть переломного момента мировой космической истории свидетелями.

В этом смысле труд Вероники Богдан открывает перед исследователями искусства новые неизвестные пути в осмыслении творчества художников всех времен и народов. В нем скрыта методология познания всех тех тем и сюжетов, которые раскрыты, а точнее, показаны в произведениях мировой классики, ее гениев. В этом новация и провидческая суть внешне отстраненно-объективного и в то же время согретого духовностью труда, о котором идет речь. Автор раскрывает деятельность Академии художеств как одного из высших образовательных центров России и, можно сказать, Европы. Связанные с Академией художеств молодые даровитые художники должны были пройти не только подготовку по избранной специальности, но овладеть комплексом знаний по широкому кругу предметов, преподававшихся в университетах позитивного реального направления — не в смысле верности натуре, а в плане освоения основ научных знаний (математики, физики и комплексом гуманитарных наук). Студенты Академии художеств должны были глубоко входить во все тонкости мифологических, теологических, философских построений и легенд, мифов. В этом смысле общеобразовательная подготовка студентов Академии художеств является прочным фундаментом творческого мышления. Историзм был в основе мировоззрения и осмысления жизни как тех, кто готовился стать художником, так и тех, кто совершил трудный путь постижения основ творческой профессии, будь то живописец, график, скульптор. Из текста Вероники Богдан явствует, что, несмотря на общую установку неизменности устоев академического преподавания, оно, в связи с трансформацией общественного сознания и социальной среды, шло навстречу новым явлениям, проистекавшим от эволюции отечественной общественной жизни и сознания, сохраняя, как это видно из книги, верность великим традициям, идущим от античного и ренессансного искусства. Многократно вчитываясь в то, что написано Вероникой Богдан, я нахожу все новые и новые аспекты и задачи, которые еще предстоит разрешить искусствоведам и художникам грядущих поколений. По тексту видно, что автор ничего не навязывает, не пропагандирует, а просто погружает читателя в ту вечно текущую реку, которая называется искусством. На страницах труда явственно различается несколько основных направлений творческого мышления художников избранного исследователем времени. Привлекает

внимание усиление темы отечественной истории, что идет от посылы великого сочинения Карамзина и пушкинских замыслов на историческую тему, воплощенных в «Борисе Годунове». Думается, что исследование В. Богдан ставит новые задачи перед теми, кто решился погрузиться в жизнь искусства, рискуя всем, чем только может дорожить человек в жизни — временем.

Органической частью труда Вероники Богдан являются приложения. В них содержатся исключительные по ценности данные по всем аспектам обучения в историческом классе Академии художеств второй половины XIX столетия. Меня привлекла скрупулезность, с которой прослеживаются первые опыты учеников. Осмысляя приложения, видишь и понимаешь, что это была не удушающая система, а организация сознания и умения художника выразить избранную тему; исторический, мифологический или литературный эпизод. Конечно, когда наступил момент «бунта 14-ти», стало модным поносить громгласием Стасова академизм как нечто порочное, но именно академическая школа позволила выковать таких мастеров изобразительного искусства, какими стали Репин, Крамской, Фешин. Именно профессионализм в рисунке, композиции позволил последующим поколениям русских художников стать в один ряд с лучшими мастерами западноевропейского и американского искусства. Таблицы-приложения дают не только выверенный свод, связанный с определенными датами жизни и деятельности, и первоначального творчества будущих живописцев, но раскрывают нам очень точную систему поощрения, серебряных медалей разного достоинства, присуждения степени, классности; наконец, присуждения золотых медалей с обеспечением пенсионерства в Европе. Они позволяют сделать вывод, что критерии при приеме вольнослушателя, а затем ученика не были связаны с националистическими принципами даже в самые реакционные годы. Исторический класс, как и другие, пополнялись на основе показанного дарования или способностей к будущей профессии. Академический Совет с большим вниманием рассматривал каждую представленную работу и выносил решение, касающееся всех элементов, составляющих тематический и художественный уровень поданного эскиза или картины. Материалы второй половины XIX века доказывают, что Академия художеств была учреждением в принципе демократическим. Не говоря уже о титулах, дворянство не пользовалось никакими преимуществами. Академия художеств готовила творческих людей, тех, кто мог осуществлять идейные и художественные цели, стоящие перед государством. Среди преобладающего студенческого населения Академии художеств — для меня это было неожиданностью — значатся женщины (с 1870-х гг.). В стенах Академии художеств продолжили свое профессиональное образование выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества, то есть происходил благотворный взаимообмен между петербургской и московской школами. Приложения не закрывают тему поиска новых данных, наоборот, предлагают расширять и углублять его. Многократные обращения к таблицам-приложениям открывают суть постановки и направленности академического художественного образования по историческому классу. Неслучайно, исторические композиции получали высшее признание и награды, в то время как определение «портретный» жанр было своего рода клеймом даже для таких гениев, как Ф. Шубин.

Размышления над трудом Вероники Богдан влекут меня ко многим вариативным сравнениям и аналитическим построениям. И мне хочется хотя бы в этой краткой монографии об искусствоведении затронуть те мысли, которые возникли у меня при соприкосновении с этим внешне очень строгим, но, по сути, эмоционально насыщеннымopusом.

Преподавание в Академии художеств отмечено стройностью и логичностью системы. При этом взаимодействие всех элементов профессиональных навыков, знаний и технических умений было построено так, что ощущение творчества не покидало студента с первых дней его общения с этим уникальным художественно-педагогическим учреждением. Академия художеств не просто давала основы знаний, но заставляла своих питомцев в силу их окружения маститыми профессорами включаться в исторический процесс, частицей которого каждый студент ощущал себя (разумеется, тот, кто прошел весь курс). Он становился творцом, воскресителем и «утвердителем» незыблемых мыслей, чувств. Неслучайно, ученик Академии, помимо так называемых общеобразовательных предметов, получал доступ к первоисточникам культуры с древнейших времен и через все последующие столетия. Как видно из таблиц-приложений, помимо тем, связанных с Древней Грецией, Ренессансом, Францией, — русская литература и история зримо присутствовали в программах. И что удивительно, вопреки трафаретной подаче отечественной истории и особенно литературы, отбирались действительно ценные и основополагающие произведения литераторов и поэтов-современников, которые впоследствии стали изучаться на уровне гимназий и школ как классики.

Естественно, академическая — как и всякая другая система — носила в каких-то чертах ограничительный характер. Но это была не рабская узда повиновения авторитетам, а скорее указующий перст того пути, шествующего по которому будущий художник мог стать мастером и создавать целостные произведения на добротном художественном уровне, подлинные произведения искусства (даже на уровне курсовых, полугодовых работ, не говоря о программах на золотые медали). Поэтому система Академии художеств — в противовес незыблемости ее архитектурного облика — обладала определенной гибкостью, проявлявшейся в процессе обучения, а затем и в работах на соответствующие медали, награды, включая пенсионерство. Этим объясняются, как видно из рассматриваемого труда, те реформы и существенные изменения, которые прибавили и усилили живучесть и жизненность академии во второй половине XIX в. Хочу обратить внимание читателей на то, что автору книги удалось ненавязчиво и, вместе с тем, строго академически показать, что система подготовки художника не является мертвящей хваткой для молодых талантов, а так называемый «бунт 14-ти» был продиктован стремлением ускорить темп эволюции Императорской Академии художеств, выведшей на орбиту всех тех мастеров отечественной культуры, которых впоследствии причислили почти что «к лику святых» и всякое отступление от их методики рассматривалось как политическое кощунство. Система преподавания в Академии художеств выдержала испытание временем и, как следует из приложения № 6, она приносила плоды уже в первом десятилетии XX века. Более того — классика советского

изобразительного искусства в ее образцах, в своей подоснове, в своем каркасе базировалась на фундаменте академического осмысления задачи произведений живописи и других видов, сколь бы революционными они не были по теме и идее. Рассматривая вышесказанное, хочу подчеркнуть, что все «левые» передовые попытки обновления искусства, как бы они не подавались, и как бы не казались ломающими систему, в зерне своем сохранили верность академическим устоям. Даже такие безмерно отчаянные и смелые живописцы, как Филонов, Татлин и ряд других, столь популяризированных в наше время, при всей новизне формальных приемов, разрушивших понятие целостного мира, по внутренней пульсации мысли и воплощению ее в объекте творчества оставались верными той направляющей силе, которую заложила в них система академического образования. Все зависит от направленности исследования нашего искусства.

Вероника Богдан в своем труде проявила максимальную интеллигентность. Автор не выхватывает из текста позорящих или ошарашивающих своей социальностью цитат, с большим почтением говорит о некоторых исследователях, ранее обращавшихся к той же теме (например, об А. Г. Верещагиной). Отсутствие назойливого наставления и уважительность к трудам и ошибкам прошлого и старшего поколения, придает книге большую духовную ценность.

Неотъемлемая часть труда — иллюстрации. Это не случайный набор, оживляющий текст. Автор проявил свойственную ему принципиальность и объективность. Мы видим, как крепчает рисунок от года к году; композиция усложняется. Работы, в которых воплощаются композиции на заданные темы показали, как студенты Академии художеств решали однотипные для всех задачи, используя каждый по-своему приемы композиционного построения, освещения, колорита и более того — в ряде работ, разумеется, лучших, открыто присутствует психологическое начало. Не только Репин и Александр Иванов, но и другие их современники в работах академического периода были способны достичь определенного уровня психологизма, в каких-то элементах превосходящего тех живописцев, стремившихся «погрузиться в натуру». Отвлеченность сюжета не ставила преграды для углубленного и правдивого воспроизведения эмоций. Один из лучших примеров этого рода — картина «Товий исцеляет отца своего» И. С. Ксенофонтова. Здесь есть все оттенки эмоционального состояния каждого из участников сцены. Достаточно всмотреться в выражение лица сына Товия, движение его руки. Во всем этом — вдохновенная вера, значимость происходящего на глазах зрителя явления. Здесь есть сочетание монументальности и экспрессии не в смысле неудержимости, а в понимании ее как утонченного движения души. Хочется для сравнения сопоставить картину Репина «Воскрешение дочери Иаира» и работу на тот же сюжет Поленова. Атрибуты одинаковы, используется эффект освещения. Но насколько разнятся колорит и общее эмоциональное звучание. У Репина преобладает сильная фактурность, убежденность в натуральности события. У Поленова господствует духовное начало и исцеляемая героиня — девочка, которая пробуждается к бытию, переживает — как теперь бы сказали — «клиническую смерть». Все, что давала Академия художеств, использовалось

ведущими художниками (по терминологии тех времен) в их самых революционных исторических полотнах. Не буду утруждать читателя примерами, но достаточно вспомнить «Отказ от исповеди» Репина и «Допрос коммуниста» Б. Иогансона. Мы видим на полотне выверенную композицию, четкое противопоставление персонажей по психологической характеристике, добротное исполнение для создания специфической атмосферы безжалостного допроса и неколебимости несущих идей правого дела коммунистов.

Органической частью труда Богдан являются таблицы. Их четкость, ясность, точность фактических ссылок делает их убедительным историческим документом. Автор нигде не стремится приводить хотя бы сомнительные факты. Вчитываясь в текст, мы как бы сквозь призму духовности прослеживаем, как формировалась плеяда живописцев, которые были удостоены званий свободных (некласных) художников. Кроме того, в список № 1 включены и вольнослушающие, которые в 1840-х–1894 гг. выполняли программы класса исторической живописи. Привычна точка зрения на Академию художеств, — некий тяжелый штамп, — что там ковались кадры, угодные верхам. В. Т. Богдан убеждает читателей в том, что Академия была в высшей степени демократическим учреждением и поставляла не просто живописцев придворного пошиба, а носителей художественной культуры по всей России, где им привелось затем работать. Каждое приложение представляет возможность углубленного изучения проверенных фактов, ощущения живой взаимосвязи студентов Академии художеств и преподавательского состава. В этом смысле приложение № 2 может послужить серьезным научным пособием для разработки современных курсов преподавания живописи с тем, чтобы не просто свидетельствовать о наличии результата, а проследить ступени подхода к итоговой работе. Приложение № 3 доказывает, что денежные премии, как элемент существовавших поощрений, присуждали действительно талантливым или, по крайней мере, добросовестным студентам. Разнообразная система программ и многочисленные серьезные экзамены, дававшие преподавателям удостовериться, что студент постоянно работает, позволяли быть уверенными в профессионализме будущих живописцев, в какой бы области им не пришлось трудиться. Можно утверждать, что труд В. Богдан послужит в дальнейшем к принятию мер по возрождению отечественного образования в сфере живописи со всей серьезностью, которой этот предмет заслуживает.

Не могу не отметить фактологическую насыщенность примечаний. Я не считаю себя тем, кто знает достаточное количество фактов, документов по истории отечественной живописи, но могу смело утверждать, что примечания к труду Богдан — кладезь знаний для тех, кто хочет понять пути, срывы и взлеты нашего отечественного искусства. Эта книга — подлинный ориентир и фундамент для всех дальнейших работ в области истории искусства.

Глава 2

Значительным искусствоведческим трудом, созданным В. Богдан, является издание «Научно-исследовательский музей Российской академии художеств,

Санкт-Петербург». Этот альбом-каталог вышел в свет в 2008 г. в серии «Сокровища русского искусства». Я воспринимаю воспроизведенную на переплете картину И. С. Ксенофонтова «Товий исцеляет глаза отцу своему» как своего рода образ книги, в которой дается описание собрания музея. Сын Товий ассоциируется с искусствоведом, который открывает желающему видеть произведения, собранные в музее, и шире — вообще изобразительное искусство. Это символическая, знаковая вещь, отражающая предназначение творчества искусствоведов, которые должны открывать глаза публике на то, что создают живописцы, графики, скульпторы. Книга, посвященная Музею Академии художеств, несмотря на сдержанность общего тона, которого придерживается автор, заключает в себе эмоциональный заряд, даже хочется сказать — вовлекает в поток творчества художников. Это труд капитального значения. Сжатость формулировок, возможная точность датировок, — все это дает концентрированное впечатление о богатстве русского искусства. К сожалению, искусствоведы обычно ограничиваются изучением или публикациями имен тех, кто хорошо известен, каталогизирован и поэтому обедняют наше впечатление о широте и многоплановости отечественного искусства, которое развивалось и растекалось по всем российским землям. Этот процесс позволил создать местные школы во многих городах империи. В каждой из них были, безусловно, талантливые преподаватели, владевшие мастерством и умеющие передавать необходимые профессиональные качества своим ученикам. Это удивительное свойство передачи умения и преданности избранной профессии возникает при ознакомлении с каждой страницей труда В. Богдан. Представляется, что издание о коллекции живописи и рисунка XVII–XXI вв. — не просто пояснения к экспозиции, а полноценный курс исторического развития, формирования отечественной школы живописи и графики, которая была тесно связана с основной темой рассматриваемого труда. Книга во всей совокупности текста и иллюстраций дает представление о значимости преемственности в искусстве, о передаче таинственной искры творчества, которая на протяжении многих поколений шла от профессоров, преподавателей Академии художеств и позволяла держать планку уровня даже с высоты набранных имен с ярлыком «классик»; делать русское искусство столь значительным по содержанию, и по форме. Вдумываясь в текст начинаешь постигать истину — река отечественного искусства была гораздо шире, чем нам казалось. Темы, представленные на конкурсной основе, или разработанные согласно учебным программам, решены гораздо шире, чем представлялось. К сожалению, клеймо академизма, которое напрямую вбивалось в наши студенческие головы и трансформировалось по многим искусствоведческим изданиям, украшено именами достойных и верно-подданных преподавателей. Безусловно, в потоке изобразительного искусства решающую роль играет данный Всевышним талант. И это ясно по многим работам, представленным в книге. Не буду останавливаться на отдельных произведениях — предоставлю это тем, кому удалось получить в руки это прекрасное издание. Хочу обратить внимание тех, кто придет в залы Музея Академии художеств, что картины, написанные даже на такие широко известные темы, как например, «Изгнание Иисусом Христом торгующих из храма»

Н. И. Тихобразова — представляют собой не просто изображение натуральных постановок, здесь есть и психологический накал. Всматриваясь в полотно, ощущаешь магическое воздействие произведения, а это самое главное. Хронологический размах книги убедителен и внушает уважение. Он выходит за рамки XIX века и завершается первым десятилетием XX столетия. Ни в коей мере не стремясь поддакивать временным увлечениям идеологического плана, смею утверждать, что включенные в описания произведения помогают восстановить зияющие пробелы отечественной истории, которые были наглухо закрыты от зрителей, и даже затрагивают столь болезненный вопрос, как судьба русского художника, оказавшегося за рубежом. Уместно напомнить о пути гениального живописца Н. Фешина, которому уделено достаточное для типа издания место. Автор дает понять, сколь велик был талант мастера, получившего мировое признание, но не заслужившего к беде нашей даже маленького биографического очерка. Совершенно глухо и затуманено в истории нашего искусства творчество И. Г. Мясоедова (Зотова), который в 1919 г. взял на себя обязательство быть графическим повествователем в белой армии Деникина. Возможно, что приведенные сведения обратят внимание исследователей на необходимость разыскать следы его творчества за рубежом. Завершением альбома служат работы художниц-выпускниц Академии художеств. Одна из них — «Хозяюшка», датирована 1916 г. и написана А. В. Ухановой. Как и «Троицын день» Е. Киселевой, картины — наглядное свидетельство значительной роли женщин в искусстве. Труд В. Богдан раскрывает перед читателем обширную панораму исторических событий, которые были обойдены вниманием историков, романистов, живописцев. Вчитываясь в текст издания, каждый сможет найти тропку, которая приведет его к чтению и осмыслению Библии, античной литературы и представить описанное в этой книге книг в реальной образной системе. Веронике Богдан удалось в сжатой энциклопедической форме, через изучение одной из старейших музейных коллекций России, проследить развитие отечественного искусства живописи, начало которому восходит к 1760-м годам. Коротко упоминания о трагедии, которая постигла Музей Академии художеств, когда деятели от искусства во имя торжества якобы нового, уничтожали образцы большого творческого труда, Богдан избежала полемического задора и обличительных нот, но от этого суть происшедшего стала еще драматичнее. Более того, в книге содержится интеллектуальный намек хранителям тех монументальных музеев, которые должны быть образцами исторической верности — вернуть насильственно взятые произведения. Альбом, посвященный коллекции Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, доказывает, что не только в исторических произведениях проявлялся психологический настрой, но он воспитывал, формировал остроту взгляда на натуру, даже если это была постановка, что видно по портретам. Исключительная высота портретного искусства в России была раскрыта еще С. Дягилевым в его известной выставке 1905 г. и позже продлена в аналогичных тематических экспозициях последнего времени. Именной указатель к альбому отличается четкостью и примечательной полнотой. Он придает тексту не только объективность, но и многогранность кристалла, сквозь кото-

рый легче рассматривать многоплановость труда. И более того — наметить пути дальнейшего исследования по тем рубрикам, где стоят вопросительные знаки — и тем самым увеличить конкретность нашего знания об отечественном искусстве. Ибо вопрос о дате ухода из бытия помогает установить грани творческого пути, подсказать исследователю точки, за которыми не должно быть многоточия. Труд В. Богдан «Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург» обладает истинной фундаментальностью, лаконизмом, достоверностью всех сведений и датировок и главное — за каждой строкой повествования чувствуется преданная любовь автора к предмету изучения. И это главное из всех достоинств.

Глава 3

Не могу скрыть удивления и радости от общения с коллегой искусствоведом, которой посвящена эта книга. Все, что ею сделано составляет обширный, серьезный свод, охватывающий самые широкие явления русского искусства и не только его. Список публикаций В. Т. Богдан внушительен не только по числу изданий, но и по тем аспектам, на которые направлены ее изыскания. Несмотря на разнообразие публикаций, их пронизывает общая взаимосвязь. Прежде всего — это собрание произведений, которые составляют основу Научно-исследовательского музея Российской академии художеств. Всем докладам, статьям и альбомам, изданным Вероникой Богдан присущи пронзительное углубленное и смелое общение с материалом и убедительность выводов. Одна из ранних статей, опубликованная в журнале «Художник» в 1991 г., посвящена картине А. И. Иванова «Переяслав, побеждающий печенега». Казалось бы, устоявшееся этикетажное наименование («Единоборство Мстислава Владимировича Удалого с косожским князем Редедей», 1812 г.) хранящейся в Русском музее картины, не вызывало никакого сомнения. Но Вероника Богдан, опираясь не только на непроверяемые архивные документы, но и на историческую обстановку, смело, как это ей свойственно, доказала, что существующая атрибуция не отвечает ни авторскому замыслу, ни сути композиции. Самое главное, что В. Богдан для выяснения оправданности наименования полотна, привлекла исторический материал, рассматривая свидетельство истории как среду, которая воздействует на образное мышление живописца, отвечая духу времени, когда создавалась картина. Историчность исследований В. Богдан свойственна всем ее работам, она заключается в объективном погружении и сопоставлении фактов и событий. Само количество публикаций — убедительный аргумент в определении ее как незатухающего вулкана творчества. Существует несколько ироничное определение такой производительности — трудоголик. Но в отношении Вероники это определение — высшее достоинство и похвала.

Одна из ведущих тем, которой последние годы занимается В. Богдан — частные, личные коллекции, некоторые из них некогда вошли в собрание академического музея. Часть материала уже вылилась в ряд публикаций и докладов на научных конференциях, а также включена в фундаментальное издание «Музей Академии художеств. Страницы истории. 1758–1990-е», уви-

девшее свет в 2009 г. Существующие в наше время музеи русского и европейского искусства выросли из тех собраний российских вельмож, членов императорской фамилии, богатых и понимающих суть искусства лиц, которые, несмотря на все перепады времени, порой трагические, составляют великую, неколебимую основу отечественной художественной культуры. Мне представляется, что из этих очерков, посвященных дореволюционному собранию Музея Академии художеств, может составиться книга, которая, несомненно, вызовет интерес у всех знатоков искусства.

В 2003 г. Вероника Богдан организовала выставку «Немцы и Академия художеств» из фондов музея, специально к которой был издан каталог. На выставке были представлены картины, рисунки, скульптуры, архитектурные проекты и модели, созданные немецкими художниками, в том числе и обрусевшими. Значение таких экспозиций в том, что они зримо и доказательно показывают духовную широту восприятия Россией всего того творческого, что несли с собой в культуре Российской империи немецкие, французские и художники других национальностей, работавшие в Санкт-Петербурге и других городах. Эта тема была продолжена выставкой «Галльский дух» на берегах Невы. Академия художеств и французская культура XVII–XX вв.», посвященной Году Франции в России и России во Франции (2010 г.). В. Т. Богдан, куратор выставки, включила в ее состав и ценнейшие западноевропейские гравюры, книги и дагеротипы из собрания Научной библиотеки Академии художеств.

Принципиальное значение имеет прошедшая в ноябре 2009 г. выставка и связанный с ней международный семинар «Автопортрет и портрет художника. XVIII–XXI вв.». Выставка помогла вникнуть в психологию творцов искусства, пристально всмотреться в лица тех, кто оставил след в художественной жизни страны не только как великие творцы, но и как рядовые деятели, добросовестные и добровольно несущие службу, отдав талант и мастерство своей новой родине. Можно сказать, что подобная тематическая экспозиция является собой обобщенный портрет лица искусства более чем двух веков. Ценность подобного рода экспозиций заключается в том, что она позволяет вступить в интимный разговор с коллегами по искусству через пласты времени и социальных перемен. Впервые в практике музея был применен подход совмещения классического наследия из фондов и произведений из мастерских современных живописцев.

В творчестве Вероники Богдан есть линия, отражающая ее интерес к взаимодействию искусства России и США. Тем более что исследователь свободно владеет английским языком, была в Америке и воочию ознакомилась с работами современных американских мастеров. Ее публикации, посвященные американо-русским взаимодействиям, опубликованные на английском языке, отмечены в 2001 г. исследованиями в Национальной галерее искусств Вашингтона.

Каталоги — особая отрасль искусствоведческой деятельности. Полноценный каталог — научное издание, требующее разносторонних знаний и точности атрибуций. В издательской деятельности В. Богдан проявила себя как научный редактор и автор-составитель высокого уровня. Кроме того, она принимала участие в составлении аннотаций и в большинстве случаев была ав-

тором вступительных статей. Каталоги в полном понимании их значения являются фундаментом для исследовательской работы, углублением понимания индивидуальности того или иного скульптора, живописца, графика; общей эволюции индивидуального творчества и всего процесса изобразительного искусства на фоне эпохи. Заметное место в искусствоведческом творчестве В. Богдан занимают научные конференции. Их тематический ореол отмечен широтой охвата. Каждая такая конференция позволяет сфокусировать внимание на роли отдельных художников, национальных общин России. Представляется важным доклад, прочитанный В. Богдан на конференции, посвященной 240-летию музея академии художеств — «Первые художники, реставрировавшие академическое собрание живописи в XVIII–XIX вв.». Тема сохранности и реставрации живописи и графики исключительно актуальна и важна в связи с возникающими время от времени попытками перемещения работ, продиктованными исключительно амбициозными устремлениями лиц, которые превратили свою благотворительную деятельность в пьедестал самовозвеличения.

Вероника Богдан — человек больших творческих планов. В 2011 г. увидит свет очередное интересное издание, построенное на малоизвестных материалах собрания музея. Оно посвящено сложнейшему, переломному периоду развития русского искусства — 1920–1930-м годам.



В ПОИСКАХ ГАРМОНИИ

Подобное стремление проявляется у петербургского художника Виктора Ефимовича Ямщикова и в мотивах и сюжетах его пейзажей, и в самом письме, движении мазка, словно вплавляющем друг в друга цветовые оттенки, в лиричности восприятия и живописного решения, в трактовке пространства, эмоционально сочетающего камерное и панорамное, в пытливости увидеть знакомое по-новому. Его работы исполнены чувства, они в большинстве случаев умиротворенны, в них нет драматических конфликтов и отзвука страстей. Подобная умиротворенность поиска гармонии отличается от того, что искал замечательный поэт, утверждавший: «я не ищу гармонии в природе...». И хотя великолепная поэзия Н. А. Заболоцкого и в самом деле была исполнена прекрасной, нередко подлинно живописной гармонии, в ней нередко были ощутимы черты драматического. Не сравнивая, разумеется, творчество художника и знаменитого поэта, тем не менее, хочется подчеркнуть, что к гармонии можно прийти разными путями. Важно, чтобы она пронизывала произведение в согласии или в контрасте ее составляющих, в той целостности образа, которая всегда есть истинная цель творения. Эту гармонию Ямщиков, рожденный на Брянщине, ощущал сизмальства и постоянно искал в родных российских местах, а также там, где ему удалось побывать в творческих командировках. Он постепенно открывал для себя то, о чем было сказано в строках Андрея Дементьева:

*«Нас в детстве ветры по земле носили...
Я слушал лес и обнимал траву
Еще не зная, что зовут Россией
Тот синий мир, в котором я живу...»*

Его талант был огранен питерской художественной школой, которую он чтит и старается ей следовать сообразно своему видению. При встрече в мастерской Ямщикова возникало живое ощущение прикосновения к педагогической традиции, ее творческим, нравственным заветам. В. В. Воробьев, по-настоящему первый наставник Ямщикова, а затем И. С. Сорокин, Б. М. Лавренко, Б. С. Угаров, В. И. Рейхет и Н. Н. Репин... О каждом из уже (увы!) ушедших и тех, кто поддерживает своего воспитанника ныне (Николай Никитович Репин), нашлись у художника слова особенные, точные, благоговейные. И в том увиделась мне та особенная душевная красота, которая, будучи оснащена эстетическими достоинствами школы, воплотилась в красоту живописную. У самого Виктора Ефимовича и у его педагогов она неотделима от понимания высоты пластического уровня, от воспитания творческого мышления, от корневого для России подвижнического отношения к искусству. В подобном проявлении уважительной человеческой, творческой памяти художника мне вспомнились благородные афористичные строки поэта: «Не говори с тоскою — нет, а с благодарностью — были»... К счастью, подход Виктора Ефимовича близок к такому пониманию.

Следует остановиться на некоторых основных моментах, связанных с утверждением живописных принципов художественного видения педагогами художника. Подчеркнем одновременно, что они запомнились ему в единстве с теми этическими нормами, которыми в полной мере были наделены учителя Виктора Ефимовича. «Борис Михайлович Лавренко любил валерную живопись..., учил нас не бояться краски, учил ... месить ее на холсте. Его слова «краску как в топку» мы воспринимали как совет писать смело в колорите, не нарушая формы и рисунка». Заметим вновь, что художник хорошо воспринял технику и технологию «плавленных» цветовых тонов, придающих его холстам цельность. Многие воспринял Ямщиков от установок Виктора Иосифовича Рейхета, тем более что он нередко писал постановки вместе с учениками, а видеть наставника в работе над аналогичным материалом чрезвычайно важно в процессе обучения, как и то, что усилия всех были направлены на развитие живописного, а не «констатирующего», фиксирующего видения предмета. Этому способствовало также преподавание рисунка Николаем Репиным, который постоянно (в том числе и своим творчеством) подчеркивал формообразующую роль рисунка графического и живописного. Со второго курса со студентами работал Борис Сергеевич Угаров, художник, обладавший удивительной цельностью видения лирического или драматического, трагедийного образа. Такой широкий интонационно-содержательный спектр созданного воплотился в картинах, пейзажах, портретах, натюрмортах Бориса Угарова, где всегда ощущалось и «веление» жанра и тонкое проникновение в него. Живописная стихия мастера не ведала приземленности. Живопись неизменно сообщала избранному им сюжету поэтичность. Мне очень близко отношение Ямщикова к своим педагогам, о большинстве из них я писал с дружбой и уважением к их творческому и человеческому таланту, нравственной высоте. Отношение искреннее, не декларативное, по существу того, что развивало его дар живописца и человека. «Бориса Сергеевича Угарова мы ждали в мастерской. Когда он входил, воцарялась тишина, когда приближался к работам, наступало волнение. Для каждого находил свои слова, свои советы», — вспоминает Ямщиков. Борис Сергеевич действительно учил тому, что сам делал безупречно: цельный фон, акцентированные лицо и руки, эмоциональная, психологически насыщенная живопись. Прекрасно умел «взять модель», найти ту единственную композицию, в которой все — облик, поза, жест, фон — все цельно, слитно, работает на образ. Для него не было мелочей в творчестве. Каждый компонент картины был существенен, необходим. Вот и Ямщиков вспоминает слова Бориса Угарова о линейно-колористической компоновке, о том, что «фон надо писать широко, а лицо и руки, это как бриллиант, надо вставить в оправу»... Конечно, воспринятое Ямщиковым во время обучения — не мозаика, а соединение воспринятого по своему чувству и разумению, сообразно своим задачам. Единным и совпадающим было представление о достоинстве и чести творца, того, что произведение утверждается уровнем образного начала. Были, конечно, и более ранние побудительные к творчеству истоки — отношение в семье: отца Ефима Федоровича, матери Александры Сергеевны, сестры Наташи, брата Владимира, поощрявших стремление младшего — Виктора к рисованию. Хорошо, что такая же духовная

(и душевная) атмосфера встретила будущего художника и во время обучения. Учила сизмальства и сама природа Брянщины, а затем и иных мест. «Все это осталось в моей памяти — любовь к простому мотиву... Когда рисуешь деревеньку, уголок природы, сельский быт, возникает ощущение красоты родного, земного, гармонии. Лошадка, мирно пасущаяся на лугу, замшелая банька и многое другое — все так трогает душу, не оставляет равнодушным». Это равнодушие и ощутимо в пейзажах художника: зимах, веснах, раскинувшихся привольно полях, таинстве жизни дерева.

Пейзажи Ямщикова — «далевые» и камерные, в любую пору года проникнуты тонким настроением, выраженным в избранном мотиве, точно взятом масштабе, характере «развертывания» пространства, живописной нюансировке. Интересно в плане ритмической структуры работ, задающей лейтмотив состояния, сопоставить холсты «На лугу», «Луг», «Рыбачий поселок», «Серебристый день»... В основе этих пейзажей (как и многих иных данного типа) — видовой принцип, постепенно вводящий в изображение и по мере такого проникновения внутрь композиции, словно насыщающий ее определенным состоянием. Наиболее в этом смысле показательны «Луг» с будто погруженным в своего рода сфумато, в, кажется, вытканное тонкими цветовыми тонами пространство, увлекающее взгляд под горизонт, и ясный, с четким, энергичным дальним планом и очерчивающими его заснеженными домиками «Серебристый день». В последнем из упомянутых существенную роль в эмоциональном, композиционном плане играет и человеческая фигурка, возникающая между домами и заснеженным полем, подобно щемящей ноте. Из работ более камерного плана — «После бани», «Начало весны», «Рыжая лошадь», «Лето проходит», «Снегири»... В пейзажах с жанровыми чертами — все достоверно и тонко по сюжету, чувству, состоянию. Тот случай, когда соединяются в одно целое правда реалий и правда художественная. Что и не удивительно, ибо все это окружало живописца с детства, дорого ему и поныне. Сколь поэтичны по своему состоянию небольшие пейзажи «Снегири» и «Лето проходит». В первом, словно в зыбкой переключке припорошенных снегом ветвей, возникает прекрасный, звучащий перламутром тонких оттенков, зимний уголок. Каким-то таинством, напряженным состоянием плотных зеленых с будоражающим отблеском воды в ручье исполнен холст «Лето проходит», чем-то напоминающий грустную интонацию стихов живописца, поэта, исполнителя Бориса Пономаренко:

*«Ах, что-то не то происходит,
И в жизни все наоборот
И, кажется, лето проходит
И в гости никто не идет...
И лишь в полусне забывая
Всю горечь обид и потерь,
Волшебные лестницы рая
Увидишь сквозь старую дверь...»*

В работах Ямщикова весьма конструктивна роль тактично срежиссированной декоративности. Порой же ее роль становится более активной,

выразительной, например, в пейзажах «Весна в Киркенесе», «Начало цветения», «Пейзаж с озером», не говоря уже о весьма звучном натюрморте «Маки цветут» (что, конечно, в значительной степени продиктовано самим предметом изображения). Близкий пример по характеру акцентирования декоративного начала, применения своего рода укрупненного кадра — в натюрморте «Цветы», в котором подчеркнута звучат желтые, белые на глубоком зеленом и темном фоне. Обычно же натюрморты Ямщикова даны в неглубокой перспективе, они не перегружены сопутствующими предметами, основное составляет собственно изображение цветов, предстоящих в ореоле вибрирующих светлых тонов. Примечателен у художника «Осенний букет», как бы символизирующий привязанность автора к естеству природы. Здесь интерьер с цветами словно проецируется вдаль, где за зеленым еще полем виден подлесок и вспыхнувшая золотом осени листва березы. Один из тех самых «простых» мотивов, которые так дороги живописцу, что наполняют душу чувством светлой грусти...

Портреты Ямщикова достаточно психологичны. Не являются исключением и явно постановочные работы периода обучения. В них ощутима определенная пластическая задача, которая добросовестно отрабатывается, психологизм неизменно присутствует не только в образе модели, но и в самих живописных средствах. В более поздних портретах это состояние нарастает, что проявляется в облике самих портретируемых, в решениях своего рода жанровой среды, в состоянии живописи. И здесь самая простая ситуация не является некоей фоновой заставкой. Она взята по необходимости как живописно-содержательное место действия («Портрет жены художника», «На веранде», «Оксана», в которых заветы Б. С. Угарова, пожалуй, наиболее творчески воплощены).

«Надо все это любить, быть равнодушным»

Сказанное Виктором Ямщиковым вполне можно отнести ко всему его творчеству, к написанному на Брянщине, в поселке Большие Колпаны под Гатчиной, в пригородах Санкт-Петербурга и в самом городе... И слова эти подобны объяснению в любви природе и северной столице. «Мотивы Санкт-Петербурга, Нева, каналы... Сколько исхожено и всегда что-то новое открывается. Часами можно смотреть городские пейзажи, затем писать, хочется внести что-то свое». Он и вносит — порой неожиданно, сообщая новую жизнь в образе увиденному, прочувствованному. Город имеет прекрасную летопись в слове и изображении. Сказать «свое» — сложно, ответственно. Ямщиков находит свою точку зрения. В ней не только искренность, восторг перед увиденным, здесь вглядывание в особенности городской пластики, самобытное художественное звучание улиц, домов, каналов, набережных, парков. Он воспринимает все увиденное эмоционально-пластически, подмечая существенные живописные моменты. В городе он сохраняет и развивает присущую ему пытлившую наблюдательность, столь очевидно проявившуюся в образах нерукотворной природы. Впрочем, она органично присутствует в городских видах — на улицах, скверах, разумеется, в неоднократно воспроизводимом Летнем Саду. Даже в Шанхае и его пригоро-

дах, в бесконечной сети каналов, слившихся с улочками горбатыми мостиками, художнику грезится зеленое ожерелье питерских каналов. «Прогулки по Петербургу всегда навевают лирические размышления. Канал Грибоедова, с двух сторон растут тополя, нависающие над водой, делают вид трогательным спокойным. В любое время хочется рисовать это, находить что-то новое. Часами можно бродить по Невскому проспекту, наблюдать, как мягко ложатся тени на здания. Все словно в серебристой пелене, нет жестких, а все более теплые, даже жемчужные тона, легко переплетающиеся с архитектурой... Надо все увидеть в цвете: как небо переходит от одного состояния в другое, все меняется каждую секунду...» Ямщиков пишет так, что у него холодное нередко согрето теплым, эта особенность восприятия и письма придает изображению особый колорит. Это относится не только к городским пейзажам в разное время, так выглядит мир в его целокупности. В холодноватой по обыкновению весне художник интуитивно находит теплые, можно сказать обнадеживающие тона, будто сулящие перемены, пробуждение. Он в своеобразных масштабах видит город — из парков, скверов, боковых улиц, находит угол зрения словно неожиданно открывающий площадь, здания, перспективу. Что заставляет в новом свете увидеть то, к чему привыкли, подчеркнуть значимость и своеобразие объекта. Ямщиков хорошо чувствует структуру города, соблюдая реальную и сформировавшуюся в образном смысле городскую среду. В том — не стремление обязательно поразить кого-либо, но, мне кажется, — выразить собственную радость восприятия светлого, доброго, утверждающего. Так же важно, что у Ямщикова отсутствуют удручающие приметы заштампованных приемов (пусть и внешне эффектных) изображения города. Он воспринимает его живо, искренне, пытаюсь постичь то, что заложено в афористичной строке «о, город мой, неуловимый». Достаточно назвать, к примеру «Спас-на-Крови», «Екатерининский сад», «Мойка», «Конец лета», «У Банковского мостика зимой», «Летний сад» (в многочисленных его видах). Ямщиков творчески пользуется образными возможностями смены ракурсов. В «Екатерининском саду» избранная точка зрения на Невский выглядит неожиданно. Она по-новому открывает силуэт, образ Театра Комедии имени Акимова, подчеркивает его роль в структуре проспекта. А живопись холста, по обыкновению теплая с естественным включением палевых, умбристых тонов, делает сад ощутимым как часть природы, естественно входящую в городскую среду — чуть поодаль от шума, гари, суеты. Художник вовсе не посягает на значимость сложившихся понятий в изображении города, но делает шаг в сторону их «очеловечивания», обнаруживает новую грань восприятия, делает окружающее более соразмерным, естественным. Город становится *рядом*, а не *над*... Меж тем, подобное пространственное решение позволяет увидеть достоинства градостроительного решения Невского проспекта. Близка формообразующая роль ракурса в полотне «Спас-на-Крови», где храм возникает на фоне светлого голубого неба и легких облаков как одушевленный образ в единстве живописной пластики со светлым строем зданий вдоль канала. В картине-пейзаже есть своя эмоционально-живописная драматургия, создаваемая сопоставлением солнечной и затененной сторон набережной (где в тених живопись особенно хороша). Весьма деликатно

решены в светотональном плане совершенно различные по мотиву пейзажи «Последний луч солнца. Банковский мост», летние и осенние виды Летнего Сада, «Улица Фурштатская», «Никольский собор», «Туманный день на Фонтанке», «Утро на Фонтанке», «Утро на Мойке», «Зимка», «Ледоход на Мойке». Пейзажи Ямщикова очень музыкальны, чему в определяющей степени способствует «интонационная настроенность» его палитры, которая убедительно звучит и в деревенских, и в городских пейзажах. Названные качества убедительно проявились и в «китайских пейзажах», будь то тихие виды предместьев Шанхая, где кое-где проглядывают пагоды с характерными для юга по-особенному завернутыми кверху уголками кровли, где выглядят обжитыми реки-каналы, где есть спокойные, будто зачарованные уголки. В сравнении с ними особенно грандиозно выглядят небоскребы мегаполиса с великолепной архитектурой, в которой урбанизм отнюдь не отрешен от примет национального. Верно подметил автор: «сразу видно, с каким размахом идет строительство Шанхая. Сочетание древней архитектуры с современной не мешает друг другу. Восточная природа, люди — все находится в гармонии. Сразу появилось желание рисовать, передать свое впечатление на холсте. В пригородах Шанхая рисовал каналы с домиками на берегу... Легкий туман поднимается от земли. Начинается пробуждение природы... От всего этого, от людей в постоянных кропотливых трудах — впечатление огромное». Действительно, в Китае поражает масштаб «пространства искусства», созидания, уважения к своей истории, искренний интерес, подчас благоговейный к культуре нашей страны. Видимо, и это обстоятельство способствовало постижению Китая. Здесь сказывается, конечно, еще одна родовая черта отечественной культуры — ее уважительное, заинтересованное отношение к наследию других. Известно множество таких примеров в истории нашего искусства, и еще одно веское свидетельство здесь — созданное Ямщиковым на основе китайских впечатлений. «Творчество китайских художников захватывает, можно часами рассматривать их работы, открывать все новое, интересное для себя. Китайская культура оставила большой след в моем сердце, благодарность людям, приветливо встретившим меня, показавшим такую красоту. Все это надолго останется во мне», — признается мастер.

Возвращение к морю

Этими словами питерский поэт Виктор Соснора назвал один из сборников своих стихов. Его творчество наполнено множеством ассоциаций. Они проявляются и по отношению к морю, рождающему в его представлении не только зримые картины в бесконечном их многообразии, но и восходящие к древности исторические ассоциации. Быть может, и художник находит в нем, открытом и загадочном, зов вечности, донесшийся до сегодняшнего дня своей притягательной силой.

Виктор Ямщиков никогда не уходил от своенравной изменчивой стихии, но сейчас она обрела в его творчестве более заметное место. Для художника многое значит поэтика импрессионизма, личностно воспринятая, переосмысленная, прочувствованная, не только как своего рода пароль, по которому автор

может быть причислен к кругу живописцев, исповедующих это направление от второй трети XIX в. и поныне. Эта поэтика — пластический ориентир и вектор, определяющий развитие Ямщикова. Море как воплощение свободы и страстной жажды ее прославления — так определил М. С. Сарьян суть творчества И. К. Айвазовского. Не станем сравнивать художников — они из разного времени, они исповедовали разные, но весьма продуктивные пластические системы. Заметим, однако, что поздний Айвазовский свое мироощущение морской стихии в живописно-романтической интерпретации привел к поэтическому реализму, в известной степени вобравшему в себя некоторые приметы импрессионизма. Такова, к примеру, «Волна» (ГРМ), воспринимающаяся как поэма о море, предстающем в мириадах своих оттенков, в непрерывном, все проникающем движении. Это уже не только море вблизи любимой им Феодосии. Это живописный портрет облика и нрава мятущейся, неугасаемой в захватывающем дух движении стихии воды. Это уже не только взятая крупным планом волна, это — символ. Рожденный из вполне натурального, но преображенного видением мастера мотива. Можно было бы, конечно, назвать и других маринистов, или, по крайней мере, тех, кто обращался к морским мотивам, тех, кто в известной мере был ближе к импрессионистическому восприятию, как А. П. Боголюбов или К. Ф. Богаевский. Но здесь выбран Айвазовский, ибо его сюжеты и его мотивы наиболее полно соответствовали избранной им живописной системе, способной адекватно выразить чувства и замысел художника.

Виктору Ямщикову его марины открыли не только более широкий тематический спектр наряду с городскими пейзажами, лирическими изображениями нерукотворной природы, с тонким убеждающим ощущением «колорита мест». Не столько по бытовым, жанровым приметам, когда точно ощущаешь, где окраины Петербурга, парки, опоясывающие великий город, его сады и скверы, а где уютно сгрудившиеся домики у воды в предместьях Шанхая, где парижские виды, словно вытканые на холсте пастельными тонами, где появляются сокровенные деревенские уголки на опушке среди горящих осенним золотом листьев (вспомните у Б. Пастернака — «пожар листьев»). Где возникающие в жарком мареве причерноморские пейзажи с изменчивым волнующимся сине-зеленым пространством воды, окатывающей белой пеной выбеленные солнцем берега. Море в изображении Ямщикова подчас властно устремляется к полоске горизонта, открывающего ту самую небесную «бездну», о которой так вдохновенно писал М. В. Ломоносов. Выход в пространство, выход к возможности «выткать» цветом солнце, рефлекс, движение вод в его вечности и многообразии — вот что дает обращение к заново открытым сюжетам, воплощенным в выразительном спектре живописных модуляций. Вот что дает «возвращение к морю».

Разумеется, есть непреложная связь между «новыми» и прежними сюжетами, но главное в том, как они воплощены, как стимулируют живописную энергию палитры художника. Сказанное отнюдь не означает утрату прежних приемов, сложившихся подходов. Новое — и в иных мотивах, оно в расширении и упрочении действенности вроде бы уже ставших привычными средств выразительности. Но привычное, узнаваемое — не синоним устаревшего, неэффективного. Новое, то, что открывает иной поворот, обнаруживает другой

ракурс, отнюдь не отвергая достигнутого ранее. Однолинейная диалектика тут неприемлема. Разве способность Виктора Ямщикова «оживить» привычную статику сложившихся у некоторых представлений о наборе «чинных» эпитетов в адрес города не находит себе применения и в создании морских пейзажей? Разве то, что у Ямщикова Питер — не только «строгий, стройный вид», но еще и живой, многообразный (каковым его также ощущал еще А. С. Пушкин) не свидетельствует о жизнеспособности давней традиции? Давней и всегда обновляемой. И как хорошо, что в творчестве отечественных художников и поэтов раскрывается многоликий город, который Александр Блок называл «неуловимым». И все же что-то из этой неуловимости дано почувствовать чуткому взору. Поэтому любое ощущение интересной правдивой интонации, позволяющей прибавить к сложившемуся образу, очень важно. Каждое такое постижение — верная примета нового видения. Конечно же, как уже отмечалось, это относится не только к городским сюжетам, это относится и к морю, увлекшему художника с новой силой. Вода постоянно манит, завораживает творческое воображение. В смене ее состояния — мгновенность покоя, легкое дыхание зыби прудов, каналов, рек, будь то переключка рефлексов («Пруд в Гатчинском парке»), легкий струящийся свет в «Прекрасном дне на Сене», тихий домашний «Канал в пригородах Шанхая», и ликующий, яркий перед строем светло-розовых домов «Солнечный день на Фонтанке». Виктор Ямщиков объясняется в любви воде, в своей привязанности к изменчивости ее настроения: «Для меня самое приятное — это писать воду. В воде я всегда нахожу те цветовые комбинации, которые мне нужны, вода всегда меняется в зависимости от погоды, и тем интереснее ее писать».

Как же реализуется этот интерес в композиционно-пластических приемах при создании, в частности, морских пейзажей? В них, прежде всего, явно прослеживается определенная композиционная структура, обусловленная точно избранным мотивом. Это свободное оперирование планами, где большую роль играет масштаб, пространственное сопоставление детали и целого. Что мы видим в каменистых бухтах («Свежий ветер», «Солнечный день»), где, словно оттолкнувшись от берега, море устремляется вдаль, увлекая за собою наш взор. А в «Южном натюрморте» — море будто соревнуется в красоте с изысканным по цветовому решению натюрмортом, образуя вместе с ним гармоничное целое. Это светлое произведение действительно свидетельствует о совершенстве природы, всего сущего в ней. «Натюрморт с фруктами, солнечный свет, голубые тени на фоне моря — это радость жизни». Захватывающее чувство возникает в холстах «Море штормит», «Белеет парус», «Запах моря»... Они разные по эмоциональной интонации, соответствующей состоянию природы, которую так стремится (и не без успеха) воплотить автор. Художник хорошо ощущает пространство, понимая, *что* надо сделать, чтобы оно воспринималось как пространство неумного движения в разных его стадиях — от покоя до волнения и затухания. Он точно улавливает, прокладывая цветом, оттенки, в мозаике которых воплощается и состояние воды.

Виктор Ямщиков — большой труженик. Он не завсегдатай тусовок, не изнуряет зрителя бесконечными выставками. Он появляется перед нами, когда

есть, что сказать, чем поделиться. Мне близко такое отношение художника к своему делу. Действительно, искусство «не терпит суеты», лишь отрешившись от нее, можно создать произведение, напоминающее зрителю об известном, знакомом мире образов и с интересом встретить открытое вновь.

«ЭТА ПАМЯТЬ — НАША СОВЕСТЬ...»

Строки поэта Юрия Воронова как набат, как колокол вновь и вновь заставляют вспомнить о том, что происходило в трагические и героические военные годы. На огромных пространствах боев, в тяжелых сражениях, в героизме городов-крепостей и людей, становившихся подобными крепостям, в мужестве блокадного Ленинграда... Все осталось с нами, все будоражит наше сознание, не может исчезнуть из памяти истории и памяти поколений людей. Как пронзительно точно было сказано А. Т. Твардовским: «Все, все у сердца на счету, все стало памятной метой...».

Память о минувшей войне вошла во многие произведения искусства, являясь нравственным стержнем размышлений о человеке в исключительно сложных условиях, вошла в книги и фильмы, спектакли и произведения изобразительного искусства. Отмечать дату Великой Победы, в том числе и выставками, стало доброй традицией. И уже на рубеже XX и XXI века в Москве на Поклонной Горе в Музее Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в 2000 г. была развернута грандиозная экспозиция из великолепного собрания Русского музея под названием «Ради жизни на земле». Это было впечатляющее, волнующее событие, это был сгусток памяти и взлет мастерства, это были классические произведения, вошедшие навсегда в историю нашего искусства. Не случайно по просьбе организаторов выставка была продлена на четыре месяца, так как пользовалась огромным успехом у москвичей и гостей города. Спустя пять лет в Русском музее прошла выставка «Путь в Победу», построенная в основном на художественном материале, созданном в дни войны, и достойно отразившая великую дату. О названных мною выставках было немало материалов в СМИ. Я хочу остановиться еще на одной — «День Победы», которая открылась там же, в Русском музее, накануне 65-летия великой даты. Выставка была небольшой, и на это, быть может, справедливо сетовали некоторые зрители, отмечая, однако, при этом содержательную емкость, художественную выразительность и цельность созданной экспозиции. Действительно, ее особенностью было то, что в ней очень четко, концентрированно в произведениях разного пластического плана и разных видов искусства был сделан акцент на человеческой цене Победы, столь же огромном мужестве и стойкости людей. Выставка своим содержанием и строем ясно передавала ощущение, что этот выстраданный, завоеванный ценой огромных утрат день навсегда остается с нами, что память о нем воплощает и искусство, запечатлевшее вехи многотрудного ратного и трудового подвига народа, раскрывающее образную суть слагаемых Победы, трагические и героические грани того, что было в жизни, что прозвучало в песне о «радости со слезами на глазах». На выставке были представлены произведения художников разных поколений и творческих предпочтений, которые в своих работах передали целый спектр событий и чувств, пережитых на пути к Победе. В них отражены мужество, боль, страдания, радость достигнутого и, конечно, память. Та память, о которой фронтовик, поэт Михаил Дудин писал: «Военные годы пропахли пустыней, но память не стынет, но память не стынет...». Произведения живописи, скульптуры, графики, вы-

полненные в широком диапазоне решений: от натурального до метафоры и символа. Там были работы, созданные непосредственно в военное время и позднее, на основе фронтовых впечатлений, и те, что вызваны к жизни представлениями авторов о минувших событиях. Они сложились в единый, многогранный образ, в котором историческая достоверность утверждается достоверностью художественной. Эти произведения выполняли и выполняют свою эстетическую и нравственную миссию, которая вполне соответствует сказанному прославленным полководцем Г. К. Жуковым о том, что «необходимо передавать поколениям облик и дух нашего героического времени». Выставка была полифоничной по своей событийной, сюжетной и образной интонации. Это героизм и стойкость советских людей, преодолевавших тяжесть военного лихолетья. Красота, женственность, мужество соединились в выразительной, эмоциональной пластике произведения М. А. Вайнмана «Зоя». Подобно другим художникам он опирался не только на свидетельства жителей села Петрищево, но и фотографию, найденную у немецкого солдата, запечатлевшего казнь восемнадцатилетней партизанки. Как нерушимая стена, где символичны не только фигуры бойцов, их сплоченность и стойкость, воспринималась композиция А. М. Игнатьева «Защитники Ленинграда». Здесь символичен и сам материал — гранит, в котором исполнено произведение. Образная метафора преодоления воплотилась в парной композиции Л. М. Холиной «Победа и поражение» с ее контрастом ниспадающего и торжественно восходящего движения. По-своему предельное напряжение сил защитников города на Неве выражено также в глыбных формах ее композиции из гранита «На окопах». «Умираю, но не сдаюсь» — так можно было бы выразить реальный и аллегорический смысл фрагмента рельефа «Блокада» Б. Е. Каплянского и А. Л. Малахина на Пискаревском кладбище. Как пронзительно ощущалась боль людей, стоявших до конца, защищавших свой город, в литографии Л. А. Сергеевой «Неоплаканные», в офортах А. С. Смирнова «Как одинок убитый человек» и «Ленинградская мать». Город, которому посвятил свою литографию «Реквием» В. С. Вильнер, воплотил в себе страдания человека и всего созданного человеческими руками. А сколько пережитого в час испытаний воплощено в полотнах Г. М. Коржева «Следы войны» и «Старые раны» из героико-трагедийной серии «Опаленные огнем войны», в которых автор словно проводит своих героев, сохранивших силу духа и достоинство, через самые тяжелые испытания. Это достоинство отличает образ матери и жены в строгой, торжественно-драматичной картине В. И. Иванова «Семья. 1945 год». В его подходе ощутимы особые приметы искусства 1960-х гг. с честным, не ерническим стремлением к поиску правды. Особую, сущностную, образную грань выставки составляют произведения, в которых напрямую выражена идея памяти. Это трогательная, проникновенная картина В. Е. Попкова «Девочка и память», где «холмы-памятники» (как сказала бы Т. Н. Яблонская) хранят боль земли, память войны. Здесь вспоминаются и строки В. Сидорова:

*«Холмы, продрогшие на страже
Стоят под небом низким-низким.*

*И от российского пейзажа
Неотделимы обелиски...»*

Беспокойная память возвращает художника к фронтовым дорогам прошлого, как то мы видим в литографии В. А. Ветрогонского «Дорога жизни». Эта память будто материализовалась в каменном блоке произведения М. А. Неймарка «Воспоминание». Минувшее побуждает вспомнить однополчан (В. А. Власов «Друзья»). Память о фронтовом братстве пронзительно звучит в экспрессии холста Е. Е. Моисеенко «Ветераны»... Словно всплывает из забвения взывающий к нам «Пропавший без вести» в литографии В. Р. Васильева. Сокровенна глубинным своим чувством сакральная картина В. В. Ватенина «Мать солдата». О памяти войны, которая подобно сполохам возникает у ветерана рядом с грозными свидетелями минувших боев, говорит картина В. П. Пахомкина «В артиллерийском музее». Как тонко почувствовала эту интонацию один из посетителей, житель блокадного Ленинграда Н. Иванов: «Те, кто помнят и знают, что такое война, не могут остаться в этом зале равнодушными. Ухожу отсюда с комком в горле. Спасибо устроителям этой экспозиции». И еще один отзыв: «Потрясающая выставка. Маловата, но зато бьет точно. Пронзительно. Не уйти. Замечательны и реалистические, и аллегорические работы»...

Значительное место на выставке занимали произведения, непосредственно посвященные Победе. Потому что, конечно же, каждый День Победы — это тоже память. Таким он был и шестьдесят пять лет назад и в последующие годы, таким он засвидетельствован в листах гуашей Э. М. Криммера из серии «Бал победителей»; в победной Москве 1945 г. (М. П. Бобышов «Москва салютует»). Такой, в ликующем шествии ленинградцев, представлен он в цветной литографии В. Ф. Матюх «День Победы»; ангел с венком Славы вместе с салютом осеняет великий город у А. С. Смирнова в офорте «Салют» из триптиха «Память Ленинграда». И этот салют, словно вытканый энергичными цветными мазками, озаряет Ленинград в одноименной картине Г. П. Егошина. День Победы больших городов, пригородов и деревень выглядит по-разному, но всюду он проникнут большим чувством, значителен, человечен. Таким этот день предстает в картинах Г. А. Савинова («День Победы»), С. П. Ткачева («9 мая»), В. М. Сидорова («День Победы»). Эти работы отличает особый лиризм, состояние завораживающего покоя, что особо ощутимо в картине «День Победы» В. М. Сидорова, столь созвучной стихам его однофамильца, поэта В. Сидорова:

*«Чем дальше мы уходим от войны
И четче обнажаются вершины,
Тем полнзвучней Голос тишины,
Тем все понятней, что мы совершили...»*

Как живописный монумент солдатскому подвигу, подвигу живых и мертвых воспринимается «Победа» Е. Е. Моисеенко. Здесь соединился общественный смысл происходящего и нравственное величие героев. Этическое утверждается в картине высокими эстетическими средствами. Подобно строкам М. А. Дудина это полотно о том, чем «жила и мучилась Победа». М. К. Аникушин — автор памятника «Героическим защитникам Ленинграда» в первый послевоенный год

создал однофигурную композицию «Воин-Победитель». В облике солдата, в строгом ясном ритме торжественных форм переданы спокойная уверенность и достоинство победителя. Мир и Победа — неразделимые понятия, воплощены в монументальных панно Е. Е. Лансере «Мир» и «Победа», в которых содержание и решение символично объединяют труд и воинский подвиг всех народов страны, завоевавших Победу.

И в заключение позволю себе еще раз привести слова зрителя: «Очень выразительно и достойно прозвучала наша (русская — Ленинградская) Победа в одном, но величественном по содержанию, зале Русского музея». Такие отзывы, пусть и с критическими замечаниями, вполне убеждают в том, что подобные выставки, где эстетическое в особой степени призвано утверждать этическое в ее трагическом и героическом сочетании, чрезвычайно важны.

СЕРГЕЙ ТРЕПАК — ЖИВОПИСЕЦ И ПЕДАГОГ ТРУДНАЯ ДОРОГА К ПОЭТУ

С Сергеем Васильевичем Трепаком я познакомился во время защиты дипломных работ выпускников мастерской монументальной живописи народного художника СССР, академика, Героя Социалистического Труда, профессора Андрея Андреевича Мыльников. Я был рецензентом картины дипломника. Прошло уже пятнадцать лет, а я до сих пор помню атмосферу этой защиты и показанные на ней работы «Прощание с Петровским», «Последнее утро», «Дуэль». Они экспонировались в окружении нескольких пейзажей, эскизов, которые свидетельствовали о понимании молодым художником эмоционально-содержательной роли природы в решении значительной темы.

Редкий художник в России не стремился запечатлеть образ национально-го гения, его вдохновенную и трагическую судьбу. Александр Сергеевич Пушкин для каждого свой. Для творца — в особенности. Сколь важно передать *свое* ощущение и чувство в образе, о котором каждый имеет свое неравнодушное суждение. Обращение к Пушкину не только благородная, но и чрезвычайно ответственная задача. Достичь его высот невозможно, но обращающийся к образу поэта должен обладать способностью к постижению понятия, которое для любого русского человека означает: «Пушкин — это наше все». Есть ответственность перед собой, но еще большая — перед теми, кто создавал значительные произведения о великом поэте. И все же Трепаку удалось найти свое. В его работах соединились впечатления от самой природы пушкинских мест и от образов пушкинской поэзии. Три полотна своеобразного «пушкинского цикла» объединены вариативным ритмом, напряженным, монументальным, суровым в «Прощании с Петровским». Тревожный контраст белого и черного, масштабные соотношения пространства рождают волнующую интонацию. События, показанные в картинах, соответствуют реальным. Положение Пушкина в обществе стало невыносимым. В картине «Последнее утро», повествующей о роковом рубеже в жизни поэта, напряжение заключается в состоянии самих выразительных средств, в облике Пушкина, в драматургии сюжета. Автор так пишет о своей картине: «Пушкин существует в двух ипостасях. Это Пушкин-человек у окна (но это, скорее всего, уже посмертная маска, а не он сам) и второй Пушкин — это портрет поэта кисти Ореста Кипренского. В нем я подразумеваю... то наследие, которое осталось от такого явления как Пушкин-художник». Естественно, создавая пушкинский образ, особенно в столь драматические моменты его жизни, художник с особой тщательностью осмыслил имеющиеся документы, письма, друзей поэта, то, каковы были те роковые дни. Какой сгущенной, порою давящей была окружающая его атмосфера. И конечно же, надо было обладать благоговением перед творчеством и жизнью человека, который мог сказать «честь имею» и доказать это всей своей жизнью и творчеством. Отчего же Сергей Трепак, уроженец Украины, с которой, кстати, Пушкина связывало немало обстоятельств жизненных и творческих, обратился к столь сложному образу? «Скорее всего, — говорит художник, — это результат размышлений о творце и его таланте, понимание таланта не как

права, а как обязанности и ответственности». Думаю, что и в своем творчестве с самого начала Сергей Васильевич заявил о себе как человеку ответственном перед исторической памятью, перед своим делом, что в большой степени позволило ему не только развить свое мастерство, но и передавать его другим в качестве педагога. Разумеется, обращение к Пушкину стало достойной вехой в искусстве Трепака. Достигнутое на этом трудном пути проявилось и в других его работах — портретах, пейзажах, интерьерах, натюрмортах. Уже отмечалась роль пейзажа, как своего рода «действующего лица» в творчестве художника. Большинство из них связаны с благословенными пушкинскими местами. Они притягивают своим лиризмом, ощущением простора, потаенной тишиной, сокровенностью. Мастер свободно владеет пространством, хорошо чувствует эмоциональную значимость разворачивающейся панорамы и тихого камерного уголка природы («Савкина горка», «Сороть», «Михайловское»). Он словно постигает ту ее поэтическую прелесть, которая могла вдохновить поэта. Ему хорошо удаются архитектурные сюжеты, особенно с изображением древних русских памятников («Псков», «Звонница», «Печерский монастырь», «Звонарь»). Однако, что вообще свойственно художникам России, Сергей Трепак, попадая в иные страны, очень тонко улавливает колорит новых для него мест. Достаточно взглянуть на его работы «Нотр-Дам де Пари», «Мост», «Парижское кафе», «Парижанка».

Изысканны, обладают ясной ритмической структурой натюрморты живописца («Натюрморт с самоваром», «Белый натюрморт»). В них точно выявлена своеобразная цветовая мелодия.

Сергей Трепак хорошо чувствует и передает характер своих портретируемых. Этому способствует точно найденная в психологическом и пластическом смысле поза, жест изображенного, его взаимоотношение с живописной средой фона (всегда очень активного у художника). Весьма выразительны его холсты «Дед», «Портрет отца», «Портрет А. И. Ефремова», «Таня», «Ксения», «Альбина», «Люба», «Ева» и «Китаянка». Пространство его портретов не отягощено аксессуарами. Главное — облик человека, его лицо, его состояние, подчеркнутое психологической выразительностью самой живописи.



СЕРГЕЙ ТРЕПАК — ЖИВОПИСЕЦ И ПЕДАГОГ ПРОБУЖДАЯ ЧУВСТВО ПРЕКРАСНОГО

На фоне предельно динамичной и сложной картины развития современной художественной культуры, где, казалось бы, полностью утрачены объективные критерии оценки искусства, особую значимость обретает проблема сохранения традиций реалистической художественной школы. Эти традиции заключаются не только в совокупности технических навыков, приемов и правил, но и в преемственности тех гуманистических идеалов, которые направляли творчество многих крупнейших мастеров мирового искусства. Первая в Европе Академия художеств, созданная в итальянском городе Болонья в конце XVI в., во многом обобщила и систематизировала великие завоевания искусства высокого Возрождения. Именно на этой основе были сформулированы те принципы, которыми будут руководствоваться художественные академии, созданные впоследствии в других государствах. Россия имеет собственную историю академического образования, в которой можно проследить определенную логику, в значительной степени отразившую сам процесс формирования национальной школы живописи. Создание и начальный период деятельности Императорской Академии художеств были связаны прежде всего с усвоением и использованием сложившихся ранее традиций преподавания изобразительного искусства. Однако уже во второй половине XVIII в., в период педагогической деятельности замечательного живописца А. П. Лосенко принятая здесь система обучения, построенная на подражании классическим «идеальным» образцам античного искусства, была дополнена внимательным изучением природы, как правило, существенно отступавшей от классических канонов красоты. Впоследствии эта система обогатилась педагогическими новациями А. Г. Венецианова, К. П. Брюллова, П. П. Чистякова, И. Е. Репина, и обрела благодаря этому ту устойчивость и гибкость, которые позволили сохранить академическую школу живописи и в двадцатом веке, отмеченном трагическими событиями, резкими, революционными переменами в общественно-политической и культурной жизни России.

Работавшие в послевоенное время замечательные художники-педагоги ленинградской Академии художеств — Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, Ю. М. Непринцев, В. И. Рейхет, И. А. Серебряный, Б. С. Угаров и другие сумели доказать своей преподавательской, равно как и творческой деятельностью современность и актуальность реалистической школы живописи. Ее основа — в усвоении учащимися основополагающих профессиональных навыков, без которых невозможно подлинное раскрытие таланта художника, поставившего перед собой задачу познания гармонии и красоты, заключенной в зримом мире и достойной воплощения в произведении искусства.

В этой связи особого внимания и уважения заслуживают те художники, которые в наши дни реализуют себя не только в самостоятельном творчестве, но также в сохранении и развитии традиций академической школы живописи, органически вобравшей в себя достижения реалистического искусства прошло-

го. Избранная ими благородная миссия воспитания нового творческого поколения, которому еще суждено сказать свое веское слово в искусстве наступившего столетия, несомненно, заслуживает сейчас повышенного внимания. К числу таких мастеров, наделенных талантом художника и педагога, принадлежит Сергей Владимирович Трепак, уже на протяжении пятнадцати лет руководящий созданной им художественной студией «Одиннадцатая линия».

Обозначим вкратце биографию живописца. Сергей Трепак родился в 1961 г. в городе Казатин (Винницкая область, Украина). С 1972 по 1978 г. он получает первые навыки рисования в художественной школе города Винница. Трепак с особой теплотой и благодарностью вспоминает своего учителя — Алексея Евдокимовича Сидорова, приверженца реалистической школы живописи, сумевшего привить воспитанникам не только необходимые профессиональные навыки, но и глубокий, искренний интерес к искусству. Свое образование будущий художник продолжил в Крымском художественном училище им. Н. С. Самокиша, где с 1978 по 1982 г. он учился у Заслуженного художника Украинской ССР В. П. Капитоновой. После прохождения службы в рядах Советской армии Сергей переезжает в Ленинград, где с 1985 по 1988 г. готовится к поступлению в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В первый год обучения он работал в мастерской Вячеслава Загонька, во второй — в мастерской Ивана Уралова. В 1990 г. Сергей Трепак был принят в персональную мастерскую монументальной живописи профессора Андрея Андреевича Мыльниковца. Период обучения в этой мастерской можно считать завершающим этапом формирования самостоятельного творческого мировосприятия художника. Его дипломная работа — станковые картины «Прощание с Петровским» и «Последнее утро» — объединены темой завершающего этапа жизненного и творческого пути Пушкина, предчувствия трагической гибели гениального русского поэта. В первой из этих работ трагическим звучанием отмечена сама символика заснеженных троп, пересечением своим образующих подобие креста. В основу образного решения «Последнего утра» положен драматичный контраст двух ликов Пушкина — живописного, возвышенно-романтического в помещенном на стене знаменитом портрете работы Ореста Кипренского, и трагического лица, представляющего подобием посмертной маски, словно отделенной от еще живущего, но будто прозревшего свою гибель человека.

В том же 1994 г., спустя полгода после защиты, Сергей Трепак организовал художественную студию «Одиннадцатая линия». Идея создания данной студии возникла во многом спонтанно, но сама методика преподавания в ней практически сразу получила четкую структуру. Студия разделена на две группы — «нулевую», где преподаются основы, «азы» искусства (натюрморт в технике акварели и масляной живописи, рисунок гипсовых орнаментов, основы анатомии в изображении головы), и абитуриентскую. Обучение в абитуриентской мастерской имеет четкую практическую задачу — поступление в Академию художеств или в другие высшие художественные учебные заведения Петербурга, где имеется факультет живописи или рисунка (Художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российский государственный педагогический уни-

верситет им. А. И. Герцена). Работа в этой мастерской предполагает наличие определенного уровня художественной подготовки. В процессе выполнения этюда постановки с обнаженной моделью вырабатывается мастерство в изображении фигуры человека, ее пространственно-композиционное и цветовое соотношение с предметной конструкцией. Трепак следует основополагающим принципам П. П. Чистякова — замечательного художника-педагога, школу которого в разные годы проходили такие мастера русской живописи, как И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. А. Серов, В. М. Васнецов. Основу изобразительного искусства Чистяков видел в строгой школе рисунка, который должен определяться особенностями конкретной модели, когда, по словам этого художника, «идея подчиняет себе технику». Основываясь на лучших традициях академической школы, Чистяков требовал от учеников внимательного изучения анатомии, дающей подлинное знание строения живой формы. В то же время он предостерегал своих воспитанников от опасности бесстрастного, протокольного копирования природы, поскольку, по его словам, «легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографии... если не умеешь охватить общее». Глубокое, серьезное изучение природы в процессе ее изображения — именно этот важнейший принцип чистяковской школы взят за основу в студии «Одиннадцатая линия». В ее «абитуриентской» мастерской занятия идут над теми дисциплинами, которые требуются на приемных экзаменах в художественное высшее учебное заведение: этюд головы человека, живопись, рисунок и композиция. Преподаватель не устанавливает жестких, строго определенных сроков обучения в обеих группах. Все зависит от таланта и усердия ученика, его стремления освоить непростые навыки основ живописи и рисунка. Иногда в процессе обучения в Академии студенты возвращаются к тем живописным композициям, которые были задуманы и выполнены во время обучения в студии Сергея Трепака. Еще одной важной отличительной чертой занятий в данной студии является творческое сотрудничество учащихся и преподавателя, порой оттачивающего мастерство на тех натуральных постановках, над которыми работают его воспитанники. Отметим, что студия «Одиннадцатая линия» получила известность и за рубежом — в 2009 г. в ней стали заниматься учащиеся из Китая, готовящиеся к поступлению в петербургскую Академию художеств. С этой точки зрения педагогическую деятельность Сергея Трепака можно рассматривать как пусть небольшой, но заметный вклад в творческое сотрудничество России и Китая — двух великих культурных держав.

В своей преподавательской работе художник следует тем принципам, которые были усвоены им в процессе обучения в мастерской монументальной живописи. Речь идет в первую очередь о стремлении к четкому, строгому рисунку, уверенно строящему форму и придающему ей предельную завершенность, к внимательной передаче материальных особенностей того или иного предмета, позволяющей сделать предельно убедительной, «осязаемой» его фактуру. Благодаря этому выявляется ясная, продуманная композиционно-конструктивная основа живописного произведения, где автор, как правило, отказывается от лишних, малозначительных деталей, нарушающих визуальную целостность картины.

Монументальное начало прослеживается и в портретах, написанных самим художником. Так, картина «Ева» отличается особой, подчеркнутой устойчивостью композиционного решения, основанного на четком ритме вертикальных линий и конструктивном соотношении выразительного темного силуэта фигуры сидящей на стуле девушки и белого нейтрального фона. Это же контрастное соотношение темного и светлого, но в «обратном порядке» (выделенная ярким светом из черноты окружающего пространства фигура, показанная вполборота к зрителю) мы наблюдаем и в картине «Таня», где в самом использовании мотива акцентированных светотеневых контрастов чувствуется интерес к традициям старых мастеров, переосмысленным в соответствии с пластическими и образными завоеваниями реалистической живописи XX столетия. Вместе с тем здесь, равно как и в портретах Альбины и Эрвина сам характер трактовки образа модели создает между нею и зрителем определенную дистанцию, словно подчеркивающую столь явственно обозначившееся в наши дни стремление человека оградить свое личностное пространство, неповторимый духовный мир от стремительно усложняющейся жизни. В портрете Кристины, запечатленной в изящном бальном платье красота и хрупкость современной девушки созвучна в представлении художника недостижимой красоте и изяществу эпохи, безвозвратно ушедшей в прошлое. Драматичным звучанием отмечен портрет отца, написанный незадолго до его смерти. Здесь вновь возникает тот мотив прозрения скорого окончания жизненного пути, которым были отмечены работы, посвященные образу Пушкина. Картина «Дуэль», над которой художник работает в настоящее время, должна стать завершающей частью «пушкинского» триптиха, начало которому было положено еще пятнадцать лет назад.

Большой свободой живописного решения отличаются пейзажи Сергея Трепака, некоторые из которых можно считать своего рода продолжением пушкинской темы. Это пейзажи «Михайловское», «Воронич», «Сороть», выполненные в местах, неразрывно связанных с памятливыми страницами жизненного и творческого пути поэта. Тема духовной памяти получает развитие и в серии живописных произведений, написанных в Пскове — древнем русском городе, имеющем великую, героическую многовековую историю. Сергей Трепак обращается также к традиционным петербургским или парижским мотивам, где наряду с городскими пейзажами мы встречаем и выразительные жанровые живописные зарисовки. В картине «Парижанка» привлекателен метко схваченный образ молодой француженки за столиком летнего кафе, отличающийся свойственной импрессионизму тонкостью передачи мимолетного эмоционального настроения. Отдельные пейзажи имеют этюдный характер. Художника увлекает задача поиска новых выразительных средств, способствующих более точному и гибкому воплощению натуры. Это, безусловно, имеет важное значение как для творческого самосовершенствования мастера, так и для его неустанной преподавательской работы.



ПРОЯВЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ИНСТИНКТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ САЖИНА

В искусстве XX в. после открытия Зигмундом Фрейдом мира подсознательного произошли поистине революционные изменения. «Ничто так ярко не характеризует, — писал Генрих Вельфлин, — противоположность между старым искусством и искусством нынешним, как единство формы видения в прежние времена и разнообразие этих форм сейчас. Кажется, что самые противоречивые представления способны ужиться друг с другом так, как это никогда не случилось до сих пор в истории искусства»¹. То же самое можно сказать и об искусстве XXI в., в котором значимое место принадлежит Н. Сажину.

Николай Сажин — петербургский художник, график, живописец. Его можно отнести и к искусству актуальному, пренебрегающему всеми ограничениями, рассчитанному даже не на эпатаж, а на шок, и к искусству, основанному на началах петербургской академической школы. К нему в равной мере применимы прямо противоположные определения: грубый, фольклорный, «праздничный, веселый, бесноватый»², закодированный, утонченный, элитарный, безнадежно пессимистичный, все в высочайшей степени. Он, пожалуй, единственный петербургский маргинальный художник, о котором без преувеличения можно сказать: «неистовый». Virtuозное мастерство и уникальность холстов обеспечивают художнику мировое признание.

О себе он говорит: «Как-то, формулируя свое художественное кредо, я писал приблизительно следующее: "Хочется быть и последовательным в своей непоследовательности. Чтобы ничего, кроме подписи художника, его работы не объединяло. К сожалению, это невозможно"»³. Но ему удастся, у него получается, если, конечно, не принимать во внимание авторский стиль, то есть линию и цвет. «Он, одержим игрою, — пишет академик Владимир Лентяшин, — заражен, как ранний И. Бродский или зрелый П. Вундерлих, и "нормальным классицизмом", и сарказмом; готов бунтовать и, в избытке сил, покоряться любой фантазии. Почва и судьба дышат одной грудью»².

«Почва и судьба» определили его творческий путь, основная направленность которого — свобода в форме бунтарского протеста против любых форм насилия в виде ли идеологии или традиции. Стремление к безвластию и эстетика анархизма (греч. Anarchia — безвластие) главенствуют в его работах.

В 1970-е гг., когда завершалось творческое формирование Сажина-художника, на сцене жизни появилось поколение «семидесятников», для которого, как и для «шестидесятников», но в более мягкой либеральной форме, стала естественной система двойственности и в идеологии, моральных ориентирах, и в характере, в поведении. Тогда зачастую думали одно, говорили другое, а поступали и не так, и не сяк, было время, когда «и нельзя, но можно», то, что раньше было категорически нельзя.

Художник с собственным стилем и видением, в основе своей он сформировался в эти «семидесятые», когда учился в Таврическом училище (закончил в 1972 г., отслужив в армии по «спецнабору», 1967–1969 гг.) и в институте им. И. Е. Репина, на графическом факультете, 1972–1978 гг.

Институт им. И. Е. Репина тогда, как и вся система высшего образования, был сильно идеологизирован. «Надо сказать, — вспоминает Николай, — что со времени поступления мне приходилось вести двойную жизнь. Если в училище частенько бывало так: "Ставим двойку, берем в подарочный фонд", то здесь я понимал, что лишнего просто лучше не показывать. Лишнее в данном случае — самостоятельные творческие работы. Поэтому в институте делалось одно, а дома — другое».

Но все же на третьем курсе студент Сажин принял участие в выставке художников-нонконформистов в ДК им. И. И. Газа, разрешенной, но и закрытой на четвертый день (22–25 декабря 1974 г.). Выставка, выведшая неофициальных художников из «подполья», для Николая Сажина могла оказаться последней: «Если бы не Г. Д. Епифанов, меня бы, конечно, выгнали, все шло к этому. Честно говоря, мне тогда было уже все равно, учеба окончательно надоела». О дипломе: «"Похождения кота Мурра" Э. Т. А. Гофмана мне заблокировали все те же Ю. М. Непринцев и В. А. Ветрогонский, поэтому я стал делать "Малахитовую шкатулку" П. П. Бажова». «Дипломный год оказался самым веселым. Весь год мы делали только диплом, получали стипендии, да еще выписывали друг на друга "натурные" за использование живой природы. В общем, как говаривал тогда Андрей Андреевич Мыльников, "художник состоялся"».

Лукавая история повторяется в 1982 г., Сажин, неугодному и мало битому нейметя, осуществил без соответствующих разрешений персональную выставку в фойе ДК Ленсовета (более 20 картин). Музыкальный (джазовый) критик Александр Кан, способствующий ее проведению, пишет: «Сажин состоял в молодежной секции ЛОСХа и уже по этой причине не должен был считаться нонконформистом. Однако по образу жизни и образу мысли, по культурным и художественным интересам, по кругу друзей он был типичнейшим представителем андеграунда. Его тесная и заваленная картинами квартира-мастерская на последнем этаже огромного кишящего коммуналками полузаброшенного дома в Басковом переулке была местом бесконечных встреч, обильных возлияний и яростных дискуссий»⁴. Пронесло (из протокола комиссии: «он художник больших возможностей, грамотный») и на этот раз.

С 1978 г. после окончания института им. И. Е. Репина началась активная творческая и преподавательская деятельность в нашей стране и в США. «То, что делают многие американские художники, — заметил Николай, — это все "уроки Малевича". Только некоторые, попадая в "клиенты" Лео Кастелли, становятся известными и знаменитыми. "Лео Кастелли", самая известная и модная галерея — это мощное проталкивание, за которым стоят миллионы долларов. Искусство же, превращаясь в дизайн, а в конце концов в гламур, лишается напряжения, импульсов, драматургии»⁵. Сажин же творит, развивая собственные положения, ведя диалоги, то серьезные, то провокационные, с произведениями прошлого, с работами современников.

Некоторые из картин — аллюзии, парафразы с явным цитированием или скрытым заимствованием, вызывают ироничное отношение. Другие, в которых художник, словно бы мягко и не оскорбительно, улыбаясь, издевается то ли над зрителем, или над самим собой, заставляют призадуматься. Одна из таких работ, программная — автопортрет «Мойдодыр», представляющая живописца во всей обнаженной красе с мочалкой вместо фигового листа. Вспоминается Корней, правда в другом контексте:

*«Вдруг из маминой из спальни, хромоногий и кривой,
выбегает... и качает...»*

В начале 2000-х гг. художник, объединяя работы, создает большие циклы, буквально выражающие в зримой форме идеи глубинной психологии (психоанализа Фрейда, аналитической психологии К. Г. Юнга, индивидуальной психологии А. Адлера). Они в чистейшем виде выражают Эрос и Танатос, инстинкты жизни (либидо) и смерти (мортидо).

Оргиастическая серия «Весна священная» началась, как отмечает Андрей Хлобыстин, с наблюдения и рисования южноамериканских шпорцевых лягушек, живущих не одно поколение в мастерской художника. «Эти очень выразительные, не вылезающие из воды амфибии, сначала были запечатлены в набросках, затем появились серия листов цветной карандашной графики и живописные произведения на старых дверных панелях»⁶.

В листах и на панелях в изящных формах предстают и лягушачье ню, и позы камасутры, и барочная «рубенсовская» страсть, и игривая эротика рококо с галантными сценами на темы Буше, Фрагонара. «Любовная игра бледных земноводных, показанная практически монументально, превращается в аллегорию страстей нашего мира». Вся серия посвящена Морису Бежару, который, поставив балет Стравинского «Весна священная» в стиле бешеного танца, «полного первобытной сексуальности (как и в серии Сажина), преобразил весь мировой балет».

В первобытном же, но как бы в чуть завуалированном виде, фрейдовское либидо господствует в фаллическом цикле «Частная жизнь». Героями его, выражающими мужскую силу и женскую завлекательность, являются калебастные (декоративные) тыквы, используемые в виде музыкальных инструментов, сосудов. Как следует из фотографии⁷, воображаемые сцены художник пишет также с «натуры» — с тыкв, рядами стоящих в мастерской. «Этот вегетативный "гермафродитизм", — отмечает Дмитрий Северюхин, — явно очаровывает автора, и он готов трансформировать избранный образ то в утомленную сладкой негой барышню, то в любовную пару, то в "змея-искусителя" — некое фантастическое существо, опекающее персонажей картины и с лукавой усмешкой наблюдающее за их частной жизнью»⁸.

«Эрос невозможного» — выражением поэта серебряного века Вячеслава Иванова можно определить общее впечатление, вызываемое этими двумя циклами. Экспрессия же созданных художником образов такова, что требуется определенное усилие, чтобы забыть их и вернуться в «Весну священную», в реальную жизнь к прекрасным дамам, мысленно обнажая их.

Как противоположность Эросу, Танатос торжествует в танатологической серии — циклах «Автоанатомия», «Йорики», «Страсть и одержимость разложением». В них реальное перемежается с подсознательным. Черепа существующих и воображаемых животных как бы погружаются в «прожженные дыры» — пограничные области экзистенциального сознания, где амбивалентно взаимодействуют основные человеческие инстинкты.

«Когда попадаешь в мир, созданный воображением Николая Сажина, — пишет Владимир Татаринов, — то невозможно отделаться от впечатления, что попал в пещеру к первобытному художнику, для которого картина — способ зачатия небытия. И то, что есть в "Йориках", можно определить как подсознательное желание избавиться от страха смерти. И делает он это простым способом — как в детстве — подходит поближе и внимательно рассматривает»⁹. Действуют известные фрейдовские механизмы вытеснения и сублимации — художник пугает, а нам не страшно. Эпиграф

*Неужели этот человек не чувствует,
чем он занимается? Ведь он поет, роя могилы
(У. Шекспир «Гамлет»),*

можно отнести и к Николаю Сажину.

Триединство:

...поразительно... кошмарно... гениально...,

выражает общее впечатление от этих танатологических циклов.

Рассматривая творчество Николая Сажина в ретроспекции, задаешься вопросом, как в целом определить стиль художника? Стиль, в котором есть элементы чуть ли не всех течений, начиная со звериного до актуального искусства. Но при этом ни один не выражен четко во всей полноте. Тамара Чудиновская отмечает, что свой ранний стиль Сажин называет «фантастическим реализмом».

Действительно, для Н. Сажина, художника петербургской академической школы, реализм является исходным. Но затем мастер высочайшего уровня, теоретик и интеллектуал, находясь на фундаменте реализма, обращается, как в трансгрессии, к другим стилям, течениям, направлениям. Пожалуй, термин глубокий трансреализм, подходит для определения его уникальной авторской манеры. Именно при переходе из одной формы в другую и появляются его шедевры. «Фигуративна картина или абстрактна, — говорит Николай, — это не принципиально. Главное, чтобы в ней был энергетический заряд, энергия автора». Его холсты — порождение хаоса, всплеск урагана, бушующего в глубинах подсознания.

Но задаешься и другим вопросом. Что движет художником, что является онтологической основой его творчества. Дмитрий Северюхин отмечает, что картины Сажина интимны и камерны, что в каком-то смысле их можно определить, как частную жизнь художника, «вполне осознанно и щедро отданную на публичное обозрение». Но в них много и подсознательного, и обобщающего. Пожалуй, противоречие между личностными модусами человеческого суще-

ствования и подчиняющими их процессами в общественных формациях, вызывая желание «объять необъятное», и определяют развитие его искусства.

В ярчайшей форме творческий процесс художника подчинен двум человеческим инстинктам Либи́до и Мортидо, Эросу и Танатосу. Он как бы следует Морису Бежару «Я бы сказал, что в жизни существует лишь два важных события: открытие секса (его всякий раз открываешь для себя заново) и приближение смерти. Все стальное — суэта...»¹⁰.

Но в работах Сажина, взглядевшись, замечаешь, что в них совершенно не проявляется открытый Адлером инстинкт власти. Возможно, в этом сказывается и служба в армии, и «разборки» в Академии, Союзе художников, где власти было в избытке. Анализируя, неожиданным образом приходишь к новому открытию, которое становится очевидным, но уже после того, как сделано — к открытию еще одного основного инстинкта глубинной психологии инстинкта свободы. Этот инстинкт превалирует в творчестве Н. Сажина.

Стремление к свободе, как и к власти, проявляется, начиная с рождения, в течение всей жизни человека. Амбивалентное взаимодействие парных инстинктов — власти и свободы, как жизни и смерти, обеспечивает динамическое равновесие человеческого существования. При этом, как обычно, двоичность через третичность переходит в четверичность. Здесь, как и во многом, вновь вырисовывается квадрат Малевича.

Глубинный анархизм начала прошлого века и предельное мастерство зрелого художника стали в новом столетии основой творчества Николая Сажина.

Причудливая формула, возможно таящаяся в глубинах подсознания:

...Стремление к свободе...

...Пренебрежение к смерти...

...Эрос невозможного...,

определяет и проявление таланта этого мастера, и уникальность его «анархий».

Основное в них, характеризующее отличие художника от всех в искусстве, — экспрессивная патетика борьбы за свободу, когда главным является процесс, а не цель, сама борьба, а не победа. Создается впечатление, что и в жизни, и в творчестве идеалом Сажина являются титаны Пергамского Алтаря, восставшие против непобедимых богов. Исходящая отсюда система разрушения гармонии, нарушений во всем присутствует в его творчестве. Эстетику художественного анархизма, отлитую (как бы это не звучало парадоксально) в жесткую матрицу совершенных художественных форм, являет Николай Сажин в своих произведениях.

«Художник состоялся», в современном русском и мировом искусстве XXI в., который, как и в музыке, может стать эпохой мастеров-виртуозов.

Примечания

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. — СПб, 1994.

² Леняшин В. Сажин — предварительный анализ. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008.

³ Сажин Н. Время и место. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008. Время и Место. Наш Курс. Выпуск 1978 года. — СПб, 2006.

⁴ Кан А. Пока не начался JAZZ. — СПб, Амфора, 2008.

⁵ Беседа в мастерской, — 2009.

⁶ Хлобыстин А. Бесстыжее буйство плоти. Импровизация на тему серии Николая Сажина «Весна Священная». Сажин Н. Время и место. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008. Время и Место. Наш Курс. Выпуск 1978 года. — СПб, 2006.

⁷ Сажин Н. Время и место. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008. Время и Место. Наш Курс. Выпуск 1978 года. — СПб, 2006.

⁸ Дмитрий Северюхин. «Частная жизнь», или улыбка Николая Сажина. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. — СПб, 1994.

⁹ Владимир Татарников. Йорики. Сажин Н. Время и место. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008. Время и Место. Наш Курс. Выпуск 1978 года. — СПб, 2006.

¹⁰ Эпиграф. Сажин Н. Время и место. Николай Сажин. — СПб, Петрополь, 2008. Время и Место. Наш Курс. Выпуск 1978 года. — СПб, 2006.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АРИСТОКРАТИЗМ ЛАТИФА КАЗБЕКОВА

Латиф Казбеков — один из самых интеллектуальных петербургских художников, обладающий высочайшим уровнем технического мастерства и глубинным чувством прекрасного. В его искусстве обобщенность академического видения основывается на знании жизни во всех ее проявлениях, изучение природы преобразуется в подсознательный круг ощущений, призывающих зрителей к сотворчеству в мире образов и символов недосказанной реальности.

Латифа Казбекова, автора новых технологий многослойной бумаги ручного литья, знают как живописца, мастера станковой графики, акварели, литографий, иллюстратора детских книг и философских произведений. Но не только. Человек с врожденным даром эстетизма, своим творчеством он развивает направление художественного аристократизма в современном искусстве.

После окончания (с отличием) в 1981 г. Академии художеств (Института им. И. Е. Репина), Латиф по договорам с издательствами начал заниматься иллюстрированием книг. В основном детских: Бемби, Синдбад Мореход, Буратино, сказки китайские, японские, итальянские, братьев Гримм, русские, различные саги, которые издавались массовыми тиражами.

Рисунки Латифа, ясные и по-детски понятные, нравились и детям, и взрослым. Создавая «игровые книги», художник «одевал» зверей в соответствии с их характером и «статусом», наделяя различными чертами людей, но в детском восприятии (хитростью, коварством, умом, наивным лукавством, меркантильностью...). Блестящее «мимическое рисование», когда зверям придавались человеческие выражения лиц, буквально превращало книги в театр сопереживания. По-праву можно сказать, что художник Латиф Казбеков возник из сказки.

Но как рождаются сказки? В детстве их слушают, а по прошествии лет старики, которые уже не могут работать физически, рассказывают сказки внукам с любовью и заботой. Сменяются поколения, и в процессе многократного повторения, своего рода переотражения, метарепрезентации, в них простых и незамысловатых, накапливается вековая народная мудрость. Художник все это чувствует и выражает в своих иллюстрациях. Как и в сказках, в них таятся ответы на детские незаданные и незадаваемые вопросы. Рисунки Латифа, дополняя текст, и учат без назидания, и воспитывают. Сказки, оставаясь детскими, становятся и не совсем детскими.

Художник ясно понимает, что мир детей до определенного возраста (лет до шести–семи) отличен от мира взрослых. В своих рисунках он живет вместе с ними в их чудесном мире одновременно и сказочном, и реальном. В связи с этим Михаил Герман, цитируя «Великого Бранкузи», говорит, «что мы умираем, когда перестаем быть детьми, теряем наивность, перестаем удивляться. Казбекову, думается, это не грозит», — заключает он. Можно предположить, что Латифу, как часто бывает, в детстве не хватало детства. Оно, уйдя в подсознание, буквально выплескивается в его творчестве.

Можно также предположить, что, как и многие из нас, он был уж очень не избалован в детстве. Отсюда — необычайная скромность и мягкость в общении. А также то, что художник, зная свою силу, в чем-то ее недооценивает. У одних

осознание своего таланта развивает чувство избранности, Латиф же, почти лишенный амбициозности, возможно, даже честолюбия, следуя своей природе, избрал самостоятельный путь в искусстве. Главное в нем — аристократизм духа и неустанное стремление к самосовершенствованию, определяющее основную направленность творчества художника.

В 1998 г. Латиф создает собственную технику бумаги ручного литья. Художник делает многослойные листы, используя известные составы и создавая новые, применяя хлопок — сырец, стебли и цветы льна, речные и болотные водоросли, разнообразные мхи... «Получавшийся, — отмечает Наталья Звенигородская, — в результате протяженных во времени операций драгоценный авторский лист, прочный, с неоднородной толщиной и структурой, с неровно скругленными краями и сложной поверхностью, разрушал традиционное представление о плоскостности бумаги». Моделируя поверхность, художник добивался, «чтобы краска ложилась как можно более разнообразно: то впитываясь, как в губку, то, напротив, растекаясь по бумаге, оставляя лишь красочные точки — поры листа»¹.

Художник не следует общепринятому подходу «акварель на поверхности». Он снимает слои бумаги, прибегает к «процарапыванию» верхнего слоя многослойного листа: «Я стремлюсь разрушить структуру бумаги, внедряясь в нее. При этом отношусь к ней очень бережно, это своего рода болезнь»². Без преувеличения можно сказать, что и акварели Латифа Казбекова, и бумага ручного литья — это уникальное чудо, это новое открытие. Многие занимаются ручной техникой изготовления бумаги. Но только избранные создают произведения высокого искусства. Сложнейшая техника позволяет художнику выразить в графической форме свою философию творческого поиска, передать постоянное, сохраняющееся с детства движение к вершинам высокого искусства.

«Художественный мир Латифа Казбекова велик, — отмечает Михаил Герман, — его ощущение жизни и искусства включает и дерзкий эксперимент (сочетание живописи с рельефом, фактурные "диалоги"), и глубокую, постоянно совершенствуемую культуру». Новизна открытий понимается им «не как сумма современных и модных приемов, не как отмычка для входа в нынешний модный "mainstream" (*англ. main — главный, stream — течение*), но как способность резонировать сегодняшними кодами, сохраняя свою и только свою интонацию»³.

В философии искусства художника амбивалентно соседствует множество противостоящих начал. Рациональная ментальность Запада переплетается с орнаментальной уклончивостью Востока, европейское вербальное мышление противоборствует с азиатской иероглифической образностью, обобщенность и символизм усиливаются реалистической скрупулезностью в передаче деталей. Латиф: «Люблю мелочи. Это свойство характера, моя ментальность. Ничего глобального без мелочей не существует. Только из мелочей складывается целое. Ядро образуется в окружении мелочей. Даже внутри мазка есть множество еще чего-то...».

Можно добавить, что и характер людей чаще всего проявляется в мелочах, в незначительных высказываниях, в малых произвольных поступках. Бывает, что художник творит нечто большое, заявляет громкогласно, а его не

слушают, делает малое — и все прислушиваются. В Евангелии от Матфея говорится: «...в малом ты был верен, над многим тебя поставлю» (Матфей, 25.21).

Создается впечатление, что в своих произведениях художник, прежде всего, стремясь понять самого себя, не в состоянии удовлетвориться достигнутым, пытается проникнуть вглубь своего бессознательного..., тщится и не может. Латиф: «Хочется выплеснуть ощущения, вывернуть наизнанку не кого-то или что-то, а себя».

В нашу эпоху постмодернизма, выросшую из декаданса модерна, художники во многом в новейших течениях, ставя цель «писать не как все», идут то ли в актуализм жеста, то ли в гламур, то ли в неизвестно куда и пишут «как все» за редчайшими исключениями. Казбеков же, избрав путь естественного развития, абсолютно не придерживается и не согласуется с каким-либо течением или направлением. Он сам по себе. Как почти все творческие личности-трудоголики, Латиф может интенсивно работать по двенадцать часов в сутки, но... свободно: «От заказа тупею».

Высказывания художника хоть как-то позволяют заглянуть в его внутреннюю философию творчества:

– Для меня важно не отражение реальной действительности, а реальности ощущения действительности.

– В мире есть завуалированность. Не стараюсь напрямую, хочу не сказать, а намекнуть, завуалировать.

– Мир воспринимаю как растущее дерево, когда каждый листочек крайне индивидуален. За всем этим что-то стоит, а что не знаю, но догадываюсь, что что-то есть.

– Появляется желание, размышляя о природе и цивилизации, нарушить порядок привычных вещей, и нарушая, доказать состоятельность неправильного.

– Позволив себя увлечь миру своих фантазий, можно и поиграть в догонялки с самим собой.

– Творческая мысль — несовершенное совершенство...

– Любая техника — инструмент. Образование иногда мешает, бывает, что себя заглаживаю.

– Если чего-то хочется, не надо себе запрещать, надо делать. Но... до сих пор не совсем получается, что хочу.

В творчестве Латифа, хотя и условно, можно выделить несколько тем. Условность связана с тем, что за изображаемым, видимым стоит что-то еще, что следует угадать, почувствовать, домыслить «Воображение, — подчеркивает Казбеков, — одинаково важно и художнику, и зрителю».

Раскрывая тему природы, он выражает и ее красоту, и еще что-то незримое. Чудесны «пейзажи» (кавычки в применении к ним подчеркивают некоторую условность термина), передающие любимыми художником охристыми и фиолетовыми тонами спокойствие и медитативность Востока. Однако в работах Латифа она не подчиняет, а призывает к активному сотворчеству.

Собственно, восточная медитативность, как бескрайняя степь или музыка дутара, завораживает своим особым спокойствием, как бы гипнотизирует. Для

европейца, даже для восточноевропейца она кажется несколько однообразной, я бы сказал, вязкой. В «пейзажах» же Казбекова восточная созерцательность переходит в европейское стремление на мгновение забыть себя и отойти от мира, а затем вернуться в него. И умиротворенность природы, и экспрессию ветра, символику беспокойства выражают его работы.

В формах, передающих красоту мощи, неукротимость ничем не сдержанной ярости, художник изображает «Тельца». «Телец» Казбекова, который по гороскопу «телец» — яркий земной бык и одновременно небесное созвездие с кровавым глазом звезды Альдебаран.

По-другому чем ярких зверей, художник пишет портреты своих друзей. «Лирик и философ, — отмечает Дмитрий Северюхин, — он порой не чуждается улыбки и охотно включается в игры петербургской артистической богемы, совершенно особенным юмором и склонностью к мистификации. Мягкой иронией пронизана серия его работ, посвященная друзьям»⁴. С еще большим чувством юмора в «Автопортрете с убегающими мыслями» Латиф изображает себя в виде человека с безликим лицом, из головы которого, как у Страшилы (сказка «Волшебник изумрудного города») брызжут острые мысли.

Подобным же образом художник касается темы ню. Вызывают улыбку и «Фавн, соблазняющий», и «Красавица», соблазняющая саму себя, и «Стыдливый кентавр», прикрывающий рукой свое человеческое естество. Вспоминается Ченнино Ченнини: «Естество его (мужчины), то есть его жезл, должно обладать такой мерой, чтобы нравилось женщинам»⁵.

В руках Латифа плоскость листа преобразуется, становится фактурной, рельефной. Художник пальцами, стекой, мастихином создает основу рисунка, в которой нет (или почти нет) ничего случайного. Символика фигуративности при необходимости приобретает абстрактную форму. Латиф: «Люблю абстракцию. Иногда через нее можно сказать намного больше, но иногда наоборот». В абстракциях в полной мере раскрываются возможности техники литой бумаги. Дмитрий Северюхин: «Символично-мистическое мышление и академические навыки, характерные для петербургской художественной школы, соединяются у него с внутренней свободой, присущей абстрактному живописцу».

Рассматривая творчество Латифа Казбекова в ретроспекции, неожиданно за внешним обнаруживаешь путь, по которому художник движется, часто не прямо, иногда с отступлениями, но непрерывно, к созданию великого произведения. Возможно таким творением станут 120 листов иллюстраций к трактату «Дао дэ цзин» древнекитайского философа Лао-цзы (означает мудрый старик, настоящее имя Ли Эр).

Трудность иллюстрирования «Дао» заключается в невозможности четко определить, о чем же там говорится.

– О знании незнаемого? — что древнегреческий мыслитель Сократ (ок. 470–399 до н. э.), живший в тот же исторический период, что и Лао-цзы, выразил формулой: «Я знаю, что я ничего не знаю».

– О делании неделанием? — ставшего основой ненасильственного сопротивления и неповиновения.

– О святости без традиционных форм святости? — к чему призывал в своем учении Лев Толстой.

Да, обо всем этом и еще о чем-то. Вспоминается высказывание Латифа: «За всем этим что-то есть, а что не знаю...».

Казбеков дает свою интерпретацию «Дао», приглашая и нас к сотворчеству. Иллюстрации, фигуративные ли, или абстрактные, напрямую не связаны с текстом. Поистине, это даже не иллюстрации в привычном понимании, а графическая философия, которая как музыкальное сопровождение призывает вчитываться, всматриваться, вслушиваться в сокровенное, подсознательное, открывая нам многомерность Дао.

Дао в изобразительном искусстве — это путь к вершинам творчества. Но, чем выше подъем, тем ярче свет, тем дальше уходит линия горизонта, тем больше ожидаемых открытий, и, одновременно, чем дальше путь, тем больше ощущаешь себя песчинкой в море бесконечности. Казбеков создал свой стиль, который и узнаваем, и неизменен, и постоянно нов. В стремлении к совершенству, в противоречиях с самим собой развивается искусство художника и все ярче проявляется уникальный талант мастера.

Латиф Казбеков — художник петербургской школы. В его стиле жесткое, сохраняемое в веках мастерство Императорской Академии художеств, сочетается с интригой и лукавством: с мягкой недоговоренностью Востока, с «резкой категоричностью» определяющего мышление родного русского языка, в котором «да — да» и «нет — нет» в равной мере могут быть и утверждением, и отрицанием.

Его творчество принадлежит нашему времени, но корнями уходит в далекое прошлое в эпоху Байрона и Шелли, Пушкина и Вяземского. Возрожденная им и присущая только ему эстетика высокого аристократизма XVIII–XIX столетий в наибольшей степени определяет индивидуальность его стиля и проявляется тем ярче, что в некоторых работах Латиф позволяет себе роскошь похулиганить (англ. *Nooligan* — первый хулиган *Patrick Nooligan*, ирландец по происхождению, живший в Лондоне в XIX в.), когда очень хочется, употребляя иногда арго, говоря со зрителем на «кокни» или «ботая по фене». Художественный аристократизм и ювелирная техника определяют вклад мастера в современное искусство.

Латиф Казбеков — личность, художник образа и символа, без ограничений воплощающий свои замыслы на авторской многослойной бумаге, мастер-виртуоз, которому принадлежит и настоящее, и будущее.

Примечания

¹ Звенигородская Н. Казбеков Латиф. — viiunity.ru.

² Казбеков Л. Из беседы в мастерской. — 2009 (здесь и далее). Высказывания частично опубликованы: Шалыгин А. Глубинные акварели Латифа Казбекова. Казбеков Л. [Альбом]. VITA NOVA. Saint-Petersburg, 2010.

³ Герман М. Латиф Казбеков Акварель. — СПб, 2003.

⁴ Северюхин Д. Латиф Казбеков. — viiunity.ru.

⁵ Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи. — М., 1933.

ЧИНКВЕЧЕНТО И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ФЕДОРОВОЙ

В современном искусстве петербургский художник Татьяна Федорова занимает особое место. Ее работы, отображающие духовную проблемность и коллизии нашего времени, и современны, и, в то же время, одухотворенны красотой реалистической живописи эпохи Возрождения. В особой мере, их можно отнести к периоду чинквеченто (итал. Cinquecento — пятьсот), который из нашего времени кажется и сложным, и противоречивым, и возвышенно прекрасным. Картины художницы, как полотна классиков, воспринимаются сразу, и кажется, что должны быть понятны всем. Но это первое впечатление. После чего постепенно приходишь к пониманию их глубины и многоплановости.

В своем творчестве Татьяна Федорова непостижимым образом, что может быть только в искусстве, переносит в наше время эстетику чинквеченто — периода расцвета культуры Высокого и Позднего Возрождения и распространения маньеризма, эстетику, которая в обобщенной форме была создана такими гениями, как Леонардо (1452–1519 гг.), Рафаэль (1483–1520 гг.), Микеланджело (1475–1564 гг.), а также Пармиджанино (1503–1540 гг.), Пантормо (1494–1557 гг.), Бронзино (1503–1572 гг.). Собственная, при этом сложнейшая техника живописи, основанная на положениях старых мастеров, определяет уникальность творений художницы.

Проблемы взаимодействия западноевропейской культуры и русской самобытности, влияния классики на современное искусство — проблемы сложнейшие. Определенными гранями они проникают и проявляются в творчестве Федоровой.

В нашей стране работы Татьяны Федоровой получили известность в конце 1970-х гг., сразу после окончания в 1977 г. института им. И. Е. Репина. Они представлены во многих музеях, в частности картина «У зеркала» хранится в Третьяковской галерее. Мировое признание пришло в 1980-е гг. Одна из наград — Гран При и Золотая медаль на Международной выставке «Традиции и поиск» в Парижском весеннем салоне 1984 г. в Гран Пале. Там экспонировалась картина «Гости в мастерской художника» (1982 г.). С 1996 г. Татьяна неизменный участник ежегодных выставок «Весь Петербург» в Манеже — Центральном выставочном зале нашего города, где определенное предпочтение отдается направлениям «современного» и «очень современного» искусства, т. е. работам, которые, оставаясь зачастую редкими явлениями, привлекают внимание.

Обладая полной творческой свободой, Татьяна Федорова создала свой стиль и свое собственное не согласованное ни с одним из известных тематическое направление. Она всегда, как отмечает Михаил Герман, доктор искусствоведения, и в былые «тоталитарные» 1970–1980-е гг. и в нынешние «либеральные» времена, оставалась в оппозиции к современному искусству. «Ее истовое служение красоте не приходилось ко двору ни радателям "суровой правды", ни преданным льстецам соцреалистического толка, ни адептам "современного пластического языка"...» (Персональная выставка Татьяны Федоровой «Живопись красоты», СПб, Манеж, 29 августа – 9 сентября, 2007). Гармоничное сочетание высокой темы и мастерства воплощения характерно для ее работ.

Нравственное кредо художницы содержится в записанных для самой себя афористических высказываниях:

– Почувствовать себя частью Целого — это открытие. Мой путь — путь одиночки. Я должна служить идее.

– Только самый чистый и нравственный человек познает истину!

– Есть только одна свобода для человека — это свобода нравственного выбора. Нравственный выбор — ключ к дверям, ведущим к свету.

Вера в высшее начало, ответственность за дарованный Богом талант, обязанность его реализовать в высшие ценности искусства стали, на мой взгляд, основой творческой философии Т. Федоровой. Служение чистому искусству, то, что называется «l'art pour l'art», определяет другую грань ее дарования: «Не надо писать картины для кого-то... То, что создаешь, должно обязательно доставлять наслаждение самому художнику, должно быть возвышенно и прекрасно... Но все это возможно лишь при определенном уровне мастерства. Я создаю предмет силой своего воображения. Предмет становится реальным и притягивает взгляд. Он начинает жить сам по себе».

Во всех произведениях Татьяны всегда есть особый смысл. В этом, как и в технике исполнения, они созвучны искусству чинквеченто. Художники того времени часто пользовались принятым всеми языком символов, в особенности языком цветов и плодов, забытым в наше время. Каждая деталь имела смысловую нагрузку, о которой мы можем только догадываться. Обращаясь к эпохе Возрождения, художница включает в свой язык символику цвета и реальных предметов:

– Белый цвет — жертвенность, фиолетовый — прозрение, красный — любовь, ракушка — скрытая тайна, начало и конец цивилизации.

– Голубой воздух — свет. Из света вырастают духовные цветы — лилии. Цветы — чувства, они говорят больше, чем голосом. Они говорят неосознанным.

– Бело-розовые лилии — чистые. Рыжие лилии — хитрые, мудрые. Огни оранжевые — горячие. Стебли зеленые — надежда.

Цветы и плоды, их хороводы и танцы усиливают и завершают создание поэтических образов. Перед нами возникают живые женщины и вместе с тем одухотворенные, нематериальные: «...во власти чувств танцует тело. Как это смело без одежды стоять на обозрение всем, ступая по цветам и фруктам. И тело, и цветок — плоды природы».

Все работы Татьяны Федоровой проникнуты ее индивидуальностью. В них она присутствует или явно, или в скрытой форме: лирической, философской, ироничной в выражении своих мыслей и чувств. «Не всегда хочется говорить серьезно. Сегодня у меня шутливое настроение. Читайте Бозция. Утешьтесь философией» (Бозций, 480–524, «Утешение философское»). Культ эстетизма и «святого ремесла» в ее полотнах сочетается, по выражению М. Германа, с умением «не бояться упреков в красивости или банальности». Изысканный и утонченный рисунок создает в них субъективный, несколько отрешенный от жизни идеал загадочной красоты.

В искусстве существуют понятия женские романы, женская живопись. Эти термины не применимы к Татьяне. Однако во всех ее произведениях чувствуется

женское начало. Мужская техника, монументальный стиль органично сочетаются в них с тонкостью чувств, доступных только женщине. Уместна аналогия с творчеством выдающейся французской писательницы XIX в. Жорж Санд (Авроры Дюпен). Татьяне Федоровой, как и Авроре Дюпен, есть, что сказать людям. Художница задумывает свои произведения. Мастер Татьяна Федорова создает их, воскрешая высочайшую технику живописи эпохи Возрождения. В этом и заключается исключительная индивидуальность ее полотен.

Творчество Федоровой замечательно тем, что развивается по своим внутренним законам и неподвластно давлению внешних факторов. В своих произведениях художница верна классическим традициям и в то же время развивает вечно живое современное искусство. Живописец Татьяна Федорова — талант ищущий. Творческий путь ее, как и многих больших художников, сложен. Это прекрасно выразил Василий Кандинский: «Художник в жизни — не счастливчик, он не имеет права жить без обязанностей, труд его тяжок, и этот труд зачастую становится его крестом. Во мраке скрыты причины необходимости устремляться "в поте лица" вперед и ввысь — через страдания, зло и муки».

Татьяна Федорова находится в вечном поиске и движении. Куда поведет ее кисть художника? К полотнам, воспроизводящим дух нашего противоречивого времени? К работам, отражающим ее внутренний мир? К созданию обобщенных образов, раскрытию простых и вечных тем?.. Нет ответа.

Хочется сказать: «Иди и смотри» (Апокалипсис 6.1, 3, 5, 7).

ОНТОМОРФИЗМ ВЯЧЕСЛАВА МИХАЙЛОВА В СОВРЕМЕННОМ АБСТРАКТНОМ ИСКУССТВЕ

Вячеслав Михайлов — один из признанных петербургских художников, который в своем творчестве претворяет и развивает идеи новейших течений в современном искусстве. Крайне обостренная индивидуальность и стремление к философским обобщениям, классика в сочетании с новейшей формой видения определяют новаторскую направленность его творческих поисков.

«Нет истории. Есть только биографии»¹. Это афористичное высказывание известного политического деятеля и одновременно художника-любителя Уинстона Черчилля (1874–1965) можно отнести и к современному искусству. Действительно, в отличие, скажем от науки, которая определяется открытиями, история изобразительного искусства знаменуется именами гениальных и выдающихся художников. Но все же в искусстве, как прошлых лет, так и нового столетия действуют свои закономерности.

Еще в эпоху Просвещения немецкий историк искусства XVIII в., признанный основоположник эстетики классицизма Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768 гг.), отказавшись от традиционного описания творчества отдельных мастеров и школ, рассматривал процесс художественного развития в целом. Швейцарский искусствовед Генрих Вельфлин (1864–1945 гг.) писал, что уже он (Винкельман) понимал «развитие искусства как закономерный процесс»². Вельфлин указывал также, что в XIX в. швейцарский историк и философ культуры Яков Буркхард (1818–1897 гг.) высказывал аналогичное желание «располагать силой и досугом "для выражения живых законов формы в возможно ясных формулах"». Исследуя «психологию эпох» и «методики видения», Г. Вельфлин, представляя историю классического искусства, как историю последовательно появлявшихся стилей, писал: «Самое оригинальное дарование не может перешагнуть определенных границ, поставленных ему датой его рождения. В каждую данную эпоху осуществимы лишь определенные возможности, и определенные мысли могут родиться лишь на определенных ступенях развития».

Отсюда можно заключить, что стили, течения, направления, зарождаясь в творчестве художников как бы случайно, появляются и развиваются закономерным образом. Закономерным является становление новых течений в наше время и в творчестве Вячеслава Михайлова, которого по праву можно считать основоположником нового течения — онтоморфизма (греч. *on*, *ontos* — сущее, *morphe* — форма) в абстрактном искусстве. Совершенное мастерство, основой которого являются академическая школа (закончил в 1977 г. институт им. И. Е. Репина по мастерской Е. Е. Моисеенко), новации и открытия, характеризуют его стиль, что привлекает внимание известных искусствоведов; отдельные вопросы рассмотрены в работах³.

В его художественном процессе можно выделить большие серии: «Игры», «Библейский цикл», «Карнавал», «Спас», «Фальшивые Рембрандты», переходящие в «Диалог с Рембрандтом», «Онтология города», «Флорентийские этюды», «Помпеи»... Объединяющая их выставка состоялась в 1995 г. в Государственном

Русском музее, а затем в 2006 г. — в выставочном зале Дома Голландской церкви (СПб, Невский, 20).

Что является общим, что объединяет все представленное в единое целое? Прежде всего — техника. Основой ее является фактура, «грубая до брутальности», способная отобразить и натуру живописца, и экспрессию современности. Виртуозная линия создает пространство, образуя как бы скульптурные формы, барочные и динамично-деформируемые. Разломы масс и разрывы линий, вспененные, лавообразно текущие поверхности вызывают и глубинный магнетизм, и эмоциональную напряженность. «Михайлов обнаруживает огромные возможности формы в ее содержательной и выразительной силе, формы, способной "одрагоценить" своими эстетическими качествами любой предмет, любой сюжет»⁴ — подчеркивает Анатолий Дмитренко.

В преодолении противоречий: следовать принятым канонам искусства и нарушать их, в стремлении к новаторским открытиям и классической завершенности, живет искусство Михайлова. И сохранение, и преодоление-развитие традиций характерно для него: «Это как арифметика и высшая математика. Важна органика!». Все без исключения работы художника буквально пронизывает динамика развития идей, стремление, как у Рембрандта, к единой цели — постижению первоосновы, сущего, онтологии и живописи, и человеческого существования. Бесконечная неисчерпаемость его абстракций взывает к глубоким размышлениям. Подобно тому, как Жак Дюпен писал о легендарном Альберто Джакометти: «Его скульптуры — это рисунки, помещенные в трехмерное пространство»⁵, об абстракциях Вячеслава Михайлова можно сказать, что это архитектура, вмещенная в двумерное пространство, равноправное и с трехмерным, и вообще с многомерным пространством реально-виртуального мира. Его «Онтологии» выражают общий принцип: «Писать сущее, то, что есть, а не то, что кажется».

Здесь мы подошли к самому главному. В течение более чем двух тысячелетий искусство следовало основному тезису натурфилософии Аристотеля (381–322 гг. до н. э.), который сущность искусства видел в подражании. Он полагал, искусство создали «две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие»⁶. В древнегреческой философии подражание «мимесис» — не копирование формы, а выражение платоновского эйдоса — идеи формы. Художник же, отправляясь от эмпирической действительности в процессе творческого переотражения, метарепрезентации, должен воспроизводить ее не такой, какой она кажется, а такой, какова она по своей идее.

Начиная с античности, западноевропейское искусство развивалось в одном направлении; менялись стили, но сохранялся главный принцип. На грани XIX–XX столетий произошло смещение понятий, определился интерес к подсобзательному, сущему бытия, искусства. Именно к тому, что составляет основу «Метафизики» первой философии Аристотеля. Сезанн в своих картинах искал ответ в реальных формах, русские художники Малевич и Кандинский — в бес-

предметных. Возникли, как бы из небытия бессознательного, мистического, пифагорейского, и супрематизм Малевича, и абстракционизм — цветное пятно, линия и точка, Кандинского.

Интерес коллективного бессознательного к онтологическому определил бесконечно-волнообразный процесс (подъем, спад, подъем...) развития абстракционизма как нового, после «мимесиса», направления в искусстве. Появились (не могли не появиться) «цветовые поля» Марка Ротко (1903–1970 гг.), абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока (1912–1956 гг.), неопластицизм Пита Мондриана (1872–1944 гг.), спациализм (итал. spazio — пространство) Лючио Фонтана (1899–1968 гг.), который по сути заменил точки и линии Кандинского дырами и разрезами холста (заметим в скобках, что без введения термина «спациолизм» вряд ли бы Л. Фонтана получил столь широкое признание).

Следует отметить, что отдельные черты «онтоморфизма» можно найти, конечно, в древнем мире, в русской иконе, в живописи Рембрандта, что почувствовал Михайлов в своих диалогах с ним. Они проявляются в современном европейском искусстве у итальянских художников: Альберто Бури («Мешковина красное», 1954 г.)⁷, у Сантомазо («Венеция», 1980 г.), у некоторых петербургских художников. Но, как «Девушка с крестками» Уильяма Хогарта (1697–1764 гг.) — еще не импрессионизм, так и отмеченные отдельные работы не определяют нового течения, а лишь предвещают их. Михайлов же систематически развивает идеи онтоморфизма. В сотнях работ, объединенных единой эстетической позицией, художник, исследуя взаимодействие цвета и формы, отказываясь от традиционного понятия колорита, стремится к постижению сущего онтологического в абстракционизме. Цель недостижима, но само движение к ней и образует течение.

Динамика тонов в работах В. Михайлова заставляет обратиться к Ван Гогу, который, создавая «свой» красный, говорил, что ради чистого красного можно отдать все. Михайлов создает «свой» синий, исключительный по чистоте звучания. Он говорит, что эту «синь» он нашел на Севере в контрасте с черными заброшенными избами. Но думается, что это был лишь толчок к открытию, годами жившему в подсознании и ранее порой проступавшему в его работах.

Все творчество Вячеслава Михайлова — это проявление основных инстинктов нецивилизованной страсти любви-смерти, власти-свободы — «эрос невозможного», определяющий круговорот жизни и смерти духа и плоти.

Развивая созданное им течение онтоморфизма в наступившем XXI столетии Вячеслав Михайлов стремительно движется к уходящим ввысь вершинам творчества. Пришла пора шедевров. Живописец стал полностью свободным.

Он властен, он волен, он следует только велению своего гения.

Примечания

¹ Усков В. Н. Наука о стихиях. — СПб, БГТУ, 2007.

² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. — СПб, 1994.

³ Шалыгин А. Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени. — СПб, Петрополь, 2004. Шалыгин А. Диалог с Рембрандтом. — Арт Город, 2006, № III (14). Шалыгин А. Онтология абстракционизма Вячеслава Михайлова. Петербургские искусствоведческие тетради, вып. 9. — СПб, 2007.

⁴ Дмитренко А. Живопись — это страстное молчание. Вячеслав Михайлов. Диалог с Рембрандтом. — СПб, 2006.

⁵ Дюпен Жак. Выставка Альберто Джакометти. — Эрмитаж, — СПб, 2009.

⁶ Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск, 1998.

⁷ История мирового искусства. — М., 2008.



«Я СЧАСТЛИВА, ЧТО ЕСТЬ ТАКОЙ ПРОЕКТ...»

Сегодня постоянно действующий международный выставочный проект «Единение» известен далеко за пределами небольшого приграничного эстонского города Нарва. Там в 2009 г. он родился. На счету проекта есть уже не только несколько международных выставок в двух городах Эстонии, но и конференция, ряд публикаций и презентаций. На выставках, уже прошедших, было представлено более 300 работ (живопись, графика, гобелен, батик, художественное стекло и керамика, фотография, ювелирные изделия) 78 мастеров из 14 стран мира.

В проекте участвуют: художники, дизайнеры, искусствоведы, фотографы, галеристы из Германии, Швеции, Финляндии, России, Эстонии, Англии, Болгарии, Израиля и других стран. Все они — люди разных национальностей и мировоззрения, объединенные великой силой искусства.

«Искусство без границ» — такое название предложил для одной из выставок «ЕДИНЕНИЯ» Н. П. Бондаренко — Генеральный консул Российской Федерации в Нарве. Пожалуй, это наиболее верно отражает идею не только данной выставки, но и всего проекта в целом, помогая понять его задачи: создание единого творческого пространства, способствующего плодотворному обмену идеями, мнениями, информацией и новыми технологиями в области художественного творчества.

Абрам Григорьевич Раскин, председатель Санкт-Петербургского отделения Ассоциации искусствоведов, представляя проект «Единение» в ЛенЭкспо на II Международном Конгрессе при выставке «Арт. Театр. Музей» в 2009 г., так акцентировал его актуальность и перспективность: «В наш век, отмеченный трагическими переломами и коллизиями, человечество как никогда требует духовного единения! Наш проект представляет для всеобщего ознакомления идеи, которые проповедают художники в самых различных аспектах и формах. Идея творческого Единения может стать глобальной, охватывая города и страны, проникая в сердца и умы». Как уже говорилось выше, свои первые шаги проект «Единение» делал в Нарве. И это не случайно. Ведь город Нарва в силу своего географического положения и исторического развития — место тесного переплетения самых различных культур: датской, шведской, немецкой, русской, эстонской. Именно в этом и заключается его привлекательность для международных проектов.

Главным инициатором данного проекта в сотрудничестве с эстонскими, российскими и финскими творческими союзами стало некоммерческое культурно-просветительное общество SOPHIA, созданное в 2002 г.

Однако, по словам руководителя «Единения» Софии Школы, самым «первым и главным инициатором этого проекта стала Лия Шульман» — «друг нашего города», как с гордостью называет ее «Нарвская Газета».

У нас, петербуржцев, может вызывать гордость еще и тот факт, что именно житель нашего города является российским куратором столь интересного проекта.

«Лия Шульман, — по словам Абрама Раскина, — пример таинственной закономерности, которая проявляется в том, что художественная одаренность стремится к расширительному проявлению». И продолжает: «Имя Лия Шульман для меня долгие годы означало одно — талантливый художник стекла». Да, Лия, прежде всего, художник, художник стекла. Она — выпускница Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, член Союза художников России, член Международной Ассоциации искусствоведов, автор 12 персональных выставок, участник нескольких международных симпозиумов и более чем 200 групповых выставок, как в России, так и за рубежом. Ее работы можно увидеть, как в частных, так и в государственных коллекциях. Как художник Лия Шульман работает, главным образом, в стекле, используя множество техник и приемов: скользящая гравировка, роспись по стеклу, сочетание стекла и металла, витраж и др.

Однако в ее творчестве есть много других граней. Так, в 1995 г. она пробует себя как педагог, и начинается ее многолетняя успешная работа в системе еврейского образования, продолжающаяся по сей день и помогающая ей в творчестве. А работа с детьми в витражной студии Израильского Культурного Центра (1994–2004 гг.) в технике росписи холодными транспарентными эмалями помогает ей в создании серии собственных работ в области иудаики.

Как еврейский художник Лия Шульман имеет персоналию в Российской Еврейской Энциклопедии. В том же 2000 г. в Санкт-Петербурге выходит поэтический сборник ее стихографики «Дотяни струну до сердца», где Лия выступает в двух ипостасях: и как поэт, и как художник. По словам Абрама Раскина, «самое удивительное в этой книге — сочетание русского поэтического слова и еврейской символики».

Участие в организации разнообразных творческих проектов — еще одна из граней творчества Лии Шульман. А «Единение» — один из последних проектов, куда художник внесла свою немалую лепту. Ведь, кроме кураторства и инициаторства, на выставках проекта можно было видеть ее работы, выполненные в разных техниках: стекло (оптика и гута), витраж, стихографика, компьютерная графика, ювелирные изделия. На августовской Конференции «Единения» были услышаны и ее доклады. На некоторых из выставок проекта Лия Шульман выступила, как их экспозиционер.

Международный выставочный проект «Единение», прошедший в 2009 г. в Нарве, осенней столице Эстонии — один из последних проектов Лии Шульман. В Эстонии, которая для нее — «земля совсем не чужая». С этой землей ее связывают воспоминания детства, множество старых и не меньшее количество новых друзей и коллег. А теперь появился и новый проект...

«Как-то незаметно наш проект стал обрастать друзьями, единомышленниками, помощниками, — замечает она, — Особенно дорого, что проект поддерживают художники из разных стран. Так, лично привозил из Швеции свои работы Ёхан Ёнссон, приезжала помогать в оформлении выставки Ирина Лундгрэн из Финляндии... Таких участников, добровольных помощников, доброжелателей много. Я счастлива, что есть такой проект...».

Источники

1. Российская Еврейская Энциклопедия — М., 2000 г., т. 3. С. 437
2. Раскин А. Сб. Лии Шульман «Дотяни струну до сердца» — СПб, 2000 г. С. 3–4
4. Кожевникова А. «Творческий портрет Лии Шульман», Петербургские искусствоведческие тетради, № 7, 2006 г.
3. Кивимяэ И. «Единение продолжается...» // «Нарвская Газета», № 53, 23 июля 2009 г.
4. Шульман Л. «Эстония земля совсем не чужая» // Нарвский еженедельник «Город», № 31, 13 августа 2009 г.
5. Раскин А. Вторая Международная Выставка «Арт. Театр. Музей» // Каталог ЛенЭкспо, 2009 г. С. 15
6. «Искусство без границ» // Каталог, Нарва, 23 декабря 2009 г.



МОЙ МИР О творчестве Дорварда Акопяна

«Намечаются возможности построения
единой теории всех взаимодействий».

В. И. Григорьев, Г. Я. Мякишев
«Сила в природе»

В Доме национальных культур в ноябре 2009 г. состоялся вечер армянской диаспоры в честь открытия выставки Дорварда Акопяна «Мой мир». Наверное, каждый художник мог бы дать такое название персональной выставке, а Дорвард, человек незаурядный, назвал.

Акопян много лет живет и работает в Санкт-Петербурге (Ленинграде). Он окончил Ереванский политехнический институт и поступил в аспирантуру ЛЭТИ. Защитив диссертацию, кандидат технических наук, физик Д. Акопян полностью реализовал свой научный потенциал. На его счету более ста изобретений. Казалось бы, жизненный путь ясен... Однако, отметив пятидесятилетие, Дорвард решил учиться в вечерних рисовальных классах при Академии художеств, чтобы воплотить в жизнь свою детскую мечту — стать профессиональным художником.

С упорством спортсмена-борца Акопян одолевал новый объем знаний в профессии, которая привлекала его всегда. Дело в том, что для этого увлечения, можно сказать, — страсти, были реальные предпосылки. Он рисовал всегда.

Если по желанию отца Дорвард благополучно освоился в научной среде и добился успехов в исследованиях, результаты которых воплощены в атомной промышленности страны, то по материнской линии он — потомок славного рода князей Мелик-Мнацаканян, в котором, по традиции, детям прививалась любовь к искусству. В аристократических семьях было принято воспитывать в детях разносторонние интересы, чтобы они росли гармонично развитыми и, оттачивая собственный вкус, формировали окружающую культурную среду. Как говорится, реализовывали программу своего рода.

В 1998 г. Дорвард Акопян закончил обучение в классах при Академии художеств, освоив школу классического рисунка. Он добрым словом вспоминает своего преподавателя Ю. Мацко, поддержка и понимание которого помогли в самоутверждении Акопяна как художника. Тогда же он познакомился с художником Николаем Теплым, отметившим незаурядность и красоту произведений Дорварда Акопяна.

Талантливая интерпретация существующих художественных стилей — характерная черта живописи Акопяна. Он видит смысл искусства в «идее, заставляющей творить». По мнению Дорварда Акопяна, именно идея произведения определяет «стиль и направление живописи». Он пишет, в основном, по памяти. Богатый жизненный опыт, творческое мышление, генетическая память рода — вот откуда возникает и притягивает к себе зрителя драматиче-

ская насыщенность его полотен. Традиционная для армянской живописи красочность картин Акопяна оставляет ощущение восторга. Красота полотен притягивает внимание зрителей и создает праздничную атмосферу, притом что его произведения — несомненно живопись на уровне подсознания.

Такое же яркое впечатление производят картины американца Сая Твомбли (в прошлом военного шифровальщика). Незаурядное творчество американского художника Мэта Лэмба (бизнесмена) также вызывает удивление и потрясение глубинным драматизмом. Этих художников порой называют аутсайдерами, наивными, но хочется назвать их художниками будущего, о котором грезили творцы эпохи Возрождения. Аналогии можно найти и в живописи венгерского художника Тиводара Чонгвари Костки — гения недалекого прошлого.

Научное мышление не дает творческому человеку покоя, а соприкосновение с искусством рождает новую реальность, в которой воплощаются, порой, невысказанные мечты и запечатлеваются картины окружающего мира — мира художника, чьи полотна, кажется, выбирают интеллектуальные площадки для выставок. Это галерея «Форум» (библиотека имени Льва Толстого), Дом ученых на Дворцовой набережной, ЦВЗ «Манеж», галерея «Национальный центр», Дом национальных культур, Выставочный центр Санкт-Петербургского союза художников.

Целостное представление о закономерности и существенных связях определенных сфер действительности, которым владеет Дорвард Акопян, делает его творчество неотъемлемой частью общего художественного процесса.

Источники

1. Григорьев В. И., Мякишев Г. Я. Силы в природе. — М.: Наука, 1983.
2. Егоров С. Н. Аксиоматические основы теории права. — СПб.: Лексикон, 2001.



ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПАРАДОКС

«Иерархия в царстве гештальта определяется не законом причины и следствия, а законом иного рода — законом печати и оттиска».

Эрнст Юнгер «Господство и гештальт»

Может быть, не всякое индивидуальное творчество является оттиском происходящего, но вот коллекция, тоже не всякая, может соответствовать объявленному Юнгером закону. В большом собрании картин получает зрительное воплощение то, что он определил как гештальт¹, что-то такое, что представляет собой не список конкретных феноменов искусства, но особый смысл — окончательный текст которого может быть неожиданным. «Целое больше, чем сумма частей» — так Юнгер разъясняет свою идею, имея в виду большие процессы, происходящие в обществе.

Текст же может оказаться таким, что возникает вопрос, что это за общество, оттиском которого является, например, некая коллекция картин.

Поводом к открытию такой темы послужила моя работа над каталогом коллекции Георгия Михайлова, о которой многие наслышаны. Два громких судебных процесса в 70–80-х гг. и отбывание срока на Колыме², были связаны с началом формирования именно этого собрания, а судебное решение об уничтожении части картин мгновенно сделало «героя этой невеселой истории»³, как выразилась о нем Людмила Алексеева, публичной фигурой. Европейской общественности этот процесс напомнил времена фашизма. В результате борьбы, в которую включились все диссидентские движения, картины были спасены, а главный герой избежал второго срока. Дальнейшая же его история была такова, что сегодня он уже сам, в некотором смысле, представляет собой экспонат своей коллекции. Протестная деятельность рухнула вместе с породившим ее режимом и после 90-х гг. плавно переместилась на полки судебных архивов и в широко издающиеся мемуары. Теперь уже не политические, а коммерческие структуры нового толка, выжимают из этой и в самом деле невеселой истории нужную им выгоду.

А как же искусство? Что «в сухом остатке»? О чем это высказывание, принявшее форму коллекции Г. Н. Михайлова?

Оно, возможно, представляет собой вовсе не то, что декларирует навешанный на него ярлык. Во всяком случае, каким-то образом эта коллекция, например, и громкая история ее владельца не вошли в экспозицию одной из крупнейших выставок, посвященных истории нонконформистского движения в Ленинграде. Она вообще, так сказать, «вымыта» из обсуждения современной арт-сцены. И это уже парадокс.

Своеобразие именно этого собрания картин в том, что деятельность Михайлова, носившая политический и публичный характер, не была результатом глубокой личной вовлеченности в проблемы творчества конкретных художников или искусства вообще. Г. Н. Михайлов был ангажирован противостоянием

людей искусства и власти. Движение художников, не имевших профессионального образования, за право иметь свою нишу в жизни общества, было поддержано всей оппозицией тоталитарному режиму и стало частью благородного движения за права человека во всем мире. Георгию Михайлову помогали политики и частные лица из диссидентского круга.

То обстоятельство, что «личной вовлеченности» не было, обусловило принципиальное отличие этого собрания от всех других. Рядом, на полках, на стенах и в папках сосуществовали произведения самых разных авторов и направлений, не только нонконформизма. Это позитивная сторона его собрания. Действуя, как защитник объявленных свобод, Михайлов выставлял всех, кто к нему приходил, всех подряд. Возил выставки в Европу, Америку и по городам России, был известен в среде художников, к нему шли. Здесь тоже высветился странный парадокс: как галерист он проводил именно такую выставочную политику, за которую боролись основатели движения, но именно от них, в итоге, оказался в стороне...

Наконец, все состоялось, свободы сколько угодно, рынок искусства открыт — все на продажу. Острота посещения квартирных выставок исчезла. В моде аукционы, разговоры соответствующие, больше всего режет слух: «раскрученный художник». У нас никто не «раскручен», не знали, что это такое. Политическую же нишу нонконформизма заняло так называемое «актуальное» искусство, теперь полагается хвалить или ругать его.

Но обнаружился и новый требовательный голос, об обязательном присутствии которого как-то забыли среди политической суеты. В конце «всей цепочки» участников новой арт-сцены скромно стоит покупатель, ценитель искусства, или бизнесмен, желающий купить этого рода валюту. Они, возможно, не осведомлены о том, как было дело, или это не имеет для них значения. Один хочет купить произведение, которое ему о чем-то говорит, другой хочет вложить деньги в то, что всегда будет ликвидно. А ликвидно оно будет, я повторяюсь, и настоятельно обращаю на это внимание, оно будет ликвидно, если это и в самом деле искусство, т. е. каждая предложенная к продаже картина, известного или неизвестного художника, имеет осмысленное содержание, выраженное художественными средствами. Полнота этого содержания может быть большей или меньшей, но она должна быть.

Картина имеет особенность, отличающую ее от всех ныне модных форм творчества: это некий текст, заключенный в прямоугольник (преимущественно), который сохраняет свой смысл при любом перемещении. Все, что не соответствует этому положению, картиной не является. Я хочу сказать, что все нонконформистское движение носило характер «закрытой коллекции», т. е. такой, которая сохраняет свой смысл только в не раздробленном состоянии, она представляет собой что-то вроде одной картины. Она гораздо более концептуальна в целом, чем нынешнее «актуальное» искусство, практически создающее изысканные иллюстрации к идеям модных философов. Сегодня, когда художники выходят на европейский рынок и коллекции начинают распродаваться, это соображение имеет практический смысл. Михайлову не удалось создать музей, который сохранил бы это единство, никто не поддержал, это тоже

в некотором смысле парадокс, т. к. обсуждение этого направления в искусстве продолжается. Дальнейшая судьба его собрания проблематична. Большинство этих работ не будет продано — вырванные из общего смысла они перестанут быть понятными, их значение будет утрачено. Возможно, они со временем и дождутся какого-нибудь безумного коллекционера, у которого будет такой «нюх», который увидит в этом собрании уникальную картину умонастроений эпохи.

Попытки выставить часть коллекции в Европе наткнулись на естественное отсутствие профессионализма (каковым нонконформисты некоторое время даже гордились) во всем.

Вежливое письмо из Парижа гласило: «В присланных Вами материалах о картинах не хватает данных о художниках: полное имя, фамилия, год создания и техника...».

Оказалось, что надо соответствовать. Сначала хотя бы «конформистским» стандартам выставочного процесса. Желательно, также, соответствовать международному юридическому праву на интеллектуальную собственность. Кроме этого, нужно еще уметь выстраивать отношения с партнерами хотя бы в рамках поверхностной вежливости. Ну и, разумеется, владеть современными способами связи.

Ко всему этому «неофициальный» коллекционер неофициального искусства, Георгий Михайлов, оказался не готов. Такой головной боли как картотека, например, он никогда не знал... Атрибуция многих работ оказалась проблемой: «Я, что, должен помнить имена всех художников?»

Он является распорядителем РО Фонда (ФСРСИ)⁴, который основали художники и диссиденты для спасения «приговоренных» картин и его самого. Среди первоначальных учредителей было много профессионалов своего дела, художников, искусствоведов, юристов. Но с тех пор утекло много времени, кто-то уехал или живет далеко, кого-то уже нет среди нас, другие потеряли интерес к делу. И на этой арт-сцене появились новые участники...

Парадокс, когда среди учредителей Фонда искусств не все знают, как правильно пишется название «легенды художников», столицы Франции: Париж или, может быть, Париш? «Георгий Николаевич, какая буква пишется на конце?» В это трудно поверить, но такой вопрос, заданный герою этой невеселой истории, я слышала собственными ушами... «Париж» или «Париш»?

При чем здесь гештальт?

Вышеперечисленное — фон, даже не контекст, просто какие-то условия, сопровождающие большое собрание картин в отрезке времени. Всего лишь.

Может быть, для объяснения этих картин и понимания всего этого целого, «состоящего из суммы частей» и, вообще, всего того, что произошло с нами, нужно просто рассказать истории художников, их поступков и из этого сложится ответ?

Если окажется возможным осуществить такое издание⁵, я так и сделаю. Запечатлеть это, пока все не попало в руки тех, кто не знает, как пишется...

Так Париж, или Париш?

(продолжение следует)

Примечания

¹ «..определил как гештальт» — (нем. Gestalt — образ, форма) — термин возник в среде психологов в 1920–30 гг.: форма существования как нечто определяющее поведение и самоощущение личности в обществе. Затем, начиная со Шпенглера, обсуждение значения внешних условий, как изменяющих общество в больших масштабах, перешло в философские круги. Э. Юнгер определил гештальт человека «технического» мира как «рабочего», работающего «независимо» (в отличие от традиционных обществ, где личность была зависима и не свободна) и так получающего свободу. Хорошим примером для понимания этого термина являются художественные выставки, в основе экспозиции которых лежит некая идея. Смысл, который прочитывается только в «составном» виде. Это относится и к большим коллекциям.

² «...отбывание срока на Колыме...» — Г. Н. Михайлов в 1979 г. был осужден на 4 года за, якобы, незаконную предпринимательскую деятельность. Реальной же причиной было его участие в движении художников неофициального искусства за право показывать свои произведения публике. В своей квартире он устраивал выставки и распространял фотографии этих картин. Ему грозил и второй срок, но политика уже менялась, помогло и вмешательство западной общественности. Впоследствии власти признали, что обвинение было сфабриковано, Г. Н. Михайлов был реабилитирован.

³ «героя этой невеселой истории» — «Георгию Михайлову, отчаянному герою этой невеселой истории от автора» — такую надпись сделала известная правозащитница, Людмила Алексеева на экземпляре своей книги «История инакомыслия в СССР».

⁴ФСРСИ (Фонд Свободного Русского Современного Искусства), затем РО Фонд СРСИ. В сентябре 1979 г., художниками была подписана декларация о создании Фонда — для спасения коллекции Михайлова от уничтожения по судебному приговору. Художники при этом предоставили свои картины (как имущество Фонда). Затем идея стала пониматься шире, как Фонд свободного искусства и 24 октября 1987 г. ФСРСИ был зарегистрирован в Мюнхене (как эмигрантская организация). В 1991 г. — в Санкт-Петербурге. В ноябре 2000 г. перерегистрирован как «Региональный общественный Фонд свободного русского современного искусства» (РО Фонд СРСИ).

⁵«...осуществить такое издание...» — описания коллекции Г. Н. Михайлова, перечисления имен художников и списка картин и графики не существует. В настоящий момент я по своей личной инициативе, надеясь на то, что «рукописи не горят», начала работу в этом направлении, данную публикацию можно назвать преамбулой к каталогу...

Источники

1. Эрнст Юнгер — «Рабочий. Господство и гештальт.» — СПб, «Наука», 2002.
2. www.artneo.ru — сайт Г. Н. Михайлова.
3. www.georgimih-art2008.narod.ru — сайт Г. Н. Михайлова.
4. www.troullkseny-art2008.narod.ru — сайт Ксении Трулль.



ВЗАИМОСВЯЗЬ ДВУХ ОКТАВ (ЗВУКОВОЙ И ЦВЕТОВОЙ) — ПУТЬ К СВОБОДЕ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ

Опыт работы воскресной школы Израильского Культурного Центра в Санкт-Петербурге

В 2002–2003 учебном году все творческие коллективы воскресной школы «Эрец» (Земля родная) Израильского Культурного Центра в Санкт-Петербурге работали над проектом «ПОЕМ И РИСУЕМ ПЕСНЮ».

Проект был посвящен двум главным юбилейным событиям 2003 г.: «55-летию Государства Израиль» и 300-летней годовщине Санкт-Петербурга.

Поэтому проект и состоял из израильских песен об исторических этапах развития страны Израиль и из русских песен о городе Санкт-Петербург.

Выбирая данную тему, мы, авторы проекта, руководствовались следующими доводами:

1. «Песня» — самый доходчивый, самый демократичный и самый доступный пониманию жанр в музыкальной культуре любой страны.
2. В любой культуре каждой эпохе, каждому отдельно взятому временно-му отрезку, как правило, сопутствует любимая песня.
3. И в России, и в Израиле жанр «песня» пользуется наибольшей любовью.
4. В синтезе искусств, особенно при применении методики интегрального обучения, именно этот жанр лучше всего подходит на роль «сквозной» темы.

Как уже говорилось выше, над этим проектом в 2002–2003 учебном году работала вся школа «Эрец» — все ее творческие коллективы. И для всех дисциплин школы именно эта тема так же стала основной.

Ядром проекта, с самого начала и до самого конца, были два предмета — «хоровое пение» под руководством Ольги Змиевской и «изобразительное искусство» под руководством Лии Шульман.

Этим, в конечном итоге и объясняется то, почему окончательной вехой реализации проекта стало выступление хора «Эрец» на фоне выставки художественных работ «студии витражного искусства». Именно эти два совместных мероприятия, а также мастер-классы О. Змиевской и Л. Шульман успешно прошли на городском Фестивале Детского Творчества «Привет, Весна!» в Центре «Другой Мир» в мае 2003 г.

Уже позднее выступления учеников школы «Эрец» и их участие в мастер-классах были освещены в видеорепортаже телеканала НТВ, рассказывающем о работе Израильского Культурного Центра в Санкт-Петербурге и посвященном 55-летию государства Израиль.

Казалось бы, участие наших учеников в общегородском Фестивале, показ их ведущей роли в мастер-классах с освещением по телевидению — важное событие и вполне достойное завершение осуществленного проекта. Но, для нас, авторов проекта, не это было самым важным и значимым. «Самым главным»

и «самым важным» стала для нас задача — научить наших учеников свободе творческого самовыражения... Той свободе, где конечным результатом явилось бы понимание и осознание взаимосвязи звуковой и цветовой октав. Именно этому при планировании учебного процесса во время проведения проекта «ПОЕМ И РИСУЕМ ПЕСНЮ» и было уделено наибольшее внимание.

Следует отметить, что весь процесс постижения поставленной задачи нашими учениками был условно поделен на три, взаимосвязанных друг с другом, этапа. Все этапы условно были обозначены как «Переживание», «Осознание» и «Воплощение».

Деление учебного процесса на этапы было необходимо. Именно оно больше всего и помогло нам в последующей работе.

Первый этап — «Переживание».

Как правило, именно на этом этапе дети работают наиболее эмоционально. «Переживание» прослушанной песни, прочитанной сказки, услышанного исторического или музыкального сюжета весьма важно и нужно. Дети легко вживаются в каждый из предложенных им сюжетов, достаточно правдиво понимая его и, не менее, правдиво (каждый по-своему) его отражая. Пусть даже это «отражение» порой несколько ассоциативно. Особых трудностей у детей на этом этапе не возникает.

Для нас всех (и для взрослых участников проекта, и для учеников, его исполнителей) особенно сложным стал второй этап — «Осознание».

Реализация этой части была особенно трудна, потому что именно на этом этапе происходил «переход» из одной системы координат в другую или «перевод» из одного языка в другой!

Следует отметить, что для качественного «перевода» необходимо два фактора — скоординированная работа всего коллектива и хорошо продуманная, разработанная стратегия исполнения. Такой стратегией в нашем случае стало сбалансированное расписание занятий. В том, что такое расписание было составлено, большая заслуга тогдашнего директора нашей школы Александры Васильевой.

Другой сложностью второго этапа стало использование модели «комбинированного перевода», к которому мы обратились впервые. У нас эта модель начиналась с изучения звукового языка на уроках хора «Эрец» (педагог Ольга Змиевская) и продолжалась «переводом» его на язык живописи на занятиях студии «витражного искусства» (педагог Лия Шульман).

А далее шли занятия танцем, где шел «перевод» песни и живописи на язык танца (педагог Ирина Гордон). Чтобы впоследствии уже язык танца можно было «перевести» на язык компьютера (педагог София Горлицкая). В заключение дети занимались у преподавателя иврита Ильи Лифшица, который, закрепляя знания по уже «переведенной» песне, разбирал текст новой для предстоящего урока Ольги Змиевской. Так же, только в несколько другом порядке, шел «комбинированный перевод» русских песен, посвященных 300-летию Санкт-Петербурга.

Следует отметить, что именно «комбинированный перевод» лучше всего помогает ученику не только выработать различные точки зрения на один и тот

же объект, но, и обучает его анализу самого «перевода», помогая выйти к осуществлению третьего этапа — «Воплощение».

На этом последнем этапе и происходило понимание подлинной свободы творческого самовыражения.

Говоря о «взаимосвязи двух октав» (звуковой и цветовой) мы, по сути, говорим о всеобщем гармоническом соответствии мира, обо всем том, что делает его таким сложным, прекрасным и неповторимым! О том мире, где все цвета видимого спектра имеют свое звучание, составляя при этом гармоничный переход от нижнего красного «до» к верхнему фиолетовому «си»...

А так как именно «песня» (положенные на музыку с определенным ритмом слова) лучше всего гармонизирует пространство, то и исполнитель ее (в данном случае ученик) на практике учится образному, воздействующему на его слух и моделирующему его речь, высказыванию. Таким путем, постигая основы гармонии, он не только начинает понимать ее, но и стремится к поиску наиболее простого и выразительного способа передачи образа. Слушая музыку, исполняя песню, заново, переживая и осмысливая сюжет, испытывая, при этом, разнообразнейшую гамму чувств, ученик пытается найти самые различные средства (в том числе и изобразительные) для передачи образа в любом из известных ему «языков» и материалов...

Стараясь понять желания и возможности каждого нашего ученика, мы каждому помогали выполнить задуманное, как на уроках пения и живописи, так и на уроках всех остальных дисциплин.

Придумывая и работая над проектом «ПОЕМ И РИСУЕМ ПЕСНЮ» мы знакомимся с опытом работы российских и зарубежных педагогов и психологов этого направления. Так, нам очень помогли труды и опыт работы: доктора педагогических наук Жанны Агамирян, первого директора и основателя Детской Картинной Галереи Армении, израильского педагога, скульптора и писателя Елены Макаровой. Мы изучали труды ведущих психологов арт-терапии: российского А. И. Копытина и американских — Джона Дилео и Деннис Линн. Особенно ценна для нас была дружеская поддержка и критика израильского педагога-психолога Майи Аксакаловой.

И все вместе — научные труды по арт-терапии, богатый практический опыт педагогов-специалистов, дружеская поддержка и искренняя критика — все это помогло в успешной реализации нашего проекта.



**ВЫСТАВКА РАБОТ НАДИ РУШЕВОЙ
В МУЗЕЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА В ФЕОДОСИИ:
ИЛЛЮСТРАЦИИ К РОМАНУ «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»**

Летом 2010 г. в музее Александра Грина в Феодосии, в годовщину 130-летия писателя и 40-летия основания музея, состоялась выставка рисунков Нади Рушевой — иллюстраций к роману «Бегущая по волнам»¹. Выставка заняла всего один небольшой зал и отличалась как камерностью, целостностью и компактностью, так и насыщенностью. Цельность восприятия выставки определялась многими факторами — и модульным принципом оформления представленных на ней графических листов, и использованием в них линии как ведущего выразительного средства, и тематической принадлежностью рисунков одному литературному произведению. Гармонично воспринимается и то, что выставка состоялась в Феодосии, сама природа и атмосфера которой как нельзя лучше соответствует легкости и воздушности графической манеры художницы. Выставку сопровождает специальное издание романа, иллюстрированное рисунками Нади Рушевой². И выставка, и книга дают возможность узнать новую, менее привычную и известную нам грань художественного наследия Нади Рушевой как иллюстратора творчества Александра Грина.

Линейная графика Нади Рушевой отличается одной ярко выраженной особенностью, на мой взгляд, не присущей графике ни одного другого автора — это синтез твердости, зрелости и уверенности профессионала с легкостью, незадумчивостью и непосредственностью ребенка. Гибкая, упругая, энергичная, в этих своих качествах линия Нади Рушевой стоит вровень с линией самых зрелых, самых состоявшихся мастеров; вспоминается линейная графика Матисса, Пикассо. Но в графике этих художников при всей ее лаконичности, плоскостности, строгой декоративности чувствуется предшествовавшая ей и, по сути, породившая ее основательная многолетняя академическая студия. Она обнаруживает себя в продуманности расположения изобразительных элементов в формате и друг относительно друга, кроющейся за легкостью и обманчивой одномоментностью создания графического листа, угадывается в нелегком рождении лаконичного знака, его очищении и кристаллизации через многоступенчатый, долгий путь, берущий старт от натурального рисунка. Рисунки Нади Рушевой своеобразны именно тем, что они столь же непосредственны, какими предстают перед нами при первом же брошенном на них взгляде, непосредственны до сердцевины, поскольку рождаются сразу же, в своем первом и окончательном варианте. Это, как мне кажется, в определенной степени роднит творчество Нади Рушевой с детским рисунком. В целом, этот органичный сплав, оригинальное соединение энергичной виртуозности профессионала и одномоментности, прочувствованности взамен продуманности, свойственной, в первую очередь, детям и составляет основное своеобразие творчества Нади Рушевой.

Графический лист «Карнавал в Гель-Гью»³ выделяется в экспозиции тем, что в нем использован цвет. Неудивительно: карнавал — наиболее яркая, кра-

сочная часть повествования, и именно его, «прокручивая» в памяти прочитанное, представляешь во всем буйстве цвета. Свободный, исполненный легкого, воздушного дыхания контур расцвечен яркими пятнами, положенными широко и свободно, соответствующими очертаниям фигур, но не совпадающими с ними полностью. Центр композиции «завязан» на крайней справа фигуре девушки; от ее изящно вытянутой вперед носком ножки берет начало энергичное движение, разворачивающее хоровод в противоположную сторону и направляющее его по кругу. Да и красный цвет обладает в цветовом спектре наивысшей интенсивностью, что также, наряду с его количеством (самое крупное пятно в листе) придает фигуре роль центральной.

Остальные представленные на выставке и воспроизведенные в книге работы — «чистая» графика, зачастую предельно лаконичная. Портреты Дэзи статичны; поясной портрет⁴ помещен в центре листа и взят не крупно; расположение фигуры, ее «подобранность» и компактность подчеркивает сосредоточенность девушки, ее погруженность в себя. Даже в таком простом композиционно, лаконичном изображении движение рук, плеч и корпуса противопоставлено наклону-повороту головы. Эти-то движения вокруг собственной оси и составляют столь необходимые в таком обильном вертикалями рисунке горизонталы.

Изображение летящей вперед Фрези Грант⁵, напротив, полно динамики; фигура расположена, фактически, на одной половине листа, оставляя другую свободной. Впрочем, она вовсе не пуста, а отдана веющему навстречу бегущей морскому ветру, развевающему ее волосы и одежды. Изображение построено на доминанте восходящей от носка ноги бегущей к ладони ее вытянутой вперед руки диагонали. Можно отметить и винтообразное движение ее фигуры: рук и плеч — разворачивающееся на зрителя, корпуса и ног — в противоположную сторону, и лишь голова девушки, повернутая в отрешенный, строгий профиль, не «участвует» в этом бурном, страстно закрученном движении.

Изображение Фрези Грант, спускающейся с корабля по веревочному трапу⁶, по динамике линии и расположению фигуры в листе занимает положение, промежуточное между рассмотренными ранее рисунками. Фигура Фрези, занимающая почти центр (с едва заметной сдвижкой вправо), устойчива и, можно сказать, статична, во всяком случае, прямая шея девушки, ее талия, ноги под ниспадающими складками платья образуют строгую вертикаль. В то же время, фигура отмечена невесомостью и устремленностью вверх от крошечных, буквально точечных туфель к раскрывающемуся бутону талии и кружевного лифа и плеч. От этого движения, несущего фигуру девушки вверх, как на подлете, вздымается и поворачивается в строгий профиль ее изящная голова, доводя до полного воплощения движение поворота, лишь заданное плечами и руками. Подчеркивает это движение, оттеняет его и веревочный трап, мягко и плавно спускающийся в верхней части листа и огибающий голову изображенной с огромной копной развевающихся волос широким нимбом. Так даже в этом внешне статичном изображении явственно присутствует острота движения, выраженная динамика и устремленность.

Присутствует она и в поясном изображении Бегущей⁷, с фигурой, вырастающей, подобно цветку, из левой нижней части картинного поля, с легким,

упругим стремлением вправо складок платья, талии, обеих рук, шеи и обратным поворотом головы и ладони. В отличие от рисунков, рассмотренных ранее, данный графический лист наполнен, насыщен линией, и, что интересно, свободная штриховка, организующая пространство вокруг фигуры, пусть под несколько иным углом, вторит диагональной устремленности фигуры. Идея винтового поворота фигуры, иногда очень малозаметного, но всегда гармонизирующего зрительное восприятие, присутствует и в других произведениях, таких, как изображение Фрези Грант с фонарем⁸ или сидящей в пышном платье Биче⁹, в почти египетской позе, с ногами и склоненной головой, повернутыми к зрителю в профиль и плечами — в строгий фас.

Возвратные движения, направляющие внимание зрителя по кругу, буквально пронизывают листы, посвященные карнавалу. Например, этот знакомый нам контраст составляют движение рук девушки в маске¹⁰ и ее повернутая голова. Фигуры людей в масках, их лица, руки, костюмы образуют плотный фон, который, окружая, «держит» центральную фигуру и подчеркивает ее целостность и лаконичность. Помимо линии рисующей, контурной, в круг выразительных средств вводится набранное линией пятно, наиболее четкое, насыщенное и компактное — в маске, закрывающей лицо девушки. Таким образом, исключительно художественными средствами оно акцентируется как главный смысловой акцент; маска скрывает лицо героини (Дэзи или Биче?) и, в то же время, подчеркивает внимательную и острую сосредоточенность ее взгляда.

Темные тональные акценты еще более явственны в портрете Дэзи, сидящей в кресле¹¹. И снова, фигура сдвинута относительно центра, значительное пространство оставлено свободным; кроме того, фигура кажется несколько смещенной вниз. Однако это ни в коей мере не может расцениваться как недостаток композиционного решения. Напротив, это пространство словно бы отведено глубоким, пронизательным, с оттенком грусти размышлениям Дэзи, и оно здесь столь же важно в смысловом отношении, как в графическом листе, изображающем летящую Бегущую.

Подводя итог, можно сказать, что в своих графических произведениях Надя Рушева использует контрастные сопоставления форм, как ярко выраженные, так и легко обозначенные. Зачастую существенная роль отводится свободному пространству, из-за чего фигура персонажа в ряде случаев может быть сдвинута, и значительно, относительно центра. Линия может быть как предельно лаконична, так и покрывать большую часть листа. Что же касается выставки, то, обобщая сказанное, в первую очередь необходимо отметить ее уместность и гармоничность в данном пространстве и в выбранный момент времени.

Примечания

¹ В действительности, представлены репродукции работ, но это не снижает ценности выставки благодаря их (репродукций) высокому качеству.

² Грин А. С. Бегущая по волнам: Роман / Предисл. С. Титовой, рисунки Н. Рушевой. — Феодосия: Арт Лайф; Издательский дом Коктебель, 2009. — 174 с.: ил. — (Мир Александра Грина. Вып. 1).

³ Там же. Обложка.

⁴ Там же. С. 77.

⁵ Там же. С. 100.

⁶ Там же. С. 84.

⁷ Там же. С. 82.

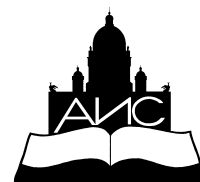
⁸ Там же. С. 63.

⁹ Там же. С. 61.

¹⁰ Там же. С. 97.

¹¹ Там же. С. 93.





II

Хельги Лужин

ВРУБЕЛЬ FOR EVER

Композиция-эссе

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

(продолжение)

О ПЕРИОДАХ ВРУБЕЛЯ

Привычка связывать местонахождение художника с его творчеством — одна из дурных привычек бытописателей от искусства.

Важна не география, но среда:

экологическая, — если художник окружен только природой, но об искусстве знает лишь понаслышке;

интеллектуальная, — если художник переполнен идеями, разного рода концепциями, знаниями и т. п.

художественная, — если вокруг него кипит художественная жизнь, в которой он купается, развивается и произрастает;

наконец, — человеческая, с ее духовными концепциями (например, религиозными) и эмоциональной насыщенностью (эмоции всех уровней: от ненависти к любви, от жестокости к нежности и т. п.)...

В каждом конкретном случае — это *mélange* (смесь) разных субстанций. Художники, как Врубель, развиваются, переходя от одной среды к другой, и, либо синтезируя, либо отталкиваясь от чего-то, создают свой стиль*.

Произрастание и утверждение стиля, а так же постоянное стремление творца избавиться от привычек, зависимости или фиксации неких, пусть даже найденных им самим, правил, читаются в его творческих периодах.

Художественные периоды Врубеля:

1. Предпериод, 1880–1885 гг.

(Академия художеств: «Натурщица в костюме Ренессанса», 1883 г.; «Гамлет и Офелия», акварель и масло, 1883–84 гг.; Росписи и иконостас для Кирилловской церкви в Киеве, 1885 г.)

В Предпериод Врубель усваивает и «ищет заросшую тропинку» к самому себе...

2. Экспрессионистический период, 1886–1894 гг.

(От «Девочки на фоне персидского ковра», 1886 г. и эскизов-акварелей для Владимирского собора в Киеве, 1887 г. к «Демону», 1890 г., «Венеции», 1893 г. и «Испании», 1894 г.)

Ярко выраженный стиль и тематика. Выразительность на уровне метаязыка.

3. Синтетический период, 1895–1902 гг.

(От «Гадалки», 1895 г. и портретов (Мамонтова, 1897 г. и Забелы, 1898 г.) к декоративным панно «Времена суток», 1897–1898 гг.; «Богатырь», 1898 г.; «Пророк», 1898 г.; «Пан», 1899 г., «Сирень», 1900 г.; «Царевна-Лебедь», 1900 г., «Тридцать три богатыря», 1901 г.; «Демон поверженный», 1902 г.)

Тенденция к равновесию, сдержанности, ясности и даже рационализму. Живописный Ренессанс.

В «Демоне поверженном», однако, выразительность соперничает с кристаллическостью: взрыв синтетического стиля.

4. Аналитический период, 1902–1906 гг.

(«Портрет сына художника», 1902 г.; «Жемчужина», 1904 г. и особенно эскизы раковины-жемчужины; «Дама в лиловом», 1904 г.; «Шестикрылый Серафим», 1904 г.; «Портрет Забелы на фоне березок», 1904 г.; «После концерта. Портрет Забелы...», 1905 г.; Автопортреты и «Портрет Брюсова», 1906 г.; «Видение пророка Иезекииля», 1906 г.)

Принципиально новый подход: не удовлетворяясь видимостью, Врубель стремится проникнуть в свойства невидимых, исчезающих частиц, — своего рода — корпускул.

&&&

Термины: экспрессионистический, синтетический, аналитический кажутся преувеличенными по отношению к Врубелю, художнику рубежа XIX–XX вв. Тем не менее, в современном искусствоведении принято говорить об импрессионизме римского портрета эпохи Адриана, об экспрессионизме Скопаса или же — о синтетизме эллинистического искусства. Средневековое искусство так же по духу экспрессионистично, а готика тяготеет к синтезу и т. д. Я уже упоминал об экспрессионистических тенденциях в классической живописи: Эль-Греко — мэтр экспрессионизма, но также были (экспрессионистами) — итальянец А. Маньяско, испанец Ф. Гойя, во Франции — Т. Жерико и О. Домье.

Леонардо да Винчи можно было бы отнести к художникам аналитического типа; некоторые исследователи, как Н. А. Прахов, находят сходство в методе рисования у Врубеля и Леонардо да Винчи: это пристальное внимание и разработка некоторых важных деталей при полном равнодушии ко всему второстепенному, — разумеется, с точки зрения самого художника. Я бы сказал, что аналитизм был дан Врубелю свыше, он всегда присутствовал в его творчестве и со временем усиливался, достигнув апогея в его поздний «авангардный» период.

&&&

* Стил — это style (англ. и фр.), от stylus (лат.) и греч. — stylos: металлическая палочка, вроде гвоздя, которой царапали на восковых дощечках: писали или рисовали.

В принципе stylus — style, — изобретенное человеком орудие для выражения мысли (т. к. слово — это мысль) на какой-то основе, поддержке.

Важно, что это выражение посредством касания. Касаясь чего-то или кого-то, мы обретаем жизнь (или же: входим в жизнь, — можно даже так сказать); в искусстве создаем для себя иллюзию жизни.

Таким образом, слово «стил» имеет очень широкий смысл и характеризует творчество каждого художника «без комплексов»!

О тематике и позднем (аналитическом) периоде Врубеля

Для Врубеля, человека пассионарного типа, характерен постоянный поиск внутренней гармонии. В его искусстве классическая литература, мифология, фольклор и даже философия занимают большое место, как своего рода сублимация в настойчивых, упорных и безуспешных (конечно же! — ведь это только искусство, только игра!) поисках *miracle* (чуда), — но этого не бывает у гордых и занятых только собой мечтателей, так что беспокойство, неудовлетворенность и разочарование остаются.

Этап любви — ослепляющий на какое-то мгновение мираж; затем все возвращается на круги своя. Такова судьба этого человека.

От Ницше к пику абсолюта и распаду личности; этот же распад переносится на идею искусства. Теперь важны не образы (они — суть знаки нерасшифровываемые), но как возникают эти образы, как возникает жизнь, что есть генезис?

Таким образом, *primo* (во-первых) — проникновение в суть объекта и в его внутреннюю структуру.

Элементы (кристаллы) в этих поздних работах Врубеля дематериализуются; свет устраняет контуры; сами кристаллики подвижны, неуловимы, прихотливы, — геометрия точных штрихов: прямых, скругленных, угловатых, ускользающих, — на фоне белых и прячущихся в глубине темных пятен. Ничто не затерто, не скрыто: это жесткая, открытая, решительная техника, это рисунок!

Здесь важна динамика жеста самого художника, его поведение. Врубель, скажем, стирает штрихи в своем же, уже «конченом» автопортрете и даже фон в портрете Валерия Брюсова*.

Сам этот портрет — точное выражение идеологии Врубеля-художника: все важно и ничто не важно; образ есть, но его может не быть, — художник присутствует в том, что он оставил, — в своем «художественном следе», но даже, если этот след исчезает, остается аура (отнюдь не фотографический трюк!) самого художника, и только это важно.

Ауру (к счастью для нас, — не виртуальную!) излучают последние работы Врубеля на библейские и евангельские темы: «Шествие в Эммаус», «Голова пророка», «Серафим», «Голова Серафима» — все 1904 г.; «Голова Иоанна Крестителя» — 1905 г.; «Видение пророка Иезекииля» — 1906 г. Но в этих работах, кроме ауры духовной (Врубель в действительности был глубоко верующим человеком, — это ясно из всей совокупности его творчества, из его же призна-

ний, письменных, а не только из воспоминаний, скажем, — Валерия Брюсова и даже его сестры: ее воспоминания опубликованы в 1929 г. и, стало быть, цензурированы), воплотилась художественная концепция Врубеля этого периода — концепция *сияния*^{**}: важна не форма, не цвет и даже не свет, но этот феномен излучения или же отражения, который дает качество жизни изображению.

Сияние — концентрация отраженного света в определенных зонах или же — излучение света из какого-то источника. Свет, падающий на неровную поверхность, сияет многократно, создавая ощущение переливов.

Для созерцающего *сияния*, как такового, характерно, возникающее при этом, чувство мистерии, соприкосновения с чудом, феноменом, — а может быть (почему бы нет!), — образом божества (святые, видевшие Богоматерь, утверждают, что Она излучала белый свет)!

Метафорически, однако, для мужчины сияющий образ — это женщина, возлюбленная, для Врубеля конкретно — его супруга, Надежда Забела. Это отчетливо выражено в «Жемчужине», — в двух женских фигурках, немного жеманных, кокетливых, но сказочных — вполне во вкусе эпохи модерн; но, если бы Климт писал «Жемчужину», его женские образы были бы более телесными, вызывающими, сексуальными. У русского мастера протяженная эмоция томления и загадочности, она спрятана глубоко, — это внутреннее, душевное сияние...

Врубелевская концепция *сияния* на уровне техники: скрупулезная, всепроникающая твердь карандаша, графита; конструкция складывается из россыпи виртуальных частиц, из штрихов, точек и значков, из белых пятен и темных подкладок; притом в этой конструкции нет ничего запредельного и претенциозного, но — точность, точность, точность! Таковы все эти суперрисунки раковины, этого «волшебства» (фраза Врубеля).

Впрочем, *сияние*, иногда — мерцание, переливы всегда присутствовали в искусстве Врубеля: его стиль кристалличен, а кристаллы драгоценных камней сияют: это впечатление производят уже киевские (экспрессионистского периода) работы Врубеля, — например «Портрет девочки на фоне персидского ковра»; в московский (синтетический) период это сияние более тусклое и менее интенсивное: водные переливы (скажем, в акварели «Царевна Волхова», 1898 г.), мерцающие структуры складок материи в «Гадалке», перламутр оперения в «Царевне-Лебедь», прозрачность аквамарина глаз «Пана»; в «Демоне поверженном» — сияние венка-короны и снежных вершин, в позднем шедевре, «Шестикрылом серафиме», — сияние сапфиров, рубинов и золота.

«Шестикрылый серафим», одна из последних работ Врубеля в технике масляной живописи, был написан Врубелем весной (по-видимому, в апреле–мае) 1904 г. в московской Университетской психиатрической клинике (им. Морозова), где Врубель находился на излечении до лета того же 1904 г. («Портрет Забелы на фоне березок» и цикл раковин-жемчужин начаты позже). В этой работе — сияние матовое, глубокое^{***}.

Серафимы (и херувимы) принадлежат к категории ангелов, служителей Самого Бога (согласно Патристике, всего девять разных категорий ангелов — духовных существ, сотворенных Богом). В принципе мы не можем их видеть. Но

«человек может прозреть в духовный мир, когда он отрешается от зрения телесного и ему открывается зрение духовное», — согласно мистику Э. Сведенборгу.

Образ «Шестикрылого серафима» у Врубеля очень конкретен (даже одеяния его, — как их видел у ангелов высшего порядка Сведенборг, — яркие, как пламя и блестящи, как свет), в то же время — для нас — это как бы образ сна и подсознания (возможно, галлюцинации самого Врубеля). Но в этом образе явно читается динамика, призыв к точной (духовной) цели, энтузиазм, даже «восторг» (по Врубелю). Неясность пола, чистая эмоция, которая длится, делают из него знак: некоторая идея иконы, не чуждая Врубелю (сестра вспоминает, что Врубель хотел выставить в Париже «Демона поверженного» под названием «Ikone»).

В цикле работ на библейские и евангельские темы проникновенная человеческая эмоция, «этос»****, но они так же — свидетельство постоянного обновления художественного языка Врубеля (мне кажется, что возможна аналогия с радикальной эволюцией музыкального языка Скрябина в «Поэме экстаза» и «Прометее», — Врубель остро чувствовал наступление новой «революционной» эпохи).

Если «Демон» был исчерпан (не совсем: есть рисунок на тему «поверженного демона», 1904–05 г., и даже на обороте «Раковины»! В другом известном рисунке «Серафима»+ в полный рост, того же периода, — при всей его конструктивности, узорчатости, — есть нечто затаенно-демоническое; голова серафима в этом рисунке, с этим характерным обрамлением прядями свисающих волос — точная копия гипсовой головы «Демона», 1894 г., — в действительности это лишь *преображенный Демон*), — его «антитезами» теперь становятся пророки и святые, как Иоанн Предтеча — Иоанн Креститель, Иезекииль; даже образ Христа появляется в «Шествии в Эммаус».

Другая эпоха, другой Врубель. Здесь ничего нет от экспрессионистических, киевских акварелей («Надгробного плача» и «Воскресения»): в «Шествии в Эммаус»++ образ *живого* воскресшего Христа излучает спокойствие и ясность, ангел, сопровождающий Христа, легок и прозрачен: он, как бы выточен из кварца или горного хрусталя, но рядом с Христом так же, — почти прижавшись к нему, — фигура пророка или апостола, сосредоточенного в своем стремлении понять феномен, с указательным пальцем правой руки, направленным к телу Христа (возможно, что этот образ, — *alter ego* Врубеля...); сам пейзаж лаконичен, точен и кристалличен. Этот рисунок (датируется 1903–04 гг., ГТГ) — мощная работа, с огромным духовным (христианским) потенциалом; но так же это — совершенная и сияющая конструкция.

Что касается образа Иоанна Крестителя, он недаром в сознании Надежды Забелы персонифицировался с самим Врубелем: этот Врубель (святой и мученик!) стал противоположностью прежнего Врубеля (ницшеанца и «демона»). Аскетическая виртуальная конструкция «Головы Иоанна Крестителя»+++ — из другого инопланетного мира, где все ценности имеют строгие пределы и соответствия.

Это туда же впишется, как бы смещенная под давлением, «Голова пророка» (почти металлический фрагментарный рельеф) и ангел с египетским

«фаюмским» лицом из «Видения пророка Иезекииля», последней работы Врубеля⁺⁺⁺⁺.

Тема преобразования, раскаяния, исповеди — в автопортретах Врубеля, которые — своего рода дневник возрождающегося духовно человека.

В этих работах нет «хаоса атомов» по Ван Гогу, но есть хрупкие или звонкие сияющие конструкции, — что-то между паутинками, льдинками, кованым металлом, горным хрусталем. Эти портреты — своего рода проект, который возможно реализовать в трехмерном пространстве...

&&&

** Из писем Врубеля мы видим, что Врубеля не удовлетворял фон, — он ему казался «бледен и пуст». В поисках новых выразительных средств Врубель стер этот фон (замечу, что в первой законченности портрет был сфотографирован и возвращен Врубелю) и пытался вторично закончить портрет («он (т. е. Брюсов — О. Л.) приезжал еще 2–3 раза»), но не успел, так как начал слепнуть. (Письмо 97, с. 119 и письмо 98, с. 120 — «Врубель», «Искусство», Ленинград–Москва 1963 г.)

** Об этом я уже упоминал: «особенное излучение, сияние, которое исходит из его картин...» («Петербургские искусствоведческие тетради», выпуск 10, с. 55).

*** О «Шестикрылом серафиме» — «Петербургские искусствоведческие тетради», выпуск 11, с. 202.

Там же, выпуск 10, с. 58:

«...симфония космоса... универсальный кристалл, сапфир, с вкраплениями золота»

Во второй части, в разделе «Своеобразие Врубеля» я сравнивал эту работу с опытами французского авангардиста Ива Клейна (1928–1962), который работал в синем монохроме, потому что у Врубеля здесь цвет тоже, как материя, — но у Врубеля эта материя кристаллична и составляет образ, таким образом — это осмысленная конструкция.

**** Об «этосе» позднего Врубеля, кажется, говорил музыковед Асафьев. Но у Врубеля, особенно экспрессионистского периода есть и «пафос» (или же, как он сам говорил — «натиск восторга»).

+ В каталоге «Михаил Врубель» из собрания Русского музея, СПб:Palace Editions, 2006, Кат. 190

++ В Евангелии от Марка: «После сего (т. е. — воскресения, — Х. Л.) явился в ином образе двум из них на дороге, когда они шли в селение». В Евангелии от Луки уточняется: «В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус... и когда они разговаривали и рассуждали между собой, и Сам Иисус, приблизившись, пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали его».

+++ В том же каталоге: Кат. 257

++++ В книге пророка Иезекииля, исполненной мрачных пророчеств о судьбе Израиля, нет такого видения, как у Врубеля. Тем не менее, по духу врубелевская работа очень близка к этим видениям. Вот пример: «Тогда из среды херувимов один херувим простер руку свою к огню, который между херувимами, и взял и дал в пригорошни одетому в льняную одежду... И видно было у херувимов подобие рук человеческих под крыльями их». И потом: «И подняли херувимы крылья свои и поднялись в глазах моих от земли».

Автопортреты и (некоторые) портреты

К 1904–05 гг. относятся автопортреты Врубеля, исполненные им в смешанных, преимущественно графических техниках. Это своего рода реванш, стремление художника показать самому себе, что он себя оценил и оправдал. Демона, который «искажил его работы» (фраза Врубеля) больше нет, и художник хочет видеть себя и других людей и через это — «l'image de Mon Dieu».*

Действительно автопортреты Врубеля психологичны, реалистичны, но вместе с тем это самопроверка, испытание на прочность: человек в стадии распада, его тело, его сознание не выдерживают давления окружающей жизни, ее хаоса, агрессивности, но талант, созидательный импульс творца все это выдерживает и утверждает свою ценность. Автопортрет — это самоанализ и найденное через это психологическое равновесие, даже самоутверждение...

В двух автопортретах 1904 г. (в каталоге Русского музея «М. Врубель» 2006, № 199 и № 198), помимо беспокойства в первом и самоконтроля, сосредоточенности во втором, светоносная и лаконичная разработка форм. Второй портрет особенно интересен, как воспоминание о мастере Врубеле, которого больше нет, — это пока не возродившийся Врубель.

Однако в другом автопортрете из ГТГ, большем по размеру и исполненном в смешанной технике (уголь, сангина),** мастер, во всеоружии своих средств, создает незабываемый образ художника и человека, — сложный образ: надменного и печального идалго, художника, уверенного в своей правоте, честного художника, indestructible.***

Это здесь уже торжествует новый, «возродившийся» Врубель: игольчатые, льдистые микроформы, эти штрихи, как бы выплеснутые в пространство, в котором все может начаться или — ничего; образ человека почти иллюзорен и возникает в нашем сознании, лишь благодаря привычной системе коммуникации: на плоскости вычерчиваются значки, которые глаз умеет организовать. Эти значки, — пусть (или даже: к тому же) геометричные, абстрактные, — пытаются утвердиться, освободиться от какой-либо зависимости и разлетаются; посредники всего: свет и тень, — удерживают их в своих владениях; но, сталкиваясь, пересекаясь и становясь волнами, цунами, иглами, зигзагами, фигурками, штрихи в этом портрете создают сами по себе лучи и запады бездн, и это их движение, творчество и генезис важны. Так рождается новый Врубель, качественно другой художник: художник XX столетия, который предчувствует смену вех в искусстве.

Известный «Автопортрет с раковиной» (в том же каталоге Русского музея № 219), еще более изысканный и сложный по технике: акварель, гуашь, сангина, уголь. Эта, сравнительно большая работа (58,2 x 53 см), написанная (и нарисованная!) Врубелем в своей петербургской квартире,**** — своего рода презентация «знаменитого художника Врубеля». Несколько заставленный и переполненный предметами, мебелью, интерьер: камин, кресла, шкаф, с графином и фарфоровым лебедем, свеча в глубине, слева от художника — фрагмент раковины.

Лаконичная «живопись–рисунок», — немного, как у Тулуз-Лотрека, но сам портрет очень реалистичен, без какой-либо иронии, без преувеличений. Печальный, хотя и полный внутреннего достоинства, образ. Несколько компромиссная техника этого портрета сближает Врубеля с мироискусниками, но у Врубеля, конечно, нет и в помине легкости, карнавальности, «стильности» этих художников: все в этом портрете очень серьезно, трагично, безвыходно: «знаменитый Врубель» не умеет ничего радостного сказать! Он всегда в своем особом замкнутом, фантастичном, миражном мирке; он вас одаривает проекцией этого мирка, или... космоса!

Возможно, один из лучших автопортретов Врубеля (в том же каталоге Русского музея № 217), немного меньшего размера, чем предыдущий, — карандашный (композиционно напоминающий известный автопортрет Н. Пуссена на фоне подрамников, 1650 г.); несмотря, или — благодаря, — своей незаконченности, отличающийся большой экспрессией, психологичностью и почти брутальной разработкой микроформ: свободный полет, парение, пересечения, зигзаги штрихов; от сгущенной черноты к белому сиянию, от темных тональных подкладок к автономии спутанных линий, порою образующих значки. Аксессуары: белый воротничок, галстук (с оригинальными белыми значками-секирами), отвороты пиджака своей законченностью контрастируют и утверждают мощно вылепленную яйцевидную форму головы, чем-то напоминающую каркас (панцирь) раковины.

В едва намеченном экспрессивном эскизе автопортрета того же периода, то есть, — нач. 1905 г. (каталог Русского музея № 218; уголь, мел, сангина) Врубеля интересует не столько «портрет», но как бы некая идея исчезновения портрета в воздушной среде, в пространстве: возникает почти ажурная конструкция или же — отпечаток: сгустившаяся аура самого художника.

В портрете В. А. Усольцевой (каталог Русского музея № 232; смешанная техника: карандаши, мелки, сангина и даже черная пастель, 42,4 x 34,2 см). Врубель более затейливо и более виртуозно, дробно расчленяет формы на микрозоны: чувствуется опыт работы над бесконечно вибрирующими, переливающимися формами раковины; здесь штрихи, образующие сеточки, иглы, площадки, дорожки и даже — фигурки, входят в соприкосновение с цветом, и это придает им созидательную мощь. Возникающее, как бы ненамеренно, лицо — лицо сфинкса, может быть, или же — лицо из какого-то другого измерения, где все — кристаллично, вечно.

В эскизе портрета Забелы (каталог Русского музея № 220; смешанная техника: черная пастель, уголь, мел) для большого холста из ГТГ «После концерта» само лицо становится лишь фантомом-значком в стихии форм, пересечений, разработок, воздушных складок, глубоких зигзагообразных теней, ломких или, строго организованных в кристаллические структуры, штрихов****.

К этой работе близок рисунок «Фантазия» (в том же каталоге ГРМ № 235; он так же называется «Ворон»: в нем усматривают связь с одноименным стихотворением Э. По, — по-видимому, эта композиция напоминает рисунок Э. Манэ на ту же тему).

В этом рисунке нет ворона (ворон всегда черный), но розово-бардовая фантастическая птица; справа — профиль офицера, с эполетом, его глаз полуприкрыт, он сосредоточенно курит длинную трубку; между офицером и «вороном» — лежащая женская фигура в белом платье, она держит в руках цветок, возможно, лилию; ее голова лишь угадывается; над этой диагональю (офицер — женщина — «ворон») угадывается другая возлежащая фигура, с подобием крылышек; в верхнем левом треугольнике пространства — подобие крыльев, оперенья, возникают клювы, глазки, дорожки из параллельных линий (между которыми буквы: Т (перевернутое), I, М (перевернутое), И, Л, I, М, И, I, К, А).

Спонтанно возникающие узоры, профиль и птица (акварель) сталкиваются с завихрениями, струйками, вибрациями, зигзагами, углами; линии, тронутые белилами, иногда сами цветные образуют множество значков (иногда они читаются ясно: крылья, клювы, глазки, те же буквы). Атмосфера организованного хаоса, — это ближе к конструктивизму, чем к сюрреализму. Тем не менее, загадочность и сверхэкспрессия этой работы — свидетельство полученного художником духовного послания.

Здесь еще раз мы сталкиваемся с проблемой «неоконченности» у Врубеля (я замечу, что эта проблема существует у некоторых художников, как Леонардо да Винчи или Микеланджело, например). В этом рисунке незаконченность — это динамика, борьба, распад и объединение элементов, это *conception*: зачатие, — и это то, что важно и современно!

&&&

* (фр.) «образ моего Бога» — из текста на портрете доктора Усольцева (цитируется по книге Н. Дмитриевой «Врубель», Л., 1984, с. 85)

** Илл. 123, Кат. № 186 в «Mikhail Vroubel», Ed. Aurora, 1986

*** (фр.) неразрушаемый

**** осенью 1904 г. Врубели переезжают в Петербург, т. к. Забела получила приглашение петь в Мариинском театре. Они сняли квартиру в доме за Консерваторией, на набережной Екатерининского канала. Врубель остается в Петербурге до начала марта 1905 г. (т. е. до начала нового приступа болезни).

***** об этом эскизе я уже писал: «Петербургские искусствоведческие тетради», выпуск 11, с. 207. В частности, актуально: «Вся эта мерцающая и переливающаяся конструкция напоминает о раковине-жемчужине. Врубель дематериализует кристаллы и создает подвижную структуру, потому что она ближе к нашей, человеческой энергетике».

Раковины и campanулы

Португальское слово *barroco* означает жемчужину неправильной формы. От этого слова возникло обозначение стиля в искусстве — барокко. В конце XIX в. по инициативе историка культуры Я. Буркхардта (1818–1897 гг.), этим словом стали обозначать заключительный этап в развитии некой культуры (для Греции этапы: архаика, классика и, наконец, барокко: эллинистическая эпоха). Сейчас эта система не работает, но, во всяком случае, интересно, что Врубель — представитель заключительного этапа старой культуры (и в то же время — художник

переходного этапа) выбрал *жемчужину*, как некое «волшебство», как принципиальный сюжет своего последнего периода.

Для меня этот период — аналитический, и именно в рисунках раковины Врубель перешагивает старую традицию добротного, правильного рисунка и открывает совершенно новые возможности для «неправильного» аналитического рисунка. Это действительно своего рода *барокко*, и притом эпохи Антуана Анри Беккереля (1852–1908 гг.), открывшего радиоактивность, — распад и путешествие атомного ядра.

Врубель, по-видимому, начал рисовать свою раковину-жемчужницу в своей петербургской квартире, вблизи Мариинского театра, с осени 1904 г.

«Жемчужина» экспонировалась на выставке «Мира искусства» в Академии художеств в январе 1905 г. Эта работа (пастель, гуашь и уголь на картоне) скромных размеров: 35 x 43,7 см, — одна из наиболее известных картин Врубеля, — парадоксально наиболее барочная из серии на тему раковины. В ней есть некоторая претенциозность, манерность; в то же время там, по краям раковины, возникают угрожающие и беспокойные фантастические лики и существа, это уже, скорее, атмосфера сюрреализма, Макса Эрнста (1891–1976 гг.), с его «романами-коллажами».

Однако, в «Жемчужине» потрясающая энергия и светоносность; она действительно сияет и переливается. Формы ведут в бесконечное пространство, в Галактику!*

Фундаментальные, выдающиеся работы Врубеля этого периода — рисунки, исполненные в смешанных техниках (преимущественно карандашами, углем, черной пастелью, цветными мелками, в редких случаях, с использованием акварели и белил) и представляющие фрагменты, либо участки, зоны внутренней створки раковины. Это здесь происходит обновление, метаморфоза «воскресшего» после тяжелой болезни Врубеля и это здесь ему удастся выйти на новый путь: создания нового художественного языка, которым отмечено искусство XX в.

В цикле работ Врубеля интересует внутренняя поверхность раковины, ее, если можно так сказать, «интерьер», напоминающий неровно залитый каток, с его вибрациями поверхностей и игрой световых форм. В такой, бесконечно трепетной, как застывшая волна, поверхности глазу трудно разобраться, обычному человеческому зрению это не под силу: созерцать всю эту бесконечно неохватную игру переливов и сияний, всю эту метаморфозу форм...

То, что Врубелю это удалось, — свидетельство его феноменального зрения**, его сверхчеловеческого усилия, концентрации воли и решительности на этом пути к освобождению живописи и рисунка от приятности, высоких идей, привычной изобразительности, гармонии и т. п. — устаревших штампов, которыми гордилось классическое искусство...

Известно около двадцати рисунков на тему раковины: фрагменты створки, почти вся раковина, которая, как женщины у Дега, демонстрирует свою красоту и сияние; неоконченные рисунки, с лабиринтами перламутровых переливов, цепкие и бесконечно сложные, капризные структуры, разломы прихотливых микроформ, значки, напоминающие ноты музыкантов-авангардистов, головокружительные водовороты, бездны без дна (некие галактики), зависающие

эфемерные структуры; образы, как бы нечаянно возникающие, тревожащие; ясные и уверенные структуры возникающего из небытия перламутра...

Можно, например, утверждать, что рисунок раковины (в кат. ГРМ № 229; карандаши, белила) — одна из первых попыток Врубеля в этом направлении. Здесь чувствуется еще некоторая растерянность: Врубель намечает, прощупывает формы; однако, карандаш его делает лишние, ненужные движения, оставляя поле битвы белилам, протиркам и даже серо-зеленой акварели.

Зато в рисунке (в кат. ГРМ № 225) меньшего размера, с раковиной, почти полностью, с ее «интерьером» — виртуозное мастерство. Здесь карандаш, уголь и черная пастель делают свое дело: раковина сияет, формы трепещут. Кажется, что из них исходит, мощно звучит музыка (мне лично слышится Пролог к «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса). В этом удивительном рисунке, на грани человеческих возможностей, Врубель как бы ставит точку на прежнем Врубеле-классике. Это для меня Врубель II.

Но и в других рисунках, как «Раковина», на обороте «Портрета В. А. Усольцевой» (кат. ГРМ № 232; большой рисунок: 42,4 x 34,2) или же — фрагментов раковины (особенно в кат. ГРМ № 230, 228 222, 223) Врубель в высшей точке своего мастерства. Характерно использование смешанных техник, особенно мелков, черной пастели, сангины, это как бы приближает рисунок к живописи.

В «Раковине» (на обороте «Портрета В. А. Усольцевой») Врубель наиболее близок к оригиналу: к раковине перламутровой, т. н. Морское ушко, которая теперь хранится в ГРМ. Рисунок представляет совершенную кристаллическую конструкцию. Это здесь бесконечные распады и зачатия форм; игра переливов, тональностей, движение теней и излучение света. Микроформы цепляются, движутся, совершают свой победный переход по всей поверхности внутренней створки раковины. Это движение организованных штрихов, отчеркнутых геометрических (даже иероглифических) зон; это штрихи легкие, порой исчезающие, чтобы дать место свету; но это так же густые массы сцепившихся, падающих волной длинных штрихов, в которых есть просветы (и там можно видеть второй план, с его напоминающими призраки, образами); к центру эта головокружительная игра штрихов достигает своего апогея и там вдруг, как некая светоносная комета, появляется невероятная кристаллическая конструкция, составленная из мерцаний, движений, вспышек света и многократно разлетающихся сияний. Этот водоворот, центростремительное цунами к источнику света, к началу всех начал — выражение созидательного послания художника и пророка Врубеля, который чувствует себя посланцем космоса, творцом...

Как бы суммируя свой новый опыт и в то же время возвращаясь к цвету, картине, Врубель пишет композицию «Жемчужина» (по-видимому, конец 1904 г., ГТГ).

В этой работе пастель, гуашь и уголь создают сложную, интимно «сюрреалистическую» структуру. Две фигуры наяд, в прозрачных узорчато складчатых материях — дань эпохе и, конечно же, навеяны образом певицы и жены Врубеля — Забелой; но вместе с тем, на «задворках», по краям раковины рассеяны

странные растительно-фантастичные существа; во внутреннем пространстве створки как бы взвешены хрупкие формочки и сферки...

В этой работе штрих и красочное пятно хорошо сосуществуют. Штрих как бы удерживает разлетающиеся облачка света и волны форм.

Другая «Жемчужина», большего размера упоминается сестрой Врубеля: «Брат возвращается еще раз к своей любимой «Жемчужной раковине», изображая ее в несколько большей величине и с большим числом фигур в ее окружности...»*** К сожалению, эта работа неизвестна (или пропала). Но ясно, что Врубеля интересует контраст, и в то же время он пытается достичь синтеза кристалла и мягких форм.

Это задача и самой большой работы этого периода — пастельного портрета Н. Забелы, называемого «После концерта». Здесь художник намеривался создать образ Женщины-Жемчужины (жаль, что слепнувший художник не успел реализоваться полностью в этом портрете. Портрет, тем не менее, имел большой успех и находился в Италии: на выставке в Венеции и потом в Риме до 1927 г.).

Формы, выступающие из легких, прозрачных одежд; неуверенная и печальная осанка, с этой чуть вскинутой головой, с едва намеченными архаическими чертами (то ли греческой коры, то ли голова медузы...); несколько неудобная напряженная поза этой женщины-куклы, которая как-то «вывернуто» держит руки (в правой руке зажата материя), — все это создает атмосферу интимности, приподнятой эмоции, почти трагической. Но структура этой работы — попытка генезиса кристаллических мета-форм. Человеческое кристаллизуется, но кристалл хочет быть живым: его пронизывает движение.

Здесь мастер, во всеоружии своего нового мастерства и с ясным осознанием своего смелого проекта, просто не успевает с реализацией; перед этой картиной мы отчетливо и с некоторым сожалением ощущаем, что живопись — оптическая иллюзия, всецело зависящая от малости: от нашей способности видеть, от зрительного нерва, от того, что мы получили (свыше) нечто, что составляет жизнь. Аура Врубеля в этой незаконченной работе исключительно звонкая, уверенная, радикальная, и это причина ее мощного звучания, это более, чем картина: это так же музыка, которую Врубель носил в себе...

«Недостроенные» кристаллические конструкции «Кампанул» относятся к 1904 г. (кат. ГРМ № 202–206); в этих рисунках разработка пространства уже предвосхищает микро-галактику «Раковин», — фрагменты, возникающие и уходящие в инопланетное измерение. Опять-таки эта пристальность в видении бесконечно возникающих точных форм (идея хаоса и разлета, столь милая Ван Гогу, для Врубеля неприемлема. Врубель — строитель, он изучает и созидает, и это, несмотря на эмоциональный взрыв его искусства...). Эти формы сами по себе утверждаются, как некие параллельные существа: они произрастают, красуются, но у них свой рационально построенный мир, свои законы произрастания; они — это фантомы, случайно попавшие в поле зрения человека. Их «кажимость» — подарок и миг озарения...

* В одном случае у Врубеля «отверзлись очи», и он увидел серафимов и Иисуса Христа; в другом — он просто увидел лица и предметы, окружавшие его и привычные (натюрморты, сцены, портреты, этюды «Бессонницы»).

Но опять-таки «отверзлись очи» художника, и он увидел в раковине-жемчужине космическое и божественное.

** Врубель был дальнорким. По-видимому, болезнь и чрезмерное напряжение зрения были причиной начавшейся к концу 1905 г. слепоты. В феврале 1906 г. Врубель окончательно теряет зрение.

*** «Воспоминания» А. А. Врубель в кн. «Врубель» М.–Л., 1963. С. 199.

Врубель в контексте современности

Классическое искусство исчезло к началу XX в.

Его хронология: от эпохи Возрождения (вторая половина XV в.) до постимпрессионистов. Постимпрессионисты пытались согласовать старое и новое, но, в конечном счете, взорвали старую традицию (сезаннизм, экспрессионизм Ван Гога, экзотизм П. Гогена).

В XX в. Искусство развивалось во всех направлениях: от кубизма и абстракции до кинетизма и оп-арта. Сейчас мы присутствуем в ситуации точки отсчета, в нуле.

В современном искусстве важен лишь некий момент экспрессии (= выразительности) и «присутствие» художника: иногда его стиль, иногда лишь его аура, которая проявилась через его жест или же в *conception* (т. е. в зачатии) содержимого. Что касается третьего момента — образности, — здесь может быть очень вариативная шкала: от нонсенса до бесконечности; рациональное искусство пренебрегает образом, эмоциональное им располагает...

Иногда утверждают, что важен знак, а не образ. Знак, конечно, всегда присутствует в изобразительном искусстве, поскольку оно — род письменности (на плоскости или в пространстве, не имеет значения, поскольку письменность — это всегда контакт и как результат — зачатие, в той или иной форме...); но образ не укладывается целиком в понятие знака, он обладает качеством жизни.

У Врубеля, который был на грани старого и нового в искусстве, мы ценим как раз его необычайную эмоцию, уникальную образность. Но Врубель внес так же особый вклад в формирование нового художественного языка и об этом надо помнить.

Вот некоторые важные моменты искусства Врубеля:

У него особая презентация образа: от святости, томления, до крайнего проявления чувств, до исступления, до крика.

На уровне темы: от язычества, от фольклора к христианству; от конкретного к синтетическому.

Отношение к материалу (к поддержке — *support*): от живописной презентации до одухотворения самой основы, материала, — это особенно выражено в незаконченных работах Врубеля. Живописная материя, следуя жесту художни-

ка, внезапно прерывается и застывает, обнажая свою суть. Таков отпечаток следа на мокром песке, но здесь этот след остается во времени.

&&&

Слушая «Петрушку» (переложение для фортепьяно) И. Стравинского, я вдруг ясно осознал, что Врубель мог бы пойти тем же путем, если бы он был моложе (Стравинский родился в 1882 г.). Иначе говоря, фольклор у Врубеля очень важен, и как наиболее яркий пример — «Богатырь» (1898 г., возможно, переписанный в 1901–02 гг.). Но там, где у Стравинского очень свободная и импровизационная стихия («Петрушка» датируется 1911 г.: эпоха пересмотра всех ценностей и смелости, задора, надежды), у Врубеля — очень точная, конструктивная постройка, нечто, вроде живописной пирамиды, где каждый кирпичик (мета-элемент) выполняет свою связующую роль.

Другой фольклорный холст «Тридцать три богатыря» (1901 г.) ближе к Стравинскому: это уже фовизм. Ритмика, контрасты, открытые цвета; возникающие из небытия образы, — фантастические, героические, — в стадии метаморфоз. Весь холст колеблется вместе с волнами и ветром; на глазах происходит зарождение спектакля жизни, его первые па...

Образные идеи Врубеля: Демона, фольклора, раковины вполне актуальны.

Живопись Врубеля на грани доимпрессионистического метода и в то же время авангардна. Это странное сосуществование объясняется, конечно, своеобразием Врубеля, но не только: Врубель сам хотел проделать свой путь, игнорируя художественную эволюцию эпохи (правда, не надо забывать, что импрессионизм был открыт в России лишь к концу XIX в.). И это ему удалось; а в поздний, аналитический период, Врубель стал одним из предшественников современного искусства...

&&&

Эпилог

7 декабря 2007 г.

Сияние куполов церкви Казанской Богородицы и вокруг нее — женский Новодевичий монастырь. Кладбище за этой церковью: обширное, полузаброшенное.

Морозец. Скользко на аллеях: снег не растаял, но стал ледком. Я стараюсь не упасть. Смотрел вокруг, но не мог найти могилу Врубеля. Пришлось вернуться и посмотреть план. Там, в списке государственных мужей я обнаружил имя Врубеля (имя Забелы почему-то отсутствует: не государственная женщина).

Оказалось, что могила Врубеля почти на отшибе: в глубине (скорее даже — на задворках) кладбища.

Шел по главной аллее и потом поворачивал вправо. Воронье. Увидев меня, закружили и стали нагло каркать, как будто мне угрожая. Я вспомнил Хичкока (фильм о птичьей нашествии), подумал, что, если они на меня налетят, буду отмахиваться сумкой или авоськой...

Наконец, знакомый черный параллелепипед. С одной стороны — имя Врубеля и только дата его смерти: 1910 г.. Две ступеньки перед этим объемом. Верх пуст — земля и там растет несколько фиолетовых цветков. На ступеньке

лежит увянувшая роза (любопытно, что я видел то же самое на могиле Бодлэра, на кладбище Монпарнас...); ниже — две коробочки, куда ставились свечи...

Имя Забелы и дата ее смерти (1913 г.) — с другой стороны.

Я несколько раз обошел этот параллелепипед. Дотрагивался рукой до черного гранита в надежде, что мне это что-то принесет...

«Художник всегда стремится воссоздать космос, но при этом он переносит на холст свой собственный мир...» Мир этого художника был космичен.

2006–2010 гг.

Париж–Санкт-Петербург



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ НА ВЫСТАВКЕ «ГИМН ТРУДУ»

5 августа – 1 ноября 2010 г. в корпусе Бенуа прошла организованная при поддержке ОАО «Северсталь» выставка «Гимн труду», на которой Русский музей представил около 200 произведений живописи, скульптуры, графики из своего собрания. Большой интерес вызвали и произведения советского декоративно-прикладного искусства, многие из которых экспонировались впервые.

1920–1930-е гг. в стране охарактеризовались курсом на индустриализацию, электрификацию и широкое заводское строительство. Декоративно-прикладное искусство, как наиболее близко стоящее к технике и машинному производству, в полной мере отразило особенности новой эпохи, динамичный дух времени.

Важной особенностью этого периода стала постановка проблемы «производственного искусства», т. е. соединения искусства с производством.

Предлагая преобразовывать всю предметную среду, Б. Арватов, О. Брик, А. Ган призывали художников идти на фабрики и заводы, принимать участие в создании тканей и одежды, мебели и посуды, строительстве зданий и оформлении интерьеров. Одним из центров, разрабатывавших эстетику нового прикладного искусства, стал Декоративный институт, организованный в 1918 г. в Петрограде. Возглавляемый И. С. Школьниковым, институт обладал целым рядом мастерских (театрально-декорационная, плакатная, деревообрабатывающая и др.), в которых художники имели возможность пробовать свои силы в самых разных видах искусства, создавая произведения, отмеченные «печатью звонкой красочности, веселой выразительности и ритмичной композиции»¹. Многие изделия Декоративного института, в том числе и экспонирующийся поднос И. С. Школьника «Завод», представляли Советскую республику на Парижской Международной выставке декоративного искусства (1925 г.), на которой пользовались большим успехом.

Значительные художественные перемены в эти годы происходят и в текстильной промышленности. С приходом на производство таких художников как А. М. Родченко, А. А. Экстер, В. Ф. Степановой в оформлении тканей наряду с традиционным декором (цветы, «огурцы») появляются совершенно новые мотивы. С одной стороны, это — абстрактно-конструктивистский раппортный орнамент, отличающийся простым геометрическим построением рисунка и яркими локальными цветами. Наиболее часто используемым в нем символом становится фрагмент шестерни (эмблема промышленности), который то превращается в некое подобие веера, то трактуется очень реалистично. Впервые в Советской России шестерня в сочетании с молотом и наковальней появилась на листовке РСДРП (б) от 15 апреля 1918 г. Позднее, в 1918–1920 гг. ее неоднократно пытался ввести в состав государственного герба РСФСР С. В. Чехонин. В 1920–1930-х гг., так и не получив официального статуса геральдической эмблемы, шестерня, как символ индустриализации, была использована в оформлении орденов

Трудового Красного Знамени и различных знаков (Осоавиахим, ГТО и др.)², и стала одним из распространенных декоративных мотивов.

Иногда фрагмент шестерни в тканях дополняется другими элементами — изображениями заводских корпусов или орудий труда (пила, молот, серп). Среди подобных тканей стоит выделить армюр «Пятилетка в четыре года» (Новоивановская мануфактура им. Н. А. Жиделева, конец 1920-х – начало 1930-х гг., автор рисунка — И. И. Митяев), в котором лозунг соцсоревнования зашифрован в виде ребуса, состоящего из фрагмента шестерни, инструментов (молот, кельма) и геометрических элементов.

В это же время появляются и агитационные ткани с тематическим живописным рисунком на определенный сюжет (электрификация, стройка, сбор хлопка и т. д.). Среди них можно отметить экспрессивный по характеру рисунок ситец «8 марта» (Неизвестная фабрика, Иваново; конец 1920-х – начало 1930-х гг., автор рисунка — Д. Н. Преображенская), украшенный изображениями завода и шагающей с красным флагом колонны женщин. В оформлении ткани отразилось утверждение Международного женского дня, как одного из новых официальных праздников.

Актуальные мотивы нового времени нашли свое отражение и в искусстве керамики, часто использовавшейся как средство пропаганды. В декоре фарфора этого времени лирический и архитектурный пейзаж сменяется индустриальным, а образ человека с индивидуальными чертами вытесняется абстрактно-идеализированным героем (шахтер, рабочий, стахановец) или превращается в один из элементов гигантской заводской машины, стройки.

Ведущим производством своей отрасли в это время становится национализированный Императорский фарфоровый завод, именуемый с 1930 г. Государственным фарфоровым заводом им. М. В. Ломоносова. Успех предприятия связан с тем, что при сохранении технической базы и ряда старых мастеров на производство пришли многие молодые художники (Н. М. Суетин, А. М. Ефимова, М. Н. Мох, Л. В. Протопопова) самых разных художественных направлений (от авангарда до классической живописности).

Индустриальные сюжеты, мотивы электрификации и стахановского движения нашли отражение и в произведениях других фарфоровых предприятий (Дулёвский и Дмитровский заводы, производства объединения «Новгубфарфор»), однако, часто их продукция уступала Государственному заводу и по мастерству исполнения, и по качеству.

Позднее в советском декоративно-прикладном искусстве наиболее востребованными стали иные образы и сюжеты (сказочные мотивы, природа, литература, спорт), хотя к отошедшим на второй план мотивам стройки, промышленности и электрификации художники все же продолжали обращаться. Примером более поздних работ на эту тему могут служить представленные на выставке произведения Х. М. Пыльд (Кяяр) — ваза «Электрификация» (1967 г.) и блюдо «БАМ» (1960-е гг.). Выполненные на Ленинградском заводе художественного стекла, являвшегося в то время одним из главных для своей отрасли центров разработки новых декоративных приемов и художественных образов, произведения Х. М. Пыльд привлекают изысканностью форм и великолепным

мастерством гравировки, которым художник овладела благодаря своему учителю, профессору Максу Роосму.

Примечания

¹ Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М., 1987. С. 275.

² Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995. С. 513.

КЕРАМИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ Л. П. БОНАФЕДЕ¹

В 1845 г. строившийся Исаакиевский собор, возведение которого курировал сам император Николай I, было решено украсить мозаиками, и по предложению князя Г. П. Волконского последовало Высочайшее повеление (от 8 июня 1848 г.) об учреждении при Императорской Академии художеств заведения для воспроизведения живописных холстов в мозаике по «ватиканскому методу».² Поскольку искусство мозаики оказалось к тому времени забытым в России, то в 1847 г. в Риме была организована временная мозаичная студия под руководством знаменитого ватиканского мозаичиста Микеланджело Барбери (1787–1867). Барбери обязался за четыре года обучить командированных российских пенсионеров (Н. С. Шаповалова, В. Е. Раева, Е. Г. Солнцева и С. Ф. Федорова)³, в то время как при Академии художеств римские мозаичисты В. И. П. Рафаэлли вместе с А. П. Толстым, П. А. Языковым и Ф. А. Бруни должны были устроить «помещения для студии и выплавки смальты».⁴ Помощниками М. Барбери стали художники-мозаичисты Р. Кокки и Л. Рубиконди, обучавшие россиян технике набора мозаики, и профессора-химики братья Джустиниан (Джюстиниан, Юстиниан, Джустиниано) и Леопольд (Леопольдо) Бонафедде, ученики известного римского мастера Сальвиати⁵, преподававшие изготовление смальт.⁶ В августе 1851 г. в связи с окончанием срока обучения и большим объемом мозаичных работ для Исаакиевского собора академические пенсионеры вернулись в Петербург, в мозаичную мастерскую Академии художеств, разделенную к тому времени на две части. Художественное отделение осталось при Академии, а химико-техническая часть (Шатер смальт) под руководством венецианца В. Рафаэлли разместилась на Императорском стеклянном заводе (в 1852 г. мозаичное отделение было вновь объединено и находилось в ведении ИСЗ до 1862 г.). В декабре 1851 г.⁷ в столицу по рекомендации великого князя Константина Николаевича⁸ перебрались и подписавшие контракт братья Бонафедде, которые вместе с Р. Кокки и Л. Рубиконди должны были организовать «Мозаичное заведение».⁹

Старший брат, Юстиниан Петрович Бонафедде (1825 г., Рим — 2 (14) февраля 1866 г., Санкт-Петербург), с 1854 г. (по другим данным — с 1853 г.¹⁰) работал на Императорском стеклянном заводе, а в 1857–1866 гг. занимал должность главного заводского химика и возглавлял мозаичное отделение предприятия. В частности, по его проектам и под его руководством в июле 1857 г. на ИСЗ были реконструированы стеклоплавильные печи.¹¹ Одновременно с этим, Ю. П. Бонафедде, получивший звание профессора, с 1862 г. заведовал Мозаичным отделением Академии художеств и преподавал искусство мозаики. «В академии художеств его очень ценили, ставили наряду с лучшими профессорами и платили ему жалования 3300 р. в год. Он получил ряд знаков отличия, а по смерти его Высочайше повелено, в воздаяния за его заслуги, производить пенсию его семейству, в размере получаемого им жалования, хотя Бонафедде служил только по найму».¹² По свидетельству В. И. Селезнева, Ю. Бонафедде был «чуть ли не последним из ватиканских маэстро, владевших всеми секретами... фабрикации»¹³ смальты и «оставил после себя коллекции образцов

цветных смальт, неоднократно демонстрировавшиеся на выставках и вызывавшие заслуженное восхищение богатством и разнообразием (до 20000 — прим. М. Л.) оттенков».¹⁴

Однако наибольшую известность получил младший брат, Леопольд Петрович Бонафедде (2 (14) февраля 1833 г.¹⁵, Рим¹⁶ — 6 (18) марта 1878 г., Санкт-Петербург), известный химик и мозаичист.¹⁷ С 1852 г.¹⁸ Л. П. Бонафедде работал в Мозаичном заведении Императорского стеклянного завода, с 1858 г.¹⁹ занимал должность помощника главного химика, а после смерти брата в 1866 г. и до своей кончины был главным технологом и химиком ИСЗ. За годы деятельности на Императорском заводе он занимался обучением техников, создавал проекты изделий, осуществлял надзор за всеми новшествами для последующего их внедрения на производстве, для чего неоднократно совершал поездки за границу — во Францию (приобрел в Париже на фабрике Маэс хрустальные изделия, «от Бриансона — фарфоровые, краски для живописи и изображения ваз Севрского музея, от Гофмана — модели из хрусталя»²⁰) и Италию (приобрел в Венеции и Риме изображения ваз и рисунки Дж.-Б. Пиранези). Большой вклад Леопольд Бонафедде внес и в стекольное производство — «изобрел пурпурин... узнал секрет приготовления авантюрина, доселе известного одним только венецианским мастерам, изобрел новый род выпуклой эмали (в частности, ввел рельефную орнаментацию золотом²¹ — прим. М. Л.), главное усовершенствование — в замене старой рецептуры состава массы, основанное не на весе и объеме составных частей, а на количестве кислорода».²²

Одновременно с работой на ИСЗ Л. П. Бонафедде занимался мозаикой и при Академии художеств. По приезде в Россию он первоначально работал химиком-мозаичистом, а с 1866 г. занимал должность помощника заведующего мозаичным отделением АХ (по другим данным, Л. Бонафедде заведовал Мозаичным отделением с 1860 по 1866 г.²³). В 1867 г. на Парижской Международной выставке Леопольд Бонафедде, как руководитель мозаичного отделения, ответственный за установку и экспонирование двух больших мозаичных образов, был удостоен «за достижения русских мозаичистов в передаче фактуры живописных полотен»²⁴ ордена Почетного легиона и двух медалей.

За свои труды Л. П. Бонафедде был награжден орденами Св. Станислава II (1864 г., вместе с премией в 400 р. по случаю освящения Мозаичного отделения) и III степени (1858 г., за оформление Исаакиевского собора), Св. Анны II и III степени (1860 г., за усердную службу), золотой медалью на Андреевской ленте по случаю завершения строительства Исаакиевского собора (1861 г.) и бриллиантовым перстнем (1862 г., за участие в Санкт-Петербургской мануфактурной выставке). За участие в Московской мануфактурной выставке 1866 г. Бонафедде было пожаловано 400 рублей.

Помимо этого, Л. П. Бонафедде являлся членом Императорского Русского Технического Общества, а незадолго до смерти, в конце 1877 г. был избран в совет ЦУТР барона Штиглица.²⁵

Не менее значительным был вклад Л. П. Бонафедде и в отечественное керамическое производство. Еще в 1862 г.²⁶ Совету Академии художеств братья Бонафедде представили только что созданную ими хромокерамическую массу

различных тонов, которая могла не только заменить дорогостоящую мозаику, но и использоваться для изготовления напольной плитки и изразцов. Изобретение получило одобрение Совета («Представленные Господином заведывающим Мозаической студией Бонафедде, изобретенные им различных тонов хромокерамические массы, в различных видах, для употребления вместо смальт в мозаике для стенных украшений в виде эмальированных изразцов и для настилки узорчатых полов, осмотрены и найдены произведением превосходным и в художественном отношении совершенно удовлетворяющим требованиям»²⁷), а в 1863 г. братья Бонафедде выхлопотали на него «привилегию».²⁸

Через семь лет (в 1870 г.), уже после смерти брата, Леопольд Петрович Бонафедде подал прошение об организации собственной мастерской на территории Императорского стеклянного завода, для которой в том же году было выделено специальное помещение, оборудованное печами и механизмами.²⁹ Позднее Л. П. Бонафедде вспоминал: «Несколько лет тому назад, по предложению князя Г. Г. Гагарина, я с покойным братом моим сделал несколько опытов эмальирования глины; но опыты до сих пор еще не дали окончательных результатов. Два года тому назад, Его Высочество Великий Князь Владимир Александрович, увидев мои последние опыты, изволил передать чрез князя Гагарина желание возобновить это искусство в России, а также художественную живопись (майолику); вслед за тем мне было отведено помещение на Императорском стеклянном заводе, где я устроил маленькую мастерскую, которая в настоящее время уже в состоянии эмальировать и обжечь до 200 штук 4-х вершковых живописных изразцов в день».³⁰

По всей видимости, мастерская Л. П. Бонафедде, «ориентированная, главным образом, на выполнение штучных заказов императорского двора и петербургской аристократической элиты»³¹, занималась лишь росписью и обжигом изделий. А. В. Селиванов относит производство Бонафедде именно к «живописным заведениям»³², хотя А. Б. Салтыков и оспаривает данное утверждение.³³ Как указывает А. А. Дутов, «терракотовый изразцовый полуфабрикат» для Л. Бонафедде изготовлялся на петербургском гончарном заводе М. В. Харламова (Предтеченская ул., ныне — ул. Черняховского, 71)³⁴, занимавшемся производством «расписных изразцов, прекрасных по качеству эмалей и вкусу в красках...».³⁵ Сам Леопольд Бонафедде писал об этом сотрудничестве так: «...мне весьма много содействует скульптор М. В. Харламов, который на своем гончарном заводе всеми зависящими от него мерами помогает успешному выполнению работ».³⁶ Таким образом, можно предполагать, что завод М. В. Харламова изготовлял для мастерской Бонафедде не только изразцы, но и всю остальную керамику.

Как современники³⁷, так и сам Л. П. Бонафедде отмечали, что основным направлением в деятельности мастерской являлась разнообразная архитектурная керамика — «эмальированные изразцы, как стенные, так и для печей и каминов» и «всякого рода архитектурные украшения для наружных и внутренних частей зданий, а также подражание древней майолике, живопись через огонь на эмальированной лаве».³⁸

Наиболее ранней из известных и, вероятно, первой³⁹ печью мастерской Бонафедде, сохранившейся до настоящего времени, является печь во дворце Великого князя Владимира Александровича (1847–1909 гг.), сына императора Александра II (Дворцовая наб., 26 — Миллионная ул., 27; 1867–1872 гг.; с 1920 г. — Дом ученых им. М. Горького). В 1871 г. в только что законченном особняке, внешне напоминающем флорентийские палаццо Рикарди и Строцци, начались отделочные работы. Автором проекта отделки интерьеров выступил строитель дворца, известный столичный архитектор Александр Иванович Резанов (1817–1887 гг.), академик (1850 г.), профессор архитектуры (1852 г.) и архитектор Высочайшего двора (с 1864 г.), позднее ставший главным архитектором строительства храма Христа Спасителя в Москве.⁴⁰ Кроме того, участие в работе над зданием и отделке помещений дворца (Большой столовой, кабинета и др.) принимали А. Л. Гун, В. А. Шретер и И. С. Китнер.⁴¹

По воспоминаниям неизвестного современника, пораженного еще не законченным убранством дворца, в его помещениях находились две изразцовые печи.⁴² Первая печь из изразцов с кобальтовой росписью по белому фону, украшавшая библиотеку, была изготовлена на фабрике Флейшмана в Нюрнберге. Другая печь «с необыкновенно изящным и роскошным рисунком», находившаяся на втором этаже, в отделанной в русском стиле Большой (Дубовой) столовой, была создана мастерской Л. П. Бонафедде, о чем свидетельствует подпись на лицевой стороне одного из ее изразцов»⁴³. Основную облицовку сложнопрофилированной печи составили квадратные изразцы трех типов с рельефными изображениями стилизованных корон, двуглавых орлов и монограмм из сплетенных инициалов В и А (Владимир Александрович). Восхищенный современник, отмечавший красоту и дороговизну печи, писал: «Орнаментовка на изразцах слегка рельефна, а полива — разных цветов, что составляет едва ли не первый пример, по крайней мере, я не помню ничего подобного. В общем, подобная печь необыкновенно эффектна». Согласно подписи под проектом данной печи, опубликованном в журнале «Зодчий», ее автором является все тот же А. И. Резанов.⁴⁴

Следует отметить, что это был уже не первый опыт сотрудничества Л. П. Бонафедде с известным архитектором. В 1865 г. братьями Бонафедде по заказу А. И. Резанова для фасадов построенной им в память о воинах, павших при усмирении польского восстания, часовни во имя Св. Александра Невского в Вильно (Вильнюс), были выполнены восемь образцов, «писанных на эмалированной лаве, и эмалированные барельефы из терракоты»⁴⁵.

Наиболее известным произведением мастерской Л. П. Бонафедде в области печной керамики является изразцовая печь в усадьбе С. И. Мамонтова «Абрамцево». В 1877–1878 гг.⁴⁶ в Абрамцево к северу от главного здания на месте старой постройки архитектором И. П. Ропетом (И. Н. Петровым, 1845–1908 гг.) была сооружена новая баня. В первоначальный, несколько эклектичный и суховатый проект⁴⁷ Саввой Мамонтовым (а возможно, и еще кем-то из художников абрамцевского кружка⁴⁸) в ходе строительства был внесен ряд изменений, сделавших его более органичным. Созданная по образцу рубленного бревенчатого крестьянского жилища, постройка украшена причудливой пропиленной резьбой

в «псевдорусском» стиле, за что и получила дополнительное наименование «Теремок». При последующей переделке бани-теремка в гостевой флигель помещения «жаркой» и «мыльной» были объединены, и в них была установлена печь меньшего размера, изготовленная Абрамцевской керамической мастерской.⁴⁹

При входе в избежавшую переделки «раздевальную» комнату бани (малая комната теремка) внимание привлекает высокая угловая печь, облицованная рельефными изразцами, расписанными полихромными глазурями. Центральную часть зеркала декорированной в духе XVII в. печи занимает изразец-вставка с изображением райской птицы Сирина. На лицевой стороне одного из изразцов стоит подглазурная подпись «Л. Бонафедэ СПб, 1874 г.», свидетельствующая о месте ее производства. Как указывается в письме И. П. Ропета к С. И. Мамонтову (от 19 июня 1877 г.), печь в помещении бани была установлена в июле 1877 г.⁵⁰

В литературе встречается утверждение, что автором проекта данной печи является И. П. Ропет.⁵¹ Косвенным подтверждением этому может служить тот факт, что на исполненном зодчим проекте внутреннего вида бани-теремка фигурирует практически аналогичная по конструкции печь с колонками, карнизами и полочками.⁵² Вместе с тем, как уже говорилось выше, абрамцевская печь была изготовлена в 1874 г., и Ропет мог просто изобразить ее на своем проекте. В настоящее время высказываются предположения, что автором проекта абрамцевской печи также мог быть уже упоминавшийся А. И. Резанов или архитектор А. К. Бруни, двоюродный брат Луизы Федоровны Бонафедэ.⁵³ Последний в 1883 г.⁵⁴ занимался перестройкой и созданием интерьеров особняка М. П. Боткина (наб. Лейтенанта Шмидта, 41–18-ая линия В. О., 1; ныне — Санкт-Петербургский Государственный музей — институт семьи Рерихов), в оформлении которых использованы похожие изразцы.⁵⁵

Дополняют керамический декор «раздевальной» комнаты бани-теремка квадратные изразцы-вставки, заключенные в своеобразные ширинки деревянного резного фриза. Они были установлены одновременно с печью и, скорее всего, изготавливались также в мастерской Л. П. Бонафедэ.

Еще одна печь в русском стиле, более простая, чем предыдущие, по своему архитектурно-пространственному решению, ранее украшала особняк Нарышкиных (Дворцовая наб., 20 — Мошков пер., 2), принадлежавший с 1848 г. чиновнику В. Г. Алексееву, а затем его наследникам.⁵⁶ В настоящее время она хранится в фондах ГМИ СПб Несмотря на то, что на изразцах отсутствует клеймо и дата создания, по декору и характеру глазурей печь может быть отнесена к произведениям мастерской Л. П. Бонафедэ.⁵⁷

С большой долей вероятности можно говорить о том, что еще один петербургский памятник связан с мастерской Л. П. Бонафедэ. В центре Шуваловского кладбища, расположившегося на юго-восточном берегу Нижнего Суздальского озера, возвышается поросший соснами песчаный холм, получивший название «Церковная гора». В 1754 г. здесь на средства графа П. И. Шувалова была построена небольшая деревянная кладбищенская церковь «во имя Нерукотворного образа».⁵⁸ Торжественное освящение храма, на котором присутствовала императрица Елизавета Петровна, состоялось в 1755 г.

31 мая 1791 г. во время грозы деревянный храм сгорел, а на его месте позднее была выстроена кирпичная часовня-усыпальница, традиционно связываемая с именем братьев Железняковых. Согласно легенде, грехи братьев были настолько велики, «что, несмотря на окружающую «святость» — окна в виде крестов⁵⁹ и иконы святых, в этой часовне обосновалась нечистая сила. По ночам, с полночи до первых петухов, собирались будто бы сюда черти со всей округи, играли в карты, пели заунывные песни, играли на своих, только чертям известных, инструментах, чем внушали страшный ужас местным жителям».⁶⁰

Часовня-склеп представляет собою квадратную в плане постройку в русском стиле, декорированную тесаными белокаменными деталями. Верхнюю часть основного объема часовни украшает поребрик и своеобразный фриз из чередующихся изразцов и тесаных кирпичных полуколонок. Цилиндрический барабан, украшенный восьмью зелеными майоликовыми вставками⁶¹, напоминающими по форме лемеховую черепицу, венчается луковичной главкой с крестом. В настоящее время обветшавшая часовня находится в запустении, а некоторые элементы декора и покрытие главки утрачены.

Для нас важны квадратные изразцы-вставки часовни (75 x 75 мм, из 18 изразцов сохранилось 13), выполненные из светлой глины и расписанные яркими цветными глазурями. Близкие аналогии украшающим их замысловатым рельефным плетенкам встречаются как в древнерусской, так и кельтской орнаментике.⁶² По своей форме, рельефному декору и росписи изразцы идентичны некоторым изразцам фриза, украшающего помещение «раздевальная» комнаты бани-теремка в Абрамцево. Как уже говорилось выше, скорее всего изразцы фриза бани-теремка были созданы мастерской Л. П. Бонафедде. Поэтому, можно предположить, что и керамический декор часовни на Шуваловском кладбище был изготовлен там же. Данный вопрос должно прояснить дальнейшее изучение часовни, время создания и автор которой пока не установлены. Однако уже сейчас можно отметить, что никакого отношения к братьям Железняковым она не имеет, поскольку в усыпальнице были погребены статс-секретарь Государственного Совета, тайный советник Владимир Александрович Железняков (30.06.1841–26.11.1889) и его супруга, Екатерина Карловна (02.06.1814–15.09.1890).⁶³

Несмотря на то, что известность мастерской Л. П. Бонафедде принесла архитектурная керамика, круг ее произведений отнюдь не ограничивался изразцами. Значительное место среди изделий мастерской занимали различные сосуды (вазы, блюда, тарелки), образа, осветительные приборы⁶⁴. Мастерство исполнения и редкость подобных произведений мастерской Бонафедде придает им особую историческую и художественную ценность.

К сожалению, следует констатировать, что этот раздел деятельности мастерской Л. П. Бонафедде исследован значительно хуже. В настоящее время достоверно известно лишь о двух подобных произведениях, находящихся в собраниях Калужского областного краеведческого музея и Берлинского музея прикладного искусства.

Калужскому музею принадлежит подписная майоликовая ваза для цветов, датированная 1876 г.⁶⁵ Овоидное тулово и низкая шейка покрытой бежевой гла-

зурью вазы декорированы врезным геометрическим орнаментом, а с-образные ручки, крепящиеся к шейке и плечикам, решены в виде двух перевитых жгутов.

В Берлинском музее прикладного искусства также находится подписная и датированная 1876 г. ваза, экспонировавшаяся на Филадельфийской всемирной выставке. Близкая по форме к горшку, ваза украшена ручками в форме головок коньков и крытьем, напоминающим по колориту рубиновое стекло с надцветом молочного. Тулово, ножка и горло вазы декорированы плотным резным орнаментом, воспроизводящим «узор вышивок народного искусства Русского Севера со стилизованными птицами у древа жизни». ⁶⁶

Кроме того, встречаются довольно туманные сведения, что Бонафедде является автором глиняной тарелки с поливой, рюмки из белого стекла и флакона из желтого, а также двух орнаментальных панно из стекловидной массы в византийском стиле. ⁶⁷ Еще какие-то произведения Л. П. Бонафедде находились в музее при Императорском Русском Техническом Обществе ⁶⁸ и в зарубежных коллекциях. Как указывается в некрологе, «большая часть иностранных музеев приобрела себе произведения Бонафедде, как образцы в художественном и техническом отношении, достойные подражания». ⁶⁹

Основные сведения о подобных произведениях мастерской Л. П. Бонафедде дают каталоги выставок, в которых она успела принять участие за короткий, но яркий период своего существования.

Впервые изделия мастерской Л. Бонафедде экспонировались на Всероссийской мануфактурной выставке, прошедшей в 1870 г. в Санкт-Петербурге, в Соляном городке. ⁷⁰ Помимо печи в русском стиле, охарактеризованной современником как «...подражание итальянской майолике, писанное по сырой поливе, красный цвет совершенно новый и в этого рода живописи неупотреблявшийся...» ⁷¹, на выставке были представлены «тарелки из майолики; образ Божьей Матери, писанный на лаве; Мадонна Луккаделла-Робиа, сформованная с оригинала; вазы эмальированные». ⁷² К. Скальковский, посвятивший Всероссийской выставке 1870 г. небольшой очерк, охарактеризовал их как «замечательные» и выразил уверенность, что посетители выставки, конечно, обратили на эти произведения внимание. ⁷³ Другой современник, говоря о представленных на выставке работах, был настолько впечатлен, что назвал Л. П. Бонафедде «артистом», т. е. виртуозным мастером в области керамики. ⁷⁴

Возможно, как печь, так и другие произведения мастерской Л. П. Бонафедде, экспонировавшиеся на выставке 1870 г., были исполнены по проекту архитектора И. А. Монигетти. Некоторое основание для этого предположения, в частности, дают слова, посвященные изделиям Бонафедде в отчете о Всероссийской выставке: «...нельзя не выразить здесь особой признательности г. Бонафедде, посвятившему свой труд и замечательный талант академика Монигетти на изготовление изделий с чисто русскою орнаментовкою». ⁷⁵ Деятельность Л. Бонафедде получила лестный отзыв Комитета экспертов выставки 1870 г., и он был награжден орденом Св. Анны II степени и 500 рублями. ⁷⁶ В 1872 г. в связи с «расстроенным здоровьем» Бонафедде провел 4 месяца в Мариенбаде.

Участие мастерской Л. П. Бонафедде в следующей, уже всемирной выставке, открывшейся в 1873 г. в Вене, также связано с именем И. А. Монигетти. Весь рос-

сийский раздел, занимавший площадь 8445 м², был создан по проекту этого зодчего. Особое внимание привлекал роскошный императорский павильон стоимостью 40000 рублей, возведенный на средства бумажного фабриканта А. И. Варгунина. Он был полностью выполнен по проекту И. А. Монигетти, включая интерьеры и предметы обстановки. Комнаты павильона украшали изготовленные мастерской Леопольда Бонафедде «изразцовые, эмальированные печи, по рисункам проф. Монигетти...»⁷⁷. Кроме печей мастерская Бонафедде представила на выставке «горшки для цветов и тарелки, подражание майолики».⁷⁸

В Вене изделия мастерской удостоились не только лестных отзывов, но и наград. За «комнатные печи и посуду» Леопольду Бонафедде была вручена «медаль преуспевания».⁷⁹ Еще одну награду, «медаль сотрудничества», международный суд экспертов присудил Бонафедде персонально, как выдающемуся специалисту в своей области.⁸⁰ Следует отметить, что на Венской выставке 1873 г. Л. П. Бонафедде присутствовал не только в качестве владельца и руководителя мастерской. Туда он был командирован «для ознакомления с усовершенствованиями по технике стеклянного производства»⁸¹ и представлял исполненные по проектам И. А. Монигетти, Ф. А. Бруни и князя Г. Г. Гагарина произведения Императорского стеклянного завода, которым были присуждены почетные дипломы, «составлявшие высшую на выставке награду».⁸² В 1874 г. за эти изделия Л. П. Бонафедде был удостоен ордена Св. Владимира IV степени.⁸³

Последний раз произведения мастерской Бонафедде экспонировались на «Международной выставке искусства, мануфактур и продуктов земли в г. Филадельфия для празднования столетней годовщины американской независимости», прошедшей с 7 (19) апреля по 7 (19) октября 1876 г.⁸⁴ Российские отдел выставки, занявший около 1000 м², хотя и отличался некоторой хаотичностью, привлекал внимание посетителей. А. В. Бари вспоминал: «...русский отдел был составлен со вкусом, очень богато и разнообразно, вследствие чего привлек по преимуществу внимание американцев. Всюду говорили о превосходстве русского отдела. Глубоко расположенные к России, они были приятно поражены таким характерным, блестящим видом, который представлял русский отдел, резко выделявшийся из ряда других».⁸⁵

На Филадельфийской выставке помимо уже традиционной печи и отдельных «эмальированных росписных изразцов» мастерская Бонафедде представила «эмальированные вазы, блюда и тарелки с заливной живописью в русском, византийском и арабском стиле».⁸⁶ Произведения экспонировались в причудливой, выполненной в русском стиле витрине вместе с керамикой Строгановского училища технического рисования. Одна из американских газет, оценившая по достоинству представленные изделия, сообщала: «Русская керамическая выставка вообще может дать повод к серьезным размышлениям относительно манеры выставить. Разумеется, в России есть и другие искусства, кроме попавших сюда к нам, но, по-видимому, они не выходят из общего уровня, т. е. искусства эти ни чему не могут научить другие народы. Вот почему их оставляют у себя дома, а сюда являются с тем, что еще новость для других и что может послужить для них хорошим, достойным подражания, примером... Если бы все экспоненты ду-

мали точно также, какие великолепные всемирные выставки можно было бы устраивать! Подобный взгляд на вещи заметен всюду в русском отделе; вот причина его замечательного превосходства и красоты!»⁸⁷

К сожалению, Филадельфийская всемирная выставка 1876 г. стала последней для мастерской Бонафедо. 6 (19) марта 1878 г. Леопольд Петрович Бонафедо скончался и был погребен, также как и его брат, на Выборгском римско-католическом кладбище (Успенская, ныне — Арсенальная ул.). Мастерские и рабочие ИСЗ, относившиеся к Л. П. Бонафедо с большой любовью, «на своих руках... несли его до католической церкви и оттуда до могилы».⁸⁸ К сожалению, могилы братьев Бонафедо не сохранились. В 1930 г. часть кладбищенской территории занял чугунолитейный завод, а 22–25 мая 1939 г. Президиумом Ленсовета было принято решение о полной ликвидации кладбища, на месте которого планировалось разбить парк. В начале 1950-х гг. последние надгробные памятники были уничтожены, а к 1978 г. территория кладбища была окончательно застроена складскими и промышленными зданиями.⁸⁹

После смерти Л. П. Бонафедо мастерская (Алекса́ндро-Невская часть, 1 участок, Глухоозерская⁹⁰ ул., 16) перешла к его супруге, Луизе Федоровне, дочери известного художника Ф. А. Бруни, занимавшего в 1855–1871 гг. пост ректора Академии художеств.⁹¹ Изготовление керамики на предприятии было прекращено, и его деятельность свелась лишь к производству глазурей. По данным 1894 г. завод, оснащенный одним локомотивом в 8 л. с., плавильной печью и тремя жерновами, в год силами 10 рабочих выпускал 1000 пудов простой белой глазури на сумму в 6000 рублей.⁹² Позднее ассортимент производимых красок расширился. Согласно сведениям 1903 г., в мастерской уже изготавливалась не только белая (на 35000 руб.), но и цветная гончарная глазурь. Число занятых на производстве рабочих увеличилось до 15 человек, а годовое производство выросло до 40000 рублей.⁹³ В 1903–1907 гг.⁹⁴ Производством владел сын Л. П. Бонафедо, Эрнест Леопольдович, также занимавшийся изысканиями в области красок. В частности, им разрабатывались стойкие полихромные покрытия для различных материалов на основе «кремнистого раствора».⁹⁵ После 1907 г. деятельность предприятия Бонафедо прекратилась окончательно, подведя черту под одной из ярких страниц отечественной керамики.

Примечания

¹ Первоначальный, значительно сокращенный вариант статьи опубликован в журнале «Звезда Ренессанса» (Матвеев Л. Г. Леопольд Бонафедо. Жизнь и судьба // Звезда Ренессанса, 2010, № 11. С. 110–117).

² Селезнев В. И. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб, 1896. С. 72.

³ Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. Л., 1969. С. 165; Понина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII–первой половины XIX в. М., 1983. С. 259, 264; Раев В. Е. «Из моей прошедшей жизни» / Публ. В. А. Фролова // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 5. СПб, 1997. С. 264. В. И. Селезнев говорит о шести командированных учениках (Селезнев В. И. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб, 1896. С. 72).

- ⁴ Селезнев В. И. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб, 1896. С. 72; Понина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX в. М., 1983. С. 259.
- ⁵ Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 155.
- ⁶ Императорский Стекланный завод. 1777–1917. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 122. В некрологе Л. П. Бонафедде указывается, что Д. Бонафедде управлял студией Барбери (Некролог Леопольда Петровича Бонафедде, прочитанный в заседании Общего Собрания Г. г. членов Императорского Русского Технического Общества 22 апреля 1878 г. СПб, 1878. С. 2).
- ⁷ Фролов В. А. ошибочно называет датой приезда Д. Бонафедде в Россию 1854 г. (Раев В. Е. «Из моей прошедшей жизни» / Публ. В. А. Фролова // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 5. СПб, 1997. С. 270). В каталоге «Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг.», в статье И. П. Поповой и работе Н. В. Воронова и М. М. Дубовой датой приезда ошибочно называется 1852 г. (Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 66; Попова И. П. Парные вазы с золоченым орнаментом // Звезда Ренессанса, 2009, № 9. С. 41.; Воронов Н. В., Дубова М. М. Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. Л., 1984. С. 72).
- ⁸ Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 155.
- ⁹ Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 125.
- ¹⁰ Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. Л., 1969. С. 167.
- ¹¹ Воронов Н. В., Дубова М. М. Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. Л., 1984. С. 56.
- ¹² Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210.
- ¹³ Селезнев В. И. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб, 1896. С. 75.
- ¹⁴ О Д. П. Бонафедде см.: Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 209–210; Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. Т. 2. М., 1972. С. 25; Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156; Раев В. Е. «Из моей прошедшей жизни» / Публ. В. А. Фролова // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 5. СПб, 1997. С. 261, 264, 270; Попова И. П. Мозаики Аничкова дворца // Государственный Русский музей. Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI вв. Вып. XI. СПб, 2005. С. 104; Фролов В. А. Петербургская мозаика. Город–Династия–Культура: Сб. ст. СПб, 2006. С. 140–143; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 65–66, 67, 188, 189, 194, 224; Ашарина Н. А. Русское стекло XVII – начала XX в. М., 1998. С. 201; Воронов Н. В., Дубова М. М. Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. Л., 1984. С. 69, 72; Воронов Н. В., Дубова М. М. Алмазная грань. Рассказ о невском хрустале. Л., 1974. С. 22.
- ¹⁵ По другим данным, Л. П. Бонафедде родился в 1832 г. (Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210).
- ¹⁶ В некрологе Л. П. Бонафедде говорится о том, что он родился в местечке Загорало близ Рима (Некролог Леопольда Петровича Бонафедде, прочитанный в заседании Общего Собрания Г. г. членов Императорского Русского Технического Общества 22 апреля 1878 г. СПб, 1878 г. С. 1. Возможно, братья Бонафедде связаны с дворянским сицилийским родом Бонафедде, известным с XIV–XV вв. См.: Dott. A. Mango di Casalgerardo. Nobiliario di Sicilia (<http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/bibliotecacentrale/mango/bonaccolti.htm>).
- ¹⁷ О Л. П. Бонафедде см.: Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210–211; Художники народов СССР: Биобиблио-

графический словарь. Т. 2. М., 1972. С. 25; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 64, 65–66, 80, 224; Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156. При использовании других источников даются соответствующие ссылки.

¹⁸ Б. А. Шелковников датой начала работы Л. П. Бонафедде называет 1853 г. (Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. Л., 1969. С. 167).

¹⁹ В каталоге «Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг.» и статье И. П. Поповой указывается, что Л. П. Бонафедде занимал должность помощника главного химика с 1852 г. (Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 224; Попова И. П. Карсельская лампа мастерской Л. П. Бонафедде // Звезда Ренессанса, 2010, № 11. С. 87.). В «Русском биографическом словаре» говорится, что Л. П. Бонафедде в 1857–1866 гг. с сохранением должности в Академии художеств работал на ИСЗ простым химиком и без жалования (Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210).

²⁰ Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 224.

²¹ Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 66, 173.

²² Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 211; Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 224.

²³ Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 130.

²⁴ Попова И.П. Мозаики Аничкова дворца // Государственный Русский музей. Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI века. Вып. XI. СПб, 2005. С. 104.

²⁵ Некролог Л. П. Бонафедде, прочитанный в заседании Общего Собрания Г. г. членов Императорского Русского Технического Общества 22 апреля 1878 г. СПб, 1878. С. 8.

²⁶ По сведениям, приводимым П. Н. Петровым — 9 и 10 января 1863 г. (Попова И. П. Карсельская лампа мастерской Л. П. Бонафедде // Звезда Ренессанса, 2010, № 11. С. 87).

²⁷ Попова И. П. Карсельская лампа мастерской Л. П. Бонафедде // Звезда Ренессанса, 2010, № 11. С. 87–88.

²⁸ Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210.

²⁹ Там же. С. 210; Дутов А. А. Изразцовое производство Л. П. Бонафедде (из истории русской печной керамики) // Петербургские чтения (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб, 1992. С. 61.

³⁰ Бонафедде Л. Применение в архитектуре эмальированных глиняных изделий // Зодчий, 1874, № 5. С. 57.

³¹ Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского Государственного университета инженерной экологии. М., 2000. С. 8.

³² Селиванов А. В. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. М., 2002. С. 279.

³³ Салтыков А. Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII – начала XX в. М., 1952. С. 132.

³⁴ Дутов А. А. Изразцовое производство Л. П. Бонафедде (из истории русской печной керамики) // Петербургские чтения (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб, 1992. С. 62. В более поздней работе автор неточно говорит о том, что мастерская Л. П. Бонафедде на ИСЗ занималась промышленным производством полихромных печей (Дутов А. А. Преемственность традиций в декоре русских печных облицовок XVII – начала XX в. // Вопросы

- отечественного и зарубежного искусства. Вып.6. Искусство Древней Руси и его исследователи: Сб. статей / Под ред. Вал. А. Булкина. СПб, 2002. С. 60).
- ³⁵ Селезнев В. И. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб, 1896. С. 80.
- ³⁶ Бонафедде Л. Применение в архитектуре эмальированных глиняных изделий // Зодчий, 1874, № 5. С. 57.
- ³⁷ Крупский А. К. Кафли // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь Т. 28 (XIVa) (Карданахи – Кери). СПб, 1895. С. 800; Селезнев В. И. Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. СПб, 1894. С. 332.
- ³⁸ Бонафедде Л. Применение в архитектуре эмальированных глиняных изделий // Зодчий, 1874, № 5. С. 57.
- ³⁹ Корнева Г. Н., Петрицкий В. А., Чебоксарова Т. Н. Санкт-Петербургский дворец Великого Князя Владимира Александровича (Дом ученых РАН): Путеводитель. СПб, 2001. С. 55.
- ⁴⁰ Архитекторы – строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Справочник / Авт.-сост. А.М. Гинзбург, Б.М. Кириков. СПб, 1996. С. 260-261.
- ⁴¹ Там же. С. 114; Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга: Вторая половина XIX в. Л., 1981. С. 165; Величенко М. Н., Миролюбова Г. А. Дворец великого князя Владимира Александровича. СПб, 1997. С. 28.
- ⁴² О печах дворца в.к. Владимира Александровича см.: Ш. Печь во дворце Великого князя Владимира Александровича // Зодчий, 1872, № 3. С. 44–45.
- ⁴³ Дутов А. А. Изразцовое производство Л. П. Бонафедде (из истории русской печной керамики) // Петербургские чтения (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб, 1992. С. 62. Воспроизведение печей — Корнева Г. Н., Петрицкий В. А., Чебоксарова Т. Н. Санкт-Петербургский дворец Великого Князя Владимира Александровича (Дом ученых РАН): Путеводитель. СПб, 2001. Илл. VIII, XII.
- ⁴⁴ Зодчий, 1872, № 3. Л. 13, 29, 33; Из-за того, что в журнале «Зодчий» на проекте печи была допущена опечатка, в дальнейшем появилось ошибочное указание, что ее автором является А. И. Резенов (Дутов А. А. Изразцовое производство Л. П. Бонафедде (из истории русской печной керамики) // Петербургские чтения (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб, 1992. С. 62).
- ⁴⁵ Бонафедде Л. Применение в архитектуре эмальированных глиняных изделий // Зодчий, 1874, № 5. С. 57; Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210; Русский биографический словарь. Т. «Притвиц – Рейс». Репринтное воспроизведение издания 1910 г. М., 1997. С. 536.
- ⁴⁶ Иногда датами постройки бани ошибочно называется 1873 г. (Пахомов Н. Абрамцево. Музей-усадьба Академии Наук СССР. Исторический очерк. М., 1953. С. 106; Копшицер М. И. Савва Мамонтов. М., 1972. С. 36.) или 1874 г. (Выголов В. П., Подъяпольская Е. Н., Разумовская А. А., Разумовский Ф. В., Смирнов Г. К., Яковлев И. В. Памятники архитектуры Московской области: Иллюстрированный научный каталог. Вып. 2. М., 2001. С. 85; Пастон Э. В. Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 63).
- ⁴⁷ Мотивы русской архитектуры, 1878, № 8. Л. 32, 33; Мотивы русской архитектуры, 1878, № 9. Л. 34–38.
- ⁴⁸ Пастон Э. В. Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 356.
- ⁴⁹ Лихолат К., Роденков А. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // «Камины и печи» [индустрия], апрель–май 2009, № 4 (04). С. 38–41 (<http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=409>).
- ⁵⁰ ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, л. 213 (сообщено главным хранителем Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево» Е. Ф. Моховой). М. В. Нащокина датой установки печи ошибочно называет 1874 г. (Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского Государственного университета инженерной экологии. М., 2000. С. 8).

- ⁵¹ Выголов В. П., Подъяпольская Е. Н., Разумовская А. А., Разумовский Ф. В., Смирнов Г. К., Яковлев И. В. Памятники архитектуры Московской области: Иллюстрированный научный каталог. Вып. 2. М., 2001. С. 85.
- ⁵² Кириченко Е. И. Архитектор И. П. Ропет // Архитектурное наследство. Вып. 20. М., 1972. С. 89.
- ⁵³ Лихолат К., Роденков А. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // «Камины и печи» [индустрия], апрель–май 2009, № 4 (04). С. 38–41 (<http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=409>).
- ⁵⁴ Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Справочник / Авт.-сост. А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков. СПб, 1996. С. 60.
- ⁵⁵ Лихолат К., Роденков А. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // «Камины и печи» [индустрия], апрель–май 2009, № 4 (04). С. 38–41 (<http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=409>).
- ⁵⁶ Подробнее об особняке см.: Иванов А. А. Дома и люди. Из истории петербургских особняков. М., 2005. С. 36–45.
- ⁵⁷ Дутов А. А. Изразцовое производство Л. П. Бонафедде (из истории русской печной керамики) // Петербургские чтения (к юбилею города). Тезисы докладов конференции. СПб, 1992. С. 62.
- ⁵⁸ Зуев Г. И. Шувалово и Озерки. М., 2008. С. 78–79.
- ⁵⁹ Аналогичный прием в виде алтарного окна апсиды, решенного в форме восьмиконечного креста, применен в храме во имя Смоленской иконы Божьей Матери Смоленского скита Свято-Преображенского Валаамского монастыря на Скитском острове, построенном в 1915 г. по проекту в. к. Петра Николаевича по заказу его брата, в.к. Николая Николаевича.
- ⁶⁰ Глезеров С. Е. Петербург на север от Невы. М., 2004. С. 308.
- ⁶¹ Светлая глина, зеленая глазурь; сохранилось 7 из 8 вставок.
- ⁶² Кельтские орнаменты / Сост. и автор предисловия В. И. Ивановская. Изд. 2, доп. М., 2009. С. 12–13.
- ⁶³ В. к. Николай Михайлович. Петербургский некрополь. Т. II (Д–Л). СПб, 1912. С. 151, 152.
- ⁶⁴ Попова И. П. Карсельская лампа мастерской Л. П. Бонафедде // Звезда Ренессанса, 2010, №11. С. 86–89.
- ⁶⁵ Майолика, глазурь; 22,1 x 18,0 x 16,3 см; № КП-11446 (<http://www.museum.ru/C4751>)
- ⁶⁶ Ашарина Н. А. Русское стекло XVII – начала XX в. М., 1998. С. 160.
- ⁶⁷ Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. Т. 2. М., 1972. С. 25. В работе «Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет» и каталоге «Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг.» ошибочно говорится лишь об одном панно (Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 224).
- ⁶⁸ Некролог Л. П. Бонафедде, прочитанный в заседании Общего Собрания Г. г. членов Императорского Русского Технического Общества 22 апреля 1878 г. СПб, 1878. С. 6.
- ⁶⁹ Там же. С. 7.
- ⁷⁰ О павильонах выставки 1870 г. см.: Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга: Вторая половина XIX в. Л., 1981. С. 118.
- ⁷¹ Скальковский К. Всероссийская мануфактурная выставка в промышленном отношении. СПб, 1870. С. 84. Воспроизведение печи – Иллюстрированное описание, 1870, № 7. С. 32 (Дутов А. А. Преемственность традиций в декоре русских печных облицовок XVII – начала XX в. // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 6. Искусство Древней Руси и его исследователи: Сб. статей / Под ред. Вал. А. Булкина. СПб, 2002. С. 66).
- ⁷² Указатель Всероссийской мануфактурной выставки 1870 г. в С.-Петербурге. СПб, 1870. С. 45. Возможно, какие-нибудь экспонаты попали на фотографию А. Фелиха, запечатлевшую интерьеры одного из павильонов XIV Всероссийской мануфактурной выставки 1870 г. в Петербурге и, в частности, витрину с изделиями Императорского фарфорового и стеклянного заводов (Васильев А. Русский интерьер в старинных фотографиях. М., 2008. С. 167).

- ⁷³ Скальковский К. Всероссийская мануфактурная выставка в промышленном отношении. СПб, 1870. С. 84.
- ⁷⁴ Отчет о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г., в С.-Петербурге. СПб, 1871. С. 58.
- ⁷⁵ Там же. С. 58. И. А. Монигетти неоднократно в своих постройках использовал архитектурную керамику – печь в русском стиле из полихромных изразцов с вензелем «МА» в здании фермочки на острове Малого пруда в Царском Селе (1861 г., не сохранилась); изразцовая облицовка вестибюля смотровой башни павильона для лам в Царском Селе, изготовленная по проекту зодчего; «восточные» изразцы в проходной комнате между будуаром и «восточной» гостиной в петербургском особняке князя Н. Б. Юсупова (наб. р. Мойки, 94), проект печи в русском стиле для Желтой гостиной Аничкова дворца (не осуществлен) и др. (Листов В. Н. Ипполит Монигетти. Л., 1976. С. 42, 45, 67; Ипполит Монигетти. Карл Рахау. Максимилиан Месмахер. Архитектурные проекты из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Каталог / Авт.-сост. Г. Б. Васильева, К. В. Житорчук. СПб, 2005. С. 31).
- ⁷⁶ Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210.
- ⁷⁷ Указатель Русского отдела Венской всемирной выставки 1873 г. СПб, 1873. С. 183.
- ⁷⁸ Там же. С. 183; Ашарина Н. А. Русское стекло XVII – начала XX века. М., 1998. С. 160.
- ⁷⁹ Список наград присужденным международным судом экспертов экспонентам Русского отдела Венской всемирной выставки 1873 г. СПб, 1874. С. 33.
- ⁸⁰ Там же. С. 34.
- ⁸¹ Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 210–211.
- ⁸² Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 67.
- ⁸³ Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 211.
- ⁸⁴ Положение о русском отделе международной выставки 1876 г. в Филадельфии. Киев, 1875. С. 1.
- ⁸⁵ Постоянная международная выставка в Северо-Американских Соединенных Штатах в Филадельфии. СПб, 1877. С. 8.
- ⁸⁶ Указатель Русского отдела Филадельфийской международной выставки 1876 г. СПб, 1876. С. 40, 42.
- ⁸⁷ Всемирная иллюстрация, 1876, № 403. С. 218.
- ⁸⁸ Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур – Бякстер». Репринтное воспроизведение издания 1908 г. М., 1995. С. 211.
- ⁸⁹ Приход Посещения Пресвятой Девой Марией Елизаветы (<http://visitmaria.spb.ru/ru/p6.html>)
- ⁹⁰ В работе «Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет» и каталоге «Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг.» улица ошибочно называется Озерной (Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. СПб, 2004. С. 156; Императорский Стекланный завод. 1777–1917 гг. К 225-летию со дня основания: Кат. в-ки. СПб, 2004. С. 224).
- ⁹¹ Лихолат К., Роденков А. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // «Камины и печи» [индустрия], апрель–май 2009, № 4 (04). С. 38–41 (<http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=409>).
- ⁹² Указатель фабрик и заводов Европейской России / Сост. П. А. Орлов и С. Г. Будагов. СПб, 1894. С. 340.
- ⁹³ Список фабрик и заводов Европейской России. СПб, 1903. С. 390.
- ⁹⁴ Встречается ошибочное указание, что Э. Л. Бонафедде стал владельцем производства в 1904 г. (Лихолат К., Роденков А. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // «Камины и печи» [индустрия], апрель–май 2009, № 4 (04). С. 38–41 (<http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=409>)).
- ⁹⁵ Специально для малярного дела жидкий кремнистый раствор. Силикатный завод Эрнеста Леопольдовича Бонафедде. С.-Петербург, Глухоозерская ул. д. 16. СПб, 1903.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА КРЕСТА В МЕМОРИАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ ЛЕНИНГРАДА–ПЕТЕРБУРГА

Мемориальная скульптура всегда развивалась в общем русле с другими видами монументального искусства, но при этом сохраняла ряд специфических черт. Прежде всего, это условия заказа памятника, в которых личные вкусы заказчика играют не меньшую роль, чем особенности художественного мышления эпохи и уровень мастерства исполнителя. Формы надгробий, как и обывательские вкусы, весьма консервативны и могут не изменяться десятилетиями. Тем более, интересно, что эволюция художественных стилей все же заставляла развиваться и этот вид искусства, придерживаящийся, как никакой другой, традиционных форм. Многие величайшие достижения искусства нашли свое яркое воплощение в мемориальной пластике Ленинграда–Петербурга, которая неразрывно связана с архитектурой. Как отмечал Ф. М. Достоевский, этот синтез дает нам уникальную возможность «прочитать историю города и всей нашей эпохи».

В богатом наследии русской материальной культуры надгробия предстают явлением уникальной значимости. Православный крест — основной тип русского надгробия. Уходящее в глубокую древность искусство надгробий, их своеобразный облик, в большой степени определяется религией, как центральным началом русской культуры, сакральностью нравов, обычаев и обрядов. Тематика таких памятников широка и разнообразна. В ней выражен определенный круг понятий, связанный с духовной сутью человека и его личными достоинствами.

Форма художественного креста, как надгробного памятника, была наиболее востребована с середины XVIII до начала XX в. Для каждой мастерской был характерен свой стиль. Памятник, по возможности, изготовлялся неповторимым и не похожим на остальные, и должен был иметь свою индивидуальность. Поэтому встретить два абсолютно одинаковых надгробия, установленных в Петербурге до революции, практически невозможно. Каждый памятник создавался по индивидуальному проекту, и на нем обязательно ставилось клеймо изготовителя. А поскольку основная, доминирующая часть памятника — крест — могла варьироваться только по отделке и детализации, то основные различия закладывались в форму основания. Тут уж фантазию мастеров ничто не ограничивало. Многообразие форм оснований не поддается учету. И это не удивительно, ведь памятник, созданный настоящим мастером, как и человек, созданный Творцом, всегда имеет свою индивидуальность.

Безусловно, на мемориальную пластику Санкт-Петербурга оказало влияние увеличение количества городских памятников с религиозно-патриархической символикой. С начала 1990-х гг. резко возросло количество памятников-крестов, устанавливаемых в городской среде. Вот некоторые из них: Памятный православный крест, посвященный двум неудачным походам Северо-Западной армии во главе с Н. Н. Юденичем на Петроград в 1919 г. (Пулковская гора, 1991); Памятный православный крест, посвященный утраченной церкви мученицы

царицы Александры (Лермонтовский пр., 51, 1994); Памятный православный крест с надписью: «Здесь были печи кирпичного завода-крематория. Прах сотен тысяч воинов и жителей блокадного Ленинграда покоится в прудах, газонах, под Вашими ногами. Вечная им Память!» (Московский парк Победы, 1996); Православный крест, установленный в память 2000-летия Рождества Христова, 55-летия Победы над гитлеровским фашизмом и в ознаменование 300-летия Санкт-Петербурга (Финляндский вокзал, 2000) и т. д.

Внешний вид и обработка креста, установленного на памятнике, могли быть очень разнообразными, но, несмотря на это, они не шли в разрез с церковными канонами. Дело в том, что шести- и восьмиконечные кресты не допускают двойного толкования вероисповедания усопшего и характерны только для православия. У богословов есть различия в трактовке шести- и восьмиконечных крестов, но православная церковь признает обе формы «правильными». Существует не так уж много вариантов форм православного креста. В основном, это различные варианты трилистника, символизирующего Троиединство. Крест также может быть дополнен всевозможными фасками по периметру, выпуклыми или вдавленными рельефами на лицевой и тыльной стороне, украшен мозаикой или смальтой. На него можно наложить фигуру Спасителя, выполненную из бронзы, полимера или специального ударопрочного фарфора. А можно вообще не украшать крест и оставить строгий и лаконичный символ веры.

Установка православного креста на могиле усопшего с соблюдением всех канонов — дело весьма непростое. Об этом существует целая наука, которая носит название ставрография. Незнание этих канонов приводит к тому, что установленный памятник противоречит православным традициям. Так, например, на некоторых кладбищах есть надгробия, состоящие из одной или двух стел со сквозным отверстием, вырезанным в форме православного креста (надгробие тренера по баскетболу, олимпийского чемпиона В. П. Кондрашина. Северное кладбище, после 1999 г.). Это откровенно заявленное отсутствие креста, его отрицание. Вообще, согласно православной традиции, на могиле христианина должен стоять крест в ногах, а не памятник у изголовья. Святые отцы много говорили о могильных крестах. Впервые об этом упомянул святитель Иоанн Златоуст, который сказал, что православному человеку не подобает украшать могилы пышными памятниками, — «только крест там должен быть, и ничего больше». Зачастую, назидательность, содержащаяся в пластике формы креста, сочетается с эмоциональной выразительностью, а религиозная семантика¹ — с простонародными представлениями. Украшающие его рельефы говорят на понятном народу языке притч, повествовательных и одновременно метафоричных.

Особый расцвет искусство русского надгробия с православной тематикой получило в царской России с конца XVIII в. Мастера-ремесленники и художники, взгляды которых сформировались под влиянием русской культуры, по-разному выражали их в своих работах. Их система мировоззрения была окутана покровом православной символики. До нас дошла лишь небольшая часть этого уникального наследия. Надгробия испытали на себе всю разрушительную силу времени и человеческого вандализма.

В 1911 г. по эскизам Н. К. Рериха был создан проект надгробия композитору Н. А. Римскому-Корсакову. Памятник представляет собой вершину кургана с громадным крестом, выполненным в несколько модернизированном стиле (ск. И. И. Андриолетти). Крест изготовлен из белого мрамора, имеет расходящиеся серповидные лопасти, вписанные в круг на земляном холме. По периметру он окружен плитами с резной надписью выпуклыми литерами, стилизованными под древнерусскую вязь. На лицевой стороне креста рельефом изображен Иисус Христос в центре, с предстоящими Богородицей и Николаем Угодником, архангелами Гавриилом и Михаилом и четырьмя неизвестными святителями. На газоне расположены две прямоугольные мраморные доски с надписями выпуклыми литерами. Кресты такого типа устанавливались на кладбищах и в древненовгородских храмах. Ближайшим прототипом для стилизованного креста считается т. н. Боровичский крест XIII в., находящийся в Русском музее.

Создавая новый памятник, не стоит игнорировать роль будущего объекта по отношению к пространству, которое он призван дополнять. Этот фактор стоит воспринимать не как тягостную необратимость, а как необходимое условие существования будущего произведения искусства. В целом, создалась довольно устойчивая традиция прямой зависимости композиции надгробного сооружения от характера пространственных связей памятников. Чем масштабнее эта связь, тем более открыта композиция, тем более она направлена «во вне». Чем меньше свободного пространства окружает памятник, тем более замкнутым и погруженным в себя становится образ композиционного решения.

В 1970 г. на кладбище в Комарово было установлено надгробие поэтессы А. А. Ахматовой. Автором всего замысла является архитектор В. П. Смирнов. Могильная плита находится на мощном подиуме из серо-зеленого изборского плитняка, который завершается невысокой, построенной под углом, горизонтально удлиненной стеной из того же материала. В центре стены — барельефный портрет Ахматовой, превосходно высеченный из мрамора. Автор рельефа — скульптор А. М. Игнатъев (посл. матвеевской школы) изваял глубоко поэтический образ, взяв за основу облик молодой Анны Андреевны. Над плитой возвышается громадный восьмиконечный крест из кованого железа, несущий вверху барельефное изображение головы Спаса, а на руках центральной перекладины — лики Солнца и Луны. Стилизованный под древнерусские кресты новгородско-псковского средневековья, он выполнен мастерски и покоряет своей несколько сумрачной значительностью. Его появление на кладбище свидетельствует о постепенном возвращении людей к истокам христианского миропонимания, но с несколько измененным и мистифицированным сознанием. Об этом свидетельствуют языческие символы, изображенные в виде небесных светил.

При всей своей образной символике и аллегоричности пластический язык современных надгробных крестов отличается конкретностью выражения, получившей зримо осязаемую форму. Надгробия с изображением распятого Христа занимают особое место и являются весьма впечатляющими. Так, на могиле режиссера Г. А. Товстоногова, в Некрополе мастеров искусств, установлена работа Л. К. Лазарева — «Распятие» (1992 г.). Скульптор был очень хорошо

знаком с Товстоноговым. Еще в Тбилиси, в юношеском возрасте, он посещал драматический кружок, которым руководил будущий мастер. Несмотря на то, что у Лазарева уже было много наработок — наброски, рисунки и бронзовый портрет Товстоногова, он решил вновь вернуться к теме распятия. Устойчивый персонаж его творчества — это страдающий, но побеждающий и утверждающий себя посредством своих страданий Иисус Христос. Творец, творящий среди скорби и разрушений в смутное время — таким видит своего друга Левон Лазарев. Скульптор обладает особым даром — изображать страдание. Сложность состоит в том, что само по себе страдание является злом, но при этом обладает могучим творческим потенциалом.

Из нервно нагроможденных кубических гранитных блоков вырастает монументальный крест с фигурой распятого Иисуса. Автор демонстративно разрушает каноническую фигуративность, что, в частности, проявилось в использовании пространства, как элемента скульптуры: сквозное отверстие в груди Иисуса — характерный признак модернистской концепции.

В настоящее время мы имеем возможность наблюдать становление и развитие посткоммунистической символики, повторяющей докоммунистическую. В мемориальной пластике начался переходный процесс, вызванный тем, что прошлое уже позади, а будущее еще не настало. Воссоздание этого прошлого, отвечающего идеологической потребности дня, составляет суть знакового процесса. Этот процесс заключается в том, что разностадиальные формы начинают сосуществовать и создается функционально полный набор символов, отсылающих сразу ко всем историческим периодам. Например, пройдясь по современным кладбищам, мы можем увидеть такое количество модификаций формы православного креста и импровизаций на эту тему, что им давно уже пора посвятить отдельный труд. Ниже перечислены некоторые из них.

Довольно оригинальный крест установлен на могиле известного продюсера А. П. Капицы (Комаровское кладбище). Он сплошь усеян бутонами и цветами роз из бронзы. В надгробной символике цветок розы является символом покровительства Божьей Матери, поэтому он так часто встречается в мемории.

Крест, вырубленный из массивного блока габбро-диабазы украшает собой могилу В. А. Кириенко на Волковском православном кладбище. В этом оригинальном по своему решению надгробии чувствуется влияние памятников эпохи конструктивизма. Памятник В. А. Нахапетову на Армянском православном кладбище внушает силу и уверенность своей простотой и отсутствием лишнего. Исполненный в виде креста, он поражает своей монументальностью, в полной мере оправдывая фразу «Все гениальное — просто». Форма большинства из крестов весьма изыскана, изящна и в то же время отличается четкостью и лаконичностью. Очень многие художественные изображения православного креста восхищают своим эстетическим совершенством, мастерством их творцов. Кресты часто украшают изображениями птиц, животных, орнаментом из декоративных растений.

В надгробных памятниках крест зачастую является частью композиционного замысла. Так, например, в памятнике А. А. Иванову православный крест является зрительным центром (ск. Л. С. Ланец. Серафимовское кладбище, после

1996 г.). Он слегка наклонен вперед и объединяет второстепенные элементы композиции в единое целое. Памятник отлит из чугуна, что придает ему еще большее ощущение монументальной весомости, но при взгляде на работу не возникает чувства излишней тяжести. Ритмика сквозных отверстий, наполняющих композицию пространством и сочленения геометрических элементов, является не менее важной в скульптуре, чем объем. Автор строит композицию, опираясь на чувство пространственного восприятия всего сооружения в целом. Поэтому памятники Л. С. Ланца всегда продуманны и архитектурны. С произведениями этого скульптора во многом связан процесс выработки нового отношения как к скульптуре вообще, так и к мемориальной пластике в частности. Это чуткий художник, использующий разнообразные стили и художественные средства для выражения своей пластической идеи.

Неверно считать четырехконечный крест только «католическим». Просто у католиков и лютеран он встречается значительно чаще. Над православной лаврой в Петербурге стоит четырехконечный крест. Под таким же крестом захоронены православные священники на Введенском кладбище. И таких примеров много.

Изображение креста в концепции надгробия режиссера В. Сулова в смысловом отношении отходит на второй план (Гатчинское кладбище, 2000 г.). Автором памятника является замечательный Петербургский скульптор Л. К. Лазарев. В этой композиции, в сочетании с другими пластическими элементами, крест служит напоминанием о бренности земного бытия. В надгробии скульптор впервые для себя использует натюрмортную композицию на фоне четырехконечного креста как один из типов аллегорического надгробия. Лазарев на фоне креста изображает сугубо предметную, детальную композицию — это составляющая надгробия, воспринимаемая временным сопровождением жизни, одинокой в своей конкретике. Изображаемые предметы в этом случае характеризуют суть личности подобно эпитафии. Каждый предмет переосмысливается скульптором в символическом плане, не теряя при этом своей функциональной определенности. В образном строе памятника отразились философские раздумья художника о жизни и смерти, о вечности, о неповторимости каждой человеческой судьбы. Натюрморт, с драпировкой и маской на кресле, полон живого непосредственного человеческого присутствия. Предметы не столько повествуют, сколько символизируют черты личности усопшего. Крест, установленный на заднем плане, в разрыве гранитных плит символизирует завершение пути.

В памятнике Тамаза и Тамары Перадзе (ск. Л. К. Лазарев. Серафимовское кладбище, 2000 г.) форму креста образуют плиты, лежащие в основании скульптурного компонента. Пространственная часть композиции решена в виде не характерной для надгробий абстрактной формы, напоминающей пластические опыты французского скульптора Х. Арпа. Однако тесно сплетающиеся, перетекающие друг в друга, округлые объемы непостижимым образом несут в себе сильный эмоциональный заряд. Движение последовательно, ритмично и свободно пульсирует, не имея узких границ. Взаимоотношения памятника с пространством развиваются по схеме подвижного равновесия. Пространство распирает форму и проникает обратно, используя свободный контур, ритмы,

разнонаправленные сдвиги и перепады форм. В смене ракурсов движение обрастает гаммой дополнительных эмоциональных оттенков; игра пауз, асимметрия объемов придают всей композиции динамику горящего пламени. В целом же памятник воспринимается как явный протест против упрощенных форм, идеальная целостность которых игнорирует структурные особенности среды.

В готическом стиле решено надгробие Г. И. Орбели, выполненное ск. Л. К. Лазаревым (Комаровское кладбище, 2000 г.). На вогнутом овале расположено горельефное изображение библейского сюжета под названием «Снятие с креста». Фигура Христа условна и лаконична. Чередованием плоскостей и круглых объемов Лазарев создает своеобразную игру форм в овальной нише, местами вырывающимися за строгий силуэт. Если внимательно рассматривать горельеф, то можно заметить, что в нем доминирует число «3»: композиция имеет три зрительных центра (голова Христа, лицо девы Марии и место соприкосновения их рук), некое подобие замкового камня, как треугольного венца, а также три верхних края креста композиционно держат овал.

Лазарев настойчиво ищет лаконичную форму. Предельно упрощено надгробие режиссеру Н. Б. Бирману (Комаровское кладбище, 1996 г.). Перед нами мраморный прямоугольник с двумя сквозными отверстиями, в центре — чугунный медальон с портретом режиссера в профиль. Зрительно вся композиция строится на диагонали от левого верхнего угла к правому нижнему, даже сам медальон слегка растянут и деформирован в этом направлении. Тема креста угадывается здесь в незавершенном переплете окна с портретом, символизирующего взгляд на мир.

Интересное надгробие скульптору-медальеру А. Королюку установлено на Литераторских мостках Волковского кладбища. Автором памятника является выпускник художественно-промышленной Академии им. А. Л. Штиглица — скульптор А. В. Семченко. В современной интерпретации перед нами предстает образ плакальщицы — как символ чистоты и подлинного служения искусству. Достойным восхищения является взаимосвязь скульптурного изваяния с архитектурной частью проекта, что, несомненно, говорит об очень высоком профессионализме автора. Ритм диагоналей плеча, бедра и складок находят поддержку в наклоне перекладины креста, вертикаль силуэта спадающей ткани, словно отвес, организует всю композицию, придавая ей необходимую жесткость и тектоничность.

Надгробный памятник, как правило, бывает рассчитан на дальнее и на близкое восприятие. При его создании учитываются возможности как быстрого схватывания произведения в целом, так и неторопливого рассматривания его отдельных фрагментов. Это требует от художника умения сочетать «дальнобойные» декоративные качества художественного воздействия произведения (масштаб, силуэт, ритм, цельность композиционного решения) с его камерными свойствами: выразительностью деталей, красотой материала и фактуры. Все эти элементы присутствуют в памятнике народному артисту России, хормейстеру А. Г. Мурину (ск. Т. В. Додонова. Литераторские мостки Волковского кладбища). Бронзовый крест состоит из ликов поющих святых мучеников, выполненных в сквозном дву-

стороннем рельефе. В центре композиции — глаз Божий, от которого исходит круговой лучезарный свет.

В Петербурге проживают жители разных национальностей и конфессий, традиции захоронений которых постепенно проникают и смешиваются уже со сложившимися здесь. Выражение национальных традиций в искусстве скульптуры представляет значительную трудность и в ряде случаев ограничивается лишь воспроизведением этнических типажей или орнаментов, нередко довольно поверхностно соединяемых с пластическими особенностями произведений. Это особенно проявилось на еврейском, лютеранском и армянском кладбищах, где можно увидеть надгробные памятники, выражающие мироощущение и глубинные особенности культуры, свойственные определенной нации. Кресты, щедро декорированные кружевом из орнамента, со специфической формой углов часто встречаются на армянском кладбище. Многие надгробия на еврейском кладбище украшает графическое изображение шестиконечной звезды Давида или семисвечной Меноры² — древних атрибутов Храма и духовной жизни евреев. Таким образом, национальная принадлежность погребенного выражается чаще всего при помощи введения ритуально-религиозной символики или характерной орнаментации в надгробный памятник.

Нельзя не учитывать явного «давления» на мемориальную пластику искусства, аттестовавшегося ранее как декоративно-прикладного, а ныне требующего более конкретной дифференциации. Появление в последнее время новаторских мемориальных памятников с использованием ковки, витража, мозаики размывает привычные границы жанра, а вместе с ними и их устоявшуюся классификацию. Взаимовлияние скульптурных, архитектурных и новых в мемории видов пластического искусства, их своеобразное соперничество, влечет за собой не всегда привычные стилистические приемы.

В среде петербургских кладбищ все чаще стали появляться кованые кресты. Один из них установлен на Смоленском армянском кладбище. Это надгробие Л. А. Погосову (после 2001 г.). Орнаментально-графическая трактовка формы креста в значительной степени обусловлена сильной и устойчивой традицией, идущей от декоративно-прикладных искусств Армении. Для того, что бы памятник с элементами художественной ковки не терялся на фоне других надгробий и оград, необходимо каким-то образом изолировать его от окружающего пространства. Для этой цели замечательно подходит живая изгородь. Тонкий силуэт креста хорошо воспринимается на фоне кустарников, функционально заменяющих ограду. Взаимодействие разных компонентов усиливает выразительность произведения, образуя некую атмосферу, которая несет человеку зрительную и психологическую информацию, устанавливает со зрителем своеобразный диалог.

Религиозная тематика, являющаяся частью «подпольного искусства» 1960–1980-х гг. в новых условиях стала очень востребованной и конъюнктурно привлекательной. Поэтому вполне закономерно, что «русский ренессанс» начала 1990-х гг. быстро привел к резкому увеличению количества надгробий на религиозную тему. Это всевозможные изображения распятия, ликов Христа, фигур стоящих или коленопреклоненных ангелов, плакальщиц, гениев смерти

и т. д. Стоит заметить, что искусство скульптуры в православной культуре сурово осуждалось и как языческий, и как сатанинский порок (эти понятия были равнозначны для церкви), и не допускалось ни в храмы, ни на кладбища. «На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства», — отметил литературовед и лингвист Р. О. Якобсон³. За советский период произошел отказ от ущербной поэтизации смерти, от сентиментального надрыва и, прежде всего, от религиозно-мистической символики. По своим идейным тенденциям, это искусство все более последовательно опиралось на земные, человеческие морально-этические ценности, и мало следовало старым религиозным основам, возвращение к которым мы можем наблюдать сейчас.

Ситуация, сложившаяся в жанре мемории сегодня, напоминает начало XX в. Общая картина искусства художественного надгробия отличается значительной пестротой, отражающей постмодернистические искания. Новаторство порой граничит с безвкусицей и кичем, что особенно бросается в глаза в том «заповеднике классических традиций», каким пока еще является Петербург. Современным художникам досталось в наследство сложное многообразие творческих традиций, заключающих в себе не только высокую культуру, но и принципиальные противоречия.

Примечания

¹ Наука о понимании (значении) определенных знаков, последовательностей символов и других условных обозначений.

² Менора — древний атрибут Храма и духовной жизни евреев. Еврейская энциклопедия так истолковывает сущность ее облика: «Семисвечная менора служит символом сотворения мира в 7 дней, средняя ветвь олицетворяет субботу. Вместе с тем, 7 ветвей должны напоминать землю — 6 «сторон мира» и небеса». Начиная со II века распространился обычай украшать изображением меноры гробницы и саркофаги. Она становится символом иудаизма. На протяжении эпох менора символизирует не только разрушение храма, но и надежду на его восстановление с приходом Мессии.

³ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина (1937) // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. — М., 1987. С. 173.

Источники

1. Волковское лютеранское кладбище Санкт-Петербурга. Справочник-путеводитель. Т. 1 / Сост. В. Г. Беем. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998. — С. 180.
2. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура. 1960–1980. — М.: Искусство, 1984. — С. 222.
3. Джигарханян М. Мастер и время // Творчество, 1988, № 9. — С. 11–14.
4. Ермонская В. В. Основы понимания скульптуры. — М.: Искусство, 1964. — С. 56.
5. Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. — М.: Советский художник, 1978. — С. 236.
6. Золотоносов М. Бронзовый век. Иллюстрированный каталог памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры — СПб.: Новый мир искусства. 2005. — С. 622.
7. Исаченко В. Г. Памятники Санкт-Петербурга. Справочник. — СПб.: Паритет, 2004. — С. 396.
8. Исаченко В. Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга. Справочник. — СПб.: Паритет, 2005. — С. 364.
9. Кобак А. В., Пирютко Ю. М. Исторические кладбища Петербурга. — СПб.: 1993. — С. 639.

10. Крюковских А. П. Санкт-Петербург. Памятники искусства. — СПб.: Паритет, 2004. — С. 460.
11. Крюковских А. П. Художественно-исторический очерк. 3-е издание. — СПб.: Лениздат, 2005. — С. 448.
12. Монументально-декоративная скульптура Санкт-Петербурга. Справочник / Сост. Пирютко Ю. М. (вступительная статья), Тимофеев В. Н., Ефремова Н. Н. — СПб, 2004.
13. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. — М., 1982. — С. 191.
14. Советская скульптура наших дней. Под ред. С. С. Валериуса. — М.: Изобразительное искусство, 1973. — С. 418.



СТОЛЕТНЕЕ «ГАЛА-КРУЖЕНИЕ»: РУССКИЕ СЕЗОНЫ FOR EVER

В XX в. имя Сергея Дягилева стало почти синонимом идеального арт-менеджера, недостижимой мечтой любого организатора художественного процесса. Ум, энергия, феноменальное чутье на талант и новизну, воля к власти — все сошлось в этом пермско-петербургском барине.

Две выставки 2009 г., продлившись и в год 2010 — в Русском музее и Эрмитаже, и долго привлекавшие внимание зрителей, отметили столетний юбилей «Русских сезонов» Дягилева.

Дата, позволившая организовать увлекательные экспозиции и вновь задуматься о роли личности в истории, о славной традиции русского меценатства и «арт-дилерства», прерванной и ныне с трудом возрождающейся.

Эрмитаж создал камерную выставку из русского и европейского художественного материала: посетителей третьего этажа, куда все идут посмотреть импрессионистов и постимпрессионистов, ждали авторы ожидаемые и неожиданные. Среди созданий первых — мирискуснические театральные эскизы Бенуа, Бакста и Анисфельда, гротескные афиши и «кафе-концерты» Тулуз-Лотрека, балетные будни Дега, танец с бандерильями Пикассо, фото Нижинского и Карсавиной.

И тут же рядом — салонные статуэтки на мотив знаменитого «Танца с покрывалами» А. Ван Вестдelfельдта по соседству с пластическими фантазиями на тему движения у Матисса (гуаши из его книги «Джаз», фотопечати с вырезных «декупажей»). А офорт к эклоге Малларме «Послеполуденный отдых фавна», созданный через много лет после знаменитого скандального спектакля Нижинского, линейным очерком фигуры фавна невольно отсылает к телесной пластике безумного гения, к «полусознательной животности» его образа (выражение Родена).

И сколь скромными по художественным качествам кажутся рядом листы Людвига Кайнера, изображающие Нижинского в той же роли или Карсавину в «Жар-птице».

В следующем зале — футуристическая человекообразная движущаяся фигура Умберто Боччони 1913 г., рубежного для европейской истории просто и особенно для истории искусства: настоящий, некалендарный XX век приближается к нам грозной поступью этого формалистического киборга.

Радостной феерией кажутся тут листы из серии «Цирк» Шагала — отголоски русского танцевального праздника начала века. А зрительное продолжение дягилевской выставки — постоянная экспозиция третьего этажа с итальянской скульптурой второй половины XX столетия. И она невольно вызывает ассоциации с выставочной попыткой создать формулу движения в европейском искусстве. Сидящие и падающие со стула девушки Джакомо Манцу, танцовщица Венанцо Крочетти, округлые и пластичные «ню» Эмилио Греко — чем не продолжение вновь пробужденного Дягилевым духа вечного движения, кружения нескончаемой «пиррихи»?

Русский музей подошел к дягилевской годовщине с подлинно имперским размахом. Целый зал бывшего ресторана корпуса Бенуа выделен под стильную реконструкцию части знаменитой Таврической выставки.

Здесь вся панорама русского портрета — от парсун царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича до Серова и Коровина; здесь же — типичные для «модерна» решетчатые ширмы и цветы, этикетки тех же шрифтов, что и в 1905 г. Впервые выставлено грандиозное полотно Бакста, доселе хранившееся на валу в запасниках музея, — знаменитый занавес для Театра Веры Комиссаржевской, символистский «Элизиум». Панорамный пейзаж в духе ар нуво, с его извилистыми линиями деревьев, неоклассическими колоннами, среди которых бродят бледные души в хитонах, меланхолично играют на свирели уютные фавны, а над всей этой буколичкой вечным ужасом тайны нависает гигантская фигура сфинкса.

А в более привычных помещениях корпуса Бенуа — две другие «частичные реконструкции»: выставки русских и финляндских художников 1898 г. и выставки на парижском осеннем салоне 1906 г. То есть мирискусническая подоплека будущей всесветной славы Дягилева — и зачин этой славы менеджера и балетного антрепренера. Отсюда и название всей этой обширной выставочной затеи — «Дягилев. Начало». И сам гениальный организатор выставок и спектаклей встречает зрителя своим знаменитым бакстовским портретом с няней на фоне. По сторонам — в духе модного «игрового снижения» — остроумные шаржи и карикатуры на Дягилева, некоторые и ныне, в эрэфовские времена «нашей Раши», кажутся на грани «фола». А дальше — «пир духа», по апокрифическому высказыванию одной высокопоставленной Леди. Книжная графика, в которой мирискусники стремились к художественному ансамблю не меньше, чем в спектакле.

Портреты самих отцов-основателей движения (читающий Бенуа, Бакст в берете), пейзажи Левитана, Серова и Коровина, эскизы к мозаикам Спаса-на-Крови Нестерова. А рядом — фрагменты выставки, посвященной двум векам русской живописи и скульптуры — от графа Строганова кисти Ивана Никитина и автопортрета с женой Андрея Матвеева до «Пана» Врубеля, идолов Рериха и «Зеленого шума» Рылова. И как уже заведено в Русском — экран с «фильмой» на тему выставки.

А невольное продление темы «русских сезонов» уже случилось.

«Все о балете. Олег Виноградов рассказывает» — так называется новый цикл творческих встреч, который Малый «глазуновский» зал петербургской Консерватории начал в 2009 г. и продолжил в 2010 г. И правда, что лучше классического танца и рассказа о нем может скрасить зимнюю темь и весеннюю распутицу?

В светлом и радостном неорокайльном зале собрались преданные балетоманки со стажем и молодые «новобранцы», в том числе и студенты режиссерского факультета Консерватории, который ныне Виноградов возглавляет.

А рассказать мэтр ленинградской школы собрался о том, что даже многознающая балетная публика града Петрова знает понаслышке о его, Виноградова, балетной академии в Америке, которой уже исполнилось два-

дцать лет. Рассказ о предложении, поступившем от самого президента США (тогда это был Буш-старший), о школе, оборудованной по последнему слову сценических удобств, сопровождался показом фильма. Зрители могли посмотреть, как за пять первых лет школа Виноградова сумела привить лучшие вагановские традиции молодым американцами, многие из которых стали звездами от Сан-Франциско до Сеула. На виртуозного Расти Томаса, начавшего в школе с нуля, на легконогую Мишель Вайлс, на уроки характерного танца, превращенные в целый спектакль, на класс-концерт известного педагога Николая Морозова. Могли увидеть, как с почти не утраченной грацией показывает движения незабываемая петербургская балерина Алла Сизова.

И радость за «наших», в который раз пригодившихся «там», за морями-океанами, смешивалась с печалью о том, что происходит в Отечестве. Мы щедрой рукой раздариваем свои таланты и традиции, окормляя эстетически и духовно (ибо нет балетного образа без образа души!), а сами не чувствуем ни заботы, ни ласки от суровых и скопидомных «опекунов» нашей культуры.

И хочется совсем уж не оптимистически уточнить: да и «опекуны» ли они? А, может быть, «смотрящие» за осколками великого наследия, за обломками огромной страны, которую покровсали, как не уложившуюся в прокрустово ложе геополитики, и теперь ждут, когда отомрут еще живые ее части?

Но нет, имея такую школу танца, таких педагогов, такого верного, понимающего, преданного зрителя — не может быть, чтобы мы до конца «рассеялись в пространстве». И предновогодний вечер молодых петербургских хореографов, который Олег Виноградов устраивал на той же консерваторской сцене в предрождественские декабрьские дни, должен был вселить надежды. (Зная многих из этих молодых — присоединяется к этим упованиям и автор этих строк).

Напоминание о нашем великом былом — две выставки, подводящие итоги столетнего юбилея «Русских сезонов» Дягилева; осмысление настоящего — русская школа балета за рубежом и у себя дома. Бывшее, сбывшееся и грядущее. Дай Бог, чтобы оно состоялось!



ИКОНОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА (Св. Георгий Победоносец в пространстве современной живописи)

В начале XX в. намечается систематическое изучение иконописи. Виднейший историк искусства того времени Павел Муратов, в 1911 г. так писал об открытии русской иконописи Европой: «Древнерусская живопись ни разу не была предметом исследования, которая охватывала бы все ее развитие, и в котором художественное существо ее было бы определено выдвинуто на первое место. Из всех искусств, какими занималось художественная история, включая сюда искусство Дальнего Востока и древней Америки, это искусство остается менее всего известным и оцененным. Со времен Гёте, обращавшего к русским властям и ученым тщетные вопросы, значение древнерусской живописи на Западе удивительно мало продвинулось вперед. Ни один из западноевропейских музеев еще не включил ее в свой круг систематического собирания. Она остается самым смутным местом даже в трудах наиболее видных современных ученых, занятых исследованием искусства Византии, — Диля, Милле, Дальтона, Стржиговского. Европа все еще стоит на пороге открытия этого современного нового для нее искусства, накануне всеобщего изучения и собирания его памятников, и, быть может, даже накануне всеобщего увлечения им, которое напомним дни первых восторгов от «праерафаэлитов» Италии.¹

В России древняя живопись уже очень давно стала привлекать внимание ревностных собирателей и любителей, ценивших в ней, впрочем, не столько художественную, сколько историческую и религиозную святыню. Русская историко-художественная литература насчитывает за собой около 70 лет, начавшись с Иванчина-Писарева и Сахарова. Уже в 50-х гг. XIX в. появилась известная книга Ровинского, которая такое долгое время была единственным источником всех суждений об иконописи. По примеру предшественников, Ровинский собрал и записал часть огромного опыта, накопленного в старообрядческой среде, всегда умевшей беречь и любить древние иконы, дополнив свои записи несколькими летописными данными.»²

Широкая публика по-настоящему поняла эстетическую ценность иконы, после московской Выставки древнерусского искусства 1913 г., на которой было показано множество древнерусских икон.

Наиболее крупные открытия в области древнерусской живописи имели место в революционные годы. Уже 5 октября 1918 г. был издан декрет Совнаркома «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины».³ При первых расчистках средневековых икон, обнаружилась превосходно сохранившееся древнее письмо.

Освобождение Новгородских икон от темной олифы и от подновлений было настоящим откровением, и это новое, великолепное, мало кому веданое искусство скоро нашло своих энтузиастов, как среди собирателей, так и среди художников. Музеи также начали приобретать иконы, в результате чего Треть-

яковская галерея в Москве и Русский музей в Петербурге быстро сделались подлинными сокровищницами древнерусской живописи.

В Советский период иконопись переживает самый тяжелый, полный драматизма период. Натиск на Православие и Русскую церковь укрепившегося тоталитарного государства приобретал угрожающий характер. Расширялись репрессии против архиереев, используя антисоветские заявления руководства Русской Зарубежной Церкви, органы коммунистической пропаганды и государственной безопасности показывали образ священнослужителя как контрреволюционера и внутреннего врага Советской России.

После декларации митрополита Сергия антицерковная компания в стране приобрела тотальный размах. В 1928 г. было закрыто 433 православных храма, и это число возрастало. Наряду с церквями и монастырями закрывались иконописные мастерские. Идеология «тотального атеизма» разорвала ментально-русскую православную традицию, внешнее проявление веры, но в большинстве русских семей вера осталась подлинной и сокровенной.

Во время Великой Отечественной войны гонения на церковь были ослаблены. Иконы помогли поднять дух воинов. На фронты были вынесены чудотворные иконы, по всей стране стали открываться храмы, по оборонительным рубежам начала шествие Казанская икона Божьей Матери.

– «Интересная судьба иконы пришедшей в Советский Союз из Греции: памятник Византийской культуры, датируемый IX в., — икона, до сих пор не попавшая в поле зрения исследователей, подаренная патриархом Александрийским Христофором патриарху Московскому и всея Руси Алексию в 1945 г., во время еще не оконченной войны. Это редчайший образ, сочетающий изображение Богоматери и святого Георгия-воина. В двухрядной композиции, на вертикально вытянутой доске в верхней части помещено изображение Богоматери с младенцем Христом в образе Оранты, а внизу, под ней — на вздыбленном коне — святой Георгий. Движение его копья не видимо, ритмически соединяется с движением молитвенно воздетых рук Богоматери и Христа, что сообщает особую силу устремленного на подвиг воина, особенно лучами божественной благодати, исходящей на него. В целостном чувстве мира горнее и долнее живут вместе. Молитвенно воздетые руки Марии и Христа, их движение в сочетании с полукругом линии плаща образуют сферу — символ небесного града. Венцу, процветающему вокруг головы Богоматери, вторят по сторонам венцы-круги, символизирующие вместе с образом Христа — Царство Святой Троицы. Богоматерь изображена как устроительница града земли, ее народов. Это придает вселенский смысл воительному подвигу святого Георгия на коне, побеждающего зло, хаос, — так творит Премудрость Божия. Имеет вероятность предположение, что икона могла сохраниться на Синае. Неповторимое высочайшее выражение, которое нашла в этом образе идея Созидательного Единства, близкая особенно славянской душе, идея, нашедшая выражение в художественных откровениях русской иконописи, породила самостоятельный образ защитника святого Георгия, змееборца. — Образ, отлившийся в неповторимую изобразительно-пластическую формулу молитвенной силы побежденного зла — икона XV в. Государственного Русского музея. Таких иконописных изображений не знало византийское иску-

ство, ни Балканы, ни тем более Запад. Но родиться образ воительного всадника мог только из полноты объемного всенародного христианского содержания и его переживания. Глубокая народная основа образа всадника-воина была переосмыслена в образе святого Георгия-змееборца в системе христианских ценностей, их значения всенародного, что осветило этот образ многими гранями взаимопроникающих смыслов. Главным оставался светоносный, водоносный смысл образа, переживаемый в духовном содержании.

Вода и Свет в древних и народных представлениях — основа мироздания — остаются в системе христианских понятий коренными началами жизни, первоосновой сущности, приобретая духовный смысл и высшее божественное значение. Христос говорит Никодиму: "Истинно, истинно говорю тебе, если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие" (Ин. 3, 6). Погружение в водную стихию служит благодатному духовному возрождению в таинстве Крещения. Вода и Свет соединились с Духом Святым. "Кто не верует в Меня, у того из чрева потекут реки воды живой" (Ин. 7, 37, 38). Идея Мира как связанного единства, устроенности народа и народов, как мы стремились показать, выражена соединением на иконе изображения Богоматери — Оранты с воительным всадником Георгием Победоносцем. Эта идея наполнила образ всадника-змееборца вселенским космическим смыслом христианского самосознания. Создала такое силовое поле этого образа, что на все времена он сохранял древние значения, мощь и полноту содержания, отвечающего разным эпохам исторической жизни России. О чем свидетельствуют многие изображения на иконах всадника-воина святого Георгия».⁴

В послевоенный период (1970–1990 гг.) подвижниками музейного дела создавались экспедиции (большой частью фольклорные), в которых наряду с предметами русского народного творчества, собирались предметы православного поклонения. К этому времени относится открытие уникальных «деревенских» икон, примитивной иконописи русского Севера и южных окраин. Темные, записанные несколькими слоями, воистину, многострадальные Лики предстали перед реставраторами во время расчистки. В этот же период на «черных» рынках Советского Союза появились так называемые «Темные доски» — нерасчищенные иконы, которые за небольшие деньги приобретали коллекционеры и перекупщики, продающие их иностранцам. «Темные доски» стали первыми иконами, которые начали «копировать» в новых экспериментальных приемах шестидесятники. Удивление и восторг от многоцветия и лаконичной целостности иконописной семантики стали отправной точкой возврата к ментальным корням православия.

В западном искусствознании Нового Времени православная иконопись Византии и России долгое время считалось «маргинальным направлением в истории искусств».⁵

Данное утверждение несколько не умаляет значение культовой живописи, оно лишь говорит о недопонимании или же откровенном незнании важнейшего пласта православного искусства России иностранными исследователями.

В Советский период большое количество православных русских икон было продано или вывезено за рубеж потоками российских эмигрантов

и представителям советской власти. Во вторую мировую войну от грабежей культурных ценностей пострадали все православные южноевропейские и славянские страны. Культурный парадокс заключается в том, что в 1950–1960-е гг. XX в. стали формироваться иконописные коллекции в странах западного мира.

И сейчас православная икона является предметом не только повышенного спроса (что прискорбно само по себе), но и темой научного изучения.

Можно назвать лишь немногие из многих музеев, опубликовавшие свои монографии о православной иконе:

– Британский музей, Англия

– Музей икон в Реклингхаузене, Германия, и многие другие.

И надо сказать, что образ святого Георгия в этих коллекциях присутствует довольно часто как святой воин, предстоящий перед Богородицей и святой воин в соборе всех или же избранных святых, а также сюжет «Чудо св. Георгия о змие».

Сегодня церкви возвращается большое количество ранее закрытых храмов и строится немало новых. Их требуется наполнять иконами в традициях нашей Церкви. Появилось большое количество художников и иконописных школ различного профессионального уровня, более или менее квалифицированных занимающихся иконописью. Исследователи, пишущие о современной иконе, констатируют, что если пока и рано говорить о некоем «возрождении» иконописи в России, то, безусловно, можно засвидетельствовать устойчивый процесс «возвращения» иконы, развитие иконописных мастерских и стремление людей приобретать иконы для дома и службы.

По большей части современные иконописцы ориентируются на сложившуюся в течение многих веков каноническую традицию, но, тем не менее, сравнивая даже лучшие произведения современных художников и древних иконописцев, мы обнаруживаем некоторое сущностное, качественное различие. И здесь дело не в «обаянии древности» и «намоленности» старых икон. Не в том, что время, почтение к древности образа, бережность и любовь многих поколений молящихся, обращающихся к этим образам людей, придали им качества, которыми пока еще не обладают наши современные иконы.

Эта разница заметна не столько в области технологии и техники исполнения, сколько в понимании образа конкретным иконописцем и возможной соотносимости образа древнего с современным. Современные иконописцы уже обладают значительными знаниями о технической стороне работы средневековых мастеров благодаря тому, что в последние годы издано большое количество научных исследований по технологии средневековой живописи (в настоящее время эта работа с успехом продолжается). Тем не менее, даже когда мы видим точнейшие, сделанные почти с микроскопом копии древних икон (хотя надо определенно заметить, что средневековые мастера очень редко прибегали к буквальному копированию такого рода), даже в таком, казалось бы, предельном случае послушания древней традиции, качественное различие очевидно. При частном сопоставлении нельзя не констатировать, что между иконописными опытами современных художников и простотой, органичностью, величием и правдой древних образов — «дистанция огромного размера». Проблема не

в нашем незнании технических приемов, отсутствии профессиональной эрудиции или каких-либо других, достаточно внешних факторов, проблема в том, что XX в. атеизма пошатнул столетиями сложившуюся традицию почитания икон, традицию бережного отношения к таинству иконописного образа.

И здесь можно вспомнить, что иконопись на Руси приходит с принятием христианства. Первые иконы появляются в конце X – начале XI столетия. Так как икона является выражением жизни Христа, Богородицы, жития святых, библейских переживаний и сюжетов, то она в православной живописи с XII в. стала считаться не картинным изображением, а «чувствительным символом воплотившимся невидимым».

«Особое восприятие иконы осуществляется от "телесного созерцания к духовному", от "умиления и обожения человека"⁶ через восхождение — анагонию — к первообразу. Поклонение иконе указывает на причастность человека к Божественной жизни».⁷

Однако В. Власов пишет: «Флоренский определил икону как "видимое невидимого"». Икона не является живописной картиной, понятия иконописца и живописи принципиально отличны друг от друга. Поэтому применение терминов «композиция» или «колорит» к иконе в обычном смысле невозможно. Главная функция иконы — неизобразительная — быть предметом поклонения, духовного созерцания, молитвы. Следовательно, определения: «византийская» или «древнерусская живопись» в отношении к иконе, равно как и к храмовой мозаике, фреске, неверны по существу. Композиция иконы не создается художником, она «преднайдена», гармония тонов определяется не смыслом или эстетическим чувством иконописца, а религиозной традицией. В связи с этим Флоренский писал: «Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви», даже если «от начала до конца написана одним мастером. Живописец иногда бывает вынужден предоставить часть своей работы другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же, наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе непременно подразумевается». В Византии различали «поклонные» иконы, выносные, выносные двусторонние на древке, настенные. В то же время в искусстве иконописца очевидна человеческая слабость — потребность видеть и осязать неизобразимое. Эта сложность, противоречивое соединение возвышенной духовности, трансцендентности, запредельности содержания поклонения материальной вещи, создаваемой человеческими руками, порождая исторические парадоксы, одновременно стало импульсом развития иконописного искусства.

Иконописная традиция пережила в своем бытовании в России пору становления, утверждения, духовного почитания, расцвета и запрета. Икона в современном мире неотъемлемое звено православной памяти народа. Сегодняшний мир нуждается в Образе. На каждом этапе истории икона раскрывается молящимся по-своему. Для человека современной культуры икона является несомненной эстетической ценностью, в то же время он раскрывает в ней неисчерпаемые духовные ценности. Человек, ищущий истину, увидит в иконе мостик между мирами дольным и горним, миром реальным и миром

божественного откровения. Для входящего в Церковь икона — лучший проповедник, потому что образно-символическим языком иконописания содержание христианских догматов раскрывается много глубже. Для людей же воцерковленных икона — помощь в молитвенном прозрении и духовном делании.

Как известно, змеборчество заняло одно из главенствующих мест в христианской иконописной традиции Запада и Востока. Но нигде эта тема не получила столь богатого многообразия художественных воплощений, как в искусстве Древней Руси. И тому были две причины. Одна коренится в культурной традиции древних славян. Чин обрядности Юрьева праздника, сохранивший надолго символику природных сил, имел глубокое значение для приумножения и сохранения рода. В народных представлениях всадник, олицетворяя могущественные силы природы, был и устроитель судьбы, браков, семьи, что объясняет устойчивость этого мотива в свадебном обряде и в изображениях всадника на прялках. Функция защитника человека таким образом соединилась с функцией устроительной — всадник-воин, наделенный божественной верховной силой еще по мифологическим представлениям, с ускорением на Руси православной верой, стал в образе святого Георгия не только защитником, но и устроителем семьи, дома — отечества, родной земли, наконец и государственности.

На новых уровнях сознания христианской веры образ приобретает новые грани смысла, претворяя древние значения народной символики и обогащая, углубляя свое содержание в духовных значениях.⁸

Святой Георгий на белом коне — олицетворение божественной славы воина, с мечом или копьем, знаки благодатной силы для духовной брани — совершает свой воинский подвиг, побеждает хаос, рознь — возвращает мир к Предвечному Единству, к целостности райской — в Славу, Свет, Благо, Любовь, в Красоту Небесного Царства.

Вода и Свет как стихии жизни восстанавливаются в своем живоносном, духовном значении верой. Подвиг Змеборца, исполненный благодатной силой, избавляет мир от зла, очищает его от тьмы, соединяет с Христом, несет обновление духовное в Единстве Любви. Вся эта всеобъемлющая глубина значений образа всадника-воина святого Георгия Победоносца, сформированная из взаимодействий древнерусского искусства и народного искусства древнеславянской традиции, христианской веры и фольклорных представлений, создала столь емкое поэтическое содержание этого образа в русской культуре.⁹

Современные иконописцы, обращаясь к светлому образу святого Георгия Победоносца, совершают подвиг подобно подвигу героя-змеборца, побеждая дракона внутри себя, они возвышаются над злом собственным возрождением.

В московской иконе «Чудо Георгия о змие», находящейся в церкви Святого Георгия на Поклонной горе, современный автор выразил свое чутко-восторженное отношение к великому воину. Современный иконописец обращается к традиции московской школы XVII в. Нарядная, барочная прорисовка композиции и детали сюжета несут на себе память изысканного письма Симона Ушакова. Мастер как будто «замирает кистью», остановившись завершенностью красочного аккорда там, где продолжения уже излишни. Ассист фона, пришедший из палеологовской Византии, ярко сияет в одеждах Георгия,

являя миру восточную красоту «парчового шелка» его костюма, собранного фантазией художника из пластики мундиров римских легионеров и парадных нарядов московских бояр.

Покорная Елисава спокойна и невозмутима, руками — парой лебедей — успокаивает нестрашное чудовище, более похожее на разъяренное домашнее животное, чем на лютого монстра, поедающего людей. Она уверена в победе Святого Георгия. Ментально-семантический метод исследования показал, что мудрость женщины предчувствует завершенность трансфера (воспоминание выхода из страшной экстремальной ситуации) — обязательную победу воина, которая одновременно станет актом его возмужания и признанием силы Христа и доблести Святого Георгия горожанами, на что указывает золотой оком карнизов царского дворца.

Интересна пропись сегмента, в греко-критской традиции он чаще помещается в правом углу. В местных школах средневековой Руси он помещался слева. Солнечный диск, излучающий светоносную благодать, запечатлен в клубящейся окружности облаков, напоминающих формы раковин, которые в диагональном ритме линий созвучны фалдам развивающегося красного плаща Святого Георгия. Ангел, несущий корону победителю, дополняет акцент победы. Линия святости «приходит» к фигуре Елисавы, одновременно разделив композицию диагональю на два треугольника: верхний правый, в котором изображен город принявший христианство, и нижний темный — преисподняя, вместилище демонов ада. На заднем плане, в зеленых пригорках, мирно живет православный город, комфортное сочетание зелени природы и рукотворной белизны русского зодчества визуально завершается храмом придворно-княжеского стиля, стоящем на холме. Весь композиционный строй иконы повествует о том, что села и города, в которых уже побывал Георгий, живут спокойной и тихой жизнью, а сам Георгий, принеся благость и покой людям, стремится к новым подвигам и победам.

Великолепная работа московского мастера показывает:

- тайну сошедшей святости с небес в создании нерукотворного образа;
- энциклопедическую эрудицию художника и его знание всемирной истории искусств;
- и, наконец, то, что это работа современного иконописца, т. к. в ней идея художественной трансгрессии со всей очевидностью проявляется в стремлении на основе классических образцов искусства создать насыщенное духовным озарением и интеллектуально-концептуальным содержанием произведение, несущее в себе смысл христианской иеротопии и приемы светского стиля.

Святой Георгий Победоносец, выбранный небесным покровителем московскими князьями в правление династии Романовых, становится державным символом Российской империи при Петре I. Герой Георгий-змееборец изображается во всех пластических видах светского искусства, в различных размерах и личностных художественных вариациях.

Скульптура как вид искусства также выражает идею змееборчества, которая блестяще воплощена в конной скульптуре Петра I Э. М. Фальконе — Медном всаднике (в XVIII в. конные статуи монархов-Победоносцев были рас-

пространены повсеместно: Стокгольм — конная скульптура Густава Адольфа, Лондон — конная скульптура Карла I).

В изобразительном искусстве приоритеты изображения святого Георгия в этот момент переходят от иконописи к российской геральдике. России требуются достойные символы и знаки героепочитания. Портреты русских царей на европейский манер демонстрируют рыцарскую доблесть и монархическую власть в образе святого воинства.

С XVIII в. сюжет «Чудо Георгия о змие» прочно утвердился в печатях, орденах и знаменах Российского государства.

В правление Петра I святой Георгий стал частью герба России. В 1769 г. Императрица Екатерина II учредила орден святого Великомученика и Победоносца Георгия. Орден присваивался за особые военные заслуги, представлял собой равноконечный крест с расширяющимися ветвями, покрытый белой эмалью, в центре — святой Георгий на белом коне. Орден дополнялся белой лентой с тремя черными и двумя оранжевыми полосами.

Четырехконечная золотая звезда на ленте имела монограмму «СГ» (Святой Георгий) и девиз «За службу и храбрость».

Из герба России образ святого Георгия исчез после Февральской революции весной 1917 г.

Орден святого Георгия и все связанные с ним награды были упразднены после Октябрьской революции.

В 1943 г. во время Великой Отечественной войны был учрежден солдатский орден Славы. Знак ордена — пятиконечная звезда, укрепленная на георгиевской ленте.

30 ноября 1993 г. утвержден Государственный герб России — на груди двуглавого орла помещен щит с всадником, поражающим копьем дракона.

Изображение Змееборца, разящего копьем дракона, помещено на монетах и державном флаге России.

С 1992 г. Образ святого Георгия вновь вошел в герб Москвы.

До 1917 г. в этот день (старый стиль — 26 ноября), 9 декабря, в России отмечался праздник Героев.

Статус высшей награды Российской Федерации был возвращен ордену св. Георгия в 2000 г.

В настоящее время, 9 декабря, в России вновь отмечают День Героев Отечества. Эта памятная дата была восстановлена в 2007 г., после того как президент РФ Владимир Путин 24 декабря 2007 г. внес изменения в федеральный закон «О днях воинской славы и памятных датах России».

Главная награда современной России — звание Герой Российской Федерации — было установлено Законом РФ от 20 марта 1992 г. Этим же Законом был учрежден знак особого отличия — медаль «Золотая Звезда». Согласно Положению, утвержденному Законом, звание Героя Российской Федерации присваивается Президентом РФ за услуги перед государством и народом, связанные с совершением героического подвига.

Всего звания Героя Российской Федерации удостоены около 100 участников Великой Отечественной войны. Звание Героя Российской Федерации в настоя-

щее время присваивается за мужество и героизм воинам, сражавшимся в «горячих точках», а также за выдающиеся достижения при освоении космического пространства, новой авиационной техники, особые заслуги перед государством и народом.

Орденом святого Георгия в современной России награждаются военнослужащие из числа старших и высших офицеров за проведение боевых операций по защите Отечества при нападении внешнего противника, а также за проведение боевых и иных миротворческих операций на территории других государств. Первыми его получили военнослужащие, спасшие Южную Осетию и Абхазию в августе 2008 г. Всего с момента изменения статуса награды, 13 августа 2008 г., кавалерами высшей военной награды, по некоторым данным, стали 125 офицеров, солдат и прапорщиков Российской армии.

Образ святого Георгия стал воплощением идеала святого небесного воинства, носителем общенародной идеи победы добра над злом, и в то же время святой воин сконцентрировал в себе потенциал национальных черт русского воина — мужество, патриотизм, бесстрашие.

Так в образе святого Георгия Победоносца воплотилось духовность православной веры и героизм защитников России.

2009 г. является знаменательным в истории России. В этом году воины-герои-патриоты нашего Отечества совместно с подрастающим поколением и всем народом отмечают 240-летие учреждения ордена святого Георгия императрицей Екатериной II. Орденский праздник объединен с Днем Героев Отечества, восстановленный в 2007 г.

Великая дата русского воинства совпала в 2009 г. со Всемирным годом Молодежи. Памятуя об этом, культурологические факультеты Санкт-Петербургского Университета культуры и искусства совместно с Культурологическим обществом Санкт-Петербурга отмечают знаменательные даты Орденского праздника и Дня Героев выставкой современных петербургских художников, обратившихся к наиболее почитаемому образу св. великомученика, воина Победоносца святого Георгия. Ряд выставок, организованных Санкт-Петербургским Культурологическим обществом совместно с современными художниками прошли в Москве и в Санкт-Петербурге:

- с 1 по 9 декабря 2009 г. в Выставочном зале торгового комплекса Варшавский Экспресс (Санкт-Петербург);
- с 11 декабря 2009 г. по 11 января 2010 г. в Государственном музее народной графики (Москва);
- совместная выставка московских и петербургских художников — апрель–май 2010 г. (Москва).

Общение с героями «из прошлого» национальной истории нуждается в зрительных образах, которые ярче всего запоминаясь, формируют мышление, память, и личностный путь восхождения соборности каждого человека. Чудеса святых великомучеников и воинов помогают в формировании личных идеалов и патриотических подвигов современного человека. Образы святых воинов были запечатлены иконописцами художественных школ средневековой Руси.

Новгородская икона XV в. «Чудо святого Георгия о змие», являясь светлым образом духовного делания, создавалась в молитве как сокровенное искусство, видимое внутренними очами, то есть богомысленно.

Современные художники Санкт-Петербурга, всматриваясь в Образ святого воина-змееборца и почувствовав к нему любовь, нашли в его подвиге неисчерпаемый клад мудрости и внутренней силы. Икона новгородского иконописца XV в. стала для них живым истоком свидетельства об Истине.

40 талантливых мастеров в различных приемах и техниках «прикоснулись творчеством» к сокровенному искусству иконы, устранившему все преграды времени.

Современному художнику нелегко соответствовать иконописцу средневековому, тотальный атеизм XX в. разрушил тончайшие нити предстояния и неустанного душевного радения перед Богом. Развитие православной традиции в средневековье формировалось и поддерживалось монахами, иконописцами и зодчими, являвшимися также носителями ментальной памяти народа. В XVII–XVIII вв. началось проникновение элементов светского, а в XX в. экспериментального искусства в каноны православной иконописи. Это было обусловлено сменой мировоззренческих моделей в Новое время, а в советский период привело к ослаблению веры в заповеди православной церкви.

Художники выставки «День Георгия — праздник Героев» стремятся показать образ символической природы, в котором изначально заложенный иконописный канон представляется не как система приемов, а как сущностный принцип. Религиозное сокровенное чувство художников представлено в их произведениях как некая связь с высшими силами горнего мира, дающая возможность творить «по образу и подобию» средневековых мастеров. Многослойный массив ярких впечатлений находит свое отображение в искренне-светлых ликах святых и событиях сегодняшнего дня.

Моленная икона направлена соединить в человеке два нераздельных начала, личное и соборное, без единства которых жизнь христианина не может быть полной.

Соборная жизнь Церкви имеет строгие уставы и правила, записанные в тексты и чинопоследования, они выражаются как в богослужении, так и во всеобъемлющей системе различных искусств: архитектуре, пении, прикладных ремеслах, живописи.

Личное духовное делание совершается в душе каждого христианина, сокровенно, за это он несет ответственность перед богом. И здесь в памяти всплывают слова выдающегося исследователя иконописи, Никадима Павловича Кондакова, о том, что икона живет в душе и сознании народа тогда, когда, преодолев рамки церковного искусства начинает странствие в сердцах и творчестве всех верующих.

Яркое подтверждение этой мысли возможно наблюдать сейчас, когда все увеличивающаяся часть современных художников стремятся найти живительное спасение души именно в православной иконе.

Вольные по своей творческой свободе, они не обучены основам традиционной канонической иконописи, и потому для многих из них канон

становится не только ортодоксальная иконография, но и примитивная «деревенская» икона XIX – начала XX вв., сохранившаяся до сегодняшнего дня уже в достаточно малом количестве русских деревень и провинциальных городов.

Каноническая «школьная» иконопись и духовные письма народа формируют новое течение духовно-иконологической живописи¹⁰ в светском искусстве начала XXI в. С одной стороны, это сюжеты традиционной иконографии, прописанные с мельчайшими подробностями деталей, клейм и надписей, с другой же стороны, это натуралистически-экспрессивная манера и техника исполнения, характерные для большинства течений современного искусства. Символические коды многих работ зашифровано-многослойны, они создают новое пространство живописных решений, в которых эмоциональный настрой автора, его аллегорические каннотации при прочтении художественного произведения требуют определенной подготовки. Другие работы внешне примитивно упрощены, они настраивают зрителя на задушевно-лирический лад, пробуждая импульсы внутренней созерцательности и тишины.

Для современного искусства характерно объединение множества элементов различных стилей, приемов, техник, материалов в одном произведении. Используя весь арсенал живописных возможностей, художник находит свой неповторимый прием, вырабатывает свой индивидуальный язык, с помощью которого православный образ превращается в некий универсальный символ. Неугасаемое стремление современных художников обращаться к православным образам Руси — сакрально-зримое проникновение чувством в таинства Божественно-высшего. Оно дарует мастеру прозрение, благость, смирение, очищение души мыслями о горнем мире и стремление подняться над обыденностью, нас окружающей. Творческий процесс в любом искусстве церковном, или же светском — это таинство сердца, и если сердца современных художников тянутся к постижению символов горнего мира, то это возможно считать духовным подвигом.

Пессимистические рассуждения философов и искусствоведов о современном искусстве отступают после посещения выставок, начала XXI в., посвященных духовным сюжетам православия. Будем надеяться, что радение в богопознании и обращение светских художников к величию и духовности русской иконы станет отправной точкой культурного возрождения России.

Примечания

¹ Муратов П. П. Древняя русская живопись: История открытия и исследования. — СПб: БИБЛИОПОЛИС, 2008. С. 43.

² Там же.

³ Лазарев В. Н. «Русская средневековая живопись». М.: Наука, 1970. С. 7.

⁴ Некрасова М. А. Образ всадника-воина — святого Георгия змееборца. Его сакральный смысл в искусстве славянских народов как источника жизненных начал. / Образ святого Георгия Победоносца в культуре России: сб. статей / С.-Петербург. Гос. Ун-т Культуры и искусств. — СПб: Изд-во СПбГУК, 2009. С. 26, 27.

⁵ Кормак Р. Иконы. — М.: «Издательство ФАИР», 2008. С. 47.

⁶ Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб: Мифрил — Русская книга, 1993. С. 134.

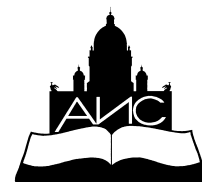
⁷ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. IV: И-К. — СПб: Азбука-классика, 2006. С. 73.

⁸ Некрасова М. А. Образ всадника-воина — святого Георгия змееборца. Его сакральный смысл в искусстве славянских народов, как источника жизненных начал. / Образ святого Георгия Победоносца в культуре России: сб. статей / С.-Петербург. Гос. Ун-т Культуры и искусств. — СПб: Изд-во СПбГУК, 2009. С. 22.

⁹ Там же. С. 26.

¹⁰ Термин автора. Духовно-иконологическое течение в современном экспериментальном искусстве — это течение, произведения которого, выстроены на основе иконографии, православной иконы.





III

Андрей Дьяченко

ОТ КОНЦЕПТУАЛИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ (СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ПОЧТОВОГО ДИЗАЙНА)

В последнее время много говорят и пишут об инновациях. Попробуем хотя бы в самом общем виде и почти не прибегая пока к современной инновационной терминологии описать некоторые новшества в почтовой графике, которыми характеризуется конец XX – начало XXI в.

Общие особенности почтовых объектов XX века — база новейшего почтового дизайна

Эпоха инноваций диктует нам новую парадигму развития, которая непосредственно затрагивает и сферу почтового дизайна. Меняются полиграфические методы, появляются новые нетрадиционные материалы для изготовления почтовых документов, а все эти преобразования диктуют новую эстетику.

Перенесемся в прошлое. Середину XX столетия все чаще рассматривают как отдельный период в истории почтового дизайна, называя его периодом функционализма-конструктивизма. Залечивались раны войны, и в Европе стал набирать обороты туристический бизнес. Разнообразились маршруты путешествий, расширялась сфера гостиничных и экскурсионных услуг. Бурно развивался туристический плакат и возник совершенно новый жанр прикладной графики — чемоданная наклейка, которая в 60-е гг. оказывала существенное влияние на оформление «туристических» марок, конвертов и открыток.

На середину XX в. пришлось много интересных исторических событий, повлиявших на эстетику марок и на развитие жанров и стиля прикладной графики в целом. Это полет Гагарина, высадка на Луне, Всемирная выставка 1967 г. в Монреале, Олимпиада 1968 г. в Мехико (благодаря которой в оформлении марок стали использоваться мотивы искусства древних ацтеков), а также некоторые юбилеи, например, 20-летие окончания Второй мировой войны (1965 г.), столетие со дня смерти Ч. Диккенса (1970 г.) и столетие со дня рождения В. Ленина (1970 г.). Эти события вызвали к жизни целый шквал почтовых выпусков в разных стилях. Вызовы времени требовали от художников новых стилистических открытий.

В эти мирные и довольно спокойные годы расцветало пышным цветом тематическое коллекционирование, выпускались большие серии марок. Причем динамика развития тематического коллекционирования была настолько стреми-

тельной, что освоение новых тем нередко приобретало характер бума. В начале шестидесятых резко возросло число выпускаемых спортивных марок, но по своему оформлению они разительно отличались от выпусков 1930–1940-х гг., не говоря уже о классике спортивной филателии. Под влиянием футуризма возникла мода изображать спортсменов условно, символично, «большими мазками», делая акцент на динамику фигуры, ради которой художник нередко жертвовал деталями изображения.

Наряду со спортивной темой в прикладную графику пришла тема космоса, и здесь мы также наблюдаем целый поток инноваций. Первый в мире космический полет не мог не привлечь внимание маркоиздателей, и поток марок на космическую тему быстро приобрел огромные масштабы. Первые опыты художников в освоении этой темы напоминали марки авиационной тематики — изобретатель или воздухоплаватель изображались на фоне сцены подъема летательного аппарата. После запуска первого в мире искусственного спутника Земли и особенно после полета Ю. Гагарина ситуация изменилась — появились новые «изобразительные схемы» космических марок, предусматривавшие широкое использование конструктивизма.

После космической темы маркоиздатели стали столь же активно осваивать сферу изобразительного искусства. Множество самых разнообразных почтовых миниатюр, посвященных живописи, скульптуре и графике, быстро раскупались филателистами во многих странах. Развитие офсетной печати позволяло усовершенствовать цветопередачу и марка искусствоведческой тематики постепенно становилась миниатюрной репродукцией, экспонатом домашнего музея.

Интересно и немного грустно, что марки, посвященные изобразительному искусству, несколько снизили патетику образа художника-марочника, на которого теперь возлагались лишь обязанности по окружению репродукции художественно оформленной рамкой и шрифтовой композицией с названием страны и номиналом. Лишь в странах, где марки по искусству печатались способом металлографии, сохранялся незыблемый авторитет гравера на стали — маэстро-виртуоза (Й. Герчик в Чехии, Ч. Сланя в Польше, французские мастера гравюры на стали).

Конкуренция дизайна с живописью

Но на первых порах филателисты, очарованные пестрой гаммой цветной фотографии и красотой шедевров мировой живописи не замечали, что художник-дизайнер со своими оригинальными идеями отошел в тень. Эта проблема не решена и по сей день. За короткий срок марки, репродуцирующие сокровища мирового искусства, стали необыкновенно популярны и потеснили еще недавно сверхмодный космический мотив, а заодно и тему «Флора и фауна». Коллекционеры стали создавать собственные картинные галереи в миниатюре (такие коллекции создавались и раньше, еще в первое послевоенное десятилетие, но это были коллекции открыток, а не марок; ведь именно в среде филокартистов родилось широко известное сегодня словосочетание «домашний музей»). И вот в середине 60-х гг. появилась возможность составлять такие личные музеи на основе филателистического материала. Поместив в альбом

очередную модную серию, филателисты, как правило, восхищались художественными достоинствами репродуцируемого полотна или скульптуры, а отнюдь не квалификацией художника-графика, перенесшего на марку шедевр.

Как же дизайнеры конкурировали с классической живописью, как им удалось вообще удержаться в статусе художников-графиков и отстаять свое право на создание оригинальных почтовых миниатюр? Не здесь ли корни будущего «озорного стиля», который оказался столь притягательным для почтовых ведомств многих стран?

Многое зависело от вкуса и чувства такта художника. Арабские княжества помещали миниатюрные репродукции в пышные барочные рамы, да еще и сочетали полученную композицию с портретом шейха в верхнем углу и со шрифтом, выполненным арабской вязью. Это производило на европейцев необычное впечатление.

Интересно, что дизайнеры соревновались не только с живописной классикой, но и со смежными видами печатной графики малых форм. Мы имеем в виду, прежде всего спичечные этикетки, вернее, спичечный дизайн в самом широком смысле этого слова.

Сегодня не принято сравнивать почтовый дизайн с дизайном спичечным, но в середине XX в. спички были очень популярным объектом коллекционирования. И к началу 60-х гг. так уж сложилось исторически, что почтовый дизайн и оформление спичечной продукции находились в отношении некоей острой конкуренции. Спичечный дизайн впитал в себя мировую традицию юмора, карикатуры и рекламы, словом, графического гротеска. Широко использовались условные изображения, разного рода цветные силуэты и абрисы. При этом марка, будучи далекой от рекламы, оставалась «строгим» жанром. Но в 60-е гг. эти два вида прикладной графики, образно говоря, активно менялись местами. Марки иногда походили на спичечные этикетки, и наоборот.

Иное дело с репродукциями мировых шедевров. Как мы уже отметили выше, на определенный период времени *художник практически переставал быть художником* — носителем собственных идей — и становился проектировщиком марки по искусству — дизайнером. Если речь шла о юбилее великого человека, на дизайнера возлагалась задача подобрать нужный портрет, перевести его на язык графики малых форм. А если речь шла о живописи, предстояло найти для той или иной картины достойное художественное обрамление, строгий шрифт. Номинал располагался в специальных плашках или картушах, которые нередко надвигались на поле репродукции. Как сделать так, чтобы цифры номинала не нарушали художественное единство почтовой миниатюры? Это еще одна важная задача, и многие мастера марочной графики ее успешно решали.

Почти каждая марка по искусству имела текст с названием картины, именем художника, а подчас и датой исполнения (исключение составляли те марки, на которых картина воспроизводилась в качестве символа или эмблемы, соответствующих поводу выпуска).

Палитра почтовых объектов

Важная для понимания особенностей эпохи тенденция 60-х гг. — широчайшее распространение картмаксимумов, развитие максимафилии. Искусство картмаксимума с самого начала было чудом. Марка на лицевой стороне открытки никогда не имела прикладного значения, она не была ничем мотивирована с почтово-обиходной точки зрения. Поэтому поместить ее на лицевую сторону открытки мог только творческий человек, желавший создать некий коллекционерский эксклюзив.

И действительно, получился эксклюзив. За сто с лишним лет существования картмаксимума его неуклонно поднимали к эстетическим высотам. Филателисты стремились составить картмаксимум из самых красивых открыток и марок, подобрать наиболее эстетичный штемпель, поместить картмаксимум на видное место в филателистической коллекции.

Очень большой вклад в становление жанра внесли туристы и вообще путешественники. Еще в начале XX столетия появились так называемые виафильные блокноты. Виафилами называли туристов, которые фиксировали свой приезд в тот или иной город с помощью проставления почтового штемпеля в специальном блокноте (страстным виафилом был писатель Э. Хемингуэй). Брошюры, предназначенные для таких гашений стали издаваться именно в середине двадцатого столетия.

В 60-е гг. появился жанр, который очень походил на картмаксимум. Это так называемые «листки первого дня». Эти изящные листки почти ничем не отличались от картмаксимумов, однако для гашения использовалась уже не открытка, а очень похожий на открытку красочно оформленный листок плотной бумаги. В СССР эти листки, к сожалению, не прижились.

В период распада Варшавского договора и СЭВ в странах Восточной Европы было очень популярно гасить марки бывших социалистических стран штемпелями последнего дня. В Германии в течение нескольких лет после объединения были популярны графически оформленные картмаксимумы, объединяющие марки ГДР и ФРГ, например, с изображением достопримечательностей Берлина (в том числе выпуски интересующего нас периода). Интересно, что отметить языком картмаксимума крушение СССР почему-то никто не захотел, хотя наши филателисты отчетливо представляют себе, какой ценностью являются (или могли бы являться) такого рода гашения последнего дня. Штемпели на марках прошлых лет могли бы «замкнуть» советскую эпоху. Похоже, что никто даже не зафиксировал в картмаксимуме переименование Ленинграда в Санкт-Петербург.

Еще одно важное для коллекционеров явление — появление сувенирных буклетов и складчатых почтовых карточек (фолдеров), имитирующих картмаксимумы. Необходимо отметить, что сама идея картмаксимума полюбилась издателям филателистических сувениров и некоторые издатели затеяли тонкую игру с самым образным строем почтовых документов и стали имитировать старинные штемпеля. Так появились сувенирные псевдоштемпеля, своего рода филателистические репринты.

Самые влиятельные имена: Пикассо, Миро, Матисс

Пабло Пикассо (1881–1973), Хоан (Жан) Миро (1893–1983) и Анри Матисс (1869–1954) были своего рода богами для дизайнеров середины XX столетия. Будучи живописцами-станковистами, они (порой, сами этого не осознавая) привнесли в прикладную графику много нового. От Пикассо пришли принципы кубистического построения изображения, Миро дал миру выразительную силу самостоятельного цветового пятна — брутального, нарочито неаккуратного, напоминающего детские рисунки. С Матиссом пришел буддистский взгляд на мир, культ неповторимого мгновения и момента истины, который реформировал мировоззрение множества художников из разных стран.

Порой бывало так, что художник получал заказ воспроизвести на марке нечто прозаическое, а в результате возникала вызывающая (в хорошем новаторском смысле) кубистическая композиция в стиле Пикассо. Обыденное сознание долго и болезненно привыкало к таким новшествам.

Марки этой эпохи создавались в свободной раскованной манере, художники активно использовали рваный контур, примакивание, кляксы, асимметричное растекающееся акварельное пятно. Достижения этих художников использовались и на Востоке — в Китае и Японии.

Пикассо научил художников-марочников кубистическим построениям, от Матисса пришли лаконизм изображения и буддийская мудрость, заставляющая искать этажи смысла в единичном объекте, а от Миро — озорная сюрреалистичность образов. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно проанализировать все эти интереснейшие стилистические заимствования, подчеркнем только, что марочное искусство 60-х гг. развивалось под знаком индивидуальных стилей Пикассо, Матисса и Миро.

Ганс Эрни и Жан Эффель

Ганс Эрни (род. в 1909 г., художник жив и недавно, всего год назад, отметил свое столетие) и Жан Эффель (1908–1982) считались друзьями СССР — они были гостями нашей страны, дарили советским библиотекам свои книги и графические листы. Оба художника оказали огромное влияние на художественно-графическое оформление почтовых документов последней трети XX в.

Эрни создал несколько почтовых марок Швейцарии, которые снискали швейцарскому почтовому дизайну мировую славу. Эти марки выдают безупречный вкус их создателя. Он страстно любил классику, изображал своих героев так, словно это античные статуи.

Эффель был любимцем советских художников, которые считали его своим и почитали за особую честь побывать у него в гостях. Этот самобытный французский карикатурист привнес в почтовую графику юмор и сатиру. Он создавал главным образом рекламные марки, но делал это так, словно создает официальные почтовые миниатюры — капитально и тщательно. Шрифт Эффеля озорной и нарочито небрежный, он извивается как горная дорога. И все же продуман каждый завиток. Его реклама советско-французской филателистической выставки с изображением Марианны и символического фольклорного русского Ивана сделала имя Эффеля интересным для филателистов. Хочется

верить, что издание марок с его произведениями еще впереди, а пока отметим, что уверенная линия Эффеля-графика вдохновляла почтовых дизайнеров на создание марок в похожем стиле.

Смещение контура и цвета (Рауль Дюфи)

Рауль Дюфи (1877–1953) «звучит» как никогда современно. Он дал почтовым дизайнерам богатый материал для размышлений. Он наносил на лист цветное пятно (совсем как Матисс), и нарочито грубо обводил его контуром так, что полученная линия никак не совпадала с цветным пятном. Этот оригинальный прием получил название «смещение контура и цвета». Начиная с 1960-х гг. он использован в десятках почтовых миниатюр разных стран. Создается впечатление, что человечество устало от реалистичных изображений и контур слегка «отъехал» от цветного пятна, чтобы немного позабавить зрителя.

К счастью, творчеству Дюфи посвятили почтовые миниатюры сразу несколько стран. Хотя самые смелые его работы, в которых контур активно спорит с цветным пятном, были обойдены вниманием почтовых администраций. Марка ЧССР, воспроизводящая рисунок Татьяны Мавриной «Иван царевич на сером волке», сразу же вызывающая в памяти эстетику Дюфи, — тоже дань памяти интереснейшему приему смещения контура и цвета, который, появившись в далекие 60-е, активно используется и сегодня. Дюфи сделал в графике такие прорывные открытия, которые невозможно сегодня рассматривать вне инновационной парадигмы.

Ташизм как эстетический принцип

Слово «ташизм» означает в переводе с французского «живопись пятнами». Нашим филателистам это направление знакомо главным образом по польской графике. Коллекционерам полюбились многокрасочные серии польских марок «Собаки», «Кошки», «Парусники». В этих выпусках очень важную роль играет эстетика контрастирующего с фоном цветного пятна.

О польских дизайнерах почтовых миниатюр, исповедовавших эстетику ташизма, писал в свое время журнал «Филателия СССР», были они включены и в указатель «Зарубежный почтовый дизайн», который в 1991–1993 гг. публиковался в газете «Миниатюра». В первую очередь авторы выделяли имя Яна Грабяньского и его уникальную — свободную и раскованную манеру, в которой выполнены знаменитые серии 60-х гг. «Кошки» и «Собаки». Эти серии принесли радость десяткам тысяч коллекционеров. Головы животных были даны «в обтравку» на белом фоне. Тогда этот прием удивил новизной, серии раскупались во всем мире. Марки красиво смотрятся и сегодня.

Классика тоже подавалась ташистами в некоем «озорном» ключе. Вот, например, любителям пушкинской тематики дорога марка 1968 г. «Сказка о рыбаке и рыбке», созданная замечательной польской художницей Ханной Матушевской. Миниатюра достоинством два злотых вышла в серии «Сказки и басни». В этой композиции, составленной из ярких цветных пятен, как нигде в пушкинской филателии выражено игровое начало, словно миниатюра по своему замыслу предназначена для детей.

Повышение значимости оп-арта (Вазарели)

Понятие «Оп-арт» связано с именем венгра Виктора Вазарели (род. в 1908 г.), размещавшего на бумаге множество одинаковых геометрических фигур и создавая тем самым интереснейший оптический эффект.

Самому Вазарели посвящена пока лишь одна марка Венгрии. Но взгляды в сотни конвертов и марок, выпущенных во многих странах мира — многократное повторение геометрических «музыкальных фраз» создает поистине завораживающий эффект. Использование оптических эффектов, возникающих при многократном повторении геометрических фигур, получило название оп-арт. Интересно, что сам марочный лист с его многократным повторением одной и той же марки является своеобразным произведением оп-арта.

Оп-арт по-прежнему оказывает значительное влияние на эстетику конвертов и марок. Постепенно и марочные листы начинают восприниматься как произведения оп-арта. Он взят на вооружение в Великобритании, США, ФРГ и в других странах.

Повышение уровня абстракции

Чем дальше уходила в глубь истории Вторая Мировая война, тем более «озорным» становился почтовый дизайн. С середины XX в. берет свое начало тенденция к использованию в почтовой графике произведений абстрактного искусства, а порой и просто к созданию «абстрактных» открыток и марок.

В середине XX в. появились марки с абстрактными изображениями, и во многих из них чувствуется влияние русского авангардиста Казимира Малевича. Именно благодаря его самобытному творчеству на марках появились абстрактные квадраты и прямоугольники, из которых постепенно сложился особый язык эмблематических (почти во всем конструктивистских) марок XX в.

Приемы В. Кандинского и К. Малевича, мало использованные в России и проигнорированные в СССР, особенно заметны в почтовом дизайне Голландии, Польши и Германии, да и многих других стран. Причем они встречаются в эмиссиях, далеких от искусства (например, на кубинских марках исторической и социально-политической тематики, которые в большом количестве выходили в 1960-е гг.).

Спесимен-арт и стиль ABC

Марки 1960-х гг. подготовили почву для таких интересных феноменов в новейшем мировом дизайне как спесимен-арт и стиль ABC. Юбилей А. Дюрера (он отмечался в 1971 г., но подготовка началась еще в 1960-е гг.) вызвал к жизни поток марок с изображениями растений. Дюрер подходил к ним и как художник, и как ученый. Почти что научные изображения растений у Дюрера и другой известной художницы — Сибиллы Мериан привели к появлению стиля, ориентированного на изображение предмета как образца своего классификационного разряда. Предметы изображались без фона и снабжались названиями (как в учебнике). Викторианский дизайн и даже искусство 1930-х гг. такой манеры не знали. Изображение напоминало картинку из букваря. Отсюда и пошло понятие «стиль ABC». А спесимен-артом стали называть вид поп-искусства, предметом

которого является объект, выставленный опять-таки как образец, но не из детской азбуки, а из реальной жизни. Некоторые марки по современной скульптуре являются типичными образцами спесимен-арта.

Возникновение стиля граффитти

Стиль граффитти в настоящее время трактуется очень широко, но в данной главе мы будем рассматривать его в плоскости эволюции почтового дизайна 60-х гг.

Под это понятие подводятся разнообразные рисунки и надписи на стенах. О них много писали и спорили, и все равно проблема остается. Красивое словосочетание «стиль граффитти» не всегда хочется применять к обыкновенному бытовому вандализму — порче стен и памятников. Идя по городу, мы нередко видим на стенах целую галерею надписей, рисунков, эмблем. И они напоминают нам изображения на некоторых марках.

У знатоков почтовой графики давно уже сложилось особое отношение к этим явлениям в городской культуре. Что-то они напоминают филателистам и вообще коллекционерам. Конечно, это марки и конверты (а заодно и образцы спичечного дизайна), посвященные первобытному искусству. К настоящему моменту их накопилось уже немало. И вызывают они куда более благородные чувства, чем буйство пятен и царапин на фасадах и в парадных домах.

Правоведы в один голос говорят, что как белая стена, так и запечатанное письмо виктимны. Слово «виктимология» вошло в нашу жизнь совсем недавно. Оно означает предрасположенность того или иного предмета к стимулированию преступных действий. Иными словами, если есть белая стена, находится и «криминальный элемент», который хочет уничтожить девственную белизну этой стены, надругаться над ней пусть даже и, постулируя какие-то положительные ценностные установки. То же самое относится и к чистоте марки или конверта, которую «нарушает» вторжение штемпеля или ножа, вскрывающего конверт. Степень соблазнительности белой стены и негашеной марки (и даже марки гашеной, если ее кто-то хочет оторвать до вручения письма адресату) и будет называться виктимностью.

Надписи на Берлинской стене, нашедшие уже отражение в современной филателии, звучат обвинительным приговором идее разделения Германии. При этом они не могут не вызывать в памяти еще одну группу памятников — надписи на стенах Рейхстага. Чего там только не было: и коллективные автографы солдат, и проклятия Третьему Рейху, и имена возлюбленных, и названия родных мест.

А как выразительна марка Югославии, воспроизводящая имя Тито, написанное кровью на стене тюремной камеры. Сколько трагических судеб партизан, расстрелянных в фашистских застенках, скрывается за этой короткой надписью. А ведь это тоже стиль граффитти.

Жаль, что замечательные образцы этого солдатского и партизанского творчества (в том числе и отраженного в прикладной графике в виде филателистических объектов б. Югославии и б. Чехословакии) мало показывали на уроках учащимся. Ведь когда школьник впервые портит стену, он и не знает, что при этом он впервые в жизни пробует себя в жанре граффитти — искусства

процарапывания на стенах различного рода изображений. И как много полезного может дать обыкновенная почтовая марка в деле разъяснения того, где уместен «граффити-стайл», а где нет.

Заглянем в прошлое и обратимся к эпохе романтизма, в том числе и к маркам, рассказывающим о творчестве поэтов-романтиков. Элементы граффити-стиля видны, например, в рисунках немецкого поэта Эдуарда Мерики. А современники Пушкина, путешествуя по Востоку, носили с собой кинжалы отнюдь не только ради популярной тогда моды на все восточное. Нередко кинжал становился орудием вандализма: острый конец идеально подходил для нанесения надписей на дерево и камень. Мы видим такие надписи на марках нескольких стран.

Увлеченные красотами горных пейзажей, писатели-романтики носили с собой колюще-режущие предметы с целью иметь надежный инструмент для высекания на твердых стенах и скалах своего имени. Что с того, что современники лорда Эджина и немецких романтиков не имели ни маркеров с флуоресцентной краской, ни тем более баллончиков с несмыываемыми химикатами? Руки романтиков неустанно резали, высекали, царапали. А мы-то думали, что их любимый инструмент — гусиное перо! В 1960-е гг. небрежные, словно высеченные или процарапанные на камне надписи проникли на марки и конверты.

Ну а в каких местах мы наблюдаем наибольшие скопления подобных памятников? Заметим, что пишут и рисуют везде: на стенах, в подвалах, в подъездах, туалетах. Чаще всего там, где человек остается один на один с самим собой, где его не видят посторонние. В последние годы произошло нечто вроде легализации граффитологии: во многих городах несколько известных художников расписали заранее выбранные участки стен в стиле граффити и получилось нечто вроде картинной галереи под открытым небом. Кстати, лучшие образцы этих панно неплохо бы увидеть и на марках.

Коллекционерам, тяжело и больно воспринимать и осознавать последствия граффитологического варварства. Отметим здесь, что в 1960-е гг., когда косяком выходили марки, посвященные рисункам на асфальте и детскому творчеству в стиле процарапывания (таково было веление времени в эпоху борьбы за мир), никто и не ожидал, что свободная творческая стихия выплеснется на стены домов в виде неожиданных иероглифических композиций. Сегодня стиль граффити существует как в виде настенного творчества, так и в виде особого ответвления почтового дизайна. И тому, и другому мы обязаны эпохе 60-х гг.

Возрастание роли символов и эмблем

В области почтового дизайна 60-е гг. были эпохой настоящей революции в плане символов и эмблем. Ранее на марках главенствовала геральдическая и государственная символика. В 1960-е гг. появилось множество эмблем, условных знаков. Разнообразие марок с символами привело и к новшествам в графическом дизайне. Все чаще использовалась асимметричная композиция. Символ сочетался с какой-либо бытовой сценой или даже многофигурной композицией.

В области эмблематических марок лидировали страны Западной Европы и США. В странах Азии часто выходили марки, перегруженные эмблематическими элементами. Они свидетельствуют о том, что национальные школы Ирана, Ирака и Турции находились в процессе становления вплоть до 1980-х гг. Дизайн марок Африки второй половины XX в. развивался в традиционно европейском русле.

Появление сцепок с общим фоном

Историки почтовой марки до сих пор не договорились между собой о том, когда и где появились марки с общим фоном (сцепки). С первых же шагов филателии коллекционеры стали сохранять горизонтальные фрагменты листов — полоски. Но на смену полоскам, состоящим из идентичных марок, пришли такие интересные единицы членения листа, как полоски с общим фоном. У разных сюжетов (например, морских судов) была общая линия горизонта, ряд облаков, цветовая гамма... Это было явным новшеством в истории маркоиздания.

Итак, когда и в какой стране появились марки с общим фоном? Этот вопрос не решен и по сей день. Принято считать, что существенный вклад в появление сцепок внесли две страны — Англия и ГДР, но вскоре этот прием начал использоваться в десятках стран.

С появлением и развитием космической темы в филателии появились очень интересные блоки, на которых художники размещали фрагмент звездного неба и ряд космических объектов. В разные годы такие блоки выходили в ГДР, на Кубе и в СССР.

В современной практике выпуска марок очень популярны самые разнообразные «объединяющие структуры», вплоть до больших марочных листов. Создавалось впечатление, что марки берутся за руки. А истоки этого приема уводят нас опять-таки в 1960-е гг.

Ироничная и юмористическая трактовка образов

Когда Европа частично залечила раны, полученные во Второй мировой войне, художники (в том числе и мастера марочной графики) обратились к юмористическим темам, на марках появились «смешные» мотивы.

Среди юмористов, обратившихся к марочной графике, порой были и художники мирового класса. Это, например, уже упоминавшийся нами выше французский юморист и сатирик Жан Эффель, а также американский художник Норман Рокуэлл. Много юмористических марок было выпущено в Болгарии, Польше и Чехословакии.

Столетие со дня смерти Чарльза Диккенса (оно отмечалось в 1970 г.) было ознаменовано появлением настоящей почтовой Диккенсианы, которая обессмертила юбилейный год, вписала его в историю мировой почты и в историю популяризации классической литературы. Ведь почта подарила филателистам целую палитру оттенков диккенсовского юмора.

Рядом с именем Диккенса назовем и другого признанного классика мировой литературы — М. Сервантеса. Выпуски 60-х гг., посвященные Дон Кихоту,

настолько разнообразны, что по ним можно изучать историю мировой карикатуры и юмористической книжной иллюстрации.

Естественно, что «классически направленные» коллекционеры, считающие марку государственной эмблемой, официальным лицом страны, одним словом, строгим жанром графики, не пришли в восторг от смешных рисунков. И, тем не менее, маленькие озорные человечки, нарочито небрежно нарисованные туристы с рюкзаками и польская смеющаяся кошка (художник Януш Грабяньский уже упоминался нами выше в связи с эстетикой ташизма) были колоритными приметами 60-х гг.

Шутки художников с декоративной зубцовкой

В 1960-е гг. еще издавалось немало беззубцовых марок, и часто их выпуск преследовал коммерческие цели. Создается впечатление, что зубцовка словно пыталась защитить сама себя, принимая причудливые, «игровые» формы. Например, в некоторых странах издавались блоки, марки которых были окружены зубцовкой лишь частично, словно намекая, что лучше совсем их не отделять — это эстетический изыск. Имели место и случаи сложных отношений между маркой и купоном.

Блок СССР 1965 г. номиналом один рубль, посвященный изобретению радио, представлял собой совокупность из шести купонов с разными рисунками, которые были разделены перфорацией. Однако для чего она предназначалась? Ведь рублевый номинал, обозначенный в левом нижнем углу, нельзя было «расчленить» между шестью очень похожими на марки купонами! Этот выпуск был подвергнут критике, но в контексте экспериментальной эпохи это была еще одна шутка художника. И ведь вот что интересно — сегодня она поддается описанию в контексте инновационной парадигмы.

В целом эксперименты с декоративной зубцовкой — лишнее свидетельство того, что 60-е гг. были периодом бурных художественных поисков, охватывавших все аспекты почтового объекта. Даже обыкновенная перфорация превращалась в инструмент игры со зрителем, и художники активно использовали полученные возможности для создания необычных эффектов.

Динамизация изображения на почтовых объектах

Обилие спортивных марок и популярность спортивной темы вызвали к жизни бурные процессы динамизации художественного образа. Постепенно художники доставали из забвения приемы итальянских футуристов, которые прибегали к многократному изображению одного и того же спортсмена с целью продемонстрировать его движение в пространстве. Этот процесс получил название динамизация.

О появлении «динамизированных» марок много спорили как филателисты, так и искусствоведы. Достаточно вспомнить книгу Б. Кисина «Страна филателия», содержащую очень интересные теоретические размышления о динамике на знаках почтовой оплаты. Причем речь идет не только о рисунках в футуристическом или конструктивистском стиле. Современная техника позволяет создать на плоскости марки особый слой, при рассмотрении которого

возникает динамическое изображение (так называемая лентикулярная печать). В 60-х гг. ее, конечно же, еще не было, но именно эта эпоха вплотную подошла к проблеме движения в почтовой графике, так как художники, не переставая, экспериментировали с разного рода динамическими схемами.

Выводы

В настоящей статье мы только бегло наметили некоторые тенденции в искусстве графического оформления почтовых документов XXI в. Несмотря на все те разнообразные новшества, которые делают отдельные марки сверхмодными и сверхстильными, многие современные тенденции коренятся в искусстве 1960–1970-х годов.

1. Современному почтовому дизайну сообщена свободная и раскованная манера исполнения.

2. Наблюдается отход от классических канонов и широкий диапазон заимствований из различных субкультур, особенно в области шрифтового оформления.

3. Использование в рамках инновационного процесса новейших материалов для изготовления знаков почтовой оплаты (тонкой фанеры, велюра, пластмассы) диктует появление соответствующих использованию этих материалов новейших графических приемов, которые активно используются художниками-графиками уже сегодня. Эта область новейших стилистических поисков пока еще только ждет своего исследователя.

Итак, инновационная парадигма властно заявила о себе. Глубокий анализ марочного искусства современной эпохи, богатой разнообразными новшествами, еще впереди.



ВСПОМИНАЯ АРИСТИДА МАЙОЛЯ...
(К 150-летию со дня рождения мастера)

Аристид Майоль не был властителем дум своего поколения, как Огюст Роден, не совершал переворота в скульптуре и не стал главой школы, но сумел так войти в искусство начала XX в., что не оказался в тени великого мастера, а нашел свое видение мира, создал незабываемую галерею образов, которые продолжили лучшие традиции классики и одновременно отразили злободневные тенденции современности, а потому передали дух своего времени и сработаны на века.

Майоль прекрасно знал проблемы искусства рубежа веков, он пробовал себя во многих жанрах, а скульптором стал на пороге зрелости, когда ему было около сорока. В тематическом плане его творчество не было столь широко, как у Родена: мастера интересовали в основном обнаженные девичьи фигуры, — не хрупкие и утонченные, а вполне земные и полнокровные, какими были женщины его родного Средиземноморья — молодые крестьянки и рыбачки, умеющие дарить надежду, радость и счастье. Порой они кажутся статичными и немного простоватыми, но зато столь монументальными, как это мало кому удавалось. Скульптор редко связывал образы своих героинь конкретными ассоциациями с поэзией или мифологией, его излюбленная модель — нагая женщина — олицетворяла то красоту молодости, то великую скорбь по погибшим. Великое мастерство Майоля в том, что всю эту гамму чувств он мог выразить единственной фигурой.

После гениального Огюста Родена трудно найти что-либо новое и неповторимое в искусстве скульптуры, но Майолю это удалось... Он никогда не был подражателем, а сумел стать исключительно самобытным творцом. Его нельзя назвать великим, но он вошел в историю мирового искусства как самый значимый французский скульптор начала XX в.

Аристид Майоль родился в провинции Руссильон, в городке Баньюль-сюр-Мер 8 декабря 1861 г. Местечко расположено в юго-западной Франции, недалеко от испанской границы и населено французскими каталонцами — рыбаками и виноградарями. В этих краях процветает и ткачество, что в определенное время очень помогло Майолю в творческих поисках. Его дед был отважным контрабандистом, а отец — скромным коммерсантом. Будущий скульптор стал вторым ребенком среди четверых детей. Его воспитывала тетушка Люси, к которой он навсегда сохранил чувство признательности. С детства Майоль полюбил средиземноморскую природу, она оказала большое влияние на характер его будущих образов, — их раскованность, непринужденность, светозарность... «Окрестности Баньюля — это как картина Пуссена, только еще прекрасней», — вспоминал позднее мастер. Окружающая природа благотворно повлияла на тихого и застенчивого ребенка: в тринадцать лет Аристид пишет свою первую картину и мечтает стать художником.

Искусство с детства привлекало Майоля не только как способ познания жизни, но и как средство самовыражения. Хотя у него в семье никто не рисовал, он, будучи учеником коллежа в Перпиньяне, пробует свои силы в рисовании. Из пустого, с точки зрения обывателей, увлечения это превращается в страсть, а позднее в призвание. Майоль пробовал писать и маслом. Сюжеты искать не приходилось: море, скалы, зеленые берега, — все великолепие южной природы находило в нем отклик и просилось на полотно.

Осознав серьезность своих устремлений, сразу по достижению совершеннолетия Майоль с благословения любимой тетушки и всего лишь с 25 франками в кармане отправляется в Париж. На романтичного, но неопытного юношу перемена обстановки подействовала ошеломляюще: он окунулся в неведомую для себя жизнь столицы мирового искусства и с жадностью стал открывать многие ее тайны. Но всем его порывам мешали нищета и непонимание, обычные спутницы честолюбивых провинциалов. Наступила пора борьбы за существование, к которой молодой человек оказался готов благодаря природному упорству и страстной любви к искусству.

Для начала нужно было подумать об образовании, и Майоль с самозабвением копирует в Лувре картины старых мастеров. Ему не удается с первой попытки поступить в Школу изящных искусств, но это молодого человека не обескураживает: он проявляет настойчивость. Наконец в 1882 г. Майоля зачисляют туда вольнослушателем, а вскоре он переходит в Школу декоративного искусства. После четырех лет обучения у Кабанеля, Жирона и других мастеров академического толка он приобретает необходимые профессиональные знания, но не видит возможностей для самовыражения, о котором мечтает каждый начинающий художник. К тому времени Майоль уже был знаком с достижениями импрессионистов, но не стал им подражать. Время развития его таланта совпало с растущим влиянием Гогена и основанной им понт-авенской школы. К тому же молодой художник попал под обаяние живописи Пюви де Шаванна и осознал значимость монументально-декоративного стиля, усмотрев в нем реальный путь для собственных поисков. Ему в этом помогло знакомство и с группой художников наби, которые тоже стремились придать своим работам монументально-декоративные формы, в чем видели возможность сближения современного искусства с жизнью. Общение с Морисом Дени, одним из лидеров и теоретиков группы, который кстати сразу угадал в Майоле недюжинный талант, а также с П. Боннаром, Э. Вюйаром, К. Русселем и другими обогатило Майоля свежими идеями и помогло приобрести уверенность в себе. Именно в этот период им созданы наиболее зрелые живописные работы и найден собственный художественный язык. Он сумел соединить воедино тонкий лиризм, поэтичность восприятия мира и монументальность исполнения. Наиболее известные живописные работы этого времени: «Море» (1895), «Лазурный берег» (1898) и «Женщина в волнах» (1898). Они представляют женские образы, утонченные и одновременно полнокровные, в которых выражено восхищение молодостью и красотой, где жизненность прорывается сквозь условную плоскостность изображения, принятую мастерами наби с целью придания произведению большей декоративности. В них чувствуется влияние как Гогена

и Ренуара, так и М. Дени, но эти произведения вполне самобытны: видна опытная рука уже сложившегося художника и угадывается тематический круг его будущих работ.

Уже давно Майоль доставляло удовольствие рассматривать гобелены и средневековые шпалеры музея Клюни в Париже. И когда Бернар бросил клич к возрождению приемов ручного мастерства в борьбе с пришедшими в упадок ремеслами, он твердо решил целиком посвятить себя ковроткачеству: основал в родном Баньюле мастерскую по производству гобеленов, нанял мастериц, стал искать стойкие красящие вещества среди местных растений и даже соорудил ткацкий станок по собственным чертежам. Его упорство и мастерство принесли достойные плоды: в течение 1890-х годов он создал более десятка гобеленов, которые получили высокую оценку на выставках в Париже и Брюсселе. Лучшие из них — «Музыка» и «Очарованный сад» (1894) — хоть немного и напоминают произведения Мориса Дени, но имеют свой почерк, свое очарование, а их преобладающий золотистый тон просто пленяет зрителя. Не случайно даже Гоген восхищался ими, а от покупателей не было отбоя.

Так к Майолью тихо подошла слава. Она оказалась долгожданной и вполне заслуженной, но трудно было представить, что совсем другое поприще уготовано творцу всех этих прекрасных произведений...

К 1900 г. Майоль совершает неожиданный поворот в карьере: целиком посвящает себя скульптуре. Отчасти это было вызвано резким ухудшением зрения. Сначала он пробует себя в керамике — делает вазы и статуэтки из глины и фаянса. В организации мастерской и налаживании сбыта продукции на первых порах ему содействовал А. Воллар. Годы занятия ковроткачеством оставили свой след: Майоль приобрел качества добросовестного ремесленника, которые очень ему помогли в нелегкой работе скульптора. Даже уважительное отношение к материалу, понимание его особенностей, — черты, присущие хорошему ремесленнику. Все пригодилось, когда Майоль от глины перешел к бронзе и камню.

С первых шагов его привлекали вещественность и приземленность моделей. Обнаженных девушек Майоль не идеализировал, а наделял их, как и героинь своих полотен, земной полнокровной сущностью. Эти молодые крестьянки отнюдь не эфемерны, не грациозны, но, тем не менее, прекрасны. В их наготе нет ничего эротичного, они естественны — чисты и немного наивны. Среди первых удачных работ мастера: горельеф «Источник» (1898), «Лежащая девушка» (1900), «Стоящая обнаженная» (1899–1900), «Борющиеся женщины» (1901), вариации сидящих девушек (1901) и, конечно, — «Леда» (1902), его ранний шедевр, который привел в восхищение даже Родена. По мнению большинства исследователей творчества Майоля, уже ранним произведениям свойственна одна из главных черт его творческой манеры — интимность выражения. В дальнейшем она будет только возрастать.

Зная актуальные проблемы искусства своего времени и учитывая их, — стремление к упрощению, синтезу, к декоративности форм, — Майоль остается верен и себе: его девушки как естественны и жизненны, так и изящны и декора-

тивны. Например, в маленькой группе «Сестры» (1901) видно желание автора приблизиться к законам, диктуемым Ар Нуво.

Постепенно мастер осваивает большие формы. Он приступает к работе с камнем. Майоль говорил: «Бронза слишком темна, на мой вкус, она поглощает слишком много света. А я ведь хочу света». Уже тогда, на переломе столетий, у него зарождается мысль сочетать архитектурное решение памятников с окружающим пейзажем. Так возникает едва ли не самое знаменитое из его произведений — «Средиземное море» или «Мысль» (1902–1905). Эта статуя лаконична и совершенна. Ее силуэт легко вписывается в пространство. Она настолько хороша, что Андре Жид, неоспоримый знаток прекрасного, связал с ее рождением нового современного искусства. Действительно, внешняя статичность и глубокое спокойствие сочетаются в ней с огромной внутренней силой и способностью к ее реализации. Как ни в каком другом произведении искусства того времени, это выражено автором столь убедительно, что стало для многих символом безграничных возможностей волевой натуры. Возможно, замысел возник у Майоля под впечатлением от «Мыслителя» Родена, во всяком случае, обе статуи представляют собой мужскую и женскую ипостась глубокой задумчивости, размышления о жизни...

Как в «Средиземном море», так и в последующей «Ночи» (1902–1906) проявляется еще одно характерное для работ Майоля свойство, — монументальность. Ему удавалось достичь ее весьма скудными средствами, и в этом тайна искусства выдающегося мастера.

Как правило, скульптор изображал одиночные женские фигуры, очень редко — в паре с мужскими. Так, например, в горельефе «Желание» (1907) просто и немного наивно показано проявление чувств между двумя персонажами. В отличие от роденовских любовных сцен, где господствует порыв, страсть, стремление к слиянию, — здесь только проблеск нежности, начало любовной игры. Вообще произведениям Майоля, при всей их откровенности, свойственно именно целомудрие. Оно притягивает и завораживает. В красоте его нагих девушек нет и тени самовосхваления или бесстыдства, они прекрасны и чисты.

Еще одна своеобразная особенность героинь Майоля заключается в том, что им, как правило, чужда патетика, столь присущая работам Родена, но они величавы. Как и их творец, выходец из трудовых слоев общества, они своей простотой и безыскусностью не спешат потворствовать вкусам избалованных эстетов. Эти добротные сделанные из камня и бронзы крестьянские девы, лишённые надуманной изысканности, лишь подтверждают, что их автор не только выразитель современных тенденций в искусстве, но и достойный продолжатель античного наследия: их архаичность сразу обращает на себя внимание.

У скульптора есть и удачные портреты. К ранним относится портрет матери (1898). В нем нет явно выраженных нежных чувств, но своей строгостью и простотой исполнения он напоминает римских патрицианок: у нее горделивая осанка и несколько суровые черты лица. Таким же суровым предстает и портрет Этьена Террю (1905), — художника, единомышленника и близкого друга Майоля. Он имел непростой характер, был человеком волевым и неколебимым. Все это превосходно передано скульптором. Истинным шедевром стал портрет

Ренуара. Он был заказан в 1907 г. А. Волларом. Перед нами — старый, уже больной художник, дух которого по-прежнему стоек и силен. Свой замысел Майоль тщательно продумал: немного склоненная голова, впалые щеки и опущенные поля панамы напоминают о старческой немощи, но гордый профиль со слегка горбатым носом и прямой взгляд — о твердости и мужестве.

Интересно, что наблюдая за работой Майоля, Ренуар загорелся желанием попробовать и себя в скульптуре. Он начал с портрета сына. Когда-то испытал сильное влияние Ренуара, Майоль теперь сам вдохновил старого художника на творческие поиски.

Оригинальным и неожиданным стал памятник Луи-Огюсту Бланки (1905–1906). Он имеет и другое название — «Скованная сила или Скованная свобода». Обнаженная женщина, пытающаяся разорвать путы, — олицетворение героической жизни революционера, посвятившего долгие годы борьбе за свободу. Статуя поражает своей экспрессией. Кстати, моделью для нее, как и для «Средиземного моря» и «Ночи» послужила мадам Майоль.

Итак, к концу первого десятилетия XX в. Майоль добился признания и известности, но ему не было свойственно почить на лаврах. Перед скульптором стояли новые задачи — достижение синтеза, о котором он думал еще со времен встречи с Гогеном.

В 1910 г. состоялось знакомство Майоля с античной скульптурой: он совершил путешествие в Грецию. Впервые оценив величие древних памятников в единстве с архитектурой и окружающим пейзажем, мастер задумался о гармонии. После поездки он сознательно не подражал классикам, хотя и испытал их благотворное влияние. Так появилась «Помона», начатая в 1907 г. по заказу И. А. Морозова. Всего были задуманы четыре статуи, символизирующие времена года. Помона олицетворяла осень и плодородие. Она удивительно гармонична, хотя и не соответствует античным канонам. В ее облике больше от типичных черт каталонской девушки, чем от богини. Слегка тяжеловесная, с отнюдь не идеальными пропорциями, она, тем не менее, поражает своей красотой. В жесте ее рук, держащих плоды, в общей статичности, подчеркивающей величие, столько истинного благородства, что ею нельзя не восхищаться. Эта работа мастера, как и «Средиземное море», — истинный шедевр.

В отличие от «Помоны» с ее зрелой красотой «Флора», созданная скульптором в 1911 г., олицетворяет обновление природы, вечную юность. Она поддерживает руками подол туники, в котором первые весенние цветы. Ее жест одновременно грациозен и целомудрен, она как будто совершает ритуал, — украшает цветами пробудившуюся от долгого зимнего сна землю. В обеих статуях, при всей их монументальности, особое внимание уделено силуэту и связи с окружающим пейзажем.

Эти проблемы учтены Майодем и в памятнике Сезанну (1912–1925), представляющему собой полулежащую женскую фигуру, исполненную спокойствия и величия. Памятник стал выражением безграничного преклонения перед гением мастера из Экса, которое Майоль испытывал к Сезанну. Ведь скульптор многому у него научился, — восхищению натурой, синтезу форм, жизненной силе и пластической мощи, такой родственной музыке любимого им И.-С. Баха.

К удачным работам этого времени относится и памятник павшим в Сера (1923) — величественная женщина в скорбной позе. Она прекрасно вписывается в пейзаж, подчиняя себе окружающее пространство.

Хорош и несколько неожидан памятник Клоду Дебюсси, созданный в 1930 г. Игривая поза музы композитора напоминает о его незаурядном даровании, столь утонченном и близком к исканиям художников — импрессионистов.

Подлинным шедевром зрелого мастерства скульптора является «Иль-де-Франс» (1910–1932). Свободное и горделивое шествие обнаженной девушки завораживает: в ее устремленности вперед есть что-то героическое. Не случайно многие исследователи творчества Майоля называют ее «Никой XX века».

В 1920-е гг. скульптором создан ряд интересных работ: «Сена» (1921), «Венера с ожерельем» (1918–1928), «Венера» (без ожерелья) (1918–1928) и другие. К более позднему времени относятся статуи, олицетворяющие природные стихии: землю, воду, воздух... Среди его работ есть и групповые композиции, например, «Три грации» (1930–1937). Эти свободно и обособленно стоящие фигуры связаны между собой ритмически.

Последняя и незаконченная монументальная статуя мастера — «Гармония» (1940–1944). Время работы над ней совпало с тяжелыми годами фашистской оккупации. Тем удивительнее, что именно в этот период, несмотря на царящее вокруг зло и собственный преклонный возраст, создано столь жизнеутверждающее произведение. Майолю позировала Дина Вьерни, — красивая и очень неординарная девушка, с которой скульптор во время работы мог беседовать на самые разные темы.

«Гармония» стала лебединой песней выдающегося мастера. В сентябре 1944 г. Майоль попал в автомобильную аварию и вскоре умер в своем банюльском доме. Там же, на родине, он и похоронен. Надгробием послужила копия «Средиземного моря», самой прославленной его статуи.

Прежде чем подвести итог, следует сказать несколько слов о графических работах мастера, которые заняли достойное место в его наследии. Самые лучшие из них — это книжная графика. Майоль принимал участие в оформлении многих книг: произведений Лонга, Овидия, Вергилия, Ронсара, Верлена, Верхарна, Понса. Лучшие из его графических циклов — «Искусство любви» Овидия, «Дафнис и Хлоя» Лонга и «Георгики» Вергилия. В них видно преклонение мастера перед античностью, которой он дал современное прочтение. Эти иллюстрации по своим достоинствам стоят в одном ряду с работами Пикассо и Матисса, их можно считать эталоном книжной графики XX столетия.

Майоль любил говорить: «Искусство существует, чтобы забывать мерзости жизни». В наше время, когда повсеместно господствует культ насилия и эротики, это особенно актуально. В уравновешенном, спокойном и немного архаичном искусстве мастера находишь вечную красоту, молодость, гармонию... Оно утверждает идеалы гуманизма и добра, вселяет надежду на возможность любви и счастья.

Вспоминая Майоля сегодня, хочется выразить мастеру благодарность за то, что он был, — жил, творил, мечтал... И приобщил к своей мечте многие поколения его восторженных поклонников.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ (КАЛИАРИ): СПЕЦИФИКА ИДЕНТИФИКАЦИИ И ДАТИРОВКИ ЕГО РАБОТ

Наряду с Тицианом и Тинторетто, Паоло Веронезе (Калиари) не только входит в триумvirат блистательных живописцев Венеции периода позднего Ренессанса, но и по праву рассматривается в качестве одного из величайших колористов Западной Европы.

Результаты предпринятого нами детального исследования творческого наследия Паоло Веронезе и биографической специфики его жизненного пути позволили нам выделить четыре основных этапа его творческой активности:

I этап. Раннее творчество: Верона и Венеция (1528–1552 гг.)

II этап. Расцвет: Верона и Венеция (1553–1560 гг.)

III этап. Расцвет: Мазер и Венеция (1561–1573 гг.)

IV этап. Позднее творчество: Венеция (1574–1588 гг.)

1. Стадии творческой активности Паоло Веронезе

I этап. Раннее творчество: Верона и Венеция (до 1552 гг.)

Паоло родился в Вероне в семье камнерезчика из Ломбардии Габриэле и дочери приходского священника Катерины¹. К. Ридольфи настаивал, что первым учителем Паоло был Антонио Бадиале (IV) на том основании, что Паоло был зарегистрирован в числе домочадцев Бадиале в Государственном Архиве Вероны за 1541 г.² Вазари, однако, считал первым учителем Паоло Джованни Карото³, хотя Ридольфи полагал все же, что Веронезе стал учеником Карото только в 1544 г.⁴

Результаты предпринятого нами сравнительного анализа творческого наследия Веронезе свидетельствовали о том, что его ранние работы, действительно, отражали доминирующее влияние веронских мастеров Бадиале и Карото, подтверждая, тем самым, мнения историков искусств С. Гульда⁵, М. Леви⁶ и Р. Коке⁷.

Верона, город древних римлян, в котором был рожден Паоло, привлекала внимание не только огромным величественным коллизеем и руинами, традиционно запечатлеваемыми художниками Ренессанса, она также славилась фресками Джованни Мария Фальконетто (ок. 1500 г.) и Доменико Мороне (1520-е гг.), чья солнечная палитра вдохновила не одно поколение живописцев, воссоздававших декор античных вилл в иллюзионистской живописи «trompe l'œil», включая и Веронезе⁸.

Юный Веронезе был захвачен великолепными фресками Николо Джиолифино в Капелле Св. Франциска (1520-е гг., Монастырь San Bernardino), отличавшимися успешно скомпонованным архитектурным фоном, а также фреской, выполненной Франческо Торбидо по картону Джулио Романо «Успение Девы Марии» (1534 г.)⁹. Значительное влияние оказали и рисунки Пармиджанино из коллекции Мюзелли. Немалую роль в развитии Веронезе

сыграли и живописцы Доменико Брузасорчи и Баттиста делл'Аньоло дель Моро, следовавшие маньеристским анатомическим традициям, а также Карото, в 1550-е гг. работавший в стиле Высокого Ренессанса¹⁰.

К числу самых ранних известных работ Веронезе относятся два наброска маслом, идентичных по размеру, технике исполнения и стилю, для его первых живописных работ: «Воскрешение дочери Иаира» (ок. 1546 г., Париж, Лувр, запасники), признанные в качестве автографической версии с утраченной работы Веронезе в Капелле дельи Аванци (San Bernardino) в Вероне¹¹ (оригинальная версия была украдена ок. 1560 г. и заменена копией в 1596 г.), и «Мадонна с Младенцем на Троне со Св. Людовиком Тулузским и Иоанном Крестителем» (ок. 1546 г., Флоренция, Уффици), — а также подготовительный картон для сильно поврежденной алтарной работы (Bevilaqua-Lazise) в Вероне (ок. 1546 г., ex-San Fermo Maggiore, Verona)¹². Сохранившиеся работы Веронезе демонстрируют морфологическое сходство с работами Бадиле, по документам относящимся к 1540-м гг., хотя и свет, и тональный строй ближе к Карото во фресках в Вероне, изображающих архангелов (1530 г., Santa Maria in Organo).

Другие, поддающиеся расшифровке, влияния включают утраченную работу Микельанджело «Иаэль» (по сохранившейся гравюре) и совместную алтарную работу «Св. Николай» (1535 г.) Торбидо и Баттиста делл'Аньоло дель Моро (San Fermo Maggiore). К числу подготовительных картонов Веронезе, относящимся к его очень ранним работам, датированным концом 1540-х гг., относятся «Магдалена, оставляющая свои драгоценности» (Лондон, Национальная Галерея), «Оплакивание Христа» (Верона, Castelvechio), «Мистическое обручение Св. Екатерины» (New Haven, Yale), «Святое Семейство с Младенцем Иоанном Крестителем» (Амстердам, Rijksmuseum) и «Портрет Дамы с Сыном и собакой» (Париж, Лувр)¹³. Эти работы характеризуются удлиненными формами фигур, маньеристическими позами, простым делением композиции на «передний» и «задний» планы, холодной палитрой и нарочито голубыми небесами, прочерченными застывшими белыми облаками, а также архитектурными деталями, заимствованными из фоновых пейзажей Санмикели. К этому можно добавить автографическую версию Веронезе «Мистический Брак Св. Екатерины» (Токио, Национальный Музей), датированную 1547 г. (исходя из даты на гербе)¹⁴. К числу трех полотен для плафона, вероятно, для одного из загородных дворцов в окрестностях Вероны, датированных приблизительно 1550 гг., относятся: «Аллегория Мира», «Аллегория Надежды» (Рим, Музей Капитолия) и «Аллегория Искусств» (Рим, Пинакотека Ватикана), — отличающиеся сокращенной перспективой, характерной для более позднего плафонного декора Веронезе. Следует признать, что фигуры по-прежнему сохраняют деликатные формы его ранних работ, одеяния изысканно просты, а приторно голубые небеса по-прежнему усеяны белыми облаками: новаторство поздних работ Веронезе еще не просматривается.

В 1551 г. Веронезе получил свой первый венецианский заказ на алтарную работу «Sacra Conversazione» для Капеллы Св. Франциска (Giustiani Chapel). Работа служит производным синтеза Тициановой «Мадонны Пезаро» (1519–1526 гг., Венеция, Santa Maria Gloriosa dei Frari) и «Мадонны с Младенцем на

Троне со Святыми» Бадиле (1544 г., ex-Santo Spirito, Verona; Verona, Castelvechio)¹⁵.

Результаты анализа специфики сохранившихся фрагментов фрески (1551 г.) для Виллы Соранцо, построенной по проекту Санмикели в 1550 г. и разрушенной в 1816 г. (Castelfranco, санктуарий Кафедрального собора, Венеция), свидетельствовали, что она исполнена Веронезе в сотрудничестве с его соотечественниками Баттиста Зелотти и Ансельмо Каннери и отражает стилистические особенности ранних набросков Веронезе¹⁶. Реконструкция декора лоджии, зала и галереи виллы обнаруживает полихромные фигуры на фоне комплексов архитектурных, скульптурных и рельефных симулякров в технике монохрома (тромплеев), оттеняющих реальные пейзажи. Как и в более ранних образцах Фальконетто и Мороне в Вероне, намерением Веронезе было воссоздание античных фресок Римского иллюзионистического декора. Сохранившийся фрагмент фрески Веронезе «Время и Слава» (1551 г.) санктуария плафона Кафедрального собора Кастельфранко демонстрирует его раннее мастерство сокращенной перспективы и достижения эффекта солнечных бликов на ткани и плоти. Опрокинутая навзничь женская фигура (Слава) заимствована из изображения ангелов в рисунках Джулио Романо, перенесенных Торбидо (1534 г.) на своды Кафедрального собора Вероны; удлиненные формы Славы вызывают в памяти фигуры Пармиджанино, а мускулистая мужская фигура (Время), доминирующая над Славой, напоминает фигуру Св. Петра в «Видении Св. Иоанна на Патмосе» Корреджо (1520–1523 гг., фреска плафона купола, San Giovanni Evangelista, Парма). Кроме того фрагмент фрески Веронезе, изображающий ангелочка (putto), сидящего на нижних перилах балюстрады и просунувшего ножки между ее балясинами (Виченца, Музей истории Искусств), близок по стилю к смело сокращенным фигурам ангелочков (putti) как Андреа Мантенья в росписи плафона во дворце герцогов в Мантуе (Camera degli Sposi, Palazzo Duccale, Mantua), так и Корреджо в капелле Сан Паоло (Парма), что позволяет предположить, что в 1551 г. Веронезе побывал в Парме.

В 1552 г. Кардинал Эрколе Гонзага заказал Веронезе, Доменико Брузасорчи, Паоло Фаринати и Баттиста делл'Аньоло дель Моро исполнение работ для четырех алтарей Кафедрального собора в Мантуе¹⁷. Веронезе выполнил «Искушение Св. Антония» (1552 г., Саен, Музей Изыщных искусств), его первый, документально подтвержденный заказ, единственный среди его ранних работ отличавшийся теплой тональностью и чувственностью. Мягкостью плоти и теплоты атмосферы работа Веронезе обязана полотнам Корреджо, выполненным в аналогичной тональности и, в особенности, «Антиопе» (Париж, Лувр).

II этап. Расцвет: Венеция и Верона (1553–1560 гг.)

В 1553 г. Веронезе приехал в Венецию по приглашению венецианских живописцев Джиаованни Баттиста Пончино и Джиамбаттиста Зелотти для совместной работы над декором плафона Зала Совета во Дворце Дожей. Темы работ, призванных украсить плафон Зала Совета, в 1553–1554 гг. были разработаны Даниеле Барбаро¹⁸. В большой работе «Юпитер, Изгоняющий Пороки»

(1553–1554 гг., Париж, Лувр), задуманной как центральный овал плафона Зала Совета, Веронезе находился под значительным влиянием Джулио Романо. Пороки, мускулистые мужские фигуры, стремительно несущиеся с небес, подверглись сильному сокращению, хотя их нисхождение в овальной раме выглядит менее угрожающим, чем падение Титанов у Джулио Романо (1530–1532 гг., Мантуя, Palazzo Duscalle, Зал Титанов). Динамика насильственного действия уравновешена точной сбалансированностью формы, движения и тонального строя красочного покрытия.

Овальное полотно меньшего размера «Юность и Старость», также известное как «Похищение Прозерпины» (1553–1554 гг.), в угловой части плафона, по праву может считаться выдающейся работой Веронезе раннего периода. Женская фигура Юности (на втором плане) контрастирует с мощной мужской, «микельанджеловской» фигурой Старости (на первом плане). Преобладающие цвета голубого, белого и золотистого, усиленные ударами вермилона (киновари), позволяют достичь идеальных форм в идеальной атмосфере, обеспечивая полную гармонию формы, света и цвета. Два полотна Веронезе для плафона Галереи Буссола «Св. Марк» и «Теологические Добродетели» (Париж, Лувр), воскрешают в памяти детали «Успения Девы Марии» Корреджо (Кафедральный собор, Парма), хотя трактовка Веронезе отличается меньшей неистовостью благодаря сдержанной, осторожной сбалансированности форм и сопоставлению поз. Сцена, типичная для Веронезе, залита солнечным светом, отражающимся на сияющей плоти и сверкающих тканях.

Если Зелотти расписал центральную панель в Галерее Капи¹⁹, то Веронезе выполнил два меньших по размеру полотна на тему добродетели и порока «Мир, Утешающий Невинность» и «Аллегория Немезиды». В женской фигуре Мира, или Победы, отделенной от мужской фигуры, расположенной за ней, достигается гармония формы и цвета, создающая ощущение безмятежности, которое и прославило работы Веронезе. В элегантно развернутой композиции «Аллегория Немезиды» победоносная женская фигура доминирует над согбенной мужской на переднем плане.

В 1555 г. Веронезе поступил в распоряжение приора Бернардо Торлиони (ум. 1572 г.), приходского священника Сан Себастьяно (1555–1572 гг.), для выполнения росписей плафонов санктуария и нефа церкви в ранней технике монохрома (1556 г.). Работа Веронезе над фресками продолжалась до 1570 г.²⁰ Центральное полотно плафона санктуария церкви представляло «Коронацию Девы Марии», а четыре угловых полотна изображали четырех Евангелистов. Великолепные полотна Веронезе «Эсфирь перед Артаксерксом», «Триумф Мордехая» и «Коронация Эсфири» для плафона нефа, служившие иллюстрацией к Ветхозаветной книге «Эсфирь», выполненные в перспективе самых смелых сокращений и залитые солнечным светом, не только апеллировали к «Истории Эсфири» (ок. 1500 г.) в панелях Сандро Боттичелли (1445–1510 гг.) и Филиппино Липпи (1457–1504 гг.), но и служили серьезным инновационным шагом в развитии живописи²¹. Нововведения Веронезе коснулись и освещения: солнечный свет, освещая фактуру, «танцевал», создавая блики на металле, шелке и светлых золотистых локонах²².

Первым, кто заговорил о хроматизме произведений Веронезе, был итальянский историк искусств Э. Теа (1920 г.). Теа отмечал, что художник использовал комплементарные тона (цвета), для создания светотени, что позволяло достичь цвета, видимого при ясном дневном освещении. Наблюдение Теа, в особенности, касается трех уже упомянутых полотен для плафона. Теа также полагал, что этими нововведениями Веронезе был обязан Джиованни Антонио Фазоло, который ассистировал художнику в исполнении данного проекта²³.

«Пир в доме Симона» (Турин, Галерея Sabauda), написанный для трапезной Святых Назария и Цельсия в Вероне, — первая, дошедшая до нас сцена пиршества в исполнении Веронезе. Ридольфи относит работу приблизительно к 1559 г.²⁴. Д. Фон Хадельн полагает, что она выполнена в 1553 г., хотя гонорар за эту работу по документам был выплачен Веронезе только в январе 1556 г.²⁵. Справедливость отнесения фон Хадельном «Пира в доме Симона» к 1553–1554 гг. подтверждается сходством стилистических признаков работы с «Помазанием Давида» (ок. 1554 г., Вена, Музей Истории искусств) и «Представлением Христа во Храме» (ок. 1555 г., Дрезден, Галерея Старых Мастеров)²⁶. П. Осмонд обращает особое внимание на архитектурные детали коринфских колонн и фриз, украшенный аканфом, в доме фарисея Симона. Пространство не отличается глубиной. Мария Магдалена умащает миррой ноги Христа, который сообщает Симону о прощении ее грехов за этот поступок. Композиция усложнена, по сравнению с более ранними работами Веронезе на библейские темы, фигуры отличаются большей динамикой, а костюмы — большей роскошью²⁷. Ридольфи подчеркивает изысканность архитектурного обрамления рамы, в особенности двух сатиров, до 1640 г. украшавших ее верхние углы, но затем утраченных²⁸.

В 1557 г. Веронезе, оказавшийся в числе семи художников, каждый из которых расписывал три медальона для плафона Библиотеки Марциана, был награжден золотой цепью за чудесное тондо «Аллегория музыки». Судьями в этом состязании были Тициан и Сансовино, — возможно, именно по этой причине «Аллегория музыки» и была отмечена золотым призом. В самом деле, работа Веронезе воскрешала в памяти изысканный классицизм ранних работ Тициана и, в значительной степени, выделялась из преимущественно маньеристических композиций других участников состязания. Так, в работе Веронезе «Геометрия и Арифметика» тип фигур приближается к типу плафона Сан Себастьяно, а женские фигуры дополняют раму медальона²⁹. В работе «Аллегория Чести» Веронезе, тем не менее, экспериментирует, прибегая к маньеристическим методам. В частности, удлиненные фигуры на переднем плане написаны в более темной тональности, по сравнению с задним паном, для создания эффекта глубины, а композиция отличается большей искусственностью и театральностью³⁰.

В 1557 г. Веронезе исполнил фреску во Дворце Тревизиано в Мурано. Эта работа была серьезно повреждена и имеет значительные утраты красочного покрытия. В процессе очищения ее поверхности в начале 1980-х гг. в верхней части работы обнаружили пейзажи в довольно приличном состоянии³¹. Это был иллюзионистский архитектурный комплекс, включающий архитектурные симулякры (на сводах), которые дополняли фрески Веронезе на Вилле Соранцо

и были близки работам Брузасорчи и братьев Карото на Вилле дель Бене (1551 г.) в Воларне в окрестностях Вероны.

В 1558 г. Веронезе продолжил работу над фресками «Св. Себастьян, отчитывающий Диоклетиана» и «Мученичество Св. Себастьяна», которые покрывали стены северной и южной частей хора в церкви Св. Себастьяна. Обе сцены были задуманы как драма, разыгранная в относительно неглубоком пространстве, и обрамлены иллюзионистскими архитектурными видами, выполненными братом Паоло, Бенедетто Калиари. Пространство второго плана, в котором происходит действие, заполнено иллюзионистскими архитектурными видами, позволяющими значительно расширить помещение за счет голубых небес и фоновых пейзажей³². В 1558 г. Веронезе также расписал уличные ставни церкви Св. Себастьяна (сцена «Представление Христа во Храме», интерьерные ставни (сцена) «Батшеба (Вирсавия) у бассейна» (1560 г.) и главный алтарь (полотно «Св. Себастьян с Девой Марией и Младенцем и другими Святыми») (1560 г.). Исполнение архитектурных деталей в этой алтарной работе, очевидно, базировалось на стиле Санмикели в его работах в капелле Пелегрини в монастыре Св. Бернардино в Вероне³³.

III этап. Расцвет: Мазер и Венеция (1561–1573 гг.)

К. Ридольфи отмечал, что в 1560 г. Веронезе был приглашен сопровождать Жироламо Гримани, Прокуратора Сан Марко, в Рим³⁴. Возросшая монументальность работ Веронезе в результате глубокого изучения им античных работ и произведений мастеров Высокого Ренессанса в Риме подтверждает предполагаемую Ридольфи дату поездки. На самом деле, визит был организован Даниэле Барбаро не без участия Андреа Палладио, что позволило Веронезе хорошо изучить декор римских вилл и, таким образом, подготовиться к выполнению заказанных Барбаро фресок на Вилле Барбаро (ныне Вилла Вольпи) в Мазере, в окрестностях Тревизо³⁵.

Вилла Барбаро в Мазере (1561 г.)

Очевидно, работа Веронезе над декором Виллы Барбаро началась в 1561 г., сразу после его возвращения из Рима. Даниэле Барбаро и его брат Марк Антонио наняли в качестве архитектора Палладио, в качестве скульптора — Алессандро Виттория, а в качестве живописца — Веронезе³⁶. Несомненно, братья разработали и иконографическую программу для фресок, включающую пасторальные мотивы, сцены из сельской жизни и жития христианских святых. Фрески изобилуют иллюзионистскими эффектами. В частности, в парадном зале мы видим расписанную Веронезе аркаду Палладио, представляющую виды античных руин, путешественников, животных и стремительные водные потоки, которые воскрешают в памяти описание Витрувием античных вилл (Об архитектуре, VII. V).

Горизонт представленных пейзажей совмещен с горизонтом реально существующих ландшафтов, наблюдаемых сквозь окна с центральной точки зала, а симулякры балюстрады продолжают каменную балюстраду, обрамляющую фронтальные окна. Живописные боевые знамена и копья размещаются в углах, а музыканты, играющие на различных инструментах, выступают из живописных

ниш, расположенных между арками. В апартаментах, примыкающих к парадному залу виллы, Веронезе развивает принцип иллюзионизма в изображениях богов. Так, Вакх изображен обучающим человека приготовлению вина из винограда; галерею Спози украшает «Аллегория Изобилия»; галерею Люцер-на — «Вера и Милосердие»; галерею Кана — «Аллегория Изобилия, Силы Духа и Зависти». Прославление добродетелей мы видим и на восьмиугольной фреске «Олимп», изображающей Вселенскую Гармонию, или Божественную Любовь в окружении Олимпийских богов и божеств, символизирующих четыре стихии. Стены галерей украшены пейзажами, характеризующимися как архитектурными (дополняющими реальные архитектурные элементы), так и скульптурными симулякрами. Эти пейзажи, воскрешающие атмосферу величия Римских развалин, заимствованы из гравюр Иеронима Кока (1551 г.) и Баттисты Питтони (1561 г.), дата исполнения которых соответствует дате исполнения фресок Веронезе (ок. 1561 г.)³⁷.

Алтарные работы

В 1562–1563 гг. Веронезе выполнил большое полотно «Брак в Кане» (Париж, Лувр), — самую амбициозную из его банкетных сцен, — для трапезной Сан Джорджио Маджиоре в Венеции³⁸. Вазари с энтузиазмом отзывался об этой работе Веронезе, отмечая ее размеры (6,69 x 9,90 м), более чем 150-фигурную композицию и богатство костюмов и убранства. В центре мы наблюдаем безмолвную фигуру Христа, а на первом плане справа фигуры слуг, кувшины с водой и фигуру домоправителя, дегустирующего молодое вино. Невеста и жених сидят слева, в роскошном одеянии, на первом плане расположился музыкальный квартет. Занетти идентифицировал музыкантов как Веронезе (виола), Франческо Бассано (флейта), Джакопо Тинторетто (скрипка) и Тициан (контрабасовая виола)³⁹. Многофигурная композиция отличается глубоким фоном и относительно высоким горизонтом. Эта глубина, величие архитектуры и сложность композиции отражают увлеченность Веронезе Станцами Рафаэля в Ватикане во время его визита в Рим в 1560 г. Э. Теа обращал особое внимание на замысловатость костюмов, служивших отражением современного Веронезе театра⁴⁰, а Ридольфи отмечал театральность декораций Веронезе⁴¹.

В середине 1560-х гг. Веронезе выполнил серию больших работ на библейские темы, отличавшихся многофигурностью композиции, величественной архитектурой и театральностью. Среди них, «Мученичество Св. Себастьяна» и «Святые Марк и Марцеллиан, идущие на мученическую смерть» (обе 1565 г., Венеция, хоры церкви Сан Себастьяно), знаменитое «Мистическое Обручение Св. Екатерины» (ок. 1565–1575 гг., Венеция, Академия Изящных искусств) и «Христос, проповедующий в Храме» (ок. 1565 г., Мадрид, Прадо. Дата написания оспаривается)⁴².

В 1566 г. Веронезе вернулся в Верону, чтобы жениться на Елене Бадице, дочери его первого учителя. К этому году относятся две исполненные им алтарные работы для церквей, «Мученичество Св. Георгия» (для Сан Джорджио Маджиоре) и «Мадонна с Младенцем и Св. Антонием и Иоанном» (для Капеллы Маронья в Сан Паоло). Графические наброски (Малибу, Музей Пола Гетти) для полотен

«Христос, проповедующий в Храме» и «Мученичество Св. Георгия» служат образцами зрелых, динамичных графических работ Веронезе.

Своей кульминации мастерство Веронезе достигает в работе «Пир в Доме Левия» (1573 г.), которая претерпела ряд значительных композиционных поправок, потребовавших наращивания холста и аналогичных изменениям, предпринятым Веронезе в работе «Трапеза Григория Великого» (1572 г., Виченца, санктуарий Monte Verico). Оба полотна характеризуются Палладиевским архитектурным фоном, триптихоподобным делением холста и лестницами, ведущими из боковых пространств к центру, направляя туда внимание зрителя. Более элегантная композиция этих, более поздних, банкетных сцен Веронезе достигается посредством изменения угла зрения (по сравнению с работой «Брак в Кане»), так что поверхность стола становится едва видимой зрителю.

«Тайная Вечеря», переименованная Веронезе в «Пир в доме Левия», была заказана для трапезной Сан Джиованни и Паоло в Венеции. Трехчастное деление композиции предполагает трехпролетную аркаду с открытой верхней террасой. В центральной арке, обрамленной коринфскими колоннами, располагается Христос. Две боковых лестницы, ведущие к галерее аркады, притягивают внимание зрителя к Христу, сидящему за столом в центре галереи. Тем самым Веронезе достигает пространственной изоляции сакральных фигур, отделенных от происходящего вокруг них. Тем не менее, картина привлекла внимание Инквизиции, которая усмотрела ересь в пьяных фиглярах, вооруженных германских наемниках, карликах и других непристойностях, которые были изображены в «Тайной Вечере»⁴³.

В своей защитной речи перед Трибуналом Святой Инквизиции 29 июля 1573 г. Веронезе последовательно отстаивал свободу творчества креативного художника, указывая на то, что случайные фигуры и анекдотичные детали намеренно вынесены за пределы сакрального пространства. Трибунал принял жесткое решение о наличии неприемлемых отклонений в религиозной работе, потребовав внести соответствующие исправления в композицию. Не подчинившись приказу Трибунала и рискуя, тем самым, навлечь на себя, членов своей семьи и мастерскую опасность обвинения в ереси, Веронезе поменял название работы на «Пир в доме Левия», сюжет которой требовал неизменно большой компании мытарей (Лука, 5:29)⁴⁴.

Портреты

Из живописного наследия Веронезе именно портреты вызывают наиболее серьезные проблемы атрибуции и датировки. К I этапу творчества (ранний период) Р. Галло относит парные портреты Джиузеппе да Порто с сыном (ок. 1554 г., Флоренция, Питти) и Ливии да Порто с дочерью (ок. 1554 г., Балтимор) и Портрет Дамы с сыном и собакой (ок. 1554 г., Париж, Лувр)⁴⁵. Сходство стилистических признаков этих парадных портретов (в полный рост) с портретными работами Моретто и Джиованни Баттиста Морони позволяет предположить значительное воздействие, оказанное на Веронезе этими портретистами. На двух портретах итальянского аристократа в полный рост (ок. 1554 г., Будапешт, Музей Изыщных искусств; Малибу, Музей Гетти) Веро-

незе изображает одну и ту же модель беззаботного элегантного мужчины на фоне иллюзионистского архитектурного пейзажа, который перенесен и в портрет Джиузеппе да Порто.

Два автопортрета Веронезе 1557 г. и 1578 г. гравировались Гаэтано Зансоном (1771–1816 гг.) и Агостино Карраччи (1567–1602 гг.)⁴⁶. Если, как отмечает П. Тикоцци, подобная идентификация гравированных автопортретов Веронезе была бы единогласно принята, этот факт повлек бы за собой корректировку даты исполнения работы «Брак в Кане». Так, сравнительный физиогномический анализ образов Веронезе в его Автопортрете 1578 г. и «Браке в Кане» (1562–1563 гг., Париж, Лувр), осуществленный В. П. Реариком в 1980 г., дает основание предположить, что «Брак в Кане» исполнен не ранее 1578 г. В. П. Реарик относит «Портрет Дамы» («La Belle Nani», Париж, Лувр), выполненный приблизительно в 1550 г. в холодной гамме голубого и серебристого, «Портрет Синьоры Барбаро» (ок. 1561 г., Villa Barbaro, Мазер), «Портрет Даниэле Барбаро с изданием Витрувия 1556 г.» в три четверти, сидя (ок. 1561 г., Rijksmuseum), «Портрет Дамы с цаплей» (ок. 1561 г., Vienna, Kunsthistorischen Sammlungen) и его автографическую версию «Портрет Дамы с лебедем» (ок. 1562 г.) ко второму и третьему этапам творчества Веронезе⁴⁷. К началу 1560-х гг. П. Тикоцци относит и бо́льшие по размеру «Портрет Мужчины в Мехах» (Флоренция, Питти), «Мужской Портрет» (Рим, Галерея Колонна), «Портрет Анджело Суриано» (Частная Коллекция, Париж) и «Портрет Знатного Веронца»⁴⁸. В самом деле, датировка В. П. Реарика и П. Тикоцци подтверждается более смелой работой кисти и более темным тональным строем, отличающими работы Веронезе зрелого периода⁴⁹.

Блестящие образцы портретной живописи Веронезе мы можем наблюдать в его больших работах на религиозные и мифологические сюжеты. В их число входят знаменитый квартет музыкантов в «Браке в Кане»; члены благородного семейства, современного Веронезе и идентифицированного Т. Пигнатти во «Встрече в Эммаусе» (ок. 1560 г., Париж, Лувр)⁵⁰; члены семьи Барбаро во фреске для зала Олимпа (ок. 1561 г., Maser, Villa Barbaro); две чудесные маленькие девочки, играющие с собакой (на первом плане работы «Встреча в Эммаусе»); знатной венецианской семьи Цуккина в работе «Семейство Цуккина, представляемое Деве Марии Теологическими Добродетелями», в числе четырех полотен заказанной Веронезе для украшения зала в фамильном дворце Цуккина на Большом Канале в Венеции (ок. 1571–1572 гг., Дрезден, Галерея Старых Мастеров). Как справедливо подчеркивает М. Монтеверди, групповые портреты, инкорпорированные в работы Веронезе на религиозные темы, могут по праву рассматриваться как его замечательный вклад в развитие искусства портрета⁵¹.

IV этап. Позднее творчество: Венеция (1574–1588 гг.)

Вскоре после пожара во дворце Дожей в 1574 г. Веронезе получил выплаты за работы, которые он должен был сделать для Зала Коллегии. Росписи для плафона, выполненные Веронезе и прославлявшие Венецианскую республику и ее отношения с Экклезией (Матерью-Церковью), в центральной части представляли «Венецию на Троне с Миром и Справедливостью, Марсом

и Нептуном», «Ветхозаветное Жертвоприношение» и «Евхаристию», а по углам — аллегорические фигуры Добродетелей на небесах в роскошных позолоченных деревянных рамах. И перспектива, и палитра росписей для Зала Коллегии близки росписи плафона в Зале Совета, но отличаются более ярким послеполуденным освещением и более низким углом падения света. Как отмечает Л. Крозато Ларчер, в работе над росписями плафона в Зале Коллегии участвовал и брат Паоло Веронезе, Бенедетто Калиари⁵².

Настенная живопись, представленная изображением «Аллегии Битвы при Лепанто», с Христом в центре и исполненными в технике монохрома фигурами Св. Себастьяна и Св. Жюстины в нишах, была выполнена Веронезе также при участии Бенедетто Калиари приблизительно в 1581 г.⁵³.

В 1579–1582 гг., после пожара во Дворце Дожей, был устроен конкурс на право исполнения громадного полотна «Парадиз» для Зала Большого Совета. В 1582 г. этот заказ был присужден Веронезе и Франческо Бассано. В 1588 г. Веронезе умер, не завершив работу, и полотно было передано Тинторетто, который, по утверждению Й. Шульца, базировался на подготовительных картонах Веронезе (Лилль, Музей Изящных искусств)⁵⁴. В 1579–1582 гг. Веронезе и его помощники (в частности, Бенедетто) выполнили большое полотно для плафона Зала Коллегии «Триумф Венеции»⁵⁵. Работа отличалась сокращенной перспективой, иллюзионистскими архитектурными видами и энергичными фигурами, наброски к которым на коричневой бумаге хранятся в Nagewood House в Йорке. Как отмечал А. М. Бризио, в «Триумфе Венеции» Веронезе пошел гораздо дальше достижений своих ранних работ, привнеся динамику активного действия и эмоциональный подъем⁵⁶.

2. Новаторство Веронезе

Как указывает Й. Шульц, в работах Веронезе с начала 1580-х гг. наблюдаются новые тенденции, которые характеризуются солнечной палитрой, динамикой, утонченной игрой света и тени на плоти и тканях и изысканной трактовкой драпировок⁵⁷. К числу этих работ А. М. Бризио относит «Триумф Венеции» в стиле прото-барокко (получившем дальнейшее развитие в итальянском Рококо Джованни Баттиста Тьеполо, 1696–1770 гг.), «Выбор Геркулеса», «Аллегория Мудрости и Силы» (обе ок. 1580, Нью-Йорк, Frick), «Марс и Венера» (ок. 1580 г., Нью-Йорк, Метрополитен) и «Похищение Европы» (Венеция, Дворец Дожей)⁵⁸.

Более радикальные изменения появляются в поздних работах Веронезе на религиозные темы. Уже в «Искушении Св. Антония» (1522 г.) Веронезе отказывается от палитры полуденного освещения, традиционно принятой у художников Вероны⁵⁹. В цикле работ «Пьета» (пять автографических версий Веронезе 1581 г. «Мертвый Христос с Девой Марией и Ангелом», выполненных в 1584 г. для церкви Сан Джованни и Паоло в Венеции (СПб, Гос. Эрмитаж); две версии работы «Мертвый Христос с Двумя Ангелами» (Берлин, Галерея Старых Мастеров; Бостон, Музей Изящных искусств); две версии работы Мертвый Христос с Ангелом и Дарителем» (Швейцария, Частная коллекция; Хьюстон, Музей

Изящных искусств), а также в поздней алтарной работе «Чудо Св. Панталеона» (1587 г., Venice, St. Pantaleon) Веронезе экспериментирует с эффектами киароскуро для усиления пафоса⁶⁰.

Предпринятое в 1990 г. П. Шпеццани исследование пяти версий Веронезе под общим названием «Пьета» показало обнаруженную (в подмалевке) в процессе радиографического анализа голову второго ангела слева от Христа⁶¹.

Й. Торнтон отмечает, что во всех пяти версиях «Пьеты» Веронезе отказывается от декоративной роскоши его светских работ и заменяет дневное освещение ночным. Так, бледный лунный свет поступает справа, мягко освещая золотистые кудри ангела и его розовое облачение, лицо Христа, голову Девы Марии, верхнюю часть его груди, его правое колено, левую кисть и повязку на его чреслах. Фон сокращен до темно-золотистой драпировки полотна, на котором покоится Христос. Пятикратное возвращение Веронезе к этой волнующей теме самопожертвования Й. Торнтон объясняет впечатлением, которое произвел на художника Призыв третьей сессии Трентского (Эйкуменического) Совета (1563 г.) к пробуждению у верующих (католиков) глубоких религиозных чувств средствами религиозного искусства⁶².

Выполненная в 1587 г. по заказу венецианского аристократа Бартоломео Борги алтарная работа «Чудо Св. Панталеона», предназначенная для церкви Св. Панталеона в благодарность за исцеление больного сына Борги, демонстрирует блестящее мастерство зрелого Веронезе, изобразившего волнующую сцену исцеления Святым умирающего мальчика. Эффект бледного лунного света, падающего справа и отражающегося на красноватом шелке мантии Святого, достигается Веронезе посредством инновационного сочетания свинцовых белил и красного лака.

Рабочие методы и техника Веронезе Живопись

К. Ридольфи упоминал о предпочтении Веронезе орпимента, оловянной желтой, красных и прозрачных лаков, что подтвердилось результатами анализа пигментов, используемых Веронезе. Анализ выявил употребление ультрамарина, азурита, малахита, вердигриса, реальгара, литбарга, вермилиона, охры, черного угля и свинцовых белил, льняного и орехового масла в качестве связующего, гипса и животного клея для подготовительных грунтов⁶³. Дж. Миллз выявляет три стадии технического процесса Веронезе, предполагающие первичное расположение композиции в подмалевке, наложение теней и световых бликов⁶⁴. П. Шпеццани упоминает об обнаруженных им в ходе анализа следах жженой охры и черного угля под красочными слоями и остатках рисунка углем, а также наличии тонких слоев цветного грунта над подготовительным. Более того, если одни области холста, к примеру, небеса, обнаруживали только подготовительный грунт, тонкие слои пигмента и цветных лаков, то другие, в особенности, парча и другие типы драпировок, демонстрировали подготовительный грунт, четыре, пять или даже шесть слоев пигмента и слой цветного лака. П. Шпеццани подтвердил, что Веронезе предпочитал использовать цвет-

ные лаки для моделирования теней на драпировках тканей. В самом деле, цветные лаки регулярно появляются в сложных образцах красочных слоев в области драпировок, в некоторых случаях в сочетании с ультрамарином и свинцовыми белилами⁶⁵. Дж. Плестерс отмечает также употребление Веронезе чистого ультрамарина для глазурирования красочной поверхности, подчеркивая его склонность к малахиту и азуриту⁶⁶.

Анализ образцов поперечного сечения красочных слоев работы «Пир в доме Левия» подтвердил использование азурита, малахита, желтой свинцовой и свинцовых белил, сочетаемых для достижения эффекта световых кульминаций, а также гашеной извести для создания «кремовых» оттенков бликования. П. Шпеццани замечает, что в некоторых случаях пигмент под известью до сих пор не утратил своей первоначальной влажности⁶⁷.

Рисунки и наброски маслом

У. Муссали отмечает, что для подготовительных картонов Веронезе использовал рисунки и наброски маслом, в исполнении которых нередко принимала участие его мастерская. Так, в инвентарной Описи имущества, унаследованного после смерти Веронезе, упоминался некий секретер палисандрового дерева, «набитый» рисунками и набросками маслом, исполненных Веронезе, среди которых числились три подготовительных рисунка к работе «Тайная Вечеря», вызвавшей недовольство Инквизиции (1573 г., Париж, Лувр, Le Cabinet des Dessins); и семь рисунков пером в технике киароскуро на тонированной бумаге к работе «Искушение Св. Антония» (1552 г., Париж, Лувр, Le Cabinet des Dessins) для Кафедрального Собора в Мантуе⁶⁸; а также многочисленные штудии черным мелом, акцентированные белилами, представляющие динамичные зарисовки индивидуальных фигур и групп для росписи плафона в Зале Коллегий во дворце Дожей (Лондон, Национальная Галерея; Париж, Лувр, Le Cabinet des Dessins; Роттердам, Музей Бойманса ван Бойнинген)⁶⁹.

По словам Д. Розанда, рисунки в технике киароскуро, создаваемые в мастерской Веронезе в процессе художественного моделирования, использовались как способ учета выполненных работ. Идентификация авторства подобных рисунков, в особенности в технике киароскуро, ввиду их различного качественного уровня, значительно затруднена, что составляет одну из наиболее актуальных нерешенных проблем атрибуции производных мастерской Веронезе⁷⁰.

Многочисленные исследования сохранившихся образцов подготовительных картонов Веронезе, относящихся к каждому из четырех этапов его активности, позволили получить представление о динамических сдвигах, происходивших в специфике его рабочего процесса (включая методы и технику исполнения) на всех стадиях его творческого развития⁷¹.

Сравнительный анализ технических особенностей сохранившихся штудий (рисунков киароскуро и набросков маслом) для работ «Чудо Св. Панталеона» (1552 г., Париж, Лувр), «Распятие» (1573 г., Париж, Лувр), «Мученичество Св. Георгия» (1566 г., Малибу, Музей Поля Гетти) и «Искушение Св. Антония» (1552 г., Париж, Лувр), представляющих каждый из четырех этапов его творческого пути, позволяет допустить, что набросок маслом был

предпоследней подготовительной стадией рабочего процесса Веронезе, предполагавшего логическую последовательность ряда: подготовительные картоны → рисунки в технике киароскуро → наброски маслом → работа маслом на холсте. Хотя, как отмечает П. Шпеццани, по четырем известным нам примерам, в которых и рисунки киароскуро, и наброски маслом для сохранившихся работ дошли до нас, весьма затруднительно судить о специфике рабочего процесса Веронезе в целом⁷².

Мастерская Веронезе

Веронезе руководил большой семейной мастерской в Венеции, в которой работали его сыновья Карлетто, Паоло и Габриэле, его брат Бенедетто Калиари и племянники, Альвизе дель Фризо (1559–1611 гг.) и Франческо Монтемеззано (1540–1602 гг.), а также множество других ассистентов и учеников⁷³. Участие Бенедетто документируется в Архиве Сан Себастьяно за 1556 г. и платежных ведомостях семьи Барбаро за 1561 г. в Мазере⁷⁴. Что же касается сыновей Паоло, Карло и Габриэле, то, учитывая их возраст, первое участие в работе мастерской Л. Крозато-Ларчер относит не ранее чем к 1580 г. В любом случае, возможность исполнения ими индивидуальных работ до и после 1580 г. до сих пор служит предметом острой дискуссии⁷⁵.

Известно, что семья Веронезе продолжала производство работ в его манере и после его смерти под маркой «*Naeredes Pauli*» («Наследники Паоло»). В процессе продуцирования этих работ семья использовала оставшиеся после смерти Веронезе рисунки и запасные версии фигуративных и композиционных набросков. Таким образом, как утверждает Г. Гаттинони, идентификация участия Веронезе может предполагать несколько уровней участия мастера: уровень «А» (произведение полностью выполнено рукой мастера); уровень «В» (произведение выполнено рукой мастера при участии его мастерской) и уровень «С» (рисунок выполнен рукой мастера, а живописное исполнение принадлежит ассистентам его мастерской)⁷⁶. Тем самым, работы, подписанные «*Naeredes Pauli*», исполнены мастерской Веронезе по его сохранившимся запасным подготовительным картонам. Неудивительно поэтому, что ведется столько споров о степени авторского участия Веронезе в исполнении известных работ и их сохранившихся автографических версий. В самом деле, работы исполненные представителями мастерской Веронезе и многочисленными копиистами, в значительной степени, затрудняют атрибуцию его живописного и графического наследия.

Характер и специфика работ Веронезе

Несмотря на притягательность работ Веронезе I этапа, его творческой активности, они не самостоятельны. Вазари неоднократно подчеркивал неестественность ранних успехов молодого Веронезе в Венеции, намекая на его скороспелость в развитии художественного дарования⁷⁷. Ф. Сансовино, в свою очередь, также обращал внимание на неестественно рано пришедшую к Веронезе громкую славу, не соответствовавшую его низкому происхождению⁷⁸. К. Ридольфи прославлял финансовые успехи Веронезе, перечисляя его выдающихся покровителей и цитируя самые известные из высказываний художника:

– «Невозможно оценить картины без знания универсальных законов художественного творчества и восприятия».

– «Способность живописать — не что иное как дар Небес, и пытающийся писать, не имея этого дара, подобен сеющему семена в волны».

– «Самые достойные добродетели, присущие художнику, — умеренность и простота».

– «Святые и Ангелы должны исполняться кистью самых блестящих живописцев, ибо кто может ожидать пробуждения чуда от бездарности?»⁷⁹

А. М. Занетти также удивлялся контрастирующему несоответствию благородства натуры Веронезе его низкому происхождению, отмечая великодушие, искренность и редкую способность художника к сопереживанию. К сожалению, достоинство, с которым держался Веронезе, нередко трактовалось его врагами и завистниками как заносчивость, надменность и амбициозность⁸⁰.

Веронезе часто бывал на Пьяцца Сан Марко, наблюдая за экзотикой одежд гостей Венеции, собравшихся со всех концов света, и делая стремительные зарисовки лиц, фигур и диковинных облачений армян и персов.

П. Осмонд отмечал, что сохранившиеся контракты заказов Веронезе, отчеты о суммах полученных им гонораров свидетельствовали о его практицизме и административном таланте, а письма художника к его невесте Елене Бадице и ее отцу из Рима демонстрировали его искренность и проявление глубокой человеческой симпатии⁸¹.

П. Фель обращает внимание на глубокую логику и четкую последовательность показаний Веронезе перед Трибуналом Святой Инквизиции в 1573 г., обнаруживших его способность отстаивать свои права перед представителями высокопоставленных церковных кругов и защищать свободу своего творчества от любых попыток диктата⁸².

К. Ридольфи полагает, что причиной смерти Веронезе послужило развитие пневмонии, полученной им в 1573 г. в ходе длительного инквизиторского дознания и обострившейся в результате его участия в пасхальной процессии в Венеции⁸³.

Как утверждает К. Ридольфи, судя по высказываниям Веронезе, он признавал свой дар живописца как Богоданный, приписывая свои преждевременные финансовые успехи милости Бога, который позволил реализовать ниспосланный ему дар, так что его пожертвования монастырям и церквям год от года становились все более щедрыми⁸⁴.

Портрет Веронезе кисти С. Тришона (1557 г.) в возрасте 29 лет изображает здравомыслящего, любящего жизнь художника, благородная натура которого так гармонировала с изысканной роскошью его искусства.

Г. Фиокко осуждает амбициозное принятие Веронезе благородного имени Калиари, рассматривая этот акт не только как свидетельство его болезненной тяги к роскоши, но и как проявление мирского тщеславия и суетности⁸⁵. Г. Трекка также не считал подобный акт принятия благородного имени Калиари случайным, поскольку оно принадлежало древнему угасшему аристократическому роду Контрада Сан Паоло из Вероны. По достижении успеха в Венеции, Веронезе получил соответствующее разрешение капитула на право признания за ним и его семьей

имени Калиари из знатного рода Контрада, принесся в качестве благодарности редкие по щедрости дары и пожертвования.

Документальный анализ, предпринятый Г. Трекка, свидетельствовал, что имя «Caliari» впервые появилось в контракте 1555 г. на заказ работы «Преображение» для церкви в Монтаньяна, в котором Веронезе, упомянутый как «Mrs Paulo Caliari Veronese» («Г-н Пауло Калиаро из Вероны»), подписался «Paullo veronese» («Паулло из Вероны»). В самом деле, как отмечает Г. Трекка, Веронезе начал использовать имя Калиари в подписи на холстах и документах только спустя 20 лет, в 1575 г.⁸⁶

Заказы Веронезе, полученные от церквей и государства, правителей и аристократии Вероны, Венеции и за их пределами, свидетельствуют о признании и славе, достигнутых им при жизни⁸⁷. Так, К. Ридольфи в своем вступлении к биографии Веронезе писал, что его работы как во вселенском зеркале отражают творения создателя в сжатом виде, что характеризует его как художника, сумевшего достичь высшей ступени совершенства посредством синтеза собственного изысканного стиля со стилем, заимствованным из античных фресок. Тем самым, неоценимым вкладом Веронезе в развитие итальянского искусства К. Ридольфи считал трансформацию им канона натурализма, с которого он начал, в канон идеализации, которым увенчалось его творчество, на основании предъявляемого им к художникам требования отказа от изображения изъянов природы и перехода к изображению ее достоинств в качестве Абсолютной Божественной Гармонии⁸⁸.

Сэр Джошуа Рейнольдс (1723–1792 гг.), выступавший против Венецианского новаторства в искусстве живописи, в 1770-е гг. нападал на Веронезе, осуждая ярко выраженную декоративную направленность его искусства: «Те, кто полагает, что великий стиль может успешно сочетаться с декоративным, если не декоративистским стилем, что простое, серьезное и величественное достоинство работ Рафаэля можно объединить с суматошными блесками Паоло или Тинторетто, горько заблуждаются... Многочисленные темы венецианских живописцев позволяют им вводить огромное количество фигур: пиры, свадьбы, процессы, сцены публичных мученичеств, чудеса Святых. Я могу легко допустить, что Поль Веронезе, если бы его спросили, ответил бы, что нет темы, которая бы не годилась для исторической картины и не требовала, по крайней мере, сорока фигур, и он бы настаивал, что, даже не имея возможности продемонстрировать свое мастерство композиции, он нашел бы способ проявить свое искусство в технике освещения, роскоши одеяний и богатстве изображаемого убранства»⁸⁹.

Джон Раскин был более расположен к натурализму и иронии Веронезе. Так, после восхваления его собак в работе «Встреча в Эммаусе» (ок. 1560 г., Париж, Лувр), Раскин добавлял: «Ни Тициан, ни Веласкес никогда не иронизировали, и хотя ирония Веронезе изящна и мила, он никогда, ни на одно мгновение, не пренебрегает дозволенной Абсолютной Гармонией природы черты»⁹⁰.

Б. Беренсон рассматривал Паоло Веронезе в качестве производного четырех или пяти поколений Вероны, отмечая его оживленную, искреннюю, радостную суетность⁹¹. Спустя 60 лет, Б. Беренсон писал: «Когда я созерцаю работы Веронезе, я испытываю удовлетворение настолько полное и совершенное, что ощущаю это всем своим существом, всеми моими чувствами, всем

моим разумом... И я люблю его настолько сильно, насколько я любил бы любого другого художника, который мог писать с подобным вдохновением»⁹². В этой оценке Б. Беренсоном самобытности искусства Веронезе и той ведущей роли, которую в его развитии сыграл интеллект, было предвидение формирования позднего академического подхода Веронезе к системе обучения художника, структуре его живописи и динамике сдвигов культурных смыслов в процессе воспроизводства в его искусстве накопленного западноевропейской художественной культурой опыта.

Прижизненные гравюры по работам Веронезе принадлежали Агостино Карраччи, в частности, с работы «Мистическое обручение Св. Екатерины» и Автопортрета Веронезе 1578 г. Очевидно влияние Веронезе и на брата Агостино, Аннибале Карраччи. К числу живописцев XVII столетия, обязанных Веронезе формированием специфики своего стиля, можно отнести Петера Пауля Рубенса, Антона ван Дейка, Маттиа Прети, Пьетро да Кортоне и Луку Джордано. Среди тех, кто неоднократно выполнял гравюры с работ Веронезе, были Николас Кочин, Джузеппе Мария Мителли, Валентин Ле Фебр (1642–1680/81 гг.), Шарлотта Катрин Патэн (р. 1660 г.) и Андреа Цукки (1679–1740 гг.).

Художником, который испытал на себе доминирующее влияние Веронезе, оказался Тьеполо (1696–1770 гг.), сумевший воспроизвести его стилевую специфику в прото-барочной манере. И пока Сэр Рейнольдс возмущался вызывающе декоративным искусством Веронезе, Тьеполо заимствовал его редкую самобытность и блестящую технику исполнения, стремясь внести собственный вклад в развитие заложенных Веронезе традиций на следующей стадии расцвета Венецианской живописи XVIII столетия.

В 1797 г. агенты Наполеона привезли в Париж несколько работ Веронезе, что стало значительным событием в истории французского искусства. Так, в дневниках и корреспонденции Ожана Делакруа (1798–1863 гг.) мы находим его размышления о стилевой специфике работ Веронезе. В частности, Делакруа писал: «Человек, который просто сделал то, что мы всегда считали невозможным, — Поль Веронезе. На мой взгляд, он единственный, кто смог проникнуть в тайны природы»⁹³.

Неудивительно поэтому, что в своей знаменитой «Истории Импрессионизма» Джон Рюолд не забывает упомянуть о том, что Анри Фантен-Латур и Берта Моризо неоднократно копировали Веронезе в Лувре, а Огюст Роден восхищался его работами в Венеции⁹⁴.

Примечания

¹ Hadeln D., von. Paolo Veronese. — Florence: 1978.; Wann ist Paolo Veronese geboren? // Kunstchronik. — XXII. — 1910–1911. — P. 257–260.

² Verona. Archiv Stato. Census inf. e will.: 1541.

³ Vasari. Vita. — Milano: 1550. P. 369–374.

⁴ Ridolfi C. Meraviglie dell'arte. — Verona: 1648. P. 296–352.

⁵ Gould C. An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work // Burlington Mag. — 1960. — СII. P. 489.

⁶ Levey M. An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work // Burlington Mag. — 1960. — СII. P. 107–111.

- ⁷ Cocke R. An Early Drawing by Paolo Veronese // *Burlington Mag.* — 1971. — CII. P. 726–733.
- ⁸ Gisolfi Pechukas D. *The Youth of Veronese. Dissertation.* — Chicago: 1976.
- ⁹ Gisolfi C. «L'Anno veronesiano» and Some Questions about Early Veronese and his Circle // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* — XLIII. — 1989–1990. P. 30–42.
- ¹⁰ Sansovino F. *Venetia citta nobilissima e singolare.* — Venice: 1581.
- ¹¹ Beguin S. *La Fille de Jaire de Veronèse au Musée du Louvre* // *Revue de l'Art.* — 1939. P. 165–169.
- ¹² Pignatti T. *Veronese. 2 vols.* — Venice: 1976.
- ¹³ Gallo R. Per la datazione della opere del Veronese // *Emporium.* — LXXXIX. — 1939. — P. 145–152.
- ¹⁴ Gisolfi C. «L'Anno veronesiano» and Some Questions about Early Veronese and his Circle // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* — XLIII. — 1989–1990. — P. 30–42.
- ¹⁵ Pignatti T. *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia.* — Milan: 1966.
- ¹⁶ Arslan E. Nota su Veronese e Zelotti // *Belle Arte.* — 1948. — I. — P.227–245.
- ¹⁷ Fiocco G. *Paolo Veronese und Farinati* // *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlingen.* —1926. — I. — P. 123–126.
- ¹⁸ Vasari. *Vita.* — Milano: 1550.
- ¹⁹ Arslan E. Nota su Veronese e Zelotti // *Belle Arte.* — 1948. — I. — P.227–245.
- ²⁰ Pignatti T. *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia.* — Milan: 1966.
- ²¹ Cocke R. A Preparatory Drawing for the «Triumph of Mordechai» in San Sebastiano Venice: // *Burlington Mag.* — 1960. — CXIV. — 1972. — P. 322–325.
- ²² Zanetti A.M. *Descrizione di tutte le publiche pitture della vita di Venezia o sua rinnovazione delle ricche maniere dal 1674.* — Venice: 1733.
- ²³ Tea E. Il cromatismo di Paolo Veronese // *L'Arte.* — 1920. — XXIII. — P. 59–75.
- ²⁴ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* — Verona: 1648.
- ²⁵ Hadeln D., von. *Paolo Veronese.* — Florence:1978.; Wann ist Paolo Veronese geboren? // *Kunstchronik.* — XXII. — 1910-1911. — P. 257–260.
- ²⁶ Caliani P. *Paolo Veronese: Sua vita e sue opera.* — Roma: 1888.
- ²⁷ Osmond P. *Paolo Veronese: His Career and Work.* — London: 1927.
- ²⁸ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* — Verona: 1648.
- ²⁹ Pignatti T. *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia.* — Milan: 1966.
- ³⁰ Sansovino F. *Venetia citta nobilissima e singolare.* — Venice: 1581.
- ³¹ *Paolo Veronese: Restauri* // *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia.* — 1988. — XV.
- ³² Caliani P. *Paolo Veronese: Sua vita e sue opera.* — Roma: 1888.
- ³³ Fiocco G. *Paolo Veronese.* — Bologna: 1928.
- ³⁴ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* — Verona: 1648.
- ³⁵ Palluchini R. *Veronese.* — Bergamo: 1940.
- ³⁶ Vertova L. *Veronese.* — Milan: 1953.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ *Les Noces de Cana de Véronèse: Une Oeuvre et sa restauration.* — Paris: Louvre, 1992–1993.
- ³⁹ Zanetti A.M. *Descrizione di tutte le publiche pitture della vita di Venezia o sua rinnovazione delle ricche maniere dal 1674.* — Venice: 1733.
- ⁴⁰ Tea E. *Paolo Veronese e il teatro* // *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte.* — Venezia: 1955. — P. 262–264.
- ⁴¹ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* — Verona: 1648.
- ⁴² Fiocco G. *Paolo Veronese.* — Bologna: 1928.
- ⁴³ Fehl P. *Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject Matter of So-called Feast in the House of Levi* // *Gazette des Beaux-Arts.* — 6th Sec. — LVIII. — 1961. — P. 325–354.
- ⁴⁴ Fehl P. and Perry M. *Painting and the Inquisition at Venice: Three Forgotten Files* // *Interpretazione veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro.* — Venice: 1984. P. 32.
- ⁴⁵ Gallo R. Per la datazione della opere del Veronese // *Emporium.* — LXXXIX. — 1939. — P. 145–152.
- ⁴⁶ Fehl P. and Perry M. *Painting and the Inquisition at Venice: Three Forgotten Files* // *Interpretazione veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro.* — Venice: 1984. P. 32.
- ⁴⁷ Rearick W. P. *Maestri veneti del cinquecento, Biblioteca di Disegni. VI.* — Florence: 1980.

- ⁴⁸ Ticozzi P. Le incisione da opere del Veronese nel Museo Correr // *Boll. Mus. Civ. Ven.* – XX. – 1975. – P. 6–62
- ⁴⁹ Monteverdi M. Ipotesi su un modello di Paolo Veronese // *Crit. Arte.* – XX.138. – 1974. – P. 33–38.
- ⁵⁰ Pignatti T. *Veronese*. 2 vols. – Venice: 1976
- ⁵¹ Monteverdi M. Ipotesi su un modello di Paolo Veronese // *Crit. Arte.* – XX.138. – 1974. – P. 33–38.
- ⁵² Crosato Larcher L. Note su Benedetto Caliari // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* – XXIII. – 1969. – P. 115–130.
- ⁵³ Sinding-Larsen S. *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic.* – Rome: 1974.
- ⁵⁴ Schulz J. *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance.* – Berkley: 1968.
- ⁵⁵ Crosato Larcher L. Note su Benedetto Caliari // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* – XXIII. – 1969. – P. 115–130.
- ⁵⁶ Brizio A.M. Nota per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese // *L'Arte.* – 1928. – XXXI. – P. 1–10.
- ⁵⁷ Schulz J. *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance.* – Berkley: 1968.
- ⁵⁸ Brizio A.M. Nota per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese // *L'Arte.* – 1928. – XXXI. – P. 1–10.
- ⁵⁹ Thornton J. *Renaissance Colour Theory and Some Paintings by Veronese.* Dissertation. – Pittsburg: 1979.
- ⁶⁰ Gould C. An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work // *Burlington Mag.* – 1960. – CII. – P. 489.
- ⁶¹ Spezzani P. *Riflettoscopia e indagine non distruttive: Pittura e grafica.* – Milan: 1992.
- ⁶² Thornton J. *Renaissance Colour Theory and Some Paintings by Veronese.* Dissertation. – Pittsburg: 1979.
- ⁶³ Mills J. and White R. Organic Analysis in the Arts: Some Further Paint Medium Analysis // *National Gallery Techn. Bull.* – II. – 1978. – P. 71–76.
- ⁶⁴ Mills J. and White R. Analysis of Paint Media // *National Gallery Techn. Bull.* – V. – 1981. P. 66–68.
- ⁶⁵ Spezzani P. *Riflettoscopia e indagine non distruttive: Pittura e grafica.* – Milan: 1992.
- ⁶⁶ Plesters J. Ultramarine Blue, Natural and Artificial // *Studies Conserv.* – XI. – 1966. – P.62–68.
- ⁶⁷ Paolo Veronese: *Restauro* // *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia.* – 1988. – XV.
- ⁶⁸ Bacou R. Ten unpublished Drawings by Veronese Recently Acquired by the Cabinet des Dessins du Louvre // *Master Drawings.* – XXI. – 1983. – P. 255–262.
- ⁶⁹ Moussali U. Le Processus d'elaboration et de création dans les grands ateliers vénitiens du XVII-ème siècle, notamment chez Véronèse // *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte.* – Venezia: 1955. – P. 285–288.
- ⁷⁰ Rosand D. An Early Chiaroscuro Drawing by Veronese // *Burlington Mag.* – 1966. – CVIII. – P. 421–429.
- ⁷¹ Moussali U. Le Processus d'elaboration et de création dans les grands ateliers vénitiens du XVII-ème siècle, notamment chez Véronèse // *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte.* – Venezia: 1955. – P. 285–288.
- ⁷² Spezzani P. *Riflettoscopia e indagine non distruttive: Pittura e grafica.* – Milan: 1992.
- ⁷³ Crosato Larcher L. Per Carletto Caliari // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* XXI. – 1967. – P. 115–130.
- ⁷⁴ Monteverdi M. Ipotesi su un modello di Paolo Veronese // *Crit. Arte.* – XX.138. – 1974. – P. 33–38.
- ⁷⁵ Crosato Larcher L. Per Carletto Caliari // *Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte.* XXI. – 1967. – P. 115–130.
- ⁷⁶ Gattinoni G. *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII (la casa degli eccellenti Caliari eredi di Paolo Veronese).* – Mestre: 1914.
- ⁷⁷ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* – Verona: 1648.
- ⁷⁸ Sansovino F. *Venetia città nobilissima e singolare.* – Venice: 1581.
- ⁷⁹ Ridolfi C. *Meraviglie dell'arte.* – Verona: 1648.
- ⁸⁰ Zanetti A.M. *Descrizione di tutte le publiche pitture della vita di Venezia o sua rinnovazione delle ricche maniere dal 1674.* – Venice: 1733.

- ⁸¹ Osmond P. Paolo Veronese: His Career and Work. – London: 1927.
- ⁸² Fehl P. Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject Matter of So-called Feast in the House of Levi // Gazette des Beaux-Arts. – 6th Sec. – LVIII. – 1961. – P. 325–354.
- ⁸³ Ridolfi C. Meraviglie dell'arte. – Verona: 1648.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Fiocco G. Paolo Veronese. – Bologna: 1928.
- ⁸⁶ Trecca R. Paolo Veronese e Verona. – Verona.:1940.
- ⁸⁷ Cocke R. The Development of Veronese's Critical Reputation // Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & Arte. - XXXIV. – 1980. – P. 96–111.
- ⁸⁸ Ridolfi C. Meraviglie dell'arte. – Verona: 1648.
- ⁸⁹ Reynolds J. Discourses on Art. – London: 1778.
- ⁹⁰ Ruskin J. Modern Painters. – New York: 1886.
- ⁹¹ Berenson B. Venetian Painters of the Renaissance. – London: 1894.
- ⁹² Berenson B. Venetian School. – London: 1957.
- ⁹³ Joubin A. Correspondance générale d'Eugène Delacroix. – Paris: 1936-1938. – IV. P. 94.
- ⁹⁴ Rewald J. History of Impressionism. – New York: 1961. – P. 76; 462.



МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ПО ТУ СТОРОНУ ДЕТСТВА

Серый камень на дороге, о который прохожие лишь спотыкаются,
в художнике может вызвать не досаду, а фантазию.

Неизвестный

Будешь любить всякую вещь и
тайну Божию постигнешь в вещах...

Ф. М. Достоевский

Когда художник попадает в особый промежуток времени и пространства? Промежуток между днем и ночью, яви и забытья, и внутри этого пространства времени в свой поток жизни с ее реальностью и действительностью. И в этой картине мира судьба художника становится мерой ценности бытия. Кто сказал, что миф далек от жизни и не решает вопросов бытия? Он выступает в роли некой силы, которая способна изменить мир. И переводит ситуацию в новое измерение. В этом его способность спасать и обновлять мир. Миф жив, пока есть вера в него.

Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным, это может быть: письмо или изображение, письменная речь, фотография, кинематограф, репортаж, спортивные состязания, зрелища, реклама, выступающие в качестве могут быть материальных носителей мифического сообщения. Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, не деформирует; миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, не искажение, он альтернатива. Само создание мифов было первым шагом человека к творчеству и познанию самого себя.

Самый короткий миф — имя человека, самый длинный это его жизнь. Лишь в детстве мы близко подходим к той таинственной двери, за которой слышатся отчетливо странные голоса. Чей же голос услышал за дверью творчества польский художник Яцек Йорка. Не случайно его картины погружают в непонятные глубины подсознания и непостижимости мысли. И эта подлинная жизнь вдруг соприкасается с мифами нашего детства и нашим мировосприятием. Создавая «кокон» мифа художник погружает нас в свой воображаемо-фантастический мир, через ассоциативно-образную, знаковую структуру. Этот своеобразный способ видения является спасением от страхов, одиночества, способен спасать и обновлять мир, сам, являясь «защитной оболочкой». «Сколько в художнике детства, столько в нем и поэтичности». — Валентин Борисов.

Яцек Йорка — Jacek Yerka — псевдоним Яцека Ковальского. Яцек родился в Северной Польше в 1952 г. Будущий художник рос в окружении средневековой архитектуры, чудом уцелевшей от бомбежек во время второй мировой войны. Окрестности дома и кухня бабушки, где юный Яцек проводил много времени, оказали огромное влияние на творчество художника. «Мне кажется, 50-ые были таким Золотым Веком. Это счастливые годы моего детства, наполненные волшебством окружающего мира. В моих работах это отражается в зданиях, мебели и различных довоенных безделушках» — так говорит худож-

ник о своем детстве. Своеобразная эстетика довоенного времени. В своей детализированной манере и любви к предметам «прошлого» зритель находит свои переживания и свои воспоминания. Предметы, оставленные и забытые у дороги: старый телевизор, лампа, домашние тапочки, все говорит о забытых вещах прошлого. Своеобразный сюрреалистический реализм. Это не просто картины-воспоминания, это прощание с прошлым веком, прощание с самим собой, «рассставание с человеком».

Мы подходим к этим вещам, внимательно их рассматриваем, они одушевлены. В них усталость времени, они вещают или вопрошают? Как мне кажется, основная проблема нашего времени заключается в том, что у нас нарушены простые отношения с вещами, а значит — у нас разрушены отношения с миром. Как тут не вспомнить пророчество сказочника Андерсена с его разбитым зеркалом тролля из «Снежной королевы»: для того, чтобы разрушить отношения человека с миром и ближним, достаточно крошечного стеклышка, попавшего в глаз. В современной пустыне реального нужно сделать усилие возврата к взгляду на мир. Тогда нам откроется философия простых вещей, философия мира. Где же взять этот простой взгляд в нашей виртуализированной пустыне реального и выйти к этой реальности и увидеть все с чистого листа?

Чтобы вступить с реальностью в значимые отношения, нужно просто почувствовать свидетельство этого мира, который есть. Он не виртуален, не эфемерен. Скажем, камень, который может быть холодным или нагретым солнцем, который имеет свой запах, цвет, фактуру, о который разбивается стекло, или он поддерживает свод, или он лежит посреди дороги... Камень указывает на дорогу, которая куда-то ведет, или на солнце, что сегодня особенно ярко и горячо, или на зодчего, который построил этот дом, и, в конце концов приводит нас к переживанию мира как того целого, что содержит все вещи. И мы понимаем, что мир живой, и возможна сообщаемость между прошлым и настоящим. Может нам помог это сделать Яцек Йорка...

Когда польский иллюстратор Яцек Йорка только поступал в колледж, его преподаватели по рисованию крайне рекомендовали изменить стиль работ и рисовать что-то «человеческое». Но Яцек был непреклонен и, вскоре, сами господа преподаватели вынуждены были признать, что рисунки Йорка весьма интересны и оригинальны.

Говоря о создании своих картин, автор отмечает, что это очень непростой процесс. «У меня в голове появляется идея, и с помощью левой руки и мягкого карандаша я делаю несколько набросков в блокноте. Если идея стоит того, чтобы ее развивать, то я переношу рисунок на бумагу хорошего качества размером 14 x 11,5 см, раскрашиваю его цветными карандашами и добавляю еще кое-какие детали. Этот проект выносится на суд Семейного Жюри (жена и 4 дочери) и чаще всего получает отказ, сопровождаемый обидными комментариями. На следующем этапе рисунок «дозревает», лежа где-нибудь под кипой старых бумаг, и через несколько недель снова демонстрируется семье. Если и на этот раз вердикт остается отрицательным, рисунок так и остается в моих архивах. Но чаще всего одна из моих девочек проявляет милосердие к моей работе и называет ее перспективной, после чего я рисую уже полноценную картину».

«Демонтаж мифа» — это граница между детством и реальностью. А иногда — это есть сама жизнь, как мы видим на примере творчества Яцека Йорки. Это магическое чудо, в котором есть свой высший смысл. Почему же так сильна в человеке потребность в обретении мифа, где привычные, легко узнаваемые объекты превращаются и встраиваются в полностью несвойственное окружение, что, несомненно, является отличительным признаком стиля сюрреализма. «Чужие» туда не пройдут, поэтому сюрреализм сакрален и недоступен для тех, с кем ему не по пути. Граница между сюрреалистическим мифом и мифическим «сюром» размыта, как «любовь и смерть в одном сосуде». И в этих необозначенных границах художник забыл свои вещи на дороге времени. «В детстве я строил домики из подушек, стульев и жил там, забирая из квартиры все нужные мне предметы: настольную лампу, книги, игрушки. Эти картины напоминают мне детство, и я чувствую и одновременно припоминаю что-то знакомое и родное, как будто мне уже довелось там побывать: то ли во снах, то ли в своих мечтах...»

Мифическое сознание обладает способностью интуитивного прозрения, попадая в сферу духовных ценностей, художник, зритель, читатель свободно интерпретирует, выбирая по собственному усмотрению структуру своих эмоций и размышлений. Среди всего множества мифических преданий и рассказов принято выделять несколько видов мифов. Космогонические мифы — мифы о происхождении богов, мира и вселенной, антропогонические мифы — мифы о происхождении человека и человеческого общества, мифы о культурных героях — мифы о происхождении и введении тех или иных культурных благ, эсхатологические мифы — мифы о «конце света», конце времен.

«Люди, имеющие разум, должны просить у богов знания о них самих, насколько это доступно людям; ибо и человек не может принять ничего более великого, и бог даровать ничего более священного, чем истина. Все остальное, в чем нуждаются люди, бог дает им полностью, разума же и мудрости — часть, владея и распоряжаясь ими как своей собственностью. Ибо божественно блаженно не золотом и серебром и сильно не громами и молниями, но способностью постигать и знанием» (Плутарх).

«Итак, если ты будешь внимать историям о богах подобным образом и будешь выслушивать их от тех, кто толкует миф благочестиво и мудро, если ты всегда будешь исполнять и блюсти предписанные обряды, понимая, что нет для богов более приятного дела и более приятной жертвы, чем истинное представление о их природе, тогда избежишь ты суеверия, которое является злом не меньшим, чем безбожие» (Плутарх).

Вживаясь в мифы, дешифруя их, размышляя над их символикой, мы начинаем понимать, смысл любого произведения будь-то художественного, либо литературного. В чем же родство между символом и мифом; символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием...

«Все в ней от начала до конца написано таинственно, с загадочным иносказанием, и смысл догматов, в ней заключающихся, содержится не в букве, но глубоко скрыт под нею. Посему читать сею книгу, могут только разумные, но должны и они, читая ее, всегда иметь в мысли иносказание, дабы невежеством

неученых не подвергалось посмеянию то, что в ней излагается...» — так говорится в обзоре священных книг св. Афанасия Великого о книге «Песнь Песней Соломона». Исследователи на протяжении многих веков проникали в загадочное иносказание этой удивительной книги Библии.

Вселенная символа и мифа предполагает нерасчлененное тождество символической формы и ее смысла. Почти любое слово является символом, превращая естественный язык в средство коммуникации в культурном образовании. «Тайное символа», не закрытое чтение», а ритмический жест в сторону творчества жизни, жест, гласящий нам, что дело не в «блуждающей точке», а в самой жизни и смерти» (Карен Свасьян). Он есть все и ничто. Как будто мы спускаемся с «верхнего этажа», с поверхностного слоя в глубинный, и наоборот. Когда символ не способен передать все оттенки переживаний в момент «замораживания в форму».

Миф может схватывать множество повествований, он ставит нас перед большим количеством символических систем. «Сам символ — это "магический ключ" в специфически человеческий мир культуры...» (Эрнст Кассирер). Бесконечная множественность мифов, это их типология. Возьмем, например миф, относящийся к изначальным конфликтам. А именно, вспомним миф о библейском повествовании, грехопадения Адама. Миф, возводящий исток зла к человеку. Миф об искушении и помутнении разума. Женщина — это образ хрупкости, прямо противоположна мужчине. Образ Адама нечто большее, чем парадигма существующего сегодняшнего зла. Адам, как первочеловек предшествует каждому человеку, он древнее любого человека (а змей — древнее Адама). Символический образ Адама можно рассматривать как образ опыта всего человечества. Все персонажи этого мифа расставлены так, чтобы вовлечь нас в динамику и напряженность момента. «Как поддавшаяся искушению змеи «жена» (Ева), а за ней и «муж», «человек» (Адам) вкушают в саду эдемском (раю) запретный плод с древа познания добра и зла, нарушив предписание бога, что имело роковые последствия для Адама, Евы и всего рода человеческого: человек, наказанный богом, «в поте лица» должен добывать свой хлеб, он лишился бессмертия и (по одной из версий) изгнан с женой из рая». Образ змея означает, что не человек познает зло, а именно зло познает человека. И человек его обретает. Для человека «начать», значит «продолжить». В чем же внутренний конфликт?

Все персонажи: Бог, налагающий запрет, объект искушения, обольщенная женщина, змей искушитель распределяют события так, что мы неощутимо соскальзываем в сторону зла. Это миф о грани, о выборе и о том, что в Адаме разрушается теология помыслов. Сюжет грехопадения изображался многими художниками: Тицианом, Лукасам Кранахом, Микеланджело и т. д. Мы видим изображение стоящих супругов у древа Познания Добра и Зла. Адам всегда изображен молодым, или мужчиной в расцвете лет, Ева — воплощение женственности и хрупкости. Адам представляет на символическом уровне человеческий опыт в его универсальности. Он сообщает истории импульс, скачок от невинности к виновности, и это повествование уже становится драмой.

Размышляя над сюжетными линиями мифов, мы понимаем, что это то, о чем мы можем и должны мыслить. Так как мифологические символы дают

«пищу для ума», дают опыт и смысл. И говорят нам о том, что все уже изреченное и познанное в свете символов полагается на мыслящего, в котором есть загадочное и в котором всегда надо начинать сначала. Миф по А. Ф. Лосеву — всепроникающая стихия, сущая всюду в человеке и вокруг человека, прирожденный человеку и социуму способ видения и толкования себя и мира. Мифология — особая форма энергийного воплощения сущности, универсальное качество культуры, объективно существующий срез каждого социально-исторического типа мышления. Миф по Лосеву — диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще.

И пусть мир мифа это в какой-то мере мир детства. Но зададимся вопросом, когда же и каким образом человек выходит из своего детства, как он становится взрослым? На первый взгляд этот вопрос кажется психологическим, на самом деле ответ таится в исследовании образов, фигур, символов, смыслов мира, и становлении их интерпретаций, которые руководят взрослением. А эта сфера смыслов есть в движении произведений культуры и искусства. Этот путь взросления, путь осознания своей личности лежит на пересечении мифа и реальности.



ВИДЕТЬ КРАСОТУ ВО ВСЕМ...

В отечественном искусствознании незаслуженно забытым и отодвинутым в тень осталось творчество французской художницы Мари Лорансен, а между тем ее имя довольно известно за рубежом, а тем более на родине. Хочется устранить такое досадное упущение и замолвить несколько слов об этом интересном мастере.

Мари Лорансен родилась в Париже 31 октября 1883 г. Ее мать, портниха по профессии, воспитывала дочь одна, об отце сведения скудные и предположительные. В возрасте десяти лет девочка поступила в лицей Ламартина. Проявив способности к рисованию, она в 1901 г. проходит курс обучения на Севрской мануфактуре как художница по фарфору, а в 1902 г. учится рисунку в одной из парижских школ, где ее преподавателем была Мадлен Лемер (1845–1928 гг.), известная своими цветочными композициями. В 1903 г. Мари Лорансен поступает в академию Эмбер, где завязывает дружеские отношения с Жоржем Браком и Франсисом Пикабиа. Она встречает и Анри-Пьера Роше, который покупает несколько ее рисунков и впоследствии помогает стать профессиональной художницей. Вдохновленная идеями символистов, Мари создает свои первые гравюры.

В 1907 г. молодая художница впервые выставляет работы в Салоне независимых. В галерее Клови Саго она встречает Пикассо, который знакомит ее с поэтом Гийомом Аполлинером. Это было знаменательное в ее судьбе знакомство: вскоре молодые люди сближаются и их отношения продолжаются до 1912 г.

Мари Лорансен становится одной из постоянных посетительниц Бато-Лавуа, где происходят встречи художников и поэтов. Этот круг объединил Пикассо, Брака, Гри, Макса Жакоба, Анри Сальмона, Фернана Оливье, Кремнитца и других.

В 1908 г. Лорансен принимает участие в банкете в честь «таможенника» Руссо, устроенном на Бато-Лавуа Пикассо.

Вскоре Мари Лорансен создает первую версию картины «Аполлинер и его друзья» (Балтимор. Музей изящных искусств), которую покупает Гертруда Стайн. Вторую версию картины художница пишет в 1909 г. Сейчас она находится в Национальном музее современного искусства в Париже. Для обеих версий характерна чрезвычайно упрощенная манера, чувствуется сильное влияние раннего кубизма Пикассо и Брака, а также тяготение к примитивизму. Однако, несмотря на утверждение Аполлинера, что Мари Лорансен была последовательной сторонницей кубизма, к нему относятся только самые ранние работы художницы. Помимо упомянутых произведений, можно вспомнить, например, такую картину, как «Молодые женщины» (1910–1911 гг., Стокгольм, Музей современного искусства).

С 28 февраля по 13 марта 1912 г. в галерее Барбазанж в Париже проходит первая персональная выставка Лорансен (совместно с Робером Делонеем). Предисловие для каталога написал Фернан Флере.

Мари Лорансен приглашают принять участие в «Доме кубистов», созданном Андре Марем и Раймоном Дюшамом-Вийоном. Семь ее работ в 1913 г. были показаны в Нью-Йорке.

1912 г. знаменуется также тем, что Лорансен разрывает отношения с Аполлинером и завязывает знакомства с Жаном-Эмилем Лабуерером, Жаком Дусе и Танкмаром фон Мюншхаусеном. Что касается Аполлинера, то все попытки примирения с ним срываются. Поэт публикует «Алкоголь» и еще несколько произведений, где отражены их взаимоотношения. 22 июня 1914 г. Мари Лорансен выходит замуж за Отто фон Ветьена. Объявление войны застаёт молодоженов на пути в Испанию. Супруги выбирают местом своего пребывания Мадрид.

В Испании Мари Лорансен чувствовала себя совершенно покинутой и за годы изгнания создала очень мало. В Барселоне она встречается с Пикассо и Пикабия, с которым налаживается тесное сотрудничество.

17 марта 1916 г. Аполлинер, ушедший на фронт добровольцем, получает серьезное ранение в голову, после чего ему делают трепанацию черепа. В октябре того же года он публикует поэму «Убитый поэт», где в героине без труда можно узнать Мари Лорансен. Умирает Аполлинер от гриппа в ноябре 1918 г., за два дня до объявления перемирия.

Популярность Мари Лорансен как художницы растет. Так, в конце 1917 г. Андре Бретон в «Le Carnet critique» публикует статью «Мадам Мари Лорансен», что отражает растущий интерес к ее творчеству.

В 1919–1920 гг. Лорансен с мужем путешествуют по Испании и Германии. Она знакомится с Рильке и пишет картину «Женщина в лесу» (Лос-Анджелес, частная коллекция).

В Париж Лорансен возвращается в марте 1921 г. Это было отмечено сборником стихов Макса Жакоба, Андре Бретона и других, написанных в ее честь. Очень скоро художница обретает присущую ей манеру письма, для которой характерны лица с темными глазами и фигуры в бледно-голубых, розовых и зеленоватых тонах, что с очевидностью видно, например, в картине «Женщина с собакой» (1923. Париж. Музей Оранжери). Портрет «Баронесса Гурган с черным шарфом» (1923. Париж. Центр Помпиду) знаменует начало ее популярности в течение 1920-х и 1930-х гг. в качестве светской портретистки.

Большой резонанс имела и персональная выставка у Розенберга, прошедшая в Париже в 1921 г., сразу после возвращения.

Мари Лорансен устраивает у себя «четверги», где собирает весь интеллектуальный цвет столицы, — в основном писателей, от Жюль Грина до Рильке. Роже Аллар публикует о ней монографию. Она выходит в свет в Лейпциге в 1921 г. В том же году Мари Лорансен разводится с мужем и пишет свою последнюю картину в духе кубизма: «Амазонки».

К интересным портретам этого периода можно отнести: «Жан Андре Сальмон» (1923 г., Париж) и «Коко Шанель» (1923 г., Париж. Музей Оранжери).

В 1923 г. Мари Лорансен была привлечена Сержем Дягилевым для создания декораций и эскизов костюмов к балету Франсуа Пуленка «Лани». В дальнейшем она пишет декорации и эскизы костюмов для балета «Розы», поставленного в парижском театре Сигаль, в 1928 г. — декорации для комедии

Альфреда Мюссе «О чем мечтают девушки?» и балета «Веер Жанны», в 1945 г. – для балета «Завтрак на траве» Театра на Елисейских полях, а в 1951 г. для пьесы «Доминик и Доминик».

Кроме активной театральной деятельности Мари Лорансен в то время принимала участие в организации Международной выставки декоративного искусства, проведенной в Париже в 1925 г. При этом сотрудничала с Андре Гру.

В 1925 г. на службу к Мари Лорансен поступает Сюзанна Моро, которую она в 1954 г. удочеряет. Это происходит незадолго до ее смерти. В последние годы жизни та становится самым близким ей человеком.

Живописная манера художницы в течение 1930-х гг. остается неизменной. Не считая нескольких цветочных композиций, портретов и многофигурных работ, в основном они писала девушек и женщин. Они, как правило, грациозны, хрупки и загадочны. Более декоративны, чем достоверны. Скорее отражают восприятие мира ребенком, чем взрослым человеком. Ее персонажи всегда прекрасны, поскольку во всем художница умела видеть красоту...

Мари Лорансен писала мужчин только при создании портретов друзей. Муза вдохновляла ее в основном на создание женских образов...

С 1940 г. ее живопись претерпевает некоторые изменения в передаче форм и цвета. Краски становятся значительно ярче.

Мастер пробовала себя на разных поприщах: в 1932–1935 гг., например, занималась преподаванием.

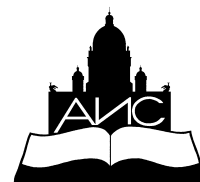
Ее вклад в искусство Франции не остается неоцененным: в 1937 г. Мари Лорансен становится кавалером ордена Почетного легиона.

В годы второй мировой войны она не покидает Парижа. Продолжает работу. В основном для театра.

В течение всей своей творческой жизни Лорансен занималась также и созданием иллюстраций к книгам. Например, к ранним работам относятся гравюры к книге Луизы Фор-Фовье «Стареющие вещи» (1919 г., Париж), к более поздним — к «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэррола и «Галантным празднествам» Поля Верлена (1944 г., Париж).

Умирает Мари Лорансен 8 июня 1956 г. от сердечного приступа. Память о ней сохранилась не только в сердцах близких людей, но и в искусстве. Она запомнилась своей неповторимой индивидуальностью, столь женственной и тонкой, умением ценить и передавать красоту, улавливать неуловимое — мечту, сон, хрупкие очертания нереального... Как при жизни, так и после смерти ее имя окружено тайной, загадкой, став легендарным: ведь она была Музой для многих поэтов и писателей... Такой осталась и в истории мирового искусства.





IV

Лидия Конова

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ

Краткая Хроника 1932–2009

II часть. 1946–1958¹

1946	
Январь —	<p>Участие ленинградских художников во Всесоюзной выставке. ГТГ. Москва².</p> <p>Присуждение Сталинской премии (II степень) А. Ф. Пахомову за серию литографий «Ленинград в дни блокады» (1942–1944 гг.)³</p>
Февраль —	<p>Отчетно-выборное собрание ЛССХ. Председатель ЛССХ — Я. С. Николаев. Избрано бюро секций: Секция живописи: М. И. Авилов, Л. И. Вольштейн, Н. И. Дормидонтов, С. Е. Захаров, П. И. Ивановский, В. И. Малагис, Я. С. Николаев, А. И. Савинов, А. Н. Самохвалов, И. А. Серебряный, А. Н. Прошкин. Секция скульптуры: А. А. Браиловский, М. Р. Габе, В. И. Ингал, В. В. Исаева, В. В. Крестовский, Л. А. Месс, В. Б. Пинчук, И. И. Суворов, В. В. Эллонен. Секция графики: Г. С. Верейский, В. А. Власов, Г. Д. Епифанов, В. И. Курдов, Н. А. Павлов, Л. С. Хижинский, Е. И. Чарушин, Ш. Б. Юдовин. Театральная секция: Н. И. Альтман, В. Г. Борискович, З. М. Левин. Оформительская секция: Г. В. Вычегжанин, Е. П. Кубарская, А. А. Лепорская, Н. М. Суетин, Е. Я. Тараканов.</p> <p>Проведение теоретической конференции о первой послевоенной пятилетке. ЛССХ.</p>
Июнь —	Присуждение Сталинской премии Г. Н. Суворову за фильм

	«Великий перелом» (1945) ⁴ .
Июль —	Встреча художников секций живописи и скульптуры с архитекторами города по вопросу восстановления важнейших архитектурно-художественных памятников Ленинграда.
Август —	Обсуждение Постановления ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» ⁵ (Общее собрание членов ЛССХ совместно с первичной парторганизацией ЛССХ ⁶).
Октябрь —	Выставка ленинградской книжной графики и иллюстрации. ЛССХ (экспонировано более 300 работ). Выставка художественной промышленности (экспонированы изделия из фарфора, стекла, бронзы, металла, мебель, новые виды тканей). ЛССХ.
Ноябрь —	Обсуждение работ художников И. С. Белицкого, М. Ф. Вербова, Г. Ф. Ветютнева, А. Д. Зайцева, Н. С. Куликова, Л. А. Месса, А. А. Дивина, Н. В. Михайлова, А. Н. Прошкина, Р. С. Фрумака, Фуфыгина по творческим командировкам ЛССХ.
Декабрь —	Участие ленинградских художников в Выставке графики, акварели и рисунка советских художников в Польше. Варшава. Народный музей. Выставка работ ленинградских графиков в Риге, Таллинне.
В течение года:	Персональные выставки: В. А. Гринберг, Л. А. Дитрих, Н. А. Тырса, М. Т. Урман, Л. А. Юдин. ЛССХ. Передвижные выставки: Казань, Нижний Тагил, Пермь, Петрозаводск. Ремонт здания и выставочного зала Союза художников. Начало ремонта и строительства Дома отдыха и творчества «Старая Ладога». Развернут сбор средств для реэвакуированных и демобилизованных художников.
1947	
Январь —	Выставка произведений ленинградских художников. ЛССХ (участвовало 194 художника, экспонировано 456 работ).

	Участие ленинградских художников в оформлении города к Выборам в Верховный совет РСФСР (оформление Исаакиевской, Сенной и Театральной площади, Дворца Труда, ЛИИЖТ-а, фабрики им. Володарского).
Февраль —	Закрытая выставка работ группы ленинградских художников. Секция живописи ЛССХ (выступление Н. Н. Пунина) ⁷ .
Март —	Выставка изделий, вырабатываемых предприятиями Ленинградского Союза художников. ЛССХ.
Апрель —	Открытие выставки Первого председателя Союза художников К. С. Петрова-Водкина (1878–1939 гг., экспонировано более 200 работ). Большой зал ЛССХ.
Май —	Открытие выставки работ художника Н. П. Акимова, художественного руководителя Ленинградского театра комедии. (Экспонировано 800 произведений). Большой зал ЛССХ.
Июль —	Театральные художники Ленинграда в 1946–1947 гг. Дом искусств им. К. С. Станиславского.
Сентябрь —	Выставка работ, отобранных на Всесоюзную художественную выставку 1947 г. ЛССХ ⁸ .
Ноябрь —	Участие ленинградских художников в оформлении города к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Участие ленинградских художников во Всесоюзной выставке 1947 г. ГТГ. Москва ⁹ . Юбилейная выставка произведений ленинградских художников, посвященная 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. ЛССХ.
В течение года:	Выставка «Ленинградская книжная графика». ЛССХ. Персональные выставки: Г. М. Бобровский (1873–1942 гг.), М. П. Бобышов, Н. М. Быльев, Г. С. Верейский, В. А. Гальба, В. Н. Горяев, Л. А. Дитрих, А. В. Каплун, Е. И. Катонин, Б. М. Кустодиев (1878–1927 гг.), Г. Н. Петров (1904–1944 гг.), М. Г. Платунов, М. С. Родионов, А. А. Рылов (1870–1939 гг.). Групповые выставки: М. О. Дунец, Н. П. Штейнмиллер. ЛССХ.

	<p>Организация выставок в Клубе курсов усовершенствования офицерского состава пехоты, в институте им. Г. И. Турнера.</p> <p>Передвижные выставки: Выставка живописи и скульптуры ленинградских художников, Хабаровск; Выставка ленинградского плаката и «Боевого карандаша», Рига.</p>
1948	
Январь —	<p>Проведение теоретической конференции «Вопросы художественной культуры на современном этапе развития советского изобразительного искусства». ЛССХ.</p> <p>Подготовка к Всесоюзной выставке произведений 1949 г. в Москве.</p>
Март —	<p>Проведение общего собрания ЛССХ по обсуждению Постановления ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели¹⁰.</p> <p>Выставка произведений ленинградских художниц. ЛССХ.</p> <p>Проведение теоретической конференции «Вопросы художественной культуры на новом этапе развития советского изобразительного искусства». ЛССХ¹¹</p>
Апрель —	<p>Выставка книжной графики ленинградских художников (иллюстрации детской книги). Участвовало 49 художников. Экспонировано 1502 произведения. ЛССХ.</p> <p>Присуждение Сталинских премий художникам: С. С. Манделю (I степень) за фильм «Русский вопрос», Е. Е. Енею (II степень) за фильм «Пирогов» (1947 г.)¹², В. А. Серову (I степень) за картину «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть»; В. М. Орешникову (III степень) за картину «В. И. Ленин на экзаменах в Университете» (1947 г.)¹³.</p> <p>Обсуждение на партбюро ЛССХ работы секции искусствоведения и деятельности искусствоведа Н. Н. Пунина¹⁴.</p> <p>Собрание партбюро ЛССХ с расширенным активом Парторганизации¹⁵.</p>
Май —	<p>Отчетно-выборное собрание ЛССХ.</p> <p>Председателем ЛССХ избран художник Я. С. Николаев.</p>

	Участие ленинградских художников в выставке, посвященной 30-летию Советских Вооруженных сил. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва ¹⁶ .
Лето —	Передвижная выставка произведений ленинградских художников в Вагоне-Клубе (Выборг, Кексгольм, города и поселки Карельского перешейка).
Сентябрь —	Участие в Международной выставке плаката. Вена. Присуждение художнику В. В. Лебедеву Первой премии за иллюстрации к книге для детей С. Я. Маршака «Разноцветная книга». М., Л. Детгиз, 1947. Выставка-просмотр кандидатов в члены секций живописи и скульптуры. ЛССХ.
Октябрь —	Участие ленинградских художников во Всесоюзной Выставке работ молодых художников, посвященной 30-летию ВЛКСМ. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина ¹⁷ . Организация комсомольского кружка в ЛССХ (Комсорг В. А. Арсеньев). Выставка произведений молодых художников Ленинграда, посвященная 30-летию ВЛКСМ. Экспонировано 250 работ. ЛССХ ¹⁸ .
Ноябрь —	Организация «четвергов» молодых художников. ЛССХ ¹⁹ .
Декабрь —	Выставка работ театральных художников. ЛССХ ²⁰ . Отчетная выставка «ЛЕНИЗО» за 1947–1948 гг. Экспонировано 341 произведение. ЛССХ ²¹ . Выставка ленинградских художников в залах ЛССХ. Экспонировано более 300 произведений ²² .
В течение года:	Участие в выпуске Альманаха «Изобразительное искусство Ленинграда». Восстановление работы студий рисунка и скульптуры в ЛССХа. Организация добровольных Обществ по содействию ДОСАФ, ДОСА. На партийных собраниях ЛССХ разворачивается борьба с космополитизмом. ЛССХ ²³ .

	<p>Передвижные выставки: Организация выставок в Клубе МВД, Дворце Культуры им. И. И. Газа, Доме искусств им. К. С. Станиславского²⁴, Доме кино, Доме учителя, Доме ученых, Музее обороны Ленинграда, кинотеатрах: «Гигант», «Нева».</p> <p>Выставка произведений ленинградских художников в городах Сибири и Дальнего Востока (Хабаровск, Омск, Новосибирск).</p>
1949	
Январь —	<p>Общее собрание членов ЛССХ «О состоянии и задачах художественной критики».</p> <p>Отчетная выставка произведений живописи, скульптуры и графики за 1947–1948 гг. Участвовало 104 художника, экспонировано 224 работы. ЛССХ.</p> <p>Выставка художников-графиков «Ленинские дни». Экспонировано 41 произведение. Большой зал ЛССХ.</p> <p>Выставка работ художников, работающих в Учпедгизе. ЛССХ.</p> <p>Участие в выставке «В. И. Ленин в изобразительном искусстве». ГРМ.</p>
Февраль —	<p>На партбюро ЛССХ художником В. А. Серовым поставлен вопрос «о возможности нахождения» в Союзе художников искусствоведа Н. Н. Пунина «как одного из представителей антипатриотической группы критиков»²⁵.</p> <p>Выставка – отчет ленинградских художников по творческим командировкам. ЛССХ.</p> <p>Обсуждение выставки Ленинградского товарищества художников «ЛЕНИЗО» за 1947–1948 гг.</p> <p>Проведение вечера, посвященного гибели А. С. Пушкина.</p> <p>Обсуждение на партактиве ЛССХ статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»²⁶.</p> <p>Участие в Республиканском съезде ВСЕКОХУДОЖНИК-а. Москва²⁷.</p>
Март —	<p>Заседание партбюро ЛССХ²⁸.</p> <p>Выставка книжной графики Лениздата. ЛССХ.</p>

	<p>Проведение в ЛССХ дискуссии «О проблеме исторической картины в творчестве ленинградских художников».</p> <p>Общее собрание членов ЛССХ «О качестве продукции завода Художественных красок».</p>
Апрель —	<p>Присуждение Сталинской премии (II степень) художнику С. Б. Вирсаладзе за оформление балета А. К. Глазунова «Раймонда» в ЛАТОБ им. С. М. Кирова²⁹.</p> <p>Встреча художников со стахановцами. Зарисовки портретов передовиков.</p> <p>Обсуждение проекта памятника Н. А. Римскому-Корсакову в мастерской скульпторов В. И. Ингала и В. Я. Боголюбова³⁰.</p> <p>Посещение художниками, членами ЛССХ, Отдела графики Русского музея (просмотр рисунков П. А. Федотова в фондах музея).</p>
Май —	<p>Открытие выставки Плаката. ЛССХ.</p> <p>Выставка проектов на памятник А. С. Пушкину. IV тур. Участвовало 16 скульпторов: М. К. Аникушин, В. Я. Боголюбов, Л. А. Дитрих, Н. В. Дыдыкин, В. И. Знаменский, Г. В. Косов, А. Д. Корсиков, А. Г. Кравец, В. В. Лишев, М. Г. Манизер, Г. И. Мотовилов, А. А. Рассадин, В. И. Сычев, Н. В. Томский (Гришин), Л. М. Торич, Л. В. Шервуд. Экспонировано 36 проектов. ЛССХ³¹.</p> <p>Весенняя выставка произведений ленинградских художников. ЛССХ.</p>
Июнь —	<p>Организация и участие в Выставке, посвященной 150-летию со дня рождения А.С. Пушкина. «Пушкин в изобразительном искусстве». ГРМ.</p>
Октябрь —	<p>Посещение членами ЛССХ-а Музея обороны Ленинграда.</p> <p>Выставка произведений ленинградских художников, отобранных на Всесоюзную выставку 1949 г. ЛССХ.</p> <p>Собрание ЛССХ «О работе «ЛЕНИЗО» по созданию картин и репродукций для массового распространения.</p> <p>Выставка работ художников Детгиза. ЛССХ.</p>

	<p>Участие во Всесоюзной художественной выставке. Москва. ГТГ³². Участвовало 52 ленинградских художника, экспонировано 80 произведений.</p>
Декабрь —	<p>Выставка работ ленинградских художников — керамистов.</p> <p>Вечер, посвященный 150-летию со дня рождения К. П. Брюллова (1799–1852). ЛССХ.</p> <p>Участие художников в выставке «И. В. Сталин в изобразительном искусстве». Москва. ГТГ.</p> <p>Общее собрание членов ЛССХ «О состоянии изобразительного искусства по итогам Всесоюзной художественной выставки 1949 г.» (доклад А. Л. Когановича) и «Об итогах работы ленинградских художников за 1949 г. и задачи на 1950 г.» (доклад Я. С. Николаева).</p> <p>Заседание партийного бюро ЛССХ «Об идейно-творческом состоянии графической секции»³³.</p>
В течение года:	<p>Проведение юбилейных вечеров и выставок: М. А. Григорьев, Б. А. Альмединген, А. М. Любимов, В. Л. Симонов. ЛССХ.</p> <p>Посещение членами ЛССХ мастерских Е. Е. Моисеенко, Р. Р. Френца, В. Г. Шевченко.</p> <p>Организация ЛССХ выставок в Клубе МВД (выставка театральных эскизов художников, членов ЛССХ), в кинотеатре «Молодежный» (выставка ленинградских художников, посвященная Великой Отечественной войне) в Салоне товарищества художников (магазин «Гостиный двор»).</p> <p>Передвижные выставки:</p> <p>34-я Передвижная выставка Ленинградских художников. Выборгский Дом культуры (март–май); Выставка графических работ, посвященная 150-летию со дня рождения великого русского поэта А. С. Пушкина. Пермь.</p> <p>Работа секций:</p> <p>Секция живописи: Обследование художественного оформления Домов культуры Ленинграда.</p> <p>Секция оформителей: Просмотр работ художников-керамистов Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.</p> <p>Секция театра и кино: Обсуждение эскизов декораций В. И. Доррера к операм Дж. Верди «Трубадур» и Ж. Массне «Манон» в Малом оперном театре; обсуждение эскизов декораций Д. Ф. Попова к спектаклю «Борис Годунов» в Театре</p>

	<p>драмы им. А. С. Пушкина и эскизов декораций Г. Н. Мосеева к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова.</p> <p>Секция критики и искусствоведения: доклад Н. Н. Белиховой «Восстановление памятников Ленинграда».</p> <p>Секция графики: Обсуждение выставки работ художников, работающих в Учпедгизе; Обсуждение новых работ М. А. Таранова и В. В. Петровой.</p>
1950	
Январь —	Обсуждение членами ЛССХ новой экспозиции Советского отдела в Государственном Русском музее (живопись, скульптура) ³⁴ .
Февраль —	Выставка – просмотр произведений художников литографской и офортной мастерских Ленинграда. ЛССХ.
Март —	Присуждение Сталинских премий художникам: Т. Г. Бруни (II степень) за оформление балетного спектакля М. И. Чулаки «Юность» в ЛМАТОБ; Б. В. Пинчуку и Р. К. Тауриту (II степень) за скульптурную композицию «В. И. Ленин и И. В. Сталин в Горках»; В. М. Орешникову за картину «В штабе обороны Петрограда, ноябрь 1917 г.» ³⁵
Июнь —	<p>Участие ЛССХ совместно с представителями ЛСА и Городского Архитектурного Совета в обсуждении конкурсных работ V тура на проект памятника А. С. Пушкину³⁶.</p> <p>Заседание партийного бюро ЛССХ «Об идейно-творческом состоянии секции искусствоведения».</p> <p>Открытие памятника А. С. Пушкину (скульптор Н. В. Дыдыкин)³⁷.</p> <p>Осенняя выставка произведений ленинградских художников. ЛССХ.</p>
Ноябрь —	18 ноября, Выставка произведений ленинградских художников. ГРМ ³⁸ . Совместно с Ленинградским товариществом Художников и ГРМ). Участвовал 261 художник, экспонировано 783 произведения.
Декабрь —	Выставка произведений ленинградских художников в промышленности и декоративно-прикладном искусстве. (Участвовало 216 художников, экспонировано 2100 произведений). ЛССХ.

	<p>Участие во Всесоюзной художественной выставке 1950 г. (экспонировано 91 работа 65 ленинградских художников). Москва³⁹.</p>
В течение года:	<p>Выставка художников-монументалистов с показом эскизов, фото с осуществленных работ, включая реставрацию художественных произведений. ЛССХ.</p> <p>Мобилизация художников на «Великие сталински стройки»⁴⁰.</p> <p>Обследование состояния оформления и качества живописных работ в музеях города: Военно-морской музей, Музей С. М. Кирова, Музей Города, Артиллерийский музей и др.</p> <p>Участие в восстановлении музея А. В. Суворова.</p> <p>Персональные выставки: Л. К. Богомолец, К. С. Джаков, В. А. Кузнецов, В. В. Морозов, Г. А. Израилевич.</p> <p>Вечер, посвященный памяти В. И. Ленина.</p> <p>Вечера зарисовок мастеров искусств.</p> <p>Организация выставок в Выборгском Доме культуры, во Дворце культуры им. А. М. Горького.</p>
1951	
Январь —	<p>Обсуждение передовой статьи «Советский художник» в газете «Правда»⁴¹.</p>
Февраль —	<p>Обсуждение материалов Февральского пленума Ленинградского Обкома ВКП (б) «Об идеологической работе среди интеллигенции»⁴².</p> <p>Организация Клубного совета ЛССХ.</p> <p>Участие во Всероссийском совещании театральных художников. О задачах и состоянии театрального искусства, проблемы оформления спектаклей. Москва. Дом актера.</p>
Март —	<p>Заседание бюро Горкома ВКП (б) о работе Правления ЛССХ⁴³.</p> <p>Присуждение Сталинских премий художникам: В. В. Соколову (I степень. Под руководством Б. В. Иогансона, в соавторстве с художниками: Д. К. Тегиним, Н. Н. Чебановым) за картину «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола»; Н. Г. Суворову (I степень) художнику кинофильма «Мусоргский» (1950); С. Б. Вирсаладзе (II степень) за оформ-</p>

	<p>ление оперы Д. Б. Кабалевского «Семья Тараса» в ЛАТОБ им. С. М. Кирова (1950); В. А. Серову (II степень) за картину «Ходоки у Ленина»; А. А. Мыльникову (III степень) за картину «На мирных полях»⁴⁴.</p> <p>Участие в работе научной конференции по вопросам декоративного искусства. Москва.</p> <p>Создание секции Декоративно-прикладного искусства (на основе секции оформителей) в ЛССХ.</p>
Апрель —	<p>Отчетно-выборное собрание ЛССХ. Избраны: Председатель ЛССХ — В. В. Соколов. Зам. Председателя по творческим вопросам — А. А. Мыльников, зам. по политико-воспитательной работе — Б. В. Пинчук, ответственный секретарь — Г. А. Калинин.</p> <p>Создание творческих бригад художников для работы над тематическими произведениями⁴⁵.</p>
Июль —	Выставка работ молодых художников. ЛССХ.
Август —	Пленум ЛО ВКП (б) «О выполнении решения февральского пленума ЛО ВКП (б) об идеологической работе среди интеллигенции Октябрьским и Гатчинским райкомами ВКП (б)» ⁴⁶ .
Сентябрь —	Сбор подписей под Обращением Всемирного Совета Мира о заключении Пакта мира между пятью великими державами ⁴⁷ .
Ноябрь —	Проведение теоретической конференции: «Значение трудов т. Сталина как вклад в науку».
Ноябрь–декабрь	Выставка произведений Ленинградских художников. ГРМ. (Участвовало 278 художников, 512 произведений) ⁴⁸ .
Декабрь —	Участие во Всесоюзной художественной выставке. Москва. ГТГ ⁴⁹ .
В течение года:	<p>Работа над проектом оформления Павильона «Ленинград-Северо-Восток» на ВСХВ (авторы архитектурно-художественного проекта и внутреннего экспозиционного оформления: А. И. Лапиров, Е. Н. Сандлер, К. С. Козьмин, Е. И. Кршижановский)⁵⁰.</p> <p>Подготовка к выставке ленинградских художников 1952 г.</p> <p>Выпуски стенгазеты «Ленинградский художник».</p>

	<p>Персональные выставки: А. Ф. Пахомов (устроители: ЛССХ, ГРМ, Государственное Издательство Детской литературы, Институт им. И. Е. Репина АХ СССР, Ленинградское товарищество художников). ГРМ.</p> <p>Передвижная выставка: Новосибирск, Челябинск, Омск.</p>
1952	
Январь —	Закрытая выставка этюдов и эскизов к коллективным картинам и скульптурным композициям. ЛССХ.
Февраль —	<p>Участие в выставке, посвященной Н. В. Гоголю (к 100-летию со дня смерти). ГРМ.</p> <p>25, 27 февраля — Участие во Всесоюзном совещании художников и искусствоведов, созванном Оргкомитетом Союза художников СССР и АХ СССР, посвященном Обсуждению Всесоюзной художественной выставки 1951 г.</p>
Март —	Присуждение Сталинских премий художникам (I степень) Ю. М. Непринцеву за картину «Отдых после боя» (по поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин»); В. В. Иванову (III степень) за оформление спектакля «Дорогой бессмертия» Г. А. Товстоногова и В. Г. Брагина в ЛДТ им. Ленинского комсомола (1951 г.) ⁵¹ .
Апрель —	16 апреля, участие в работе Пленума Оргкомитета Союза художников СССР, посвященному улучшению организационно-творческой работы в Союзах советских художников. Москва.
Май —	Выставка работ театральных художников Ленинграда. Москва. Дом актера.
Июнь —	<p>Выставка иллюстраций ленинградских художников к произведениям Н. В. Гоголя (экспонировалось 150 произведений). ЛССХ.</p> <p>Участие в выставке, посвященной жизни и творчеству А. С. Пушкина. Государственный Эрмитаж.</p>
Сентябрь —	Открытие выставки нового эстампа. ЛССХ.
Ноябрь —	5 ноября, осенняя выставка произведений ленинградских художников (Участвовало 246 художников, экспонировано 569 произведений). ГРМ.

	<p>19 ноября, участие ЛССХ в общегородском собрании творческих работников Ленинграда, деятелей литературы, театрального и изобразительного искусства, музыки, архитектуры и кинематографии, посвященном итогам XIX съезда партии и задачам творческих организаций Ленинграда. Таврический дворец⁵².</p> <p>Выставка этюдов ленинградских художников. ЛССХ. Участвовало 84 художника, экспонировано 240 произведений.</p> <p>Отчетная выставка (закрытая) произведений ленинградских художников, командированных на творческие базы (экспонировано 150 произведений) ЛССХ.</p> <p>Участие во Всесоюзной художественной выставке. Москва. ГТГ⁵³.</p>
В течение года:	<p>Проведение выставок в Доме искусств (выставка эскизов театральных художников), в Доме ученых (выставка графических работ ленинградских художников), в Доме культуры им. И. В. Бабушкина (выставка графических работ ленинградских художников).</p> <p>Выдвижение в Художественные советы по графике в издательства: Детгиз, Гослитиздат, Лениниздат, Советский писатель, Молодая гвардия, Учпедгиз, Ленизо, Музгиз, в Торговую палату.</p>
1953	
Январь —	14 января, участие в работе Пленума Оргкомитета Союза советских художников СССР, посвященного состоянию и задачам художественной критики.
Февраль —	Обсуждение Всесоюзной художественной выставки 1952 г. ЛССХ.
Май —	<p>Отчетно-выборное собрание секций и Правления ЛССХ⁵⁴.</p> <p>Утвержден Председатель ЛССХ: Г. В. Косов. (Первый заместитель: В. В. Соколов, заместитель по идейно-политической работе — И. А. Серебряный, заместитель по творческой работе — А. А. Мыльников. Председатель Правления ЛССХ — П. И. Луганский).</p>
Июнь —	<p>Весенняя выставка произведений ленинградских художников 1953 г. ЛССХ⁵⁵.</p> <p>Выставка произведений, выполненных художниками во время пребывания в Доме творчества ленинградских мастеров</p>

	изобразительного искусства в г. Зеленогорске ⁵⁶ .
Июль —	Начало ликвидации «ЛЕНИЗО». Работа по организации трудоустройства художников ⁵⁷ .
В течение года:	Выпуск стенгазеты «Ленинградский художник». Выставка портрета. ЛССХ. Передвижные выставки: г. Иванов. Персональные выставки: С. М. Мочалов, Л. К. Богомолец ⁵⁸ . ЛССХ.
1954	
Январь —	Работа по реорганизации Ленинградского отделения Художественного Фонда. Создание Живописно-скульптурного и Художественно-декоративного комбинатов (на базе Объединения ЛО Художественного Фонда и «ЛЕНИЗО») Работа по реализации запасников «ЛЕНИЗО». Выставка работ художников театра. ЛССХ. Участвовало 59 художников, экспонировано 766 произведений.
Март —	Освобождение Г. В. Косова от должности Председателя ЛССХ.
Апрель —	Избран Председатель Правления ЛССХ — И. А. Серебряный (зам. Председателя Я. С. Николаев, зам. Председателя по политико-воспитательной работе — В. Н. Прошкин).
Май —	Весенняя выставка произведений ленинградских художников. (Участвовало 196 художников, экспонировано 474 произведения). ЛССХ.
Август —	Выставка произведений ленинградских художников г. Пермь (Молотов). Государственная картинная галерея.
Сентябрь —	Выставка книжной графики ленинградских художников, г. Вильнюс. Вильнюсский государственный музей.
Ноябрь —	17 ноября, выставка произведений ленинградских художников. ГРМ. Участвовало 217 художников, экспонировано 532 произведения.
Декабрь —	Обсуждение статьи «За новый подъем советского изобразительного искусства», опубликованной в газете «Правда» ⁵⁹ . ЛССХ.

В течение года:	<p>Оформление Павильона «Ленинград и Северо-Запад» на ВСХВ⁶⁰.</p> <p>Обсуждение доклада Л. В. Мочалова «О конфликтных и бесконфликтных темах в искусстве».</p> <p>Шефство над колхозом «Новый мир» Киришского р-на Ленинградской обл.</p> <p>Проведение встреч и бесед с колхозниками по вопросам изобразительного искусства и оказание помощи в проведении наглядной агитации.</p> <p>Включение нового экспериментально-производственного участка по выпуску скульптуры из пластических масс и др. синтетических материалов в проект строительства нового скульптурного цеха.</p> <p>На заседаниях Правления ЛССХ рассматривались вопросы трудоустройства художников и предоставления материальной помощи.</p> <p>Передвижные выставки: г. Кисловодск, экспонировано 120 произведений); Мурманск – Петрозаводск – Архангельск – Вологда – Киров – Ижевск; Омск – Новосибирск – Чита – Уссурийск – Владивосток – Хабаровск – Благовещенск – Свердловск; Пекин, Шанхай, Кантон, Ханькоу. Книги: Г. П. Леонтьева, Ю. М. Непринцев⁶¹.</p>
1955	
Январь —	Участие во Всесоюзной художественной выставке за 1953–1954 гг. ⁶² (Экспонировано 2000 произведений). Москва. ГТГ. Дом художника. Помещение Оргкомитета ССХ СССР.
Март —	25–31 марта, участие в работе Пленума Оргкомитета Союза советских художников по обсуждению задач повышения идейно-художественного уровня советского изобразительного искусства. Москва.
Апрель —	<p>Выставка «Книжная и станковая графика ленинградских художников» (1953–1954 гг.). ЛССХ. Участвовал 131 художник, экспонировано 783 произведения).</p> <p>Участие ленинградских художников в Совещании представителей творческих организаций Ленинграда по вопросу творческого содружества деятелей искусств. ГК КПСС.</p>

	Проведение конкурса для создания художественных произведений, посвященных первой русской революции 1905 г.
Июнь —	«Весенняя выставка произведений ленинградских художников. 1955 г.» ⁶³ . ЛССХ. Впервые представлен раздел ДПИ.
Июль —	Награждение Большой Золотой медалью художника М. П. Труфанова за картину «Горновой» на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (Польша).
Октябрь —	Начало работы над проектом «Дома художника» на Песочной наб. д. 16. (арх. А. И. Лапиров). Подготовка к Всесоюзному съезду художников и Всесоюзной художественной выставке.
Ноябрь —	Отчет о работе ЛО ХФ СССР (доклад: К. М. Соболевский). Поставлен вопрос о реорганизации ХФ и изменении его структуры.
В течение года:	Оформление первой линии станций ленинградского метрополитена им. В. И. Ленина («Площадь Восстания» – «Автово») ⁶⁴ . Оформление Музея революции ⁶⁵ . Открытие Художественного салона-магазина. Невский пр., д. 45) и Постоянной выставки – салона (Невский пр., д. 8). Персональные выставки: С. Г. Невельштейн, Н. Ф. Петров. Передвижные выставки: Кисловодск, Сочи, Кохтла-Ярве. Книги: А. Л. Каганович. Иосиф Александрович Серебряный ⁶⁶ .
1956	Создание Художественного совета объединения художников «Боевой карандаш» ⁶⁷ .
Февраль —	Участие в «Выставке произведений советских художников. 1917–1956 гг.» ГТГ. Москва ⁶⁸ . Открытие XX съезда ЦК КПСС.
Март —	28 марта, участие ленинградских художников в «Выставке произведений художников театра и кино Российской Федерации», приуроченной к Всесоюзной творческой конференции по театрално-декорационному искусству. Москва. Дом Художника, ВТО, Выставочный зал СХ СССР, Центральный Дом работников искусств.

Май —	Общее собрание ЛССХ (выдвижение кандидатур на Всесоюзный съезд советских художников).
Май–июнь (?)	Весенняя выставка произведений ленинградских художников. (Участвовало 192 художника, экспонировано 682 произведения). ЛССХ.
Июнь —	30 июня, постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий» ⁶⁹ . Возрождение коллектива художников «Боевой карандаш». Открытие выставки т.н. 1-го окна «БК» на Невском пр. д. 8.
Август —	15 августа, постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О Ленинских премиях за наиболее выдающиеся работы в области науки, техники, литературы и искусства» ⁷⁰ .
Сентябрь —	Открытие выставки «Боевого карандаша в кинотеатре «Балтика» ⁷¹ .
Октябрь —	Выставка коллектива художников «Боевой карандаш». Открытие 2-го окна «БК» на Невском пр. д. 45.
Декабрь —	Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Участвовало 473 художника, экспонировано 1989 произведений. ЛССХ. Проведение дискуссии «О будущем нашего искусства». ЛССХ.
В течение года:	Подготовка к Всесоюзному съезду художников и Всесоюзной художественной выставке 1957 г. Создание экспериментальных мастерских при ЛО ХФ СССР по выпуску изделий прикладного искусства. Выставки «Боевого карандаша» на Пленуме Обкома комсомола в ГК КПСС, в Доме искусств им. К. С. Станиславского, в Доме культуры им. А. М. Горького, в ЦПКиО им. С. М. Кирова, в Клубе рабочей молодежи Октябрьской железной дороги. Командировки художников на целинные земли (М. Б. Мазрухо, В. С. Слыщенко). Персональные выставки: В. И. Курдов, А. И. Савинов (1881–1942 гг.), П. А. Кузнецов. Передвижные выставки: Кисловодск, Сочи, Мурманск.

1957	
Январь —	<p>Выставка произведений ленинградских мастеров графики и прикладного искусств. ЛССХ (?).</p> <p>Общее собрание ЛССХ по выборам делегатов на I съезд СХ СССР.</p>
28 февраля– 7 марта	I Всесоюзный съезд советских художников (утвержден Устав Союза художников СССР и Художественного фонда СССР. Выбраны руководящие органы Союза художников) ⁷² .
Февраль —	Участие ленинградских художников в Выставке живописи, скульптуры, графики к Первому Всесоюзному съезду советских художников. Москва ⁷³ .
Март —	<p>Учреждение издательства «Ленинградский художник» при ЛССХ⁷⁴.</p> <p>Освобождение И.А. Серебряного от обязанности Председателя Правления ЛССХ в связи с избранием его секретарем СХ СССР.</p> <p>Участие ленинградских художников в Выставке прикладного искусства к Первому Всесоюзному съезду советских художников. Москва. Государственная библиотека им. В. И. Ленина.</p>
Май —	Принятие решения о создании Союза художников РСФСР ⁷⁵ .
Июнь —	Торжественное открытие памятника А. С. Пушкину (скульптор М. К. Аникушин, архитектор В. А. Петров) ⁷⁶ .
Июль —	<p>Выставка молодых ленинградских художников к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. ЛССХ (?)⁷⁷</p> <p>Участие ленинградских художников в Выставке произведений молодых художников СССР К VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. Залы АХ СССР. Москва⁷⁸.</p>
Август —	Обсуждение статьи Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» ⁷⁹ . ЛССХ.
Сентябрь —	3 сентября, утверждение В. А. Серова председателем созданного в Москве Оргкомитета Союза художников РСФСР ⁸⁰ .
Октябрь —	Выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. (Участвовало 600 художников). ГРМ.

	Отчетно-выборное собрание ЛССХ. Избран председатель Правления ЛССХ В. В. Соколов.
Ноябрь —	<p>Осенняя выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию Советской власти. (Участвовало 216 художников, экспонировано 1298 произведений). ЛССХ.</p> <p>Участие во Всесоюзной художественной выставке Посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Москва. ЦВЗ (б. Манеж), АХ СССР, Дом художника, выставочный зал СХ СССР, Центральный Дом работников искусств⁸¹.</p>
Декабрь —	Участие ленинградских художников в Выставке «Двести лет Академии художеств СССР». НИМАХ ⁸² .
В течение года:	<p>Персональные выставки: Д. И. Митрохин; А. И. Русаков (1898–1952 гг.), Н. Е. Тимков. ЛССХ.</p> <p>Передвижные выставки: Выставка ленинградских художников в Мурманске.</p> <p>На Правлении ЛССХ и партбюро ЛССХ заслушаны вопросы об оформлении Музея Революции в Ленинграде, о работе творческой базы в Зеленогорске, продолжении строительства Дома для художников; избран Художественный совет при Торговой палате. Проведено выдвижение в действительные члены АХ СССР и члены корреспонденты.</p>
1958	
Апрель —	22 апреля, присуждение Ленинской премии М. К. Аникушину и архитектору В. А. Петрову ⁸³ за памятник А. С. Пушкину на Площади Искусств.
Июнь —	4-ая Ленинградская выставка книжной графики. Участвовало 124 художника, экспонировано более 600 произведений. ЛССХ.
Июль —	<p>1 июля, организация издательства «Художник РСФСР» на базе издательства «Ленинградский художник»⁸⁴. При издательстве начал работать коллектив художников «Боевой карандаш».</p> <p>Выставка сатирических плакатов коллектива ленинградских художников «Боевой карандаш». Участвовал 31 художник, экспонировано 143 произведения. Москва. СХ СССР.</p>

Октябрь —	<p>Осенняя выставка ленинградских художников. Участвовало 570 художников, экспонировано более 600 произведений. ЛССХ.</p> <p>Участие молодых ленинградских художников в Всесоюзной художественной выставке, посвященной 40-летию Ленинского комсомола. Москва. ЦВЗ⁸⁵.</p>
Ноябрь —	<p>Участие ленинградских художников в Выставке офорта. Ленинград. НИМАХ.</p> <p>Участие ленинградских художников в Всесоюзной выставке эстампа. ГРМ.</p> <p>Участие в выставке произведений Изобразительного искусства социалистических стран. ЦВЗ. Манеж⁸⁶.</p>
В течение года:	<p>Присуждение премий на Международной выставке в Брюсселе ленинградским художникам: Ю. Н. Тулину за картину «Лена. 1912 г.» (Большая золотая медаль «Гран-При»), художникам Б. А. Смирнову, И. Е. Омину, А. Г. Скрыгину, А. М. Яковлеву за оформление стенда Министерства обороны (Золотая медаль «Гран-При»), Н. П. Акимову за оформление спектакля «Дело» по пьесе А. В. Сухово-Кобылина в Театре Комедии (Серебряная медаль), М. М. Девятову за картину «Октябрьский ветер» (Серебряная медаль); художнику А. Ф. Босулаеву за макет к спектаклю по пьесе В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (Золотая медаль «Гран-При»), художнику С. В. Вирсаладзе за эскизы декораций к балету С. С. Прокофьева «Каменный цветок» (серебряная медаль), художникам М. Н. Моху за роспись сервиза «Лани» (серебряная медаль), Б. Я. Воробьеву за скульптуру в фарфоре «Гималайский медведь», «Черная пантера» (серебряная медаль).</p> <p>Подготовка к съезду СХ РСФСР и выставке «Советская Россия» 1959 г.⁸⁷.</p> <p>Привлечение бригад художников для работы на заводах.</p> <p>Издание Тематического справочника для художников⁸⁸.</p> <p>Организация жилищной комиссии.</p> <p>Персональные выставки: В. М. Конашевич. Устроители: ЛССХ, ГРМ.</p> <p>Передвижные выставки: Новгород, Псков, Кохтла-Ярве.</p>

Примечания

¹ Продолжение. (Начало см.: Санкт-Петербургский Союз художников. Краткая хроника. 1932–2009. I часть (1932–1945 г.) // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб. 2009. С. 71–79).

² Выставка открыта 19 января.

³ Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1943–1944 гг.» // Правда. 1946. 27 янв. (№ 23). С. 3. Первые Сталинские премии, в 1941 г., были присуждены художникам, членам ЛССХ: В. И. Ингалу и В. Я. Боголюбову (за скульптурную фигуру С. Орджоникидзе. 1937); Б. В. Иогансону (за картину «На старом уральском заводе». 1937), Н. В. Томскому (Гришину) за памятник С. М. Кирову в Ленинграде, 1939.

⁴ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1945 г.» // Правда. 1946. 27 июня (№ 151). С. 3.

⁵ Правда. 1946. 21 августа (№ 198). С. 1.

⁶ Партийная организация Ленинградского Союза советских художников организована в мае 1939 г.

⁷ Пунин. Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма // Составление, предисловие и комментарии Л. А. Зыкова / М., 2000. С. 409.

⁸ ЦГАИПД. Ф. 2239. Оп. 1. Ед.хр. 29, Л. 33 об, 35 об.

⁹ Открыта 5 ноября.

¹⁰ Публикация в газете «Правда» (от 11 февраля 1948 г. (№ 42). С. 1) осуждала композитора «за формалистическое направление в советской музыке».

¹¹ Доклады делали: Я. П. Пастернак, В. А. Серов. Выступали: И. А. Бродский, К. С. Джаков, И. И. Ивановский, М. Д. Натаревиц, Я. С. Николаев, В. В. Пакулин, А. А. Стрекавин, Г. Н. Траугот.

¹² Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и кинематографии за 1947 г.» // Правда. 1948. 2 апреля (№ 93). С. 1.

¹³ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства за 1947 год» // Правда. 1948. 21 апреля (№ 112). С. 1.

¹⁴ На заседании осуждалась работа секции искусствоведения, не возглавившей «борьбу за претворение в жизнь указаний партии, вытекающих из Постановления ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам», не давшей отпор «воинствующему формализму Пунина, Траугота, Альтмана». (См. Протоколы партбюро ЛССХ № 8 от 22. 04. 1948; № 10 от 06. 05. 1948 г. / ЦГАИПД. Ф. 2239. Оп. 2. Ед.хр. 1. Л. Л. 20, 28).

¹⁵ В тезисах доклада В. А. Серова прозвучала критика деятельности Н. Н. Пунина и Я. П. Пастернака, осуждение за формализм художников Н. И. Альтмана, Е. М. Магарил, Г. Н. Траугота, Р. С. Фрумака, особо выделена «эстетствующая группа» художников: Ю. А. Васнецов, В. М. Конашевич, В. И. Курдов, Е. И. Чарушин.

¹⁶ Выставка открыта 8 мая 1948 г.

¹⁷ Выставка открыта 28 октября 1948 г.

¹⁸ Открытие выставки состоялось 31 октября. // Вечерний Ленинград. 1948. 31 октября (№ 258). С. 1.

¹⁹ Вечерний Ленинград. 1948. 14 ноября (№ 268). С. 3.

²⁰ Открыта 6 декабря // Вечерний Ленинград. 1948. 6 дек. (№ 287). С. 1.

²¹ Открыта 26 декабря // Вечерний Ленинград. 1948. 26 дек. (№ 303). С. 2.

²² Открыта 29 декабря. Вечерний Ленинград. 1948. 29 дек. (№ 305). С. 3. Это первая после Великой отечественной войны большая отчетная выставка ленинградских художников в залах ЛССХ.

²³ Ставится вопрос об исключении искусствоведа Я. П. Пастернака из членов партии за «отказ» от национальной культуры и традиций, высказанные им в докладе на теоретической

конференции «Вопросы художественной культуры на новом этапе развития советского изобразительного искусства».

²⁴ Выставка открыта 5 ноября в Клубе МВД, через несколько дней во Дворце Культуры им. И. И. Газа, Доме искусств им. К. С. Станиславского // Вечерний Ленинград. 1948. 5 ноября (262). С. 3.

²⁵ Выписка из Протокола заседаний партбюро ЛССХ от 03.02.1949 г. // ЦГАИПД. Ф. 2239. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 10.

²⁶ В статье осуждали московских театральных критиков: Ю. Юзовского, А. Гурвича, Я. Варшавского, А. Борщаговского за попытки «дискредитировать передовые явления нашей литературы и искусства, яростно обрушиваясь именно на патриотические политически целеустремленные произведения под предлогом их якобы художественного несовершенства» // «Правда». 1949. 28 января (№ 28). С. 3.

²⁷ ВСЕКОХУДОЖНИК — Всероссийское кооперативное товарищество «Художник». Москва, 1928 1953 гг..

²⁸ На этом заседании прозвучало предложение художника К. С. Джакова об исключении Н. Н. Пунина из Союза художников (см.: Протокол заседания партбюро ЛССХ от 07.03.1949 г. // ЦГАИПД. Ф. 2239. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 11).

²⁹ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1948 г.» // Правда. 1949. 10 апреля (№ 100). С. 3.

³⁰ Торжественное открытие памятника состоялось 30 ноября 1952 г. на Театральной площади г. Ленинграда

³¹ Выставка открыта 10 мая. Признаны лучшими проекты скульпторов М. К. Аникушина (архитектор К. Л. Иогансен) и Н. В. Томского (архитектор Л. Г. Голубовский).

³² Открытие выставки состоялось 6 ноября 1949 г.

³³ На заседании были подвергнуты критики за «формализм и влияние буржуазного эстетства» художники Ю. А. Васнецов, В. М. Конашевич, В. И. Курдов Л. С. Хижинский, Е. И. Чарушин, и отмечено, что «в результате критики со стороны общественности в творчестве значительной части ленинградских графиков наметился перелом в сторону преодоления влияний буржуазного эстетства и становления на путь социалистического реализма» / (См.: Протокол № 19 заседания партийного бюро ЛССХ от 22-24.12.1949 // ЦГАИПД Ф. 2239. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. Л. 82, 83).

³⁴ Отдел советского изобразительного искусства открыт в 16 залах Русского музея 8 ноября 1949 г.

³⁵ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1949 г.» // Правда. 1950. 8 марта (№ 67). С. 2.

³⁶ Обсуждение конкурсных работ проходило в Музее городской скульптуры. В V туре конкурса участвовали: М. К. Аникушин, Н. В. Дыдыкин, Г. В. Косов. Лучшим признан проект скульптора М. К. Аникушина (архитектор В. А. Петров). Памятник открыт 19 июня 1957 г. на Площади Искусств

³⁷ Памятник установлен во дворе Мемориального музея-квартиры А. С. Пушкина (наб. р. Мойки, д. 12).

³⁸ Первая после Великой Отечественной войны выставка в залах Русского музея. Сохранился пригласительный билет с датой открытия выставки (См.: ОР ГРМ (I). Ед. хр. 19. Л. 13. 1950 г.).

³⁹ Открыта 20 декабря 1950 г. в ГТГ; филиалы: Выставочный зал московского товарищества художников, залы АХ СССР, Выставочный зал ССХ.

⁴⁰ Основная задача художников, посланных в творческие командировки на стройки страны — «создание произведений живописи, скульптуры, графики отражающих прекрасную действительность нашей страны, пафос строительства, героический труд советских людей преобразующих природу, закладывающих основу коммунистического общества» (См.: Протокол № 28 заседания партийного бюро ЛССХ от 14.12.1950 г. Л. 111 // ЦГАИПД. Ф. 2239. Оп. 2. Ед. хр. 7).

⁴¹ «Правда». 1951. 7 января (№ 7). С. 1.

⁴² Ленинградская правда. 1951. 10 февраля (№ 34). С. 1.

⁴³ На заседании бюро ГК ВКП (б), проходившего 7 марта 1951 г. был отстранен Председатель ЛССХ Я.С. Николаев с мотивировкой «из-за неудовлетворительной работы Правления ЛССХ в связи с недооценкой значения идеологического воспитания интеллигенции и исторических решений ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам... и тем самым необходимого творческого подъема в работе ЛССХ» (Протокол заседания партбюро ЛССХ № 6 от 10.09.1951. Л. 110 // ЦАИПД. Ф. 2239. Оп. 2. Ед. хр 11). С этого времени усиливается роль парторганизации в ЛССХ, началась усиленная работа по идеологическому воспитанию не только членов партии, но и рядовых художников. Увеличилось число партийных занятий-семинаров, усилился контроль за их проведением.

⁴⁴ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1951 год» // Правда. 1951. 17 марта (№ 76). С. 1, 2, 3.

⁴⁵ Бригады были организованы художниками для создания картин к выставке 1951 г.: Р. Р. Френц, И. А. Серебряный, В. В. Исаева; Л. М. Торич, В. Ф. Богатырев, В. И. Сычев, Л. Ю. Эйдлин; Ю. Н. Тулин, А. Т. Пушкин, Н. Л. Веселова, Е. Е. Рубин, В. Ф. Загонек; Б. В. Иогансон, С. И. Левенков, А. Н. Гурин, Л. В. Худяков; Леушин, Б. Ф. Федоров, В. А. Печатин, Л. А. Овчинников.

⁴⁶ «Ленинградская правда». 1951. 1 августа. (№ 179). С. 1.

⁴⁷ 27–29 ноября 1951 г. в Москве состоялась 3-я Всесоюзная конференция сторонников мира, которой предшествовало принятие Верховным советом СССР Закона о защите мира. Компания по сбору подписей под Обращением Всемирного Совета Мира о заключении Пакта мира между пятью великими державами (СССР, США, Китай, Великобритания, Франция) проходила по всему СССР.

⁴⁸ На выставке экспонировалась картина «Сталинские новостройки», исполненная творческой бригадой художников в составе Ю. Н. Тулина, Н. Л. Веселовой, В. Ф. Загонька, А. Т. Пушкина, Е. Е. Рубина.

⁴⁹ Открыта 20 декабря 1951 г. в ГТГ; филиалы: залы Московского товарищества художников; Дворец культуры им. И. А. Лихачева.

⁵⁰ ВСХВ – Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (1939–1941; 1951–1958), с 1959 г. Выставка достижений народного хозяйства – ВДНХ. Павильон «Ленинград и Северо-Восток РСФСР» (арх. Е. А. Левинсон при участии И. З. Вильнера) построен в 1939 г. В 1951 г. началась подготовка к реконструкции Павильона и ЛО ХФ СССР получило заказ на проектные работы. В 1954 г. после реконструкции Павильон стал называться «Ленинград и Северо-Запад». После 1959 г. – «Оптика».

⁵¹ Постановление Совета Министров ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1951 год» // Правда. 1952. 15 марта (№ 75). С. 2.

⁵² Ленинградская правда. 1952. 21 ноября (№ 275). С. 2.

⁵³ Открыта 21 ноября 1952 г. в ГТГ. Москва.

⁵⁴ Вечерний Ленинград. 1953. 20 мая (№ 117). С. 3.

⁵⁵ Вечерний Ленинград. 1953. 2 июня (№ 128). С. 3. Это первая после Великой Отечественной войны Весенняя выставка ленинградских художников.

⁵⁶ Вечерний Ленинград. 1953. 23 июня (№ 146). С. 3.

⁵⁷ Началась передача Художественному фонду скульптурно-формовочной и багетной фабрик, запасника «ЛЕНИЗО».

⁵⁸ Вечерний Ленинград. 1953. 22 апреля (№ 95). С. 3.

⁵⁹ Правда. 1954. 22 ноября (№ 326). С. 2–3.

⁶⁰ Архитектор Е. А. Левинсон при участии И. З. Вильнера. Скульпторы: Г. В. Косов, А. П. Силоченко, Г. В. Стамов, А. Г. Овсянников. Главный художник Павильона Р. А. Карпов. См. так же сноску № 52.

⁶¹ Издательство «Советский художник». Москва. (Первая послевоенная монография о творчестве художника, члена Ленинградского союза советских художников).

- ⁶² Открыта 20 января 1955 г. в ГТГ. Москва. На обсуждении выставки от ленинградских художников выступал И. А. Серебряный.
- ⁶³ Срок открытия выставки – июнь – указан в выступлении Председателя ЛССХ И.А. Серебряного на партийном заседании ЛССХ (Протокол № 8 от 4 мая 1955 г. // ЦГАИПД СПб. Ф. 2239. Оп. 3. Ед. Хр. 6).
- ⁶⁴ Ленинградский метрополитен им. В. И. Ленина открыт в ноябре 1955 г. Над украшением станций работала бригада художников (более 50 человек) под руководством М. К. Аникушина.
- ⁶⁵ Оформление музея проходило под руководством Художественного совета, куда входили А. И. Коротеев, Е. Е. Моисеенко, Б. В. Пинчук, Н. Х. Рутковский, И. А. Серебряный, В. А. Серов, А. И. Харшак.
- ⁶⁶ Издательство «Советский художник». Москва.
- ⁶⁷ Были избраны: И. С. Астапов – председатель, В. И. Курдов – зам. председателя; члены совета – Н. Е. Муратов, Л. В. Худяков, И. З. Копелян, Борис Тимофеев, поэт. Секретарь И. Н. Липович.
- ⁶⁸ Открыта 13 февраля 1956 г. в ГТГ. Москва.
- ⁶⁹ Правда. 1956. 2 июля (№ 184). С. 1.
- ⁷⁰ Восстановление премии им. В. И. Ленина, учрежденной в 1925 г., но после 1935 г. – не присуждавшейся // Правда. 1956. 8 сентября (№ 252). С. 1.
- ⁷¹ Участники выставки: И. С. Астапов, Н. М. Быльев-Протопопов, А. З. Давыдов, Н. Н. Зверев, В. И. Курдов, Ю. П. Лобачев, Н. Е. Муратов, В. С. Слыщенко, М. Н. Успенский, И. И. Харкевич, Л. В. Худяков.
- ⁷² С докладами на съезде выступали ленинградские художники Н. И. Альтман и И.А.Серебряный.
- ⁷³ Открыта 23 февраля в выставочных залах СХ ССС, АХ СССР, Дома Художника, Дворца культуры завода И. А. Лихачева, Центрального Дома работников искусств. Москва.
- ⁷⁴ Издательство создано по решению ЦК КПСС по РСФСР и Секретариата СХ СССР // ЦГАИПД СПб. Ф. 2239, Оп. 3. Ед. хр. 12. Л. 48. Директор: Петерсон, гл. редактор А.М. Балашов. Редакционный совет: Н. М. Кочергин, М. Д. Натаревиц, В. Я. Бродский, В. М. Конашевич, Г. Д. Епифанов, В. Г. Стамов.
- ⁷⁵ Решение принято на II Пленуме СХ СССР 31 мая 1957 г.
- ⁷⁶ Открытие памятника состоялось 19 июня на пл. Искусств и было приурочено к 250-летию г. Ленинграда
- ⁷⁷ Уточнить место проведения выставки не удалось. Сведения о выставке см. интернет: www.maslovka.org
- ⁷⁸ Открыта 20 июля 1957 г. Москва.
- ⁷⁹ Правда. 1957. 28 августа (№ 240). С. 3–4.
- ⁸⁰ Образование Союза художников РСФСР // Правда. 1957. 10 сентября (№ 253). С. 4. Одна из целей создания Оргкомитета СХ РСФСР была подготовка к I Учредительному съезду союза художников РСФСР. От Ленинграда в Оргкомитет вошли А. Ф. Пахомов, Ю. С. Подляский, И. А. Серебряный.
- ⁸¹ Открыта 5 ноября 1957 г. Москва.
- ⁸² Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР.
- ⁸³ «О присуждении ленинских премий за наиболее выдающиеся достижения в области искусства» // Правда. 1958. 22 апреля (№ 112). С. 2.
- ⁸⁴ Издательство образовано по Постановлению Бюро ЦК КПСС по РСФСР от 31 мая 1958 г. // Культурная жизнь в СССР. 1951 – 1965. Хроника. М., 1979. С. 310.
- ⁸⁵ Открыта 18 октября 1958 г. ЦВЗ. Москва.
- ⁸⁶ Открыта 20 декабря 1958 г. ЦВЗ. Москва.
- ⁸⁷ Постановление Совета Министров РСФСР «Об организации республиканской художественной выставки «Советская Россия» // Культурная жизнь в СССР. 1951–1965. Хроника. М., 1979. С. 296.
- ⁸⁸ В среде художников назывался «темник». Создан по инициативе ГК КПСС с целью обозначения круга тем, желательных для работы художникам (см.: ЦГАИПД СПб. Ф. 2239. Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 106).

и конкретнее становятся изображения растительности и особенно архитектуры, используются объединяющие пространство элементы прямой перспективы.

С петровскими реформами появились образцы пейзажной печатной графики, носившей еще документальный характер. Таковы виды русских городов, исполненные как иноземными граверами (многолистные панорамы Москвы И. Бликланда и П. Пикарта; Вид усадьбы Ф. А. Головина в Лефортове А. Шхонебека 1705 г.), так и их русскими учениками, в первую очередь А. Ф. Зубовым, автором видов Петербурга и гравюр с изображениями морских сражений. Деловое назначение этих листов не исключало образного воплощения в них красоты молодого города на водных просторах и барочной экспрессии морских баталий. Искусство городского вида, преимущественно гравированного, соединяющего документально-познавательные качества с декоративными получили развитие в середине XVIII в. в творчестве М. И. Махаева.

Пейзаж как самодостаточный, свободный и от декоративно-интерьерных и от документально-видовых задач жанр живописи, рождается лишь с творчеством Сильв. Ф. Щедрина. У истоков голландского пейзажа, как известно, стоят Эсайас Ван де Велде (ок. 1591/92–1630 гг.) и Виллем Бейтевех (1591/92–1624 гг.). В период зрелости голландский пейзаж вступает ок. 1630 г. Голландские художники с любовью и правдой фиксируют самое обычное и вместе с тем типичное для его родины: пустынные дюны, скромные селения, каналы с тихо скользящими лодками рыбаков или те же каналы зимой, оживленные конькобежцами. Внимание к атмосферным явлениям приучает голландцев избегать цветистости колорита. Подчиняя его общему несколько нейтральному тону, они добиваются окончательного слияния всех элементов пейзажа и живописной цельности в изображении природы, что можно сказать о произведениях Яна Ван Гойена (1596–1656), Саломона Ван Рейсдала (1600/03–1670 гг.), Хернулеса Сегерса (1589/90–1633/38 гг.), Якоба Ван Рейсдала (1628/29–1682 гг.), Мейндерта Хоббема (1638–1709 гг.).

В конце XVIII в. под влиянием идей французских просветителей, в пейзажной живописи усиливаются реалистические тенденции, заметно отступление от классической и пасторально-декоративной концепции пейзажа. Появились в среде художников сторонники фламандского и голландского метода работы с натуры, разрабатывая жанр «пейзажа-портрета», который выделяется теоретиками как самостоятельная категория пейзажа.

В XIX в. пейзажная живопись получила наибольшее развитие. Подлинным реформатором европейской пейзажной живописи считают Дж. Констебла (1776–1837 гг.), который изображал самые простые мотивы.

Свежесть пейзажей Констебла произвела огромное впечатление на французских художников в парижском Салоне 1824 г. Его пленэрная живопись резко контрастировала с колоритом картин, написанных в студиях, и стала примером для многих воспитанников европейских художественных школ. Ж. Мишель (1763–1843 гг.), К. Коро (1796–1875 гг.), Ж. Ф. Милле (1814–1875 гг.) и целый ряд других мастеров пейзажа использовали в своем искусстве достижения Дж. Констебла.

Дальнейшее развитие европейской пленэрной живописи связывают с художниками барбизонской школы (Т. Руссо, 1812–1867 гг., Ж. Дюпре, 1811–1889 гг., Н. Диаз, 1807–1876 гг. и др.), сделавшими пейзаж максимально открытым и глубинным, и с художниками-импрессионистами, сосредоточившими внимание на выявлении мимолетных впечатлений от окружающего.

Истинным главой импрессионистской школы явился Клод Моне (1840–1926 гг.). Именно в его творчестве воплотилась основная проблема импрессионизма — проблема передачи света и воздуха. Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде, постепенно лишается материальности и превращается в гармонию цветовых пятен. Моне десятки раз пишет один и тот же мотив, ибо его интересуют эффекты освещения различного времени суток или разных времен года в сочетании с изображаемым предметом. Мгновение, выхваченное из потока жизни, пульсация большого города — все схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника-импрессиониста. Однако за всем этим теряется цельная картина мира, его материальность. Исключительно в жанре пейзажа работает Камиль Писсаро (1830–1903 гг.) Париж и его окрестности под его кистью предстают то в лиловатых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня. Еще более тонки и лиричны пейзажи Альфреда Сислея. Художники-постимпрессионисты (Сезанн, Ван Гог, Гоген) также отдали дань пейзажу. Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий в передаче цветом неизменной вечной реальности, выявлении геометрической структуры природных форм. Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность своих простых и суровых образов. Пейзажи Ван Гога (1853–1890 гг.) отличает свойственная лишь ему особая острота в восприятии действительности, что сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторг перед миром и пронзительное чувство одиночества в этом мире, щемящей тоски, постоянного беспокойства. В пейзажах Гогена (1848–1903 гг.) воскресают экзотические страны. Реальную природу он преобразует декоративный красочный узор. Цвет становится символом, знаком: земли, неба, травы и пр.

В XX в. развитие пейзажа во многом определено стилистическими исканиями авангардных течений (кубизма, футуризма, супрематизма, конструктивизма и др.)

В русской живописи подлинный расцвет пейзажа связан с творчеством художников-передвижников. Характерный для бытового и батального жанров демократизм художников-передвижников проникает и в жанр пейзажа. Внешне малоэффективный среднерусский пейзаж или суровая северная природа становятся теперь главной темой живописцев.

«...в 70-х гг. развивается искусство, стремящееся объективно-натуралистически изображать природу и окружающий мир (Шишкин, Саврасов, М. К. Клодт). Пейзаж, который не играл почти никакой роли в 60-х гг. и который художники и критики-демократы, вроде Добролюбова и Чернышевского, вообще не считали настоящим и нужным искусством, теперь приобретает очень большое значение»¹, — пишет А. А. Федоров-Давыдов. Автор видит причину небывалого

до сей поры расцвета пейзажной живописи в историко-культурологической ситуации пореформенной России, интересом к народной жизни, к условиям существования нации, «душа» которой есть отражение и природно-климатических особенностей ландшафта Великолукской равнины в том числе, и безусловно, социально-политических, экономических.

Именно в конце 1860-х – начале 1870-х гг. в русской реалистической живописи происходило становление нового пейзажа. Как справедливо писал А. А. Федоров-Давыдов: «В этой области, как во всех других, передовые художники стремились прежде всего к идейности и содержательности, к выражению демократических моральных и общественных идеалов. Они брали близкие, понятные и интересные зрителям картины окружающей природы и показывали ее красоту и выразительность в самых зачастую простых и обыденных мотивах... художники-пейзажисты... стремились осмыслить природу в связи с жизнью народа... Образ природы в их картинах, отражая высокий строй чувств, проникнут глубоким гуманизмом и подлинно патриотичен»². Пейзаж выполнял и сакральные функции в своих основных формах развития монументально-эпической линии в лице А. М. Васнецова, И. И. Шишкина, А. И. Куинджи и др. и лирической — в лице А. К. Саврасова, Ф. А. Васильева, И. И. Левитана, И. С. Остроухова во второй половине XIX в. при этом четко разграничиваются в стилистическом отношении десятилетия: 1870, 1880, 1900 гг.

И. Левитан, как и А. Саврасов, И. Шишкин, Ф. Васильев, А. Куинджи, В. Поленов в своем творчестве открыл «обычную русскую природу как предмет искусства»³, сумел сделать ее предметом искусства, показать ее во всем многообразии, «...искренне и вдохновенно»⁴.

Показанные на Первой передвижной выставке пейзажи Саврасова «Грачи прилетели», Шишкина «Сосновый бор», Клодта «На пашне», Каменева «Летняя ночь», Васильева «Оттепель» и другие завоевали всеобщее признание публики и критики. Как отмечалось в печати: «Трудно определить причины замечаемого за последнее время процветания живописи пейзажной. Может быть, доступность содержания картины для зрителя особенно родной, знакомой природы служит причиной такого положения пейзажной живописи. Дюкер, Саврасов, Каменев, Шишкин, Амосов, Васильев и другие сделали в пейзаже переворот, какой сделан был в описании природы в художественной литературе Пушкиным, Гоголем, Тургеневым и проч. Простота, правда и незатейливость содержания при удивительно выработанной технике — вот достоинства нового пейзажа».

Картина Саврасова «Грачи прилетели» была признана манифестом нового этапа в развитии русской пейзажной живописи. В этой картине зрители увидели поэзию обыденного в природе, национальный колорит: деревья и поля еще голые, как-то особенно бросаются в глаза старые церковь и колоколенка, лишь грачи возвещают о приходе весны на эту обнаженную, невзрачную землю. Однако простой мотив трактован с такой пронзительной любовью к этой земле, так много в нем искреннего чувства, так тонко переданы скромные краски пейзажа, с таким вниманием к жизни природы показаны неуловимые сразу приметы времени и места: следы заячьих лап, куст распустившейся вербы, — что трепет охватывает каждого, кто смотрит на эту картину. Сразу представля-

ещь Саврасова, как описывали его современники, входящего в класс и зовущего поскорее на этюды, потому что «фиалки распустились» и нельзя пропустить это чудо. Так передвижники-пейзажисты открыли и научились видеть красоту внешне совсем простого русского ландшафта. Один из самых популярных педагогов Московского училища, А. К. Саврасов (1830–1897 гг.), кроме того, воспитал целое поколение прекрасных пейзажистов.

Пейзаж Саврасова — пейзаж лирический, камерный, интимный. Он построен на тончайших оттенках настроения и на нежнейшей нюансировке цвета. Пейзажи И. И. Шишкина (1832–1897 гг.), по выражению критика Стасова, — это природа богатырского народа.

Выученик Академии, Шишкин сохранил тяготение к монументальным размерам, к приоритету светотени и рисунка над цветом, он стремился к созданию общего впечатления могущества, силы, величия русской природы. Его природа статична, передана иногда протокольно сухо. Но он ищет в ней не переменчивого, что привлекало, например, импрессионистов, а извечного. Не смена времени года и суток, а нечто незыблемое, постоянное: расцвет лета, спелая рожь, вечнозеленые сосны («Рубка леса» 1867 г., ГТГ; «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», 1872 г., ГТГ; «Рожь», 1878 г., ГИГ). Таковы особенности художественного мировоззрения Шишкина (слайды).

Совершенно иной принцип художественного мышления, иную концепцию пейзажа воплощает продолжатель традиций Саврасова, молодой его современник, к сожалению очень рано умерший, Ф. А. Васильев (1850–1873 гг.). Картина «После дождя» (1869 г., ГТГ) лиризмом своим очень близка Саврасову. Знаменитые «Оттепель» (1871 г., ГТГ) и «Мокрый луг» (1872 г., ГТГ) полны глубокого настроения и передают мельчайшие изменения в природе: «жизнь неба», предметов, окутанных мглой, как в «Оттепели», или в пелене дождя, как в «Мокром луге», — сохраняя при этом обобщенность, цельность картины, всегда проникнутой большим поэтическим чувством. Передавая эту смену состояний в природе, Васильев использовал тончайшие цветовые отношения: от серого снега и свинцового неба к рыжеющему лесу и коричневым лужам в «Оттепели», от темнеющих деревьев и их скользящих теней к уже светлой воде, проясняющемуся небу — в «Мокром луге». Васильев утверждал в своем творчестве линию «пейзажа-настроения».

Особое место в пейзаже второй половины XIX в. занимает Архип Иванович Куинджи (1842?–1910 гг.) с его поразительными эффектами освещения («Украинская ночь» 1876 г., ГТГ; «Березовая роща» 1879 г., ГТГ; «Лунная ночь на Днепре», 1880 г., ГРМ), придающими романтический характер его пейзажам, но и сообщающими им некоторую театральность, сделанность, придуманность в отличие от истинно реалистического видения других пейзажистов передвижнического круга. «Лунная ночь на Днепре» из-за своих световых эффектов имела сенсационный успех на индивидуальной выставке художника в 1880 г. Декоративные искания Куинджи, эффекты освещения, контрасты цвета будут использованы позже художниками XX в.

Многие художники, не будучи пейзажистами, оставили, однако, свой след в пейзажной живописи второй половины столетия. Среди них Василий Дмитриев-

вич Поленов (1844–1927 гг.), много занимавшийся бытовым и историческим жанром. Но даже в знаменитой картине «Христос и грешница» («Кто без греха?»), 1888 г., ГРМ) огромную роль играет пейзаж. Поленов — настоящий реформатор русской живописи, продолжающий вслед за Александром Ивановым развивать ее на пути пленэризма. Еще в пенсионерские годы во Франции Поленов много писал на пленэре (нормандские этюды). По возвращении на родину он создает картину «Московский дворик» (1878 г., ГТГ), настоящий гимн «патриархальной Москве, увиденной глазами петербуржца»: типично московская шатровая колокольня и церковь, уютный московский особняк с ампириным портиком, играющие дети, телега с лошастью — весь мирный быт «порфиноносной вдовы» передал Поленов в тончайшей воздушности пленэрной живописи. Его понимание этюда как самостоятельного художественного произведения оказало большое влияние на живописцев последующего времени.

Продолжателем традиций Саврасова и Васильева в русском пейзаже стал Исаак Ильич Левитан (1860–1900 гг.).

Левитан продолжает начатое Саврасовым и развивает тему пейзажа как места действия, как источника поэтического состояния, как символа эпохи, народной жизни, родной земли. Как справедливо писал Пигарев: «Тенденция к внесению динамики в пейзаж по своему наблюдается в русской живописи последней трети XIX в. Вместо картин, дававших некий синтетический, «устоявшийся» образ определенного времени года или явления природы, художники стали писать картины с характерными названиями: «Перед грозой» (Ф. А. Васильев, 1868 г., частное собрание, Москва; Л. Л. Каменев, 1875 г., частное собрание, Москва), «После грозы» (Васильев, 1868 г., ГТГ; А. И. Куинджи, 1879 г., ГТГ), «Перед дождем» (Васильев, 1869 г., ГТГ), «После дождя» (Васильев, 1869 г., ГТГ; А. К. Саврасов, 1878 г., частное собрание, Москва), «Оттепель» (Васильев, 1871 г., ГТГ), «Туман» (Каменев, 1871 г., ГТГ) и т. п. Нельзя не отметить, что при всем ярко выраженном национальном своеобразии русская пейзажная школа именно в передаче динамики природы творчески учитывала художественный опыт современных западных пейзажистов, главным образом барбизонцев»⁵. В творчестве И. И. Левитана также обнаруживается влияние барбизонцев и Коро, и достижений импрессионизма, хотя он и останется в русле передвижнической реалистической традиции, лирического пейзажа Саврасова и Васильева.

Безусловно, национальные традиции реалистической пейзажной живописи, сложившиеся в пору ее расцвета, находят и в тот период своих сторонников. Связь искусства второй половины XIX и XX вв. не обрывается. Прежде всего продолжают работать такие художники, как В. Д. Поленов, А. М. Васнецов, Н. Н. Дубовской, А. А. Киселев, С. И. Святославский; из более молодых — В. Н. Бакшеев, А. А. Рылов, В. К. Бялыницкий-Бируля, К. Ф. Юон, И. Э. Грабарь, П. И. Петровичев, Л. В. Туржанский... Несмотря на идейный разброд, царивший в рядах художников, и в 1900-х гг. продолжала сохранять свою силу непрерывающаяся линия преемственности, идущая от первых зачинателей русской реалистической пейзажной живописи второй половины XIX в.»⁶. Можно бесконечно наслаждаться созерцанием пейзажей П. Корина.

В России на рубеже XIX–XX вв. происходил всеобщий подъем пейзажного искусства. В этом жанре работали почти все художники той поры: И. Е. Репин (1844–1930 гг.), уже достигший расцвета, и более молодые — В. А. Серов (1865–1911 гг.), М. А. Врубель (1856–1910 гг.), Б. М. Кустодиев (1878–1927 гг.), А. Я. Головин, К. А. Коровин, В. Э. Борисов-Мусатов, К. А. Сомов, К. Ф. Юон, А. А. Рылов, и «мирискусники» (например, А. П. Остроумова-Лебедева, Е. Д. Поленова, М. В. Якунчиоова стали признанными мастерами графического пейзажа), и П. П. Кончаловский, и А. В. Куприн (1880–1960 гг.), и Р. Р. Фальк (1886–1958 гг.), составившие ядро «Бубнового валета», и И. Э. Грабарь, и В. Э. Борисов-Мусатов (1870–1905 гг.), и П. В. Кузнецов (1878–1968 гг.), и М. С. Сарьян (1880–1972 гг.), Н. П. Крымов и мн. др.

Среди художников, чье искусство складывалось еще под непосредственным влиянием старшего поколений пейзажистов, наиболее ярко эти тенденции проявились в XX в. в творчестве К. А. Коровина (1861–1939 гг.).

Уже в ранних пейзажах Константина Алексеевича Коровина решаются чисто живописные проблемы — написать серое на белом, черное на белом, серое на сером. «Концепционный» пейзаж (термин А. А. Аленова), такой как саврасовский или левитановский, его не интересует. Для блестящего колориста Коровина, как пишет Т. В. Ильина, мир представляется «буйством красок». Его французские пейзажи, объединенные названием «Парижские огни», — это уже вполне импрессионистическое письмо, с его высочайшей культурой этюда. Острые, мгновенные впечатления от жизни большого города: тихие улочки в разное время суток, предметы, растворенные в световоздушной среде, лепленные динамичным, «дрожащим», вибрирующим мазком, потоком таких мазков, создающих иллюзию завесы дождя или черты, напоминающие пейзажи импрессионистов. Коровин — темпераментный, эмоциональный, импульсивный, театрализованный, отсюда яркая красочность и романтическая приподнятость его пейзажей («Париж. Бульвар Капуцинок», 1906 г., ГИГ; «Париж ночью. Итальянский бульвар» 1908 г., ГТГ).

Хотя, нельзя отрицать, что «авангардистская революция в искусстве» в начале XX в. и появившиеся новые течения: кубизм, супрематизм, абстракционизм, лучизм и др. повлияли на сложение образа в пейзаже, чему много примеров. Усложняется образ пейзажа, в геометрических, плоскостных построениях выражается сложная ассоциативность, непрерывное движение, происходящее в природе, космичность окружающего бытия (работы Малевича, Кандинского, Розановой, Шагала и др.).

В 20-е гг. XX в. зарождается индустриальный тип пейзажа. Однако после 30-х гг. пейзаж оказался второстепенным жанром, живописные эксперименты пресекались, объявлялись «формалистическими». Новый подъем пейзажного жанра в отечественном искусстве начался в середине столетия (пейзажи Н. М. Ромадина, А. А. Пластова, Г. Г. Нисского и др.).

«Традиции А. Саврасова, И. Шишкина, А. Куинджи, И. Левитана, В. Поленова продолжили в советское время художники старшего поколения, сохранив развитую школу реалистического пейзажа...», — писал М. С. Лебедевский, — ...

В пейзажном жанре по-своему отразился процесс осознания национальных корней, интерес к истории. Пейзажи А. А. Мыльникова отличает неизменный профессионализм и, что представляется особенно важным, традиционная именно для русского искусства поэтизация природы.

Особое место в отечественном пейзаже тех лет занимает северный пейзаж. Еще в 60-е гг. началось буквально паломничество живописцев на Север, открывший свою неброскую красоту. Художники возвращались из поездок с массой этюдов или уже готовых картин. Так появляются пейзажи Никонова, Андропова, Стожарова.

Полны глубокого покоя, некоторой сказочной таинственности пейзажи Е. Зверькова ("В лесном краю", 1974 г. и др.); философским раздумьем о малости нашей планеты в мироздании проникнуты пейзажи Н. Ромадина ("Млечный путь", 1965–1969 г.) и др. Т. Насипову, А. Волкова, Н. Нестерову и др. интереснее больше городской пейзаж (Н. Нестерова "Арбат", 1977 г.). Вообще, эволюцию пейзажной живописи 50–80-х гг. можно проследить на примере работ Н. Ромадина или П. Фомина. Здесь можно увидеть и деревенские виды, и городской пейзаж, и "чистый" пейзаж и со стаффажами. Как справедливо писала К. К. Сазонова о Фомине: "Широк творческий диапазон Фомина...Его пейзажи утверждают значительность изображаемого, непреходящую красоту видимого, пластическое и живописное многообразие действительности, природы. Отличительной чертой Фомина является то, что он воспринимает природу в движении, динамике. Художник открывает в природе все новые поэтические мотивы, по-новому познает ее диалектику. Собранные воедино, полотна Фомина выражают смысл его жизни — в каждом его большом и малом произведении видна причастность его к жизни своего народа, его неодолимая любовь к России. Отсюда монолитность и масштабность его творчества, современного, актуального в своей основе"⁷. Не случайно В. А. Лентяшин, например, выделял пластовскую традицию, представленную именами братьев Ткачевых и Ю. Кугача, В. Иванова и Д. Мочальского, П. Оссовского и Е. Рябинского, А. Лутфуллина, В. Сидорова. Им свойствен "культ природы", их эстетика рождается из этики, поэзия из прозы». Именно в пейзажной живописи (Н. Ромадина, Е. Зверькова, И. Сорокина, П. Фомина, Б. Шаманова и др.) удалось воплотить ту линию изобразительного искусства, которая связана с сугубо живописным восприятием природы, с уверенностью, что если увидеть и передать реальность во всей полноте ее чувственного богатства, в единстве тональных, колористических и пространственных моментов, то это будет и эстетически ценно⁸.

Наконец, свое место в искусстве занял «пейзаж концепционный», т. е. сочиненный, как у В. Сидорова в «Дне Победы» (1975 г.), пейзажи художника вообще отличает тишина, покой, гармония, светлая радость. Безусловно, огромную роль сыграли передвижническая традиция, традиции мастеров «Союза русских художников», «Мира искусств», «Бубнового валета».

Еще одна особенность советского искусства 60–80-х гг. — расцвет национальных живописных школ пейзажа. Родоначальником «сурового стиля» в искусстве 60-х гг. стал Виктор Попков.

Как и в тематических картинах, так и в пейзажах особую важность приобретает ассоциативный строй.

«Если в традиционной станковой картине выразительность, ясность композиционного решения находились в прямой зависимости от способности художника раскрыть сюжет, обеспечивающий логику поведения персонажей, то в картине Попкова мы отключены от непосредственно наблюдаемого действия. Сюжет, так как он разворачивается Попковым, не препятствует высвобождению второго, ассоциативного плана, обеспечивая значительно больший простор для "образа-воспоминания". Последнее особенно существенно для художника, так как его способность "видеть" свои воспоминания опирается не на развернутое повествование, а на пластический отпечаток пережитого настроения»⁹.

Ассоциативность, как правило, граничит с недосказанностью. Е. Е. Моисеенко развивает метод Попкова «...в том, чтобы передать такие качества реального мира, которые могут себя проявить не столько в развитии фабулы, сколько в эмоциональной атмосфере произведения»¹⁰. Важным становится индивидуальное видение художника.

Однако активное вхождение фотографии в жизнь вносило поправки в творчество художников, например, избавляло импрессионистов от необходимости «удваивать» реальность в живописи, а наоборот, отойти от предметно-пространственного видения и больше внимания уделять живописно-пластическим свойствам цвета, краски. Следующие за импрессионистами постимпрессионисты, абстракционисты, кубо-футуристы, супрематисты и другие представители авангардного движения в искусстве XX в. не только отошли от фактографичности изображения, но и от предметности как таковой. Пути взаимодействия фотографии и изобразительного искусства в XX в. были порой неожиданными, вызывающими смелые новаторские поиски как в той, так и в другой области.

На этом пути как результат — абстракции, беспредметности, когда интерес к природе, вещи остался почти научный, художников больше всего интересуют вариации композиций, фактуры, пространства, веса, материала и т. п.

Казалось бы, живопись кончена...

Необычайно интересен вклад в развитие фотографии и искусства «авангардистов» 1920–1930-х гг. как в Европе (Л. Мохولي-Надь, Манн Рей, Э. Стейхен, А. Кертеш), так и отечественных художников (А. Родченко, бр. Веснины, А. Дейнека и др.). Для кого-то из них фотография стала средством поиска и эксперимента в искусстве, для кого-то творческим кредо. Кабаков использует репродукции хрестоматийной русской и советской живописи как структурные элементы «творческого» произведения. Это может служить иллюстрацией к довольно сложному циклу перехода «оригинального» художественного материала на язык фотографии и затем снова в эстетизированное пространство.

Отечественное авангардное движение представлено лидерами направлений: Василий Кандинский, Казимир Малевич, Павел Филонов, Владимир Татлин, Марк Шагал с присущим им космогонизмом, с желанием из космического единства мироздания выявить его атомистическую структуру. Разными путями художники пришли к своему новому искусству: Татлин и Шагал через кубизм, Малевич — через импрессионизм и кубизм, Филонов и Кандинский —

через модерн, Ларионов и Гончарова — через импрессионизм и кубизм. Футуристическое движение отчетливо проявило себя уже с 1912 г. в русле футуризма формировались ведущие течения русского авангарда.

«Русские футуристы не стремятся выразить через абстрактные знаковые эквиваленты скрытые от зрения энергии окружающего мира, а всегда раскрывают их присутствие через свойства самой живописной материи и самого материала... Особое пристрастие кубофутуристов с фактурным эффектом было связано, прежде всего с интересом к метаморфозным, неустойчивым состояниям материи, к самому процессу изменения, рождения формы...»¹¹. Все это отразилось на развитии пейзажа, вернее — на поисках новой формы выразительности и изобразительности в пейзаже.

В России существовала самостоятельная сильная школа кубизма, возглавляемая К. Малевичем. Многие художники XX в. прошли в своем развитии (в той или иной степени) стадию кубистической живописи. («Бубнововалетцы» — И. Машков, А. Лентулов, П. Кончаловский, В. Рождественский, а также члены групп «Союз молодежи» и «Супремус» — Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, В. Пестель и др.).

Сочетание мощных ритмов кубизма с цветностью фовизма дало возможность Р. Делоне разработать особый стиль — орфизм. Некоторые черты кубизма органично вошли в абстрактное искусство, особенно в систему геометрической абстракции голландского художника П. Мондриана и супрематизм К. Малевича. Последователями кубизма считали себя художники-пуристы, продолжавшие рационалистическую тенденцию кубизма.

Как известно, первым абстрактным произведением считается акварель В. Кандинского (1910 г.), на которой, по словам французского критика, «первый раз в истории живописи невозможно было что-либо заметить или узнать»¹². Другие картины получают название «Импровизация» и «Композиция» и порядковый номер. Кандинский решал задачу абсолютного искусства — он стремился одержать победу над материей. Изображение по своему значению для человека должно было перейти в мир звуков. Звук — это то духовное содержание, которым обладает окружающий мир, поэтому абстрактное искусство способно восходить к духовному центру всей природы. Кандинский создал свой тип абстрактной живописи, освобождаясь от импрессионизма и фовизма. В отличие от него Мондриан пришел к своей беспредметной живописи через геометрическую стилизацию природы, начатую Сезанном и кубистами. Третий основоположник абстрактного искусства Малевич сумел соединить в своем супрематизме оба пути.

Заметную роль в возникновении абстрактного искусства играл художник Михаил Ларионов и его жена Наталья Гончарова, ставшие родоначальниками «лучизма».

Современный, так называемый, поставангард, как справедливо пишет Т. В. Ильина, с его самозванством и агрессивностью, тем же знакомым пафосом разрушения, но и какой-то глубинной бескультурностью, к тому же еще часто оказывается вторичен и тавтологичен. Он весь построен на цитатах. Недаром большие художники часто сетуют на то, что мы живем в эпоху лжепророков,

душа соскучилась
и от стеснения
засилья брэнного
есть смысл уйти
в ландшафты
звездные,
ландшафты
разные
и миражи
Кометы
вечные
Пути их млечные
и виражи
и бурь сцепление
космоса рвение
почувствовать как пустоту
И опрокинутость,
и недр молчание
И отключение
всего сознания
Ночного зрения —
одни видения
Пронзили вечные
ландшафты дни
И вихри Космоса
и наложение
и мы одни
в многообразии
Ландшафты разные
всплывают
как огни.
28.08.2010.

Гряда полос
и миражей
— и облаков на небе
Кудрявых белых
полосатых дней
Деревья проткнули
колко
горизонт
Их странных
писем
и кажется —

завьюжил дом
Из желтых листьев
И унеслася вдаль
печаль о
прошлом счастье
и белая любви вуаль
все небо застит.

20.08.2010

Примечания

- ¹ Федоров-Давыдов А. А. Реализм в русской живописи XIX в. М., 1933. С. 21–22.
- ² Федоров-Давыдов А. А. Федор Александрович Васильев 1850–1873 гг. — М., 1955. С. 4.
- ³ Кочик О. О русском пейзаже второй половины XIX в. // Художник, 1960, № 6. С. 46–48, 47.
- ⁴ Там же. С. 48.
- ⁵ Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки. М., 1972. С. 105.
- ⁶ Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. Вып. 2. — М.: Искусство. 1959. С. 267–268.
- ⁷ Сазонова К. К. П. Т. Фомин, Л., 1984. С. 75.
- ⁸ Лянашин В. А. Проблематика советской живописи в современном художественном процессе и методологические вопросы критики. // На материале творчества мастеров Российской Федерации. 1960–1980-е гг. Автореферат на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. — Тбилиси, 1990 — С. 20–21
- ⁹ Плетнева Г. Тема, образ, стиль в произведениях Виктора Попкова. // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х гг. — М.: Наука, 1979. С. 95–117, 100, 105–106, 105.
- ¹⁰ Там же. С. 105–106.
- ¹¹ Бобринская Е. Указ. соч. С. 165.
- ¹² Балакшин А. С. Модернизм в изобразительном искусстве. Н. Новгород, 1999. С. 13.

НОВАЯ ВЕЩНОСТЬ НАТЮРМОРТА В ЖИВОПИСИ

Этот год
 утрамбован
в буквы, числа
 и миражи
 плоскостопий
Сплюснутых рифм,
 многоточий
 и запятых
И не даст
 понятного
 шага
Только бумага
 выдержит
 виражи
Вихреобразных метаний
 и заклинаний,
 зашифрованных
 в буквы запястья,
в наречия страсти
В запятые любви,
 что кусают
 и рифмы съедают
И заикою
 полною
 выставляют
Год суеты,
 мирской суеты
покрывают
 Червями букв
 Холсты
Динамической линией
 усеяны
Обременены,
 отмерены
в ритмы музыки
 букв, чисел
 слепой аккорд
письма автоматического
 — неотступно
рев берет
 над тишиной
 сиреневого утра.

14.07.2010

Наталья Дружинкина

Натюрморт — это изображение окружающих человека предметов. Именно натюрморт становится главной творческой лабораторией для художественных экспериментов в области цвета. Вещи, из которых составляется натюрморт образуют свою среду, переносятся в иное измерение. Сочетания простых предметов могут выражать самые сложные и возвышенные чувства человека, вызывать ассоциации, далеко уходящие от материальной сути этих предметов. Натюрморт — это сообщение, иногда даже криптограмма (зашифрованный текст), которую необходимо разгадать, чтобы понять суть. Развитие жанра натюрморта на протяжении столетий дает тому массу примеров.

Именно античное искусство пришло к пониманию натюрморта, как изображения мертвых вещей.

Как античная группа, так и античный натюрморт, никогда не выходят из чисто декоративной роли. Параллельно группе и эллинистический натюрморт развивается по двум главным направлениям: декоративного фриза, в соответствии с рельефными группами и «висящим» натюрмортом классической Греции, и украшений пола, в соответствии с живописными группами. Влияние этих «лежащих», разбросанных по полу натюрмортов сказалось и много позднее, в помпейской декорации, где натюрморт почти всегда лежит на полу или на ступеньках лестницы.

Декоративность античного натюрморта отчасти объясняет нам и другое его свойство — изолированность. И если все же мы должны признать, что эллинистические художники освободились от прежней абсолютной изоляции предмета, характерной особенно для египетского натюрморта, то освобождение — это отнюдь нельзя назвать окончательным. Разница заключается только в том, что эллинистический художник изолировал предмет вместе с его опорой, его обстановкой: частицей стены, на которой он висит, или с куском почвы, на которой он лежит. Напомним, наконец, и еще одно свойство «лежащего» натюрморта, которое его выделяет от декоративного фриза: беспорядочность, случайность расположения предметов. Случайное нагромождение вещей — это открытие эллинистического искусства, которое показывает, как далеко зашел интерес к оптической иллюзии, к беглому впечатлению. От нагромождения, случайности вещей один шаг к изображению предметов ненужных, уже употребленных, буквально мертвых — а именно к мертвым вещам и стремится эллинистический натюрморт.

До сих пор искусство изображало только предметы целые, готовые к употреблению и необходимые. Теперь же перед художником открывается целый ряд неожиданных положений предмета, целый ряд новых своеобразных сочетаний, о которых раньше не могло быть и речи: полуоткрытый сосуд с жидкостью, разбросанные монеты, открытая чернильница, разрезанный хлеб или мешок с просыпанными овощами. Но никогда от этих случайно набросанных, будто забытых вещей, написанных часто с огромным мастерством рисунка и с тонким чутьем колорита, не повеет тем уютom, той прелестью темного при-

ветливого уголка, которыми так полны голландские натюрморты. Предметы античного натюрморта всегда какие-то голые, бесприютные, бездушные, как вещи, выброшенные из дому на улицу. Понятно почему: ведь античное искусство не знало интерьера, который дал бы этим вещам приют и наполнил их жизнью. Античную картину можно сравнить со сценой, с подмостками. Подобно сцене, она имеет кулисы — пейзаж, и рампу — натюрморт. Самые же подмостки предназначены только для человека. Именно из этого сценического аппарата и вытекают две крайности античной живописи. Ее пейзаж развился из далеких фонов, ее натюрморт возник из переднего плана.

Античная живопись не пользовалась общей точкой схода, не координировала предметы между собой именно потому, что она не доверяла предмету двухстороннему. Все эти беседки, часовенки, гробницы или гермы, разбросанные по холмам помпейского ландшафта, поставлены всегда под углом, в перспективе, но они существуют самостоятельно, каждая со своим пространством, со своей точкой схода, и поэтому все они кажутся трехгранными; мы не верим их кубическому объему, не верим, что их объединяет одно пространство, один воздух. Античный художник научился расставлять предметы, но он еще не нашел для них общего пространства, постоянного места. Они все еще изолированы, все еще динамичны, и хотя уже не летают в пустоте, как корзина в японской легенде, но лишены настоящего земного притяжения. Другими словами, предметы еще не обратились в натюрморт, а продолжают жить своей самостоятельной таинственной жизнью, которой так боялся примитивный человек. Античный художник открыл вещь, но не нашел вещества.

В римском пейзаже, все равно, каких бы размеров он ни был, фигуры представлены всегда в пропорциях далекой картины, маленькими даже на переднем плане; напротив, в натюрморте преобладают всегда крупные пропорции в натуральную величину, предметы располагаются редко, как и подобает переднему плану, без резких изменений масштаба. Предметы не принадлежат ни героям — сцене, ни людям — зрителям. Они существуют где-то в промежутке между миром реальным и миром изображенным. Античный художник так и не избавился в натюрморте от стены, перед которой греческий вазописец вешал свои предметы. Натюрморт так и не проник в святое святых картины, оставаясь всегда перед картиной, только в ее преддверии. Такова судьба античного искусства, которому до самого конца оставалось чуждым чувство своеобразной жизни вещей, чуть быта, — писал Б. Виппер.

В искусстве Средних веков вещь не равна самой себе, она всегда означает нечто другое, это как бы материализовавшееся, овеществленное Слово, с которым Бог обращается к людям; это и слово верующих, обращенное к Богу. Именно в вещи слово «перекодируется» с Божественного языка на земной — и с земного на Божественный. Вещь, таким образом, выступает в роли некоего посредника («переводчика») в беседе человека с Богом. В искусстве, так же, как и в обряде, вещь является не «самой-для-себя вещью», но зримым образом незримого. Ее временная земная форма воспринимается Божественным Оком (или Слухом) в иных, недоступных людскому зрению вечных формах (или категориях). «Мы видим вещи таковыми, каковы они суть, — вещи же таковые,

какими их видит Бог», — пишет Блаженный Августин. Поэтому в средневековой живописи изображается определенный набор значимых предметов с определенным, закрепленным за ними иносказательным смыслом. В живописи раннего средневековья этот набор ограничен, он связан, как правило, с изображением священной трапезы — обрядовым воспроизведением таинства причащения (Евхаристии). Это чаша, хлеб, виноград (вино), в некоторых раннехристианских фресках и мозаиках изображалась рыба (символ Христа), позднее — ягненок (агнец, символизировавший жертвенность Христа). Затем появляется Книга (Библия) как зримый образ Слова («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» — начальная фраза евангелия от Иоанна). Постепенно репертуар значимых предметов расширяется, но свой иносказательный характер, свое значение «зримого подобия незримого» эти предметы сохраняют. В средневековом искусстве форма вещи, ее материальное воплощение мысленно как бы опускается, при восприятии с предмета «считывается» не обозначающее (форма), но обозначаемое (содержание).

Таким образом, предмет, который в эллинистическо-римском искусстве стал было проникать в глубину пространства, опять изгнан наружу. Но мало того, что он лишился поверхности, лишился объединяющей среды, он потерял в этом кризисе и половину своего тела: нередки случаи на древнехристианских рельефах, когда художник приставляет к фону только одну переднюю половину фигуры, изображенной в ракурсе.

Искусство, готовое вот-вот овладеть предметом, опять потеряло над ним всякую власть, опять разбило предмет на куски, и, проделав полный круг, вернулось почти к тому же моменту, с которого начинало в палеолитическую эпоху: к изображению частей предмета, его половины, его фасада.

Но изоляция предмета в древнехристианском искусстве идет еще дальше и сказывается на пропорциях фигур, на своеобразном принципе их координаций, принципе «обратной перспективы». Нарушая перспективную соотносительность пропорций, древнехристианский художник уменьшает предметы с удалением их не только от зрителя, но и от главного действующего лица. Вследствие этого предметы, психологически связанные во времени, оказываются пространственно совершенно изолированными. Наконец, последний результат изоляции можно видеть в новой форме повествования, чрезвычайно распространенной в древнехристианском искусстве в той последовательной форме рассказа. Она сводится к разбрасыванию отдельных групп и эпизодов в разных пропорциях, в разных пространственных отношениях по всему полю картины; эпизодов, которые последовательно развертывают содержание темы и последовательно показывают героя в разных положениях. Происхождение этого типа рассказа легко понять, как смешение римско-эллинистического проспекта с восточной вертикальной перспективой. Для предмета изображенного это новая форма повествования оказывается роковой. Изолируя предмет по маленьким оазисам картины, она превращает его в случайную игрушку, в пустой атрибут рассказа, в котором сам предмет не может участвовать. Она разлагает предмет на части, заставляя его служить действию, одновременно участвуя в нескольких его этапах. Предмет перестает иметь какое бы то ни было самостоятельное значение и становится

случайным символом настроения, отражением, иллюстрацией некоторого события. Когда герой рассказа несколько раз появляется на одной и той же картине, то мы его узнаем, потому что верим в его способность передвигаться. Но предмет неподвижный не может сделаться героем «последовательного» рассказа, потому что, если он будет повторяться, мы всегда будем его принимать за новый. Натюрморт гибнет, если предмет изолирован.

С мастеров эпохи Возрождения новая оптико-геометрическая структура изображения строго передает видимый облик предметов. Она и была призвана воссоздавать материальную форму окружающего мира, его телесность и в то же время вносит в нее элемент рациональности, порядка.

Использовалась линейная перспектива (прямая перспектива, научная перспектива) — это изображение объемного предмета на плоскости с помощью геометрического метода центральной проекции: из выбранной точки пространства (центра перспективы) проводятся лучи ко всем точкам предмета; на пути лучей ставят плоскость, на которой надо получить изображение; его получают, фиксируя пересечение проведенных лучей с плоскостью.

Небесное и земное взаимосвязывалось, и это понимание взаимосвязи явлений мира проникало в художественно созданную среду, заставляя видеть и рассматривать действительность целостно, как единство всего сущего, где все предметы пространственно подчинены и связаны. Небо и земля приобрели особый статус зрительно реальных художественных понятий. Не фигуры, а пространство господствует в картинах при органичной расставленности в нем предметов.

Леонардо верил в особое «свойство» вещи, составляющее ее украшение, ее своеобразную, высшую красоту и загадку этого таинственного свойства он разрешал своим сфумато.

На грани XVI–XVII вв. пространство сюжетной картины активно завоевывается вещами. В изображениях рынков, овощных и фруктовых лавок, торговцев разного рода снедью. Эта снедь занимает все большее место в композиционном решении полотна. Ни одно столетие не знало такого расцвета и разнообразия школ натюрморта, как XVII в. Всемирно известны северные школы: голландская и фламандская. Глубоким своеобразием отличается школа испанская. В Италии развиваются разного типа натюрморты — от эффектного, декоративного, до интимного, камерного. Что касается французского искусства, то, по словам Н. Н. Калитиной, никто из больших мастеров Франции XVII в., к какому бы направлению он ни принадлежал, не писал собственно натюрмортов, но у Жоржа де Латура (1593–1652 гг.), и Луи Ленена (1593?–1648 гг.), и у Филиппа Шампеня в картинах на религиозные темы, в жанровых композициях или портретах предметы играют существенную роль. Череп и зажженная свеча в картине Латура, представляющей Марию Магдалину, не только комментируют ее образ, но во многом определяют звучание всего произведения, подчеркивая тему искупления греха, внося в картину элемент мистицизма. А в полотнах Ленена, посвященных крестьянской жизни, глиняные кувшины, миски, разная домашняя утварь, как и скудные предметы обстановки и орудия труда крестьян, помогают представить условия жизни и деятельности просто-

людинов. Если же обратиться ко второй половине XVII в., то изображения цветов, ваз, нарядных тканей, серебряной посуды играют большую роль в декоративной живописи. Но и в том и в другом случае натюрморт входит в композиции картин или росписей лишь в качестве одной из составляющих, причем не главной. Каковы же пути развития собственно натюрморта? Остановимся на нескольких примерах. Характерными произведениями французской школы первой половины столетия являются натюрморты Жака Линара (ок. 1600–1645 гг.). Тематически круг его натюрмортов достаточно разнообразен: цветы, фрукты, натюрморты на тему пяти чувств, «Vanitas». Предметы обычно выступают на темном безвоздушном фоне, каждый написан вне зависимости от соседнего — сам по себе — суховато, с тяготением к орнаментальности. Хотя мастерство живописца с годами возрастало, ему так и не удалось преодолеть колористическую и пространственную разобщенность представленных предметов. Работавшие в середине столетия Франсуа Гарнье (1600–1658 гг.) и Луиз Муаллон (1610–1696 гг.) любили писать фрукты и ягоды (сливы, вишни, клубнику, смородину), размещая их в корзинах, на блюдах или просто на крышке стола. Композиции их картин просты, спокойны, уравновешены. Иногда их оживляют человеческие фигуры (Муаллон), в достаточной степени застывшие и условные. Хотя Муаллон прожила почти до конца столетия, ее произведения по своей стилистике тяготеют к натюрмортам первой половины века. К этому же периоду относятся и натюрморты Себастьяна Штоскопфа (1597–1657 гг.).

Интересны натюрморты Божена («Натюрморт с шахматной доской», «Десерт с вафлями»).

Натюрморты Пикара отмечены ярко выраженной декоративностью. Роскошные цветочные ансамбли Пикара дополняют ярко окрашенные пестрые птицы, богато расшитые узорчатые скатерти. Фон перестает быть нейтральным — в композиции вводится небо, появляются увитые плющом стены и т. д. Соответственно увеличиваются и размеры полотен, особенно поздних.

Типичным представителем натюрморта второй половины XVII столетия является Жан-Батист Мануайе (1634–1699 гг.), который предельно наполняет пространство картины всякого рода предметами: вазами, ковровыми скатертями, архитектурными деталями, драпировками, показывая разнообразие фактур и эффектно сочетая цвета.

Широкое распространение натюрмортов с цветами по словам Н. Н. Калитиной во второй половине XVII в. отодвинуло, но не уничтожило прочие разновидности жанра. Успехом пользовались натюрморты с фруктами (П. Дюпюи, Ж. Госсен), с серебряной посудой (М. Конт), музыкальными инструментами и охотничьими трофеями (Ж. и М. Булонь), книгами (Ш. Буйон). Однако никто из перечисленных художников не обладал яркой индивидуальностью. Группы предметов в натюрмортах второй половины столетия подчеркнута нарядны: в моду вошли изображения мраморных крышек столов, капителей, антаблементов, скульптурных рельефов, серебряной утвари, картин в позолоченных рамках. Все это как нельзя лучше соответствовало вкусам эпохи Короля-Солнца.

Определяя место французского натюрморта среди прочих европейских школ, искусствоведы отмечают такие его черты, как сдержанность, серьезность, заметную связь с религиозными и даже мистическими воззрениями. Барочная динамика поначалу страшит привыкших к порядку французов, да и, перенимая во второй половине века кое-что от барочной стилистики, французские живописцы стремятся «причесать», умерить пыл барочных мастеров.

Искусствовед И. С. Болотина справедливо писала, что натюрморт больше, чем какой-либо жанр, ускользает от словесных описаний; натюрморт надо внимательно смотреть, разглядывать, погружаться в него. В этом смысле натюрморт — ключ к любой картине, так как он учит постигать собственно живопись; любоваться изображением, его красотой, силой, глубиной — только так постигается истинное содержание любой картины, ее образ. Часто говорят об ассоциативности как об особом качестве натюрморта. В известном смысле, это справедливо, так как вещи натюрморта рассказывают и о своей жизни, и о своем владельце, а натюрморт к тому же выражает еще более или менее точно и широко мировоззрение его автора — живописца. Но не нужно, вовсе не всегда обязательно искать в натюрморте рассказ о вещах, скрытый сюжет. Сущность «содержания» натюрморта (по Б. Випперу) — в отношениях человека и предмета, в чувстве предметности мира, естества материи, что составляет целое мировоззрение, ощущение реальности.

В XVII в. изображения вещей насыщаются непосредственными зрительными впечатлениями и конкретизируются. До чистого натюрморта живопись должна еще была дорасти. Одно дело — натюрмортные элементы в картине, учебный натюрморт, бездумное исполнение натюрморта; другое дело, совсем «структурно» другое — признание права натюрморта на жизнь, именно равного права. Для этого должна была произойти целая умственная революция.

Предметные группы, аналогичные натюрмортам-атрибутам в портретах, были распространены и в аллегорических композициях XVIII в., в том числе и Петровской эпохи. Предметные группы очень часто используются в эмблемах, иногда самостоятельно, порой в сочетании с человеческими фигурами, пейзажем.

Изображение предметов известно в искусстве античности и средних веков (особенно богат жанр китайской живописи — «цветы-птицы»). Однако натюрморт как самостоятельный жанр возник в Европе в конце XVI–XVII вв. известные работы фламандских художников Франса Снайдерса (1579–1657 гг.), Яна Фейта (1611–1661 гг.), Якоба Йорданса (1593–1678 гг.), а также голландцев Виллема Хеда (1594–1680/82 гг.), Виллема Кальфа (1619–1693 гг.), Абрахама Ван Бейрене (ок. 1621–1690 гг.) значительно повлияли на становление жанра натюрморта во многих странах.

В XVII в. — веке расцвета натюрморта — практически были созданы все основные его разновидности. Высокий уровень пластической организации цвета в работах названных художников, выверенность композиции заставляли художников последующих поколений постоянно возвращаться к начальной стадии становления жанра. В XVIII в. искусство натюрморта продолжало развиваться, хотя и теряло прежнюю смысловую напряженность.

Натюрморт XVIII в., чаще всего связываемый исследователями с эстетическими концепциями французского искусства, развивался по двум наиболее заметным линиям. Одна линия выражалась в многоплановых натюрмортах декоративного характера с охотничьими атрибутами, пейзажем, битой дичью и др. Другая линия определялась творчеством Ж. Б. С. Шардена (1699–1779 гг.), в котором связь человека и вещи очень интимна, жизненно правдива и тепла. Натюрморты Шардена — не красивые, собранные вместе изделия, не предметы-символы, а простые вещи, говорящие больше о своих владельцах, чем о себе. Никогда еще до Шардена художники «не подходили так близко к психологии предмета, обстановки, к характеру вещей».

Начало XIX столетия определило новый этап в развитии натюрморта, в обиход широко вошел сам термин *nature morte*. Поиски художниками абстрактной красоты, делившими натуру на мертвую и живую, привели не только к восхищению античностью, но и к историческим изысканиям в искусстве. Натюрморт стал спутником исторической живописи романтизма.

Конец XIX – начало XX в. — период возрождения жанра натюрморта. Изменчивая видимость натюрмортов Э. Мане (1832–1883 гг.) и В. Ван Гога (1853–1890 гг.) переходит в крепкие конструкции работ П. Сезанна (1839–1906 гг.), красочные пятна А. Матисса (1869–1954 гг.) и живописные деформированные предметы П. Пикассо (1881–1973 гг.) и П. Брака (1882–1963 гг.).

В России натюрморт как самостоятельный жанр появился в начале XVIII в. Первыми мастерами натюрморта были Г. Н. Теплов и П. Г. Богомолов.

Действительно, настоящий расцвет натюрморта в русском искусстве связан с произведениями К. А. Коровина (1858–1908 гг.), А. Я. Головина, П. П. Кончаловского (1876–1956 гг.), И. И. Машкова (1881–1944 гг.), К. С. Петрова-Водкина (1878–1939 гг.), А. В. Шевченко, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька (1886–1958 гг.), М. С. Сарьяна (1880–1972 гг.) и других.

Так работы Машкова и других «бубнововалетцев» являют собой упоение вещественностью как таковой — веществом живописной фактуры и красочной плоти, являющей себя через натюрморт.

Столь выраженное в русском искусстве инструментальное отношение к вещи находит продолжение в ее кубистических разложениях — вплоть до супрематической абстракции. Это происходит постепенно (например, композиции беспредметницы О. В. Розановой еще хранят память о предметной ситуации (слайд). Но неминуемо, авангард в его радикальных вариантах противостоит натюрмортному мышлению (например, работы А. А. Экстер).

Однако именно в 1920-е гг., на пике авангарда, история натюрморта вполне внятно обозначается в своих движениях. С одной стороны, развивается натюрморт «богатый» — составленный из дорогих предметов и тяготеющий к классицизирующей пышности (например, натюрморты И. И. Машкова), с другой — натюрморт «бедный, минималистский» (например, как у Д. П. Штеренберга, К. П. Петрова-Водкина и др.).

В тематике обнаруживаются и социальные обертоны; во всяком случае, выбор натуры жестко маркирован, и обращение к традиционным мотивам оказывается по-новому окрашенным.

Натюрморт в XX – начале XXI вв. развивается то в русле бесконечных новаторских исканий эпохи постмодернизма, то в русле обращения и интерпретации традиций. Подход к темам натюрморта отличается неожиданностью, философским подтекстом и желанием установить вечные связи с искусством прошлого, оправдать свой путь историей живописи в целом. Например, новая вещность натюрморта может быть выражена в стихо-графо-живописи:

Новая вещность натюрморта

Вещность мира
как багрянородность
и неоднородность
тех фантазий

Как фактурная
отстраненность всех разнообразий

Не фанера,
не лавина

Ни уроки,
ни зарок

Обнажился,
как ни странно

Вековой любви
порок

Ни хлопка затрещин

Свиста ветра
не узнать

Не услышать
то, что зримо
можно оком
созерцать

Вещность мира —
— то в подборе

Органичных
плоскостей

И материй и их
формы

Или страсти и
затей

Вовсе несовместных

Чуждых и
неприспособленных
во вне

Кажущихся
антресолю

Залежей души
моей

17.08.2010

Источники

1. Богемская К. Г. История жанров: натюрморт. — М.: АСТ-Пресс, 2002.
2. Болотова И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. Исследования и статьи. — М.: Советский художник, 1989.
3. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. — М: Азбука-классика, 2005.
4. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: Высшая школа, 2005.
5. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство. — М.: Высшая школа, 2003.
6. Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII – начала XX вв. — М.,1987.
7. Мочалов Л. В перспективе истории. К вопросу о тенденциях развития современного натюрморта. // Советская живопись. — М.,1986.
8. Ягодовская А. Некоторые вопросы образной структуры натюрморта в современной русской живописи. // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. — М., 1976.
9. Ягодовская А. О натюрморте. — М.,1965.
10. Ягодовская А. От реальности к образу: Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70 гг. — М.,1985.



ОРНАМЕНТ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ РАЗЛИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Орнамент¹ — украшение, художественно оформляющее вещь. В исследовании Т. М. Соколовой подчеркивается, что орнамент не является самостоятельным произведением искусства, это лишь узор, который в зависимости от характера предмета может быть исполнен различной техникой из самого разнообразного материала. Кроме того, совокупность орнаментов, их обусловленность материалом и формой предмета, ритм, образует тот декор, который является неотъемлемым признаком определенного стиля. Орнамент позволяет воспринимать сочетание предметов прикладного искусства как целостность, поскольку их внешняя форма обусловлена не только манерой и техникой исполнения, но и присутствием орнаментального декора. Например, орнаментальные мотивы рококо, ампира или модерна, на произведениях прикладного искусства, способствуют наиболее явному их соответствию особенностям стиля, обуславливают их целостность.

В основе орнаментального мотива может быть любое изображение: геометрическое, растительное, зооморфное или фантастическое. Именно в орнаменте существует наибольшее количество образов, не имеющих аналогов в реальности (например, птица Сирина, Феникс, Химера), но и реальные формы могут компоноваться в новые условно-символические сочетания (например, гротеск — соединение в одном целом растений, животных, масок, фантастических существ). Свобода орнамента заключается не только в выборе сюжета, но и в манере стилизации изобразительного мотива. Орнамент перевоплощает реальные формы и допускает способ трактовки мотива от предельно условного (цветок лотоса в искусстве древнего Египта, пальметта в древнегреческом искусстве, павлин в древнеиндийском искусстве) до натуралистического (орнаментальный стиль Филиппа де Лассаля, раковина в эпоху Ренессанса).

Интересна точка зрения исследователя Т. Бадяевой, которая рассматривает орнамент во взаимодействии с предметом: «Являясь основой художественного образа, орнамент <...> не только формирует образно-пластическое содержание произведения, но и одновременно выражает пространственную структуру и поверхность предмета». Действительно, изображенный на предметной поверхности один стилизованный цветок будет восприниматься как декор. Но если декорировать поверхность определенным количеством одинаковых, ритмически упорядоченных мотивов — тогда образуется орнаментальная «система», обладающая не только декоративно-символическим содержанием, но и выявляющая архитектурные свойства предмета, которые учитываются при организации орнамента. В ряде жанров декоративно-прикладного искусства именно такая орнаментальная система является организующим началом — здесь орнамент выступает не просто оформлением поверхности, но образует художественную структуру в целом. Это с особой наглядностью проявляется в кружеве, где используются растительные мотивы. Например, волан из испанского гипюра с узором в виде стилизованных цветов на извивающихся стеблях, (конец XVI —

начало XVII в.) или кружево с орнаментом в виде звезд и розеток с острыми зубцами (конец XVI – начало XVII в.).

На наш взгляд, орнамент определенным образом характеризует вещь, выявляя с одной стороны, ее предметную цельность и замкнутость, то есть статику, а с другой — ее функциональное расчленение и способ ее работы — динамику. Например, в Родосской ойнохой (VII в. до н. э.) и в аттической чернофигурной амфоре (VI в. до н. э.) орнамент подчеркивает функциональные части формы: место слива на горлышке, дно тулова, место крепления ручек к тулову. Способность ритмического движения орнамента часто рождается благодаря изменению интервала между мотивами. Это качество орнамента можно наблюдать на примере эрмитажной венецианской чаши (вторая половина XVI в.), в бесцветное стекло которой вплавлены молочные нити филигранного рисунка. Здесь ритм линий, декорирующих поило, выдержан в одном интервале. На ножке чаши интервал между линиями уменьшается, так как сужается сам элемент формы, и далее, с расширением ножки к низу, интервал постепенно увеличивается и достигает того же ритма, что и на поиле.

Другим примером может служить эрмитажная венецианская ваза в виде раковины (XVII в.), где в бесцветное стекло вплавлена синяя нить, чередующаяся с белой филигранного рисунка. Здесь самый большой интервал между орнаментальными линиями наблюдается на тулове вазы. С переходом к горлышку вазы интервал между линиями сужается, но с расширением горлышка — снова увеличивается. Таким образом, в этих произведениях художественный образ создается, прежде всего, за счет изменения ритма орнамента, созвучного формообразованию самого предмета. Еще один пример — меандр, состоящий из прямых перпендикулярно ломающихся линий. Его рисунок создает эффект сложного движения. А вот в орнаменте, где использованы элементы водяной растительности (лилии, водоросли), как правило, преобладает эффект плавного движения. Важно обратить внимание на тот факт, что орнамент способен участвовать не только в художественно-образном осмыслении отдельного предмета, но и выполнять существенную роль в организации пространства интерьера. В качестве примера можно назвать интерьеры рококо и модерна, где синтез прикладных искусств рождается благодаря используемой орнаментике, которая декорирует произведения, объединяет их в единый стилистический ансамбль, соотносящийся с особенностями архитектурного пространства.

Следует подчеркнуть, что орнамент — это художественное оформление поверхности, он не имеет утилитарного значения. Однако орнамент способен уточнять эстетику и функциональное назначение предмета, подчеркивать его конструкцию, масштабные характеристики. Особую роль по отношению к функции предмета приобретает символический орнамент или орнамент, имеющий элементы символики. Так, например, стул — это бытовой функциональный предмет, но если при помощи орнамента нанести на него символику государственной власти, то он уже может восприниматься как трон. Точно также растительный орнамент в шпалере — это просто декоративный предмет. Но если в таком орнаменте будет присутствовать символика рода (например, лилия — символ рода Бурбонов), то

она внесет иной смысл в содержание и восприятие данного предмета, укажет на его конкретную историческую ценность.

Итак, орнамент всегда подчинен предметной плоскости, зависит от ее конструктивных особенностей, ритмической организации. Существенно то, что, участвуя в создании образа предмета, орнамент осуществляет эту функцию не независимо, (как могло бы это сделать изобразительное включение, конкретный рисунок, нанесенный на предмет), а в органичной и неразрывной связи с его формой. Именно такое сочетание — свобода фантазии и в то же время непререкаемое подчинение уже заданной композиции определяет специфику орнаментального искусства. Наконец, важно отметить и то, что орнамент обладает достаточной структурной самостоятельностью: это позволяет ему находить свое место в системе художественных средств, во взаимодействии с которыми он видоизменяется и развивается на протяжении всей истории развития искусства. Именно поэтому художник, решая проблему оформления изделия, рассматривает орнамент как целесообразный элемент художественной структуры, неразрывно связанный с архитектурой предмета.

Итак, орнамент обладает не только функцией украшения и не просто способ художественной обработки материалов (металл, дерево, стекло, керамика и др.), но и несет в себе образное начало, которое скрывается в его сюжетном и символическом содержании, в его структурной организации. Такое многомерное содержание орнамента требует пристального осмысления в контексте современного искусствознания.

Примечания

¹ Орнамент (лат. — *ornamentum* — украшение) — живописное, графическое или скульптурное украшение, художественно оформляющее вещь; по своему стилю орнамент является той или иной системой закономерного (согласно законам симметрии, ритма и т. п.) сочетания геометрических или в различной степени стилизованных изобразительных элементов; характер орнамента зависит как от материала, формы и назначения украшаемой (орнаментируемой) вещи, так и от техники его выполнения; орнамент является существенным элементом художественного образа в архитектуре и особенно в прикладных искусствах. Наряду с орнаментом часто используется такой термин как орнаментика, включающий в себя «...характер орнамента и совокупность орнаментальных элементов в данном произведении искусства, в данном стиле и т. п.». Словарь иностранных слов под ред. И. В. Лехиной и Ф. Н. Петровой. — М., 1949. — С. 463 (Предлагаемое определение орнамента является, на наш взгляд, одним из наиболее полных и емких).

Источники

1. Соколова Т. М. Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972. — С. 10.
2. Бадяева Т. Орнамент и современное народное искусство. // Советское декоративное искусство. Вып. 8. — М., 1986. — С. 18.



АДРИЕНН БИАН И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

«Wie der Künstler die Welt anschaut, mit seinen
inneren und äußeren Sinnen — das nenne ich
Phantasie, — die Gestaltung dieser seiner Phantasie
ist seine Kunst...»

Max Liebermann «Die Phantasie in der Malerei»¹

«То как художник, с его внутренними
и внешними ощущениями, видит мир, я
называю фантазией, воплощение же этой
фантазии есть искусство...»

Макс Либерманн «Фантазия в живописи»

Начиная с XV в. традиции фантастического протореализма пронизывают всю историю развития мировой живописи, независимо от течений и школ, в русле которых работали ее выдающиеся представители. Обнаружением этого особого, сквозного направления в русле эволюции мирового искусства, развивающегося в недрах течений и школ, определяемых доминирующими этическими и эстетическими идеалами эпохи и обусловленным ими культурным каноном, мы обязаны основоположнику Венской Школы фантастического реализма, австрийскому историку искусств Йоханну Мушику (1906–1970 гг.). Йоханн Мушик переосмыслил «художественную волю» австрийского искусствоведа Алоиза Ригля (1858–1905 гг.)² в волю креативного художника творить качественно иную реальность, компенсируя негативные последствия несовершенства окружающего мира посредством замещения присутствующих ему элементов элементами фантастического протореализма, начиная с третьей четверти XV-го столетия³.

Искусство фантастического реализма Адриенн Биан явилось прямым наследником традиций фантастического протореализма в области нейтрализации обостряющихся конфликтов «Я» и «макро- и микромиров» посредством трансформации механизмов индикации чувствительности переходной эпохи, формирования качественно нового, единого, синтетического художественного пространства мирового сообщества (с инкорпорированным в него качественно новым человеком) и апелляции к незадействованному интегративному потенциалу архетипов и формируемых на их основе этических и эстетических идеалов.

Переосмыслив концепцию сюрреализма о выразительной материальной модели как двойнике внутреннего мира креативного художника в концепцию об архетипической (первичной, креативной) и эктипической (вторичной, производной) природе художественного творчества в качестве особого вида рефлексии, ориентированной на освещение теневых аспектов индивидуального бессознательного, Адриенн Биан отказалась от концепции линейного прогресса с целью интерпретации и нового синтеза пра-идеалов и обретения гармонии бытия.

Актуализация подобной ориентации, в свою очередь, обусловила острую потребность креативной художницы не столько в поиске объектов, подлежащих отображению и, таким образом, трансформации, сколько в выявлении подсознательного пра-импульса в качестве альтернативного пути конструктивного самоопределения. В искусстве фантастического реализма Адриенн Биан материализация этого, умозраительно совершаемого перехода предполагает его трансформацию в переход, реализуемый в качественно новом, синтетическом художественном пространстве, где изображаемое инкорпорируется в чувственно воспринимаемую реальность, а идеи незамедлительно материализуются (по аналогии с архетипическим интеллектом⁴).

Основу концепции Биан составляет идея нейтрализации эпистрофы — возврата к агонии жертвы, терзаемой тенью вытесненных в подсознание психических состояний человеческого существа, подобно эмбриону, скорчившегося во мраке утробы Социума. Художница воспринимает Социум в качестве чудовищной вагины, которая выбрасывает обреченных рождаться для страданий: существование в пространстве этого Социума уподобляется мукам изощренной пытки⁵.

Исследуя глубинные пласты человеческой психики, Биан анализирует причины растущей опустошенности и не убывающего страха членов сообщества перед деформирующей сознание машиной Социума, внедряющей свои уродливые формы в сферу национальной ментальности и ведущей нацию к ментальному оскотлению и самодеструкции.

Дуализм национального самосознания Западной Европы и России I-ой декады XXI столетия обусловил возникновение глубочайших психических комплексов ощущения незащищенности членов сообщества перед надвигающимися социокультурными катастрофами, с одной стороны, и стремление избежать их посредством корректировки национальной идентичности, с другой⁶.

Если А. Шопенгауэр подходил к решению вопроса избавления от страха перед социумом с позиций блага, которое несет мученику смерть, освобождающая от замкнутости круга чувственно воспринимаемой реальности, а символисты трактовали смерть как выход в сферы высшего сознания, то Адриенн Биан призывает к осмыслению пути, пройденного монадой, с тем, чтобы нейтрализовать тень негативных психических состояний, укоренившихся в подсознании, посредством диагностики симптомов и выявления причин внутренней неудовлетворенности с целью возврата к моменту первого появления в пространстве чувственно воспринимаемой реальности⁷.

Прибегая к реверсу, возвращающему в сферу имагинального, к гармонии архетипической природы, Биан исследует первопричины событий или явлений посредством их инкорпорирования в процесс выразительного умозраительного моделирования. Таким образом, возврат (в смысле неоплатонического реверса) служит точкой отсчета, позволяющей рассматривать цикличность звеньев исторической цепи в аспекте отстранения посредством сопоставления событий с их мифологическими аналогами, с тем, чтобы обеспечить процесс очищения подсознания от тени негативных психических состояний. Подобный реверс позволяет откорректировать поведенческую модель индивида, приблизив его фантазии к архетипическому образу, который, в свою очередь, трансформирует

фантазию в художественный образ, осмысление которого ориентируется на нейтрализацию тени. Так, путь индивида идентифицируется фантазией, а в образах психического постигается миф о собственной сущности⁸.

Следуя традиции основателя современного фантастического реализма Альберта Париса Гютерсло (1887–1973 гг.), Адриенн Биан не рассматривает образ ни в качестве результата ощущений и восприятия, ни в качестве ментальной конструкции, символизирующей идеи и чувства. Ее художественный образ, в качестве умозрительной выразительной модели, определяется эстетическим идеалом и апеллирует к первопричине⁹. Любое событие или явление рассматривается Биан в пространстве архетипических форм. Художница анализирует не причины этих, взятых в отдельности, событий, но устанавливает причинно-следственную связь, лежащую в их основе, и находит явления или события, идентичные происходящим в текущий момент, но имевшие место в отдаленном прошлом, определяя влияние, которое они оказали на последующее формирование пути индивида в пространствах чувственно воспринимаемой реальности.

Живописный цикл Адриенн Биан «Пра-Реальность» апеллирует к истокам возникновения в сознании индивидов образов, порожденных идеей Абсолюта. В частности, это касается нетрадиционной трактовки образа Херувимов. Первый Херувим, восходящий к Пра-Существу, частью которого изначально был человек и из которого затем эманировал, по мысли Адриенн Биан, олицетворяет кристаллизованную природу тонкой материи¹⁰. Второй, Огненный, символизирует отношения взаимоотношения-взаимоотталкивания между астральным, каузальным и физическим телами, соответствующие проекции связи между архетипическим образом и инстинктивной природой. Третий Херувим, Предостерегающий, раскрывает психическое в трех аспектах: разума, фантазии и физического тела, посредством инстинктов связывающего человека с его пра-природой. Всемогущество четвертого Херувима восходит к Апокалипсису, в качестве свидетельства совершенства формы Храма на том основании, что форма воплощения идеи всегда соответствует ее сущности. И поскольку первичная реальность, познаваемая человеком, образована архетипическими образами, пятый Херувим провозглашает праединство Человека, Орла и Овна.

То же относится и к трактовке идеи Эливагаров в цикле «Двенадцать Студеных Потоков Нифльхайма», берущих начало в бесконечности у основания миров и текущих сквозь сущность бытия, не открывая своей первопричины¹¹. Биан усматривает в архетипической природе Эливагаров важнейшие качества фантазии: изменчивость, бесконечность, многообразие, текучесть, — обеспечивающие способность сознания к мгновенному реагированию, изменению направления мысли, трансформации культурных смыслов и ценностей и зеркализации множественности образов бытия в производных художественного творчества.

Осмысление всемогущества гармонии и конструктивной силы Хаоса на пути глобального человечества к Абсолютному идеалу, производным которого стал живописный цикл «Абсолют», пронизывает все творчество Адриенн Биан.

Тема праистоков монотеизма, проникнутая стремлением к поиску альтернативных путей самоопределения креативного художника, легла в основу цикла

«Триумф и Закат Атона»¹², а результатом развития инновационного подхода к интерпретации Богов явился образ могущественного Бога-воина Христа, противостоящего земным страданиям, Вождя клана человеческого, который сделал всех (принадлежащих к этому клану) своими сыновьями (а не рабами)¹³. Этот нетрадиционный образ Христа, служащий производным синтеза идеалов двух культур: языческой и христианской, предстает в виде кода передачи общезначимых переживаний, с одной стороны, и в качестве пребывающей на грани двух пространств сакральной личности, к медитативному созерцанию которой обращается человек посредством рефлексии своего сознания. И, как показывает Биан, путь постижения Бога лежит через осмысление себя в панораме макрокосма, через осознание цели своего прихода в микрокосм, правомерности своего образа мыслей и его соответствия образу жизни и изначальному предназначению.

Напряженные поиски возможностей гармоничного существования индивида в условиях социума актуализировали обострившуюся проблему роста деструктивных состояний и стремления к разрешению внутренних противоречий посредством создания такой вымышленной реальности, которая позволила бы освободить человеческую психику от Тени негативных состояний.

Ориентируясь в своем творчестве на индикацию и нейтрализацию Тени подсознания, Адриенн Биан следует традициям фантастического протореализма Иеронима Босха (1450–1516 гг.), Мартина Шонгауэра (1450–1491 гг.), Ханса Бальдунга (1476–1546 гг.) и Матхиса Нитхарта (1455–1528 гг.). Тем самым, художница провозглашает креативность, опровергаемую Эго, которое стремится навязать индивиду деконструктивный путь самоопределения. Индикация Тени подсознания направлена в этом случае на восстановление индивидом утраченной его мозгом связи с духом и переосмысление своего предназначения.

В живописном цикле «Сизигия Анимы и Анимуса» фокусом внимания Биан становятся широко закрытые глаза индивида, нашедшего в себе силы вооружиться против страха обетом принятия факта смерти в качестве экстатического избавления от мук существования (работа «Широко Закрытые Глаза»). Эти глаза, открывающиеся вовнутрь и обращенные к Сфайросу, растворяют отравляющий мозг страх самодеструкции, направляя мысль на конструктивный путь самоопределения.

Вслед за Альбертом Гютерсло, Биан апробирует качественно новый подход к выявлению и фиксации Тени в качестве модели дуальной оппозиции, на одном полюсе которой сконцентрирован провал («темное пятно»), или сфера, незадействованная самосознанием индивида, а на другом — самосознание личности, задействованное в чувственно воспринимаемой реальности. Той сферой в обществе, где желаемое выдается за действительное, служит мифология. Именно мифология (в качестве социумной функции) принуждает индивидуальное сознание видеть за символами реальность и навязывает индивидам новые культурные смыслы и ценности посредством их насильственного внедрения в коллективное сознание.

Интегрируя Тень в иерархическую структуру осознанных потребностей членов сообщества, художница показывает, что идентификация человеком своей Тени не только способствует устранению деформаций его самосознания, но

и освобождает креативную энергию, поглощаемую и связываемую Тенью. Вскрывая коммуникативную функцию Тени, проявляющуюся в процессе воспроизводства культуры и человеческих отношений, Адриенн Биан помещает Тень в межполюсное пространство оппозиции «социум-индивид» в качестве негативного производного их отношений взаимоотнопритяжения-взаимоотталкивания. Демонстрируя разрыв личности в ее отношениях с социумом, художница противопоставляет ей индивидуацию Тени, стремящейся освободиться от бремени социумных отношений, что проявляется в путях самоопределения индивида. Нейтральная сама по себе, Тень в понимании Адриенн Биан служит индикатором баланса Тьмы и Света. Так, если личность стремится к самоидентичности, ее Тень служит индикатором «Чужого» из подсознания, которого личность пытается опознать. В отличие от аутентичной личности, Тень стремится к идентификации с этим «Чужим».

В живописном цикле «Дух Финикии» Биан раскрывает специфику Тени как производного трансформации индивидуальных особенностей и эмоций личности, которые не получили адекватной реализации при ее жизни. Так триптих «Звезда Мальдека» показывает, как последовательно Тень внедряется в сознание человека, начиная проявляться в его двуличии, дуализме оценок, амбивалентности желаний и чувств, стремлении подменить рассудок предрассудками, а здравый смысл — аффектами. Работы из цикла «Дух Финикии» подтверждают, что своевременная индикация Тени служит не только залогом успешного предотвращения и деградации личности, но и эффективным средством нейтрализации ее воздействия на выбор альтернативного пути самореализации. Работы «Звезда Мальдека», «Дух Финикии», «Неажь Финикийская», «Священный Меч Арада», «Ключ к вратам Арада», «Сожженный Храм», «Гибель Мальдека», «Победа и Поражение Мальдека» наглядно демонстрируют предоставляемую личности ее Тенью альтернативу: стать субъектом самоопределения и творцом собственного пути или остаться объектом самоопределения и выбрать путь саморазрушения.

Вскрывая механизм манипулирования Тени личностью, Адриенн Биан уподобляет акт манипуляции вращению волчка, в котором тень исполняет функцию оси вращения, концентрирующей силу внешнего воздействия с целью придания вращению автономии. Манипулирующий (Тень) в качестве составной части Манипулируемого овладевает его сознанием, создавая иллюзию свободы и осознанности навязанных ему извне действий и имитируя, тем самым, его духовную самодостаточность (работы «Отмщение» и «Жертвоприношение Неажь»).

В выразительных материальных моделях Биан и в социумной сфере, на которую они спроецированы, инкорпорирование фантастического обуславливает сбой установленного системой порядка и действующих поведенческих стереотипов. Тем самым, общезначимый код, закладываемый художницей в выразительные материальные модели, реализуется одновременно в мире чувственно воспринимаемой и фантастической реальности. Используемой художницей механизм двойной реализации кода предполагает доминанту точек начального и конечного равновесия с введением элементов фантастического только на промежуточных стадиях с целью реконструкции нарушенного

начального и конечного баланса. Апелляция к фантастическому реализуется в системе взаимопереходов в пространствах реального-ирреального, а элементы фантастического становятся инструментом индикации признаков нестабильности кажущейся, на первый взгляд, стабильной ситуации. Иницируя общезначимые переживания колебаний в межполюсном пространстве, Адриенн Биан подвергает сомнению существование кажущейся обыденному сознанию неустранимой грани, разделяющей сферы чувственно воспринимаемой и фантастической реальности. Преодоление подобного барьера между реальным и ирреальным позволяет реализацию возможной взаимозаменяемости сфер¹⁴.

Описание механизма подобного замещения мы находим у Вильяма Шекспира в трагедии «Макбет» и у Александра Грина в повести «Алые паруса». Так, в трагедии «Макбет» мы становимся очевидцами того, как главнокомандующие армией шотландского короля Дункана лорды Макбет и Банко попадают на место шабаша трех сестер-ведьм в окрестностях Форреса, а те приветствуют Макбета в качестве Тана Гламиса и Кавдора (хотя в тот момент Макбет лишен Дунканом Кавдорского Танства), а Банко, — в качестве лорда, чьи потомки станут править Шотландией. Подобное предсказание, естественно, представляется обоим лордам фантастически-необычным. Тем не менее, первая его часть тотчас же сбывается, нарушая естественный порядок, когда прибывшие по поручению короля Дункана шотландские дворяне Росс и Ангус объявляют Макбету и Банко о предательстве Тана Кавдора и соответствующей передаче его титула и прав лорду Макбет. Подобное нарушение предустановленного порядка инициирует колебания в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «реальное-ирреальное» (с точки зрения рациональной интерпретации события обычным стечением обстоятельств или посредством привлечения элементов сверхреального):

«— А может, дьявол говорит правду?» — озадаченно спрашивает лорд Банко.

— А не мечтаешь ли ты, в самом деле, чтобы твои дети были правителями Шотландии? — в тон ему отвечает лорд Макбет».

Итак, первая часть предсказания реализована, дело за второй. Но ведь трон Шотландии занимает ныне здравствующий король Дункан, в связи с чем обладание этим троном лордом Макбет, а тем более, потомками лорда Банко представляется вдвойне ирреальным. Однако первая часть пророчества уже реализовалась. Почему бы не реализоваться и второй? В конце концов, король смертен, может заболеть и умереть, погибнуть в бою или пасть от рук заговорщиков. Действительно, чья-то предательская, а возможно, и восстанавливающая веками попираемую справедливость рука вернет системе утраченный ею некогда баланс. Если так, почему бы этой руке не стать рукой лорда Макбет? Ведь, согласно предсказанию, в сфере ирреального трон Шотландии и так принадлежит лорду Макбет. Значит, остается только прибегнуть к методу базисного архетипического моделирования и вытеснить из чувственно воспринимаемой реальности искаженный эктип правящего короля Дункана и заместить его точно воспроизведенным архетипом в лице лорда Макбет. Именно этот замысел в точности и реализуется¹⁵. Аналогичный механизм замещения описан Александром Грином

в «Алых Парусах», где Грэй реконструирует для Ассоль фантастическую реальность, носителем интегративного потенциала которой она является¹⁶.

Определяя в своем цикле «Ступенчатое Колесо» местонахождение жизни в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «Реальное — Ирреальное» между точками свертывания в бесконечно малое и развертывания в бесконечно большое (работы «Бесконечная Лестница», «Утрата Обетования», «Закон Перверсии»), Адриенн Биан прослеживает восприятие вне тела к качеству состояния, определяемого как смерть, но непостижимого по сути, ввиду инкорпорирования в него самих переживающих. «Бесконечная Лестница» наглядно демонстрирует, что подобное восприятие не может быть утрачено с распадом телесной оболочки, потому что между двумя полюсами дуальной оппозиции «жизнь-смерть» не существует взаимоперехода.

Используя мифологемы Горы, Зеркала и Лабиринта в качестве гештальта для формирования картины мира с целью устранения антропоцентричного культурного пространства, Биан раскрывает онтологический аспект художественного сознания, провозглашая реальность Духа в качестве тонкой материи, доминирующей над плотной материей микрокосма (работы «Между Сциллой и Харибдой», «Священная Гора»). По мысли художницы, Гора служит архетипическим образом высшей точки Земли, производным которой, в свою очередь, является совершенство человеческого духа. При этом, восхождение на Священную Гору рассматривается в качестве стремления креативного человека к скрытым началам бытия и перемещению в качественно новое, глобальное, синтетическое художественное пространство.

В работе «Закон Перверсии» (цикл «Ступенчатое Колесо») внимание художницы акцентировано на ложной направленности человеческой деятельности, с присущими ей деконструктивными инновациями, приближающими глобальную катастрофу и гибель человеческой цивилизации, представители которой продолжают жить по законам перевернутого мира Брейгеля. Художница стремится донести до человечества мысль о том, что служение идеалам утилитаризма, с одной стороны, и отказ от духовных идеалов, с другой, ведет к необратимым последствиям, имеющим высокую цену утраты цивилизацией ее культуры.

В живописном цикле «Зазеркалье» Биан переосмысляет мифологему Зеркала как размышления, интерпретирующего не видимый глазу непосвященного мир за пределами чувственно воспринимаемой реальности (работа «Speculum»). А в работе «Нарцисс» художница предлагает новую трактовку античного сюжета о влюбленном в собственное отражение прекрасном юноше. Она повествует, как Нарцисс, по воле Богов встретивший свое отражение в водах заклятого ручья, но не сумевший идентифицировать себя с ним и, тем самым, воссоединиться с утраченной им самостью, тщетно пытался искать возлюбленного в пространствах Зазеркалья. Адриенн Биан показывает причину трагедии Нарцисса, состоящую в его неспособности осмыслить любимый образ содержащимся в нем самом и неотделимым от его сущности.

В работе «Паутина Лабиринта» (цикл «Лабиринт») лабиринт рассматривается в качестве синтеза земного и небесного начал, причем, земному лабиринту, по мысли Биан, соответствует его Небесная модель, связанная с ним, согласно

Иерониму Босху, посредством уха Посвященного с присущим ему микролабиринтом, открытым Сфайросу, способному вернуть человеку утраченную им гармонию. Отправляясь в лабиринт в поисках новых культурных смыслов, художница предлагает новую интерпретацию мифологемы Лабиринта. В работе «Ариадна на Наксосе» тонко подмечается дионисийское начало Ариадны, вынудившее Диониса даровать ей новый лабиринт взамен утраченного ею с гибелью брата по матери (Минотавра) и вследствие предательства возлюбленного (Тесея, который, согласно данному им обещанию, увез ее с Крита, но по дороге в Афины оставил спящей на острове Наксос). Этот новый Лабиринт, подаренный Дионисом, олицетворял подлинную форму бытия, которая гласила: «Не возненавидев себя, не сможешь полюбить Другого, поскольку только синтез этих чувств позволяет осознать собственную самость». «Я — твой лабиринт, — говорит Ариадне Дионис, — познай себя в нем». Тем самым, Биан дает нам понять, что только мышление, воспринимающее истину в двух ее ипостасях (жизни и смерти), способно найти выход к Сфайросу из Лабиринта бытия.

Адриенн Биан впервые в истории мировой живописи показала, что проблема лабиринта в искусстве связана с осмыслением специфики личности как субъекта самовыражения (в качестве субъекта идеи культуры). Именно в процессе блуждания по лабиринту в поисках новых культурных смыслов креативный человек и реализует свой выбор альтернативных путей самоопределения.

Художница наглядно продемонстрировала, что осознание силы Духа в материи в качестве производного трансформации человеческого сознания способно менять условия социумного существования, интегрируя человека в качественно новое, синтетическое глобальное пространство. Так, в работе «Спиральное Время» (цикл «Лабиринт») Биан переосмысливает физический закон в качестве предустановленного природой баланса сил, который служит производным трансформации сознания.

В работе «Деяние Мыслью» обосновывается специфика самоорганизующегося креативного сознания, не подвластного ни ментальным, ни этическим критериям, обуславливающим его действия. Любая возникающая в нем мысль подобна лучу, мгновенно инкорпорирующему ее в чувственно-воспринимаемую реальность, в связи с чем, знание, в качестве сильнодействующего эволюционного фермента, в свою очередь, наделяется силой свершения. Обладающий таким сознанием художник становится конструктором и реставратором «фантастической реальности», посредством метода базисного архетипического моделирования инкорпорирующим ее в видимую реальность. В работах «Закон Перверсии» и «Утрата Обетования» (цикл «Ступенчатое Колесо») Адриенн Биан исследует механизм реализации возможностей трансформации всех возможностей слепой детерминированности, управляющей миром через аффекты, страдания и самодеструкцию.

Как свидетельствует работа «Спиральное Время» (цикл «Лабиринт»), художница, ощущавшая свое индивидуальное сознание подобным оси, зафиксированной в циклическом времени, вокруг которой вращались внутренний и внешний миры, внезапно прозрела, увидев, как разрушается ось с присущей ей

троичностью времени, выбрасывая ее в спиральное время, явившее множественность параллельно существующих материальных миров.

В живописном цикле «Эрос Креативный» Биан прослеживает мистерию пола в жестокой схватке духовного начала, воплощенного в мужчине, с подчиненным инстинкту женским началом. При этом, конфликт только временно снимается эротикой в качестве средства восстановления утраченной целостности андрогинной природы человека (работы «Сапфо», «Дочь Биллунга», «В Поисках Фаона», «Самоослепление»).

Осмысливая падение Евы посредством мистерии трансформаций, производным которых явилась ее вера в Воскресение через таинство Брака (Евы-Экклезии)¹⁷, художница призывает представителей глобального человечества, независимо от их конфессиональной принадлежности, к отказу от восприятия Женщины в качестве парадокса природы, бремени, которое Мужчина вынужден таскать за собой по воле Бога. Адриенн Биан последовательно опровергает традиционное утверждение о том, что Женщина служит вечным препятствием на пути глобального человечества к Абсолютному Идеалу.

Цикл «Эрос Креативный» стал производным синтеза элементов концепций Эроса Платона (идеи пра-любви «*Prōton philon*» в качестве глубинного философского чувства, провозглашенной в диалогах Платона «Лизий», «Федр» и «Пир»), «*Nimeros*» (фантазии) Гомера и «*Archaïos*» Гесиода и орфиков в качестве животворящего и всепроникающего космического начала. Эрос Биан дуален: космический, креативный, с одной стороны, и лирический, созерцательный, с другой. И если креативный космический Эрос, произошедший из Хаоса (в качестве первобытной материи) организует Макро- и микрокосм, лирический Эрос (в качестве индивидуального притяжения) устремляет одно существо к другому, разрушая воздвигаемые социумом барьеры и сливая две сущности в одну (работы «Звезда Мальдека», «Нэажь Финикийская», «в Поисках Фаона», «Сапфо»). Прозревая тайну любви в качестве состояния, возвращающего возможность воссоединения с утраченной целостностью, Биан делает понятие Эроса краеугольным камнем философии своего творчества.

Выступая не против, собственно, секса (в качестве пола), но против физиологического его использования, художница демонстрирует, как в сексуальном акте реализуется распад личности, вследствие отчуждения мужского и женского начал и углубления их дифференциации, обусловленной необходимостью воспроизводства рода с его последовательным бесконечным дроблением и подменой духовного родства родовым (клановым).

Связывая тайну Человека с тайной Андрогина, художница видит конструктивный путь самоопределения креативной личности в восстановлении ее андрогинной природы посредством переосмысления секса в качестве источника креативной энергии. Адриенн Биан отстаивает концепцию о бессмертии человека с восстановленным в нем андрогинизированным сознанием, характеризующимся стремлением не к размножению, а к обретению гармоничной целостности как подлинной цели любви. Ибо, утверждает Биан, только Первому, целостному в своей неделимости Человеку, из которого еще не выделилась Ева, — Андрогину, может быть дарована Вечность. Тем самым, Эрос Прекрасного в творчестве

Биан становится производным трансформации Эроса Зачатия в Прекрасном во Имя рождения для Вечности, что предполагает стремление глобального человечества к слиянию с Прекрасным с целью порождения новых существ на пути движения к Абсолютному Идеалу.

Следуя учению Шри Ауробиндо об идеалах как рычагах, действующих на клеточном уровне в качестве инструмента для трансформации тела и микрокосма¹⁸, Адриенн Биан вскрывает онтологический и аксиологический аспекты, характеризующие стремление глобального человечества к Абсолютному Идеалу в мире подверженной разрушению чувственно воспринимаемой реальности (работы «Жертвоприношение Сфайросу», «Эливагары», «Двенадцать Студеных Поток Нифльхайма»).

В своем творчестве Биан отстаивает прогрессивную идею негеоцентрического и синергетического материализма, провозглашающую креативную роль хаоса с целью нейтрализации угрозы мистификации порядка. Так, живописный цикл Биан «Абсолют» завершается программной композицией «Сфайрос», ориентированной на осмысление философской концепции онтологического негеоцентризма, провозглашающей идею множественности материальных миров, которая вскрывает три пласта: онтологический (представление о чувственно воспринимаемой реальности); гносеологический (представление об Истине) и аксиологический (представление о ценности, обуславливающей выбор путей самоопределения глобального человечества).

Тем самым, выразительные умозрительные и материальные модели Биан, кодирующие послания грядущим поколениям глобального человечества с целью достижения общезначимого переживания на пути к общечеловеческим глобальным этическому и эстетическому идеалам, ориентированы на формирование качественно иного, глобального, синтетического художественного пространства. В ходе его конструирования «Я» креативного художника, абстрагируясь от социума, архетипически моделирует пространства ирреального, которые инкорпорируются в мир чувственно воспринимаемой реальности. При этом, «Ты» художницы всегда сохраняет отношения взаимоотношения-взаимоотталкивания с реальным миром, в то время как «Я», пребывающее между полюсами дуальной оппозиции «Я — Ты», совершает акт выбора альтернативного пути конструктивного самоопределения¹⁹.

Примечания

¹ Liebermann M. Die Phantasie in der Malerei. — Leipzig, 1948. — S. 5–6.

² Riegl A. Gesammelte Aufsätze. — Augsburg-Wien, 1928. — 206 S.

³ Muschik J. Der Schlüssel zur phantastischen Wirklichkeit. — München, 1967. — 225 S.

⁴ Имеется в виду тезис Э. Кассирера об архетипическом интеллекте, в отличие от экзотического, обладающем способностью мыслить вещи, одновременно создавая и продуцируя посредством самого акта мышления (См.: Cassirer E. An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven, 1945. — P. 56)

⁵ Follet L. Adrienne Bian et l'histoire de fantasme. — Paris, 1980.

⁶ Михайлова И. Г. Специфика Российской ментальности: идеалы и их роль в социокультурной динамике российского общества // Россия: тенденции и перспективы развития. Ежегодник. Вып. 4. Ч.1. — М.: ИНИОН РАН, 2009. — С. 419–425.

- ⁷ Follet L. *Visioning the Basis Archetypal Sources*. — Stockholm, 1991.
- ⁸ Михайлова И. Г. Роль искусства фантастического реализма в создании глобального музея воображения // Триумф Музея? — СПб: СПбГУ, 2005. — С. 258–277.
- ⁹ Михайлова И. Г. Художественное моделирование как фактор фантастического видения реальности. — СПб, 2005. С. 58–59.
- ¹⁰ Berry P. *Subtle Body by Adrienne Bian. Contribution to the Archetypal Art of Fantastic Realism*. — New York, 1988.
- ¹¹ Михайлова И. Г. Эда как учение о пра-идеалах. — М., 2007.
- ¹² Михайлова И. Г. Специфика художественного пространства древнеегипетской цивилизации // Петербургские Искусствоведческие Тетради. Вып. 19. — СПб: АИС, 2010. С. 195–198.
- ¹³ Михайлова И. Г. Эда как учение о пра-идеалах. — М., 2007. С. 211.
- ¹⁴ Михайлова И. Г. Субъект самовыражения в динамике взаимопереходов границ художественного пространства // Мир психологии. — 2008. № 3. — С. 118–130.
- ¹⁵ Михайлова И. Г. Художественное моделирование как фактор фантастического видения реальности. — СПб, 2005. С. 256–257.
- ¹⁶ Там же. С. 256–257.
- ¹⁷ Там же. С. 194.
- ¹⁸ Там же. С. 198.
- ¹⁹ Там же. С. 124–131.



ПРОБЛЕМЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД АНАЛИЗА ИСКУССТВА

В современной социокультурной ситуации мы наблюдаем некое противоречие. Несмотря на активное развитие и особую миссию гуманитарного знания и гуманитаристики, наук о человеке, культуре, духе; гуманитаризацию, культурологизацию образования в среднем и старшем звене, все больше ощущается дегуманизация общества, утрачиваются ценностные и жизненные ориентиры, переосмысливается значение культуры и искусства в формировании и развитии человека, в частности, в восприятии и интерпретации современных художественных произведений и артефактов как текстов культуры. Безусловно, это связывают с научно-техническим прогрессом, к второстепенному отношению к искусству в сравнении с другими сферами жизнедеятельности человека, переориентации его функциональных особенностей.

К изучению искусства, к анализу проблем художественного творчества обращается все больше наук, претендующих на единственно верный и объективный анализ искусства. Вместе с тем, исключительная роль в этой связи принадлежит искусствоведению, фундаментальной науке об искусстве. Подтверждением чему могут служить также слова польского искусствоведа Яна Бялостоцкого об искусствознании, которое «как и все гуманитарные науки, имеет смысл только тогда, когда отвечает насущным, актуальным человеческим потребностям»¹. Результаты человеческой деятельности должны быть выражены художественно-образным языком. Ученый очень четко определяет ту проблему методологического характера, которая существовала не только в 1970–80-х гг., но и ранее, и особо остро обсуждается сегодня — «автономия или интеграция».

Действительно сама онтология и гносеология искусства, комплексное и системное изучение искусства предполагают его взаимодействие с другими сферами. При этом каждая наука, интересующаяся вопросами искусства, ставила свои задачи.

Своеобразным «ядром», «сердцевиной» искусствоведческой науки всегда было и остается (живописное, театральное, музыкальное, экранное) конкретное произведение, детальный анализ которых позволяет вписать его затем в культурологический контекст. В данном случае мы руководствуемся индуктивно-дедуктивным подходом, т. е. от частного к общему, а не, наоборот.

Кроме того, современная наука об искусстве, которую мы рассматриваем как общее искусствоведение, ориентирующееся на целостное восприятие художественной культуры, изучающее ее специфику, исходя из взаимодействия и особенностей разных видов искусства, наряду с существующими театроведением, музыковедением, киноведением и т. д., сегодня тяготеет к междисциплинарности, интегративным связям с социогуманитарными науками и естественнонаучными и точными дисциплинами, не теряя при этом своей

самостоятельности как научная дисциплина, не утрачивая своего предмета исследования, как подчас полагают представители других научных дисциплин. Междисциплинарность и интегративность являются характерными чертами и определяют развитие современной научной мысли, что повлияло и на развитие науки об искусстве.

В своем изучении теоретико-методологических проблем в определении роли искусствознания в современной культуре, осмыслении «кризиса идентичности» науки об искусстве исследователь Н. В. Кислова, специализирующаяся на современных эстетических концепциях и западноевропейской художественной культуре, опирается на позицию Х. Белтинга, для которого «главными признаками кризиса искусствознания являются утрата историей искусства ее культурного значения для современного художественного процесса, неспособность выявить связь сегодняшнего этапа развития искусства с предшествующими, построить единую картину истории искусства, включая и современный период».²

Выход из сложившейся ситуации, каждый искусствовед предлагает свой. Немецкий искусствовед Э. Фишер говорит о «рефлексии искусства над собой». А мы бы добавили еще необходимость рефлексии искусствоведческой науки.

Развитие искусствоведческой науки наблюдается в системе «монодисциплинарность — дифференциация — междисциплинарность — интеграция — трансдисциплинарность», что не могло не сказаться на методологии науки об искусстве. Невозможно не согласиться с В. П. Шестаковым, что сотрудничество искусствознания с другими гуманитарными науками, прежде всего с филологией, психологией, культурологией, лингвистикой, является характерной особенностью современной науки об искусстве.³

Междисциплинарность искусствоведения становится в условиях современной социокультурной ситуации новой формой дисциплинарности. Наряду с собственными методологическими подходами и методами исследования, которыми апеллирует искусствоведение как научная дисциплина, появляются новые, благодаря взаимодействию искусствознания с другими науками. Искусствоведение, испытывая на себе влияние других научных дисциплин, пытается утвердиться в системе научного, прежде всего социогуманитарного знания, что продиктовано также весьма вольными многочисленными трактовками художественных произведений и современных артефактов, находящихся в разных арт-пространствах, не учитывающих и нивелирующих специфические особенности искусства, его художественную образность.

Вместе с тем, заменить искусствоведческую науку, пренебречь ее взглядами на искусство не сможет ни одна научная дисциплина. У нее своя миссия среди гуманитарных дисциплин. Однако по-прежнему остается открытым и дискуссионным вопрос о возможности искусствоведения выполнять роль «опосредующей структуры» (Дж. К. Арган).

Справедливо замечено О. А. Кривцуным, что на рубеже XIX–XX вв. эмпирическая история искусства и теория истории искусства оказались совсем не нужными друг другу.⁴ Среди искусствоведческих школ, которые доминировали в этот период помимо формальной, Венской (Европа, США) выделяют иконо-

логическую, яркими представителями которой являются Аби Варбург, Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих, Ян Бялостоцкий.

Далее вслед за иконологией свои изыскания по проблемам интерпретации конкретного произведения основательно продолжили герменевтика, структурализм, семиотика.

У истоков иконологической школы стоял А. Варбург, который, благодаря иконологии, от собственно искусствоведческого анализа переходит к философско-культурологическому, вписывая искусствоведческие категории в культурологический контекст. Вместе с тем термин «иконология» известен еще с XVI в., когда была издана книга Чезаре Рипа с тем же названием (1593 г.), в которой была приведена дескрипция понятий и выявлены символические образы.

Аби Варбург ввел термин в научный оборот в 1912 г. и обосновал возможность использования данного искусствоведческого метода при изучении античного, средневекового искусства, а также искусства в новоевропейский период. То есть уже здесь уже с помощью иконологического метода можно было изучить семантику символических художественных образов произведений, основываясь на религиозно-мифологических представлениях, с помощью литературно-философских текстов. На его исследовательскую деятельность оказал влияние Якоб Бурхардт («Культура Италии в эпоху Возрождения»). Варбург употреблял широко понятие «иконология»: «иконологическая психология», «сравнительная иконология», «иконологическая типология».

Все идеи Варбурга были связаны с теорией социальной памяти, подробные разъяснения которой мы находим в статье А. Васильева «Теория социальной памяти Аби Варбурга. Между философией культуры и историей искусства»: «Она представляет собой особую "теорию среднего уровня" в сфере его концепции: уровнем выше располагается философия культуры, уровнем ниже — конкретный иконологический анализ, прослеживающие жизнь и трансформации того или иного образа или мотива в истории культуры. Собственно, иконологический метод должен был выступать вспомогательным техническим приемом исследования образов социальной памяти, причем предназначенным не только (и даже не столько) для анализа произведений "высокого искусства"». ⁵

Отсюда можно сделать вывод, что Варбург, выступавший против формального метода Г. Вельфлина, стремился к целостному анализу искусства в контексте культуры. Выступал не за узкоспециализированное искусствоведение, а за то, чтобы оно было вписано и рассматривалось в контексте общей истории культуры. В частности, погружение в детали произведения является интенцией истории искусства. Через детализацию к общекультурному философско-культурологическому анализу.

Ученик Варбурга, Эрвин Панофский, испытывавший влияние Ф. Закля, Э. Кассирера, пытается осмыслить ее место в системе гуманитарных наук. Он выделяет три уровня исследования искусства: доиконографический (натуральный), иконографический (условный), иконологический (символический), т. е. от внешнего изучения искусства к погружению в его «сердцевину» и, наконец, к осмыслению его значения. При этом важно подчеркнуть, что значение, по

мнению Панофского, всегда первично в произведении по отношению к определению его смысловой нагрузке, которая всегда вторична. Оно уже в нем присутствует изначально. Своими научными изысканиями Панофский демонстрирует, что иконология, как искусствоведческий метод, позволяет от анализа конкретного произведения перейти к анализу состояния культуры в целом, от индукции к дедукции. Важен общекультурный контекст, в котором существует произведение искусства, от чего зависит специфику произведения. Благодаря процессам в культуре в конкретный исторический период формируются идеи и концепции, предпосылки создания нового произведения, в недрах которого оно и вызревает.

«Иконологический» уровень представляет собой «знакомство с основными тенденциями человеческой мысли», которые обусловлены личной психологией творца и общим мировоззрением эпохи.

В свою очередь в трудах Гомбриха, который во многом был согласен с Панофским, но вместе с тем указывал на границы возможностей применения иконологии, мы можем проследить развитие искусствоведения между иконологией и психологией визуального восприятия.

На наш взгляд, очень точно выражает позицию Гомбриха в отношении иконологии московский специалист по методологии и теории искусствоведения Российского Государственного Гуманитарного Университета Л. Ю. Лиманская в своей книге «Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта»: «Задача иконологического метода заключается в том, чтобы воскресить к новой жизни вызываемые культом, религией, поэзией представления, которые были преданы забвению. Иконология — это наука об образной памяти. Иконологический метод — творческий, концептуально управляемый процесс исторического воспоминания, направляемый на оживление и восстановление образных представлений прошлого».⁶ В частности, если Генрих Вельфлин понимал историю искусства как историю стилей, Гомбрих интересовался интерпретацией художественных стилей в искусстве, в развитии которых он усматривал влияние культурологических и психологических процессов⁷.

Польский искусствовед Ян Бялостоцкий, профессор Варшавского университета, хранитель отдела западноевропейского искусства Национального музея Варшавы, также применял иконологический подход. О чем мы можем подробно узнать в книге доктора искусствоведения, профессора МГУ, В. Н. Гращенкова «История и историки искусства»⁸, обратившегося к исследовательской деятельности крупного представителя восточно-европейского искусствоведения.

Размышляя о Рембрандте, нидерландской и венецианской живописи в Эпоху Возрождения, Ян Бялостоцкий анализировал возможности использования иконографического и иконологического подходов к познанию искусства. Рассуждая о методологии искусствоведения, польский искусствовед апеллирует следующими понятиями: «стиль», «иконография» и «иконалогия», о чем подробно пишет в сборнике «Стиль и иконография» (1966 г.). Ученый отдает предпочтение не формально-стилистическому анализу, а семантическому. При

этом история искусств имеет помимо научных целей и этическую функцию в социальной жизни.

Таким образом, иконологическая школа позволяет говорить об искусствоведении как междисциплинарной науке. Иконология является интегративным методом, с помощью которого обеспечивается более точный и последовательный анализ и интерпретация художественных произведений. Основываясь на иконологическом подходе к исследованию искусства, можно сделать вывод, что междисциплинарность и интегративность — это закономерные процессы в развитии искусствоведческой науки на современном этапе, не подвергающие сомнению ее автономность и самостоятельность, а, наоборот, детерминирующие и укрепляющие ее положение в системе гуманитарных наук, расширяющие ее возможности в осмыслении художественной культуры, современной художественной практики.

В заключении, хотелось бы также отметить, что Третий Российский культурологический конгресс «Креативность в пространстве традиций и инновации», проводившийся 27–29 октября 2010 г. в Петербурге⁹, затронул важные междисциплинарные проблемы культуры и искусства, в решение которых, в частности, были активно вовлечены искусствоведы, имеющих разную специализацию. Для нас представляли особый интерес секции «Методологические особенности анализа новейшего искусства. Радикализм и консерватизм в современной художественной практике», научной конференции «Методологический потенциал культурологии и междисциплинарные исследования искусства», научно-практической конференции «Культурологическое образование и просвещение в России в контексте социальных перемен и креативных решений» и проведения других мероприятий. Среди обсуждавшихся вопросов заслуживают внимание: аспекты методологического взаимодействия искусствоведения и культурологии в исследовании современного художественного процесса, интерпретации искусства; детерминации целей и задач культурологического, художественного образования; прогнозирования результатов изучения мировой художественной культуры как области научного знания; теоретическое осмысление подходов в преподавании мировой художественной культуры как учебного курса; научно-методологическое обеспечение образовательного процесса по искусству и др. Уже на основании перечисленного выше, очевидно, что без искусствоведов, а только силами философов, историков, филологов, культурологов, решить данные проблемы не удастся.

Таким образом, как мы полагаем, именно от фундаментализации образования, осмысления образовательного потенциала искусствоведческой науки, возможностей науки об искусстве детерминировать цели и задачи педагогики искусства, в частности в отношении к художественному восприятию искусства, диалогу с ним, поиску художественно-образного начала в произведении художественной культуры и раскрытию его смысла и значения, как интенциям художественно-образовательной деятельности, можно выстроить эффективный процесс обучения искусству, а отталкиваясь от анализа и интерпретации произведения искусства как художественного текста — перейти к анализу этого текста как текста культуры, при котором иконологический метод окажется не заменимым.

Примечания

¹ Цит. по: Общие проблемы искусства: Обзорная информация. — Вып. 3. — Искусствознание в современной культуре: теоретико-методологические проблемы (по материалам зарубежных исследований 80-х годов). — М.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1986. — С. 3

² Там же. С. 12

³ Шестаков В. П. История истории искусства. О Плиния до наших дней: Учебное пособие для художественных и гуманитарных вузов. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — С. 6

⁴ Кривцун О. А. История искусства в свете культурологии // Современное искусствознание: методологические проблемы. Сб. Статей / Отв. ред. А. Я. Зись. — М.: Наука, 1994. — С. 57.

⁵ Васильев А. Теория социальной памяти Аби Варбурга. Между философией культуры и историей искусства // Искусствознание. — 2009. — №1–2. — С. 17.

⁶ Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания. — М.: РГГУ, 2004. — С. 160.

⁷ Шестаков В. П. Трагедия изгнания. Судьба Венской школы истории искусства. — М.: Галарт, 2005. — С. 97.

⁸ Гращенков В. Н. История и историки искусства. — М.: Книжный дом «Университет», 2005. — С. 584–589.

⁹ Третий Российский культурологический конгресс «Креативность в пространстве традиций и инновации»: Тезисы докладов и сообщений. — Санкт-Петербург: Эйдос, 2010.



РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА С СЕРЕДИНЫ 1980-Х ДО НАШИХ ДНЕЙ И РЕМИНИСЦЕНЦИЯ

Для графического дизайна характерно использование разной степени взаимосвязи с культурными традициями прошлого при создании нового произведения. Для постмодернистской эстетики характерна идея множественности формы, возможность ее быть любой, подчиняясь идее, контексту, социально-экономическим факторам. С середины 80-х гг. эти тенденции приобретают все большее распространение. Принципы модернизма, использования модульной сетки в графическом дизайне, четкого и логичного построения плаката и структуры издания становятся слишком тесными для новых тенденций. Графический дизайн комментирует общественную и политическую жизнь, используя исторические ссылки, в него приходят новые игровые образы, динамичная абстрактная геометрия, свободное размещение текста, в нем ощущается влияние американского панк-движения с его экспрессией и динамизмом, а также опыты «радикального» и «антидизайна».

Реминисценция — сознательное или бессознательное проявление «отголосков» стиля прошлого в творчестве автора, заключающееся в воспроизведении содержательных и формальных особенностей стиля, со значительной долей творческой интерпретации и переработки. Эта наиболее интуитивная цитатная форма интересна тем, что имеет два аспекта. Ее неосознанное проявление связывает дизайнера с опытом предыдущих поколений, исторического наследия и одновременно отражает наиболее актуальные и волнующие общественные настроения. Сознательное применение реминисценции позволяет рассматривать ее как метод творческого стимулирования, позволяющий разбудить фантазию дизайнера, подтолкнуть к созданию нового актуального дизайна.

В раннем творчестве Эйприл Грейман, ученицы выдающегося В. Вейнгарта, ставшей у истоков американской «новой волны» ощущается реминисценция «живописной абстракции» В. Кандинского. В сочетании с популярной в середине 80-х гг. экспрессией панка и влиянием «Мемфис» абстрактных подход приобретает у дизайнера особый запоминающийся колорит. Здесь реминисценция проявляется неосознанно, поиски нового «воскрешают» в подсознании дизайнера авангардные опыты прошлого. Грейман стала первым дизайнером, активно внедрившим компьютерные технологии в графический дизайн. Еще перебравшись в Лос-Анджелес (Калифорния) Эйприл Грейман начинает экспериментировать с типографикой и трансформацией объектов. Однако уже с 1986 г. она начинает активно использовать потенциал новой отрасли для создания дизайна «новой волны», выпустив первый номер журнала «Design Quarterly». Этот выпуск стал настоящим прорывом в области графического дизайна, он включал сгенерированный на компьютере постер «Разве это имеет значение?», с изображением обнаженного тела дизайнера в натуральный размер, с графикой и компьютерными шрифтами.

Компьютерные технологии в арсенале дизайнеров середины–конца 80-х гг. закрепили обозначившиеся тенденции к разрушению правильности мо-

дульной сетки, и принципов построения дизайна. Как пишет В. В. Лаптев: «отказ от применения сеток совпал с цифровой революцией в области издательского дела. Технологические нововведения позволили дизайнерам развернуть бурную деятельность» по внедрению новых методов верстки на компьютере. На смену модульным принципам проектирования... пришел "интуитивный дизайн"»¹. Подобная свобода обнаруживается в творчестве еще одного ученика швейцарского мэтра В. Вейнгарта — Дэна Фридмана. Эстетика работ Фридмана нашла отклик в Италии — дизайнер устанавливает достаточно продолжительные отношения с А. Мендини и его группой «Алхимия». В своих лекциях Фридман отстаивает идею о том, что дизайнеры должны сами создавать условия для своей работы, а не просто принимать их. Фридман отмечает что «модернизм потерял право на моральный авторитет тогда, когда дизайнеры продали его как корпоративный стиль»². «Коллажированная» стилистика пост-модернизма конца 80-х – начала 90-х гг. проявляется также и у одного из самых известных голландских дизайнеров, выпускника Гаагской академии и Королевского колледжа искусств в Лондоне, Герта Думбара.

Однако, одним их наиболее известных лидеров дизайна «новой волны» 80–90-х гг. становится Невилл Броуди (1957 г. р.), вошедший в историю графического дизайна благодаря своему новаторскому подходу к верстке, шрифту и типографике. Увлечение в молодости панк-движением сказалось на провокационном подходе предложенным Броуди, привнесшего в дизайн новую энергию и язык. В начале 80-х гг. Броуди занимается оформлением конвертов грампластинок. В качестве арт-директора Fetish Records, оформляя музыкальную продукцию, он мог беспрепятственно реализовывать свои самые смелые дизайнерские задумки. Подлинную известность ему приносит работа арт-директора в революционном журнале «The Face» (1981–1986 гг.), где полностью раскрывается новаторский подход дизайнера. Броуди словно исследует возможности трансформации и разрушения текста. Его агрессивный дизайн использует все доступные приемы, меняющие контекст: броская типографика, уменьшение заголовка до минимальных пределов или тотальная акциденция. Известный дизайнер использовал реминисценцию как метод творческого стимулирования на этапе становления своего творчества. Броуди черпал вдохновение в работах конструктивистов, особенно выделяя творчество А. Родченко и Э. Лисицкого, представляя, как бы они могли работать в современности. Работая над интерактивным журналом «Fuse», он пытается освободить шрифт и типографику от ее смысловой функции, отражая подобно авангардистам начала XX в. ее абстрактную выразительную сущность. Таким образом, важное значение реминисценции заключается в том, что она помогла найти дизайнеру его неповторимый авторский стиль, повлиявший на развитие мирового графического дизайна.

Творчество Броуди открыло дорогу «новой волне» 80–90-х гг., а коммерческая успешность только придала еще большее ускорение этой тенденции. Волна «новой типографики» середины 80-х гг., пришла и в нашу страну и привнесла свежие мысли, идеи и формы. С. И. Серов отмечает, что «в 80-х гг. демонстрируется "относительность всякого строя и порядка". В них происходит

настоящий переворот в принципах графической композиции, раскрепощение авторской позиции... демонстрируется ориентация на субъективную "интерпретацию", а не на объективную "информацию", на "жизнеспособность", антидогматизм графических решений, отличающихся непредсказуемостью, раскованностью, стилистическим плюрализмом и т. д.»³.

Еще один лидер американской «новой волны» — Дэвид Карсон (David Carson) изменил подход к многостраничному изданию и стал культовой фигурой 90-х гг., самым инновационным дизайнером-графиком и радикалом. Своим творчеством он наглядно показал, что верстка без использования модульной сетки в традиционном понимании, может быть выразительна и коммерчески успешна на рынке. Профессиональный серфер, в 1977 г. он окончил с отличием Университет в Сан-Диего, где он получил степень бакалавра изобразительных искусств. Графическому дизайну обучался в Колледже коммерческой графики в Калифорнии, на мастер-классах в Аризонском университете и кратковременно в Швейцарии. Карсон преподавал социологию, психологию, экономику и мировую историю в калифорнийских колледжах и университетах. Известность ему принесла работа над журналом «Beach Culture» в 1989–1991 гг., где он впервые применяет новую типографику и фактурные «грязные» шрифты. Журнал закрылся, однако в 1991–1992 гг. удивляет всех творческими находками на страницах журнала «Surfer», а с 1992–1995 гг. работой над известным журналом о музыке и стиле «Raygun».

В 90-х гг. графический дизайн достиг небывалой степени свободы и вышел на новый уровень взаимодействия с репрезентацией зрительного образа. Традиционные формы и средства графического дизайна, подвергались многочисленным переосмыслениям. «Печать умерла» констатировал, чуть опережая время Д. Карсон в своей знаменитой книге «Конец полиграфии» («The end of print») в 1993 г. Тираж этой книги Карсона превысил 200 тысяч экземпляров и является по сей день самым большим в истории тиражом книги по графическому дизайну. И если в начале 1990-х гг. его слова вызывали некоторую долю сомнения, то сегодня кажется, что аудиовизуальная культура окончательно победила, оставив полиграфии лишь небольшой сегмент рынка. Действительно, начиная с 90-х гг. вектор развития современного дизайна направился на поиск новых видов репрезентации, которые выражаются не только в появлении новых медиа, и расширении области графического дизайна, но и в проникновении внутрь графических образов, приводящих к подчас революционным формам репрезентации. Теперь не только постмодернистская множественность формы, но и пространство множества медиа и их сочетания способны обеспечить новшество и творческий эксперимент. Как отмечает Е. Андреева⁴, самосознание дизайна и современного искусства «осознает как проблему не отдельно взятые сюжет, технику или стиль, а само явление репрезентации, сам способ существования образа в некоем представлении, отличающемся условностью и зависящем каждый раз от новых установлений. Оно превращает в проблему самопонимание репрезентации как подражания какому-то образцу, создания подобий (достоверных или нет)». Реминисценция подчас незримо присутствует в подобных экспериментах. Новые средства дизайна изменяют форму подчас до

неузнаваемости, однако зрительные образы прошлого преломляются и вплетаются в ткань современного дизайна.

Подход Карсона к верстке до сих пор имеет как множество единомышленников, так и противников. Единомышленники видят подлинное творчество, артистизм и талант дизайнера, в полной мере использующего все дизайнерские возможности от типографики, игры со шрифтом, до оригинальной фотографии и графики др. Противники справедливо замечают, что именно с Карсона началось «шествие свободных» неудобочитаемых журналов и постеров. Вероятно, коммерческая успешность работ Карсона обусловлена, во-первых, адекватностью использования подобных приемов: издания посвящены «пляжному» спорту и музыке, а также таланту самого дизайнера, способного каждый разворот издания превратить в произведение искусства.

Конец 80-х–90-е гг. время дизайна, ориентированного на социальные проблемы. Множество плакатов на темы войны и мира, атомной опасности, экологии, защиты животных, защиты прав населения и др. создается в этот период в свободной графической манере. В конце 80-х–90-х гг. свою деятельность активизирует ассоциация Greenpeace (основанная в Канаде в 1971 г.). Все большую актуальность приобретают проблемы регулирования воздействия, оказываемого человеком на биосферу, гармонизации природной среды, достижения равновесия во взаимоотношениях «человек – природа». Дизайнеры, обращают внимание общества на существующие экологические проблемы и пропагандируют их необходимость их скорейшего решения. Просветительская миссия дизайнера в данном контексте приобретает особо важное значение.

В начале 90-х гг. Лучано Бенеттом, в то время рекламным директором брэнда «United Colors of Benetton», основывается журнал «Colors», куда приглашают в качестве арт-директора американца венгерского происхождения Тибора Кальмана (1949–1999 гг.). Имея за плечами профессиональное образование в области журналистики (Университет Нью-Йорка) и опыт руководства ставшей знаменитой дизайн студии «M&Co», Кальман на страницах «Colors» поднимает актуальные и насущные вопросы современности. Журнал, созданный Кальманом «...необычен тем, что у него нет строго определенной тематики. Каждый номер посвящен проблеме, которую выбирает редакция "демократическим путем". Круг вопросов, поднимаемых в разных номерах достаточно широк <...> Чаще всего "Colors" поднимает вопросы актуальные во всем мире такие как: расовая дискриминация (№ 4 Race), борьба со СПИДом (№ 7 AIDS), война (№ 14 War), экология (№ 6 Ecology), религия (№ 8 Religion)»⁵. Имя Тибора Кальмана вошло в историю, как синоним социально ответственного дизайна, не боящегося привлекать внимание к «страшным» вопросам и проблемам человечества, о которых не говорят в ежедневных беседах, однако они требуют внимания участия каждого человека. Каждый выпуск журнала «Colors» становился событием в 90-е гг. и имел широкий резонанс, многие обложки и развороты этого журнала вошли в историю мирового графического дизайна, как «иконны» и образец использования метафорически образной знаковой фотографии и оригинальной верстки.

Знаменитый японский дизайнер Шигео Фукуда (1932 г. р.) создает мощный эмоциональный посыл в своих плакатах. Лаконичные и запоминающиеся образы, построенные на иллюзии, метафорически отражают идеи плакатов дизайнера. «Большинство работ Фукуды о человеческой природе, о недоразумении, о жизни и любви. На протяжении творческой жизни Фукуда интересуется проблемой иллюзорности окружающего мира. Он пытается разграничить такие понятия, как зрительное восприятие и философское понимание»⁶. В творчестве дизайнера 90-х гг. ощущается реминисценция сюрреализма, а красочность плакатов и использование мотива растра отсылает к стилю поп-арт. Однако, несмотря на присутствие реминисценций, работы выдающегося мастера имеют выраженный свойственный только им колорит, имеют множество премий и наград по всему миру.

С началом XXI в. рост профессиональной компьютерной подготовки дизайнеров существенно вырастет, также, как и число дизайн-студий и рекламных агентств по всему миру. После рубежа веков дизайн постмодернизма становится менее эклектичный и хаотичный. Производство графического дизайна, созданного с помощью компьютерных технологий, перестает восприниматься как что-то исключительное. Дизайн продолжает совершенствоваться, беря на вооружение рекламные технологии: он начинает осознанно ориентироваться на целевую аудиторию, подчиняя концепции графическую идею. Графический дизайн больше не раскидывает весь арсенал своих графических средств, как это было в конце XX в., смешивая одно с другим, он выходит из фазы «растерянности», агрессивности и «испуга» от новых возможностей, и адаптирует их под свои конкретные нужды. Торговая марка, все еще оставаясь квинтэссенцией фирменного стиля, теряет, однако свои непоколебимые позиции. Графический дизайн все более рассматривается как дизайн визуальных коммуникаций, где логотип лишь одна из составляющих большой графической системы, пролонгированной на многих носителях фирменного стиля. Часто в логотип дизайнером изначально закладывается динамика, как в прямом смысле (анимированный логотип), так и в переносном смысле — продумывается серия вариаций для одного вида продукта, вводится цветовое кодирование, предусматриваются модификации логотипа. Таким образом, характерным явлением, становится «мобильность» продукта графического дизайна, способность трансформироваться в различных средствах и медиа.

Однако, несмотря на эту «коммуникационную» ориентацию графического дизайна использование цитатных форм только увеличивается. Вероятно, это вызвано, с одной стороны, развитием и доступностью средств передачи, поиска и хранения информации, и относительно короткими сроками выполнения проектов, которые толкают дизайнеров использовать «заимствования». А с другой стороны, явилось своеобразным осмыслением прошлого — ведь технологии дают возможность реализовать то, что раньше оставалось только в проектах. Кроме того стили — интересная почва для эксперимента, позволяющая быстро прийти к «готовой» форме. Дизайн снова входит в «лабораторную» фазу развития, когда он осваивает новые методы проектирования, изучает новые возможности, занимается самоидентификацией и самоосмыслением. Любой эксперимент подразумевает не-

кую игровую форму: «заигрывание» происходит не только с «формой» дизайна (цитатные формы), новые формы репрезентации, но и с «идеями» — разрабатываются интересные концепции, легенды бренда, продумывается семантический посыл, кроме того продолжается игра контекстом — дизайн учитывает размещение продукта, и «заигрывает» с потребителем прямо в среде, на месте продажи. На стыке формы, содержания и контекста получаются совершенно непохожие идеи и решения, формирующие лицо современного графического дизайна.

Сюрреалистические иллюстрации калифорнийского иллюстратора Крэйга Фрэйзера (с 1996 г. работает как иллюстратор) имеют яркую индивидуальную манеру и обладают запоминающимся стилем автора, однако в них содержится реминисценция творчества известного сюрреалиста Рене Магрита, например, картины «Голконда» (1953 г.). Фрэйзер часто использует образ загадочного мужчины в черной шляпе, некий усредненный деперсонифицированный образ. Иллюстрации Крэйга Фрэйзера входят в постоянную коллекцию музея современного искусства Сан-Франциско и имеют множество наград и премий. В 2003 г. Крэйг Фрэйзер издал монографию на 176 страницах «Иллюстрированный голос» («Illustrated voice»), а позже в 2004 г. детские книги «Стэнли идет рыбачить» и в 2005 г. «Стэнли идет подстригать газон» (2005 г.). Крэйг Фрэйзер является признанным мастером иллюстрации, его работы обладают удивительной способностью запоминаться с первого взгляда, благодаря лаконичному красочному стилю автора, остроумным сюжетам, непревзойденной точностью деталей.

Реминисценция работ Роберта Раушенберга в стиле поп-арт прослеживается в графическом решении музыкального диска группы «Les doks», 2008 г. агентства Areadesign. Для передачи ощущения музыки, используются живописные цветовые пятна с легкой подвижной фактурой, в которых растворяются фигуры музыкантов. Динамичная композиция, пластика фигур в иллюстрации Ива Орлова, «Офис», 2007 г. отсылает к гобелену известного футуриста Фортунато Деперо «Торжество войны», 1927 г. Вероятно, подобная пластика появилась у иллюстратора неосознанно, передавая напряженную офисную обстановку, он использует метафору «военных действий» и невольно воссоздает «футуристические» приемы в изображении фигур.

Леонид Климов отмечает тенденции в искусстве, аналогичные графическому дизайну и рекламе: «одной из главных и несомненных заслуг постмодернизма стала формулировка, теоретическое и практическое освоение феномена интертекстуальности. В связи с этим развилось представление, что среди иных методов и отличительных черт современного искусства ведущими являются заимствование и цитаты из истории искусства. <...> Современное искусство принципиально отличается от искусства прошлых времен прежде всего тем, что идея цитирования, интертекстуальных отсылок доведена в нем до предела. Зачастую, кажется, что утери из произведения цитату — и все рассыплется»⁷. Оригинальный ход в духе постмодернизма использовала группа художников и иллюстраторов Big Active для оформления обложки диска музыкальной группы «Бек» («Beck»). Альбом выпущен в чистой обложке,

к которому прилагается серия наклеек, выполненная 20-тью различными авторами. «Каждый слушатель мог по-своему визуализировать свое восприятие музыки Бека, создав свой собственный альбом и буклет музыканта»⁸. Таким образом, достигается эффект персонификации продукции, индивидуализации, возможность приспособить его соответственно собственному восприятию музыки американского исполнителя. В этом постмодернистском решении чувствуется пластическая преемственность к авангардным работам дадаистов, в частности коллажам Рауля Хаусмана.

Идеи интермедиальности настолько захватывают современность, что побуждают создавать новые отделения искусства и дизайна. Например, в Академии Искусства, Архитектуры и Дизайна в Праге (1885 г.) основывается отделение «Интермедиального искусства» (Intermedia Art), а в 2008 г. «Супермедиа искусства» (Supermedia). «Супермедиа студия — это мультидисциплинарная лаборатория. Цель — создавать уникальное изображение, сочетая несколько медиа» — поясняет сайт Академии. «Мы хотим преодолеть границы. Соединяя науку и технологию в эстетическом сообщении. Ясно очерченные границы могут быть легко преодолены. Звук может стать материальным объектом и фигуры могут меняться согласно реакции аудитории. Супермедиа — это среда, где физическое легко объединяется и комбинируется с виртуальным, точные фигуры с динамическим мышлением. Интерактивность становится приглашением к участию. Благодаря свойствам цифровой природы информации, все медиа и манера работы сводятся к схожему. Художники — манипуляторы поддающихся влиянию форм реальности, использующие доступные средства. Материальная реальность проникает в виртуальную. Дематериализация материалов — результат их текучей природы, которая может в дальнейшем меняться»⁹. Организаторы кафедры дизайнер и архитектор чешско-аргентинского происхождения Федерико Диаз (Federico Díaz) и Дэвид Коринек.

Диаз — представитель нового поколения дизайнеров широко эксплуатирующих возможности современных технологий, организатор группы «E AREA». Инсталляции Диаза кажутся опережающими время на десятилетия, в своих работах он взывает к основам человеческого бытия и универсума, он создает материальное воплощение нематериального — звука, текста, интонации, движения. Его работы приспособляются под человека, это подчеркивает и направление его архитектурной мысли — «биоурбанизм». Диаз обладатель множества наград и премий, его творчество отражает тенденцию современности к интрактивности, биоподобности и является уникальным соединением искусства и инновационных технологий. Тенденцию интермедийности дизайна XXI в. поддерживает также творчество молодого московского дизайнера-графика Протея Темена. Протей создает симбиоз различных сред в своих работах, сочетая видео, традиционные формы плаката и объектов. Делая предметом своего изучения знак, Протей подвергает его разнообразной деконструкции и деформации, создавая графические плакаты, ролики и инсталляции со скульптурными формами.

Таким образом, можно резюмировать, что реминисценция участвует в современном формо- и стилеобразовании, однако она присутствует не в каждой работе дизайнеров, или остается слишком размытой, неявной, чтобы о ней упоминать. В таких случаях, на взгляд автора, не обязательно искать интертекстуальность, подгоняя под отмеченную тенденцию, ведь если связь существует, то она видна с первого взгляда. Присутствие реминисценции не означает вторичность или недостаточную инновационность работ дизайнера, творчество Невилла Броуди, Крейга Фрейзера и др. может служить тому примером. Как правило, реминисценция трудно читается в работах модернистской направленности, чем меньше средств и элементов, тем сложнее найти параллели. Тем не менее, феномен реминисценции является характерным и часто употребляемым современными дизайнерами, для которых как будто открылся весь опыт прошлых поколений, который требует нового осмысления, понимания, прочтения. Широкая цитатность, остроумие, ирония становятся необходимым атрибутом современного дизайна и рекламы. Очевидно, что этап постмодернизма является переходным в формировании новой визуальной платформы, которая вероятно будет включать в себя еще больше аудиовизуальных средств, интерактивности. Передача динамики всегда волновала графический дизайн и искусство, «в человеке изначально скрыта энергия к полету, к мечте»¹⁰. Эта тема привлекала футуристов, конструктивистов, мастера Ар Деко А. М. Кассандра и др., первых фотографов, кинематографистов и др. — современность позволяет расширять это вечное увлечение человека движение, полетом, скоростью. Сейчас к динамике добавилась еще такая категория как «интуитивность», мимикрия техники, стремление к био-подобности, возможность подбирать наиболее комфортное среду и пространство, незаметно проникать в поле интереса человека. Вероятно, новые среды, и материалы будут и впредь диктовать и вести дизайнеров вперед по пути инновации, подсказывать какие-то решения, которые будут впоследствии осмысляться как стиль. А реминисценция может послужить тем ключом, который позволит скорее заглянуть в будущее графического дизайна.

Примечания

¹ Лаптев В. В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. — М.: Аватар, 2009. С. 21.

² Antonovish design [Электронный ресурс] Дэн Фридман. Dan Friedman / Архитектурно-дизайнерская мастерская Катерины Антонович / — Электрон. ресурс. — Режим доступа: <http://www.antonovich.com.ua/designers/750-dan-friedman.html>

³ Серов С. И. Стилевые процессы в графическом дизайне 1960–80-х гг: автореф.: дис. канд. искусствоведения / Серов Сергей Иванович; [ВНИИТЭ] — М., 1990. С. 7.

⁴ Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб: Азбука-классика, 2007. С. 10.

⁵ Colors. The United Colors of Benetton. // ПРО100 дизайн: журнал по графическому дизайну / гл. ред. В. Лаптев, вып. ред. И. Доронькина. — № 4 (7) 2003. С. 38

⁶ Шигео Фукуда // ПРО100 дизайн: журнал по графическому дизайну / гл. ред. В. Лаптев, вып. ред. И. Доронькина. — № 4 (7) 2003. С. 26

⁷ Климов Л. Art про искусство// НОМИ: журнал культурной столицы, 2009, № 3 (68). С. 18

⁸ Том Скипп. Музидизайн: спасти и сохранить / пер. с англ. Елена Травкина // Как: журнал о мировом дизайне / graphic design magazine. — №3 (47), 2008. С. 19.

⁹ АААД (Академия Искусства, Архитектуры и Дизайна в Праге) = АААД (Academy of Arts, Arcitecture and Design in Prague) [Электронный ресурс] / Студия Супермедиа = Supermedia Studio / пер. с англ. авт./ — Электрон. данные — 2010 — Режим доступа: <http://www.vsup.cz/en/volne-umeni/atelier-supermedii>, свободный, Загл. с экрана. — язык англ.

¹⁰ Карасик М. Прыжок / Михаил Карасик // Проектор: субъективное освещение вопросов дизайна. — № 2 (7), 2009. С. 94



АНЕКДОТЫ ИЗ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКОВ КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Предисловие

Эпизоды, связанные с жизнью знаменитых живописцев, уже много лет являются предметом собирательства и классификационной деятельности. Биографии художников обросли десятками и сотнями легенд. Из них вытекает, что представители творческих профессий всегда были популярны.

Начиная с изложенных Плинием историй про античных живописцев Зевксиса и Паррасия, жанр рассказа о художнике успешно развивался, обогащаясь то особенностями плутовского романа, то свойствами романтической новеллы. Легенды о художниках множились и выкристаллизовались в систему жанров: смешная история, мистификация, абсурдная ситуация, розыгрыши с участием художников, остроумный ответ художника обывателям и т. д.

Далеко не все эпизоды являются предметом научного исследования. Ученые-искусствоведы принимают их к сведению и пересказывают друг другу. Но долгие годы было не принято говорить и писать о том, что эти истории могут быть солидным источником для изысканий. В 1990-е гг. в связи с развитием коммерческого книгоиздания в нашей стране стали появляться многочисленные сборники анекдотов и истории о художниках наконец-то стали предметом обобщения, классификации и анализа.

Анекдоты и комические случаи связаны с жизнью многих известных живописцев. Мы рассмотрим феномен анекдота о художниках на примерах эпизодов и историй, связанных с американским художником Дж. Э. Мак-Нейлом Уистлером (1834–1903). Они много раз воспроизводились в печати, цитировались в различных книгах. Очень интересно, что анекдоты о Уистлере (чаще всего они имеют в основе комические и необычные эпизоды), отраженные в самых разных литературных источниках, в совокупности дают исследователю и биографу очень интересный набор фактов. Рассмотренные «в системе», эти эпизоды дают представление о характере Уистлера — экстравагантного и эмоционального человека. Они многое говорят нам о его нраве и мировоззрении, а эксцентрические поступки художника, ставшие предметом анекдотов, позволяют сделать вывод о том, что Уистлер был любителем розыгрышей.

Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер по праву считается одним из крупнейших живописцев конца XIX в. Сам факт, что о нем накоплена богатейшая серьезная литература, может ставить под сомнение значимость случайно сложившегося корпуса смешных историй.

В уистлеровских анекдотах фигурирует широкий круг современников художника: Д. Рескин, У.-П. Фрит, Клод Моне, Ч.-Р. Макинтош и многие другие деятели культуры (не все они вошли в публикуемую подборку). Отметим, что одним из персонажей является и российский император Николай I.

Интересно, что Уистлер переносил некоторые творческие принципы, которые он исповедывал в искусстве, в жизнь, и был творцом не только своей биографии и быта, но и генератором смешных ситуаций, придающих жизни остроту. Модная сегодня идея креативности побуждает психологов все чаще относить ту или иную личность к разряду креативных или малокреативных. При этом в слово «креативность» вкладывается как способность к творческому труду, так и постоянная приверженность к созданию все новых и новых продуктов творческой деятельности.

Дж. Уистлер был в высшей степени креативным человеком. Интересно, что стремление к активному осмыслению жизни, фиксации ее в изобразительном искусстве было заложено еще в детские годы, которые художник частично провел в России.

Почему накопилось так много анекдотов о жизни и творчестве Уистлера? Может быть, дело в том, что он был острословом, обладал явным комическим даром? Или, может быть, слава художника оборачивалась иногда неожиданными гранями, и тогда имели место комические эпизоды, и на свет рождались рассказы о них. Но ведь большинство этих эпизодов действительно имело место в реальной жизни.

Работая над подготовкой уистлеровских анекдотов к печати. Автор этих строк невольно проводил сравнение с И. Е. Репиным. У художников было много общего. Репин первым стал в шутовском смысле писать фамилию интересующего нас живописца с маленькой буквы как имя нарицательное — *уистлерь*. Оба живописца обладали хорошо развитым чувством юмора, тонко чувствовали природу комического, умели находить в жизни смешное.

Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер родился в 1834 г. в городе Лоуэлле, штат Массачусетс. Он получил отличное семейное воспитание. Когда ему было 9 лет, отец семейства, военный инженер Джордж Вашингтон Уистлер, получил назначение в Россию, где он должен был курировать строительство знаменитой железной дороги Москва–Петербург.

Инженер Уистлер выписал из Америки семью. На пути из Массачусетса в Кронштадт (в городе Любеке миссис Уистлер с детьми пересела на пароход «Александра») умер младший сын Чарли. На пароходе нашелся детский гроб, но Кронштадтская таможня не пропустила тело Чарли. Богатство и знатность миссис Уистлер не спасли ее от грубости таможенников. Чиновник резко сказал ей: «С трупами нельзя!» И гроб малыша Чарли был отправлен на другом пароходе в США.

Убитая горем миссис Уистлер долгое время не могла оценить все удобства роскошного дома на Английской набережной, который выделил семье император Николай I. В доме в прямом смысле этого слова поселилась скорбь. Миссис Уистлер проявляла сверхтребовательность к пищевым продуктам, следствием чего стало ее указание, чтобы в доме на набережной Невы непременно была... своя корова. Зная о сверхуважительном отношении царя к семье Уистлер, городские власти оборудовали стойло для коровы прямо... во дворе

дома на Английской набережной, а некоторые источники говорят о том, что распоряжение о корове отдал сам царь.

Но все эти удобства не смягчили боль в сердце матери. Часть своего горя она в виде раздражения перенесла на прислугу. «Почему эти русские крестьянки так забиты?» — постоянно спрашивала миссис Уистлер. Утешением были успехи сыновей в учении. Джеймс проявлял большие способности к языкам и быстро выучился говорить по-французски. Некоторое время он проучился в частном пансионе Журдена, после чего его французский язык почти не нуждался в совершенствовании.

Любители детективных историй сразу же подхватили миф о том, что инженер Уистлер собирался строить дорогу не только между Петербургом и Москвой: его мечтой было продлить колею до самой Одессы. Ряд русских промышленников возражал против этого, считая, что участок «Москва–Одесса» разорит многие предприятия. Над майором Уистлером сгустились тучи, ведь такой незаурядный человек, как он, действительно мог осуществить задуманное.

Но царь относился к высокому американскому гостю с большим уважением. Он и раньше много слышал об инженере Уистлере от полковника Мельникова, а познакомившись с майором лично, отнесся к нему почти с отеческой заботой. Таким образом, Джемми Уистлер видел Петербург глазами мальчика из обеспеченной семьи, был во многих престижных местах и даже смотрел парад на Царицыном лугу с балкона Мраморного дворца...

Мы оставим Джемми на балконе этого прекрасного дворца. Мальчику предстояло пройти сложнейшую школу жизни, создать великие произведения, стать объектом критики и в то же время объектом обожания. Ему предстояло побывать во многих мировых столицах, испытать всемирную славу и узнать о наличии у него последователей и подражателей во многих странах мира.

В этом предисловии мы не будем пересказывать биографию художника. Мы также не подаем как анекдот знаменитый процесс «Уистлер против Рескина», считая это событие в высшей степени серьезным (в будущем мы еще надеемся вернуться к этому историческому факту на страницах данного издания). Отметим лишь, что жизнь Уистлера очень богата самыми разнообразными событиями. Анекдоты и юмористические эпизоды — лишь одна грань биографии художника. Насколько эти эпизоды отражают личность Уистлера-живописца и Уистлера-человека, пусть судит читатель.

Анекдоты о Джеймсе Уистлере

Уроки мистера Парка

Детская писательница Айрин Уикер рассказывает об одном учителе Уистлера — некоем мистере Парке. Известно, что юный Джемми, еще когда учился в школе у себя на родине в Лоуэлле, нарисовал на него карикатуру. Мистер Парк вначале очень обиделся, а затем признал за мальчиком несомненный художественный дар.

Не является ли эта история первым из знаменитых уистлеровских анекдотов?

Имя живое и мертвое

Известная переводчица Нора Галь в своей книге «Слово живое и мертвое» подчеркивала, что фамилия Уистлер как-то трудно поддается транскрибированию на русский язык. Один переводчик написал его имя как «Хистлер», а другой придумал форму «Гвистлер». Один петербургский издатель путал Уистлера с Сислеем и называл его «Вислей».

Уистлера нельзя назвать невезучим человеком. Но можно предположить, что само имя художника является своего рода невезучим. В 1998 г. вышел в свет учебник «США: политика, экономика, культура», в котором была репродукция картины Уистлера «Портрет Теодора Дюре», а подпись под ней гласила, что это сам Уистлер.

Что лучше — «челюсть» или «давка»?

В Соединенных Штатах очень большое значение имеет то, какое слово складывается из инициалов человека. Из слов Джеймс Эбботт Уистлер получилось слово JAW, что значит «челюсть». Джемми боялся, что его будут так дразнить и добавил к своему имени еще и девичью фамилию матери, в результате чего он стал зваться Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер. Но это словосочетание давало в сокращении JAM — «давка, сжатие». Разве это лучше? Но и слову JAM не было суждено стать кличкой Джемми. Просто, когда читатели книг о художнике спрашивают, откуда взялось имя Мак-Нейл, небезынтересно вспомнить, как юный Джемми пытался уйти от неудачного сочетания инициалов.

Путь в школу по невскому льду

Джемми ежедневно ходил на занятия в Академию художеств. Здание находилось прямо напротив дома на Галерной, и маленький Уистлер шел в школу по льду через Неву. Этот путь запомнился художнику на всю жизнь. Однажды Джемми провалился под лед и простудился. Но даже этот случай он пересказывал друзьям как комический эпизод.

А искусствоведам в высшей степени интересно то, что при лечении от простуды Джемми рассматривал большой альбом с гравюрами Хогарта и тем самым приобщался к «миру юмора и сатиры».

Обмундирование для майора Уистлера

В биографии майора Уистлера есть один очень интересный факт. Биограф Дж. Уистлера Флеминг полагает, что звание майора было присвоено инженеру Уистлеру специально для того, чтобы он авторитетнее выглядел в глазах Императора Николая I. Вплоть до наших дней исследователи считают, что Уистлер-старший не был майором. Царь предложил майору Уистлеру носить российский военный мундир, но Уистлер гордо отказался и предпочел ходить в гражданском платье. Однако после того как царь пожаловал майору орден Святой Анны, мистер Уистлер с удовольствием стал носить эту награду.

Траектория магистрали «Москва–Петербург»

По мнению биографов Уистлера именно майор Джордж Вашингтон Уистлер спросил у Николая I, какой должна быть траектория будущей железной дороги.

«Вот тебе траектория», — сказал царь, проводя линейкой на карте прямую линию. Он уже успел привыкнуть к американскому майору и обращался к нему на «ты».

Сегодня мы хорошо знаем, какой ценой далась строителям эта «прямизна».

Кое-что об оплате труда майора Уистлера

Учитывая, что Джордж Вашингтон Уистлер был специалистом высочайшего класса, Николай I положил ему годовое жалованье в размере 12 тысяч долларов в год. Это соответствовало 24 тысячам золотых рублей. Деньги должна была выплачивать организация, которая официально наняла специалиста.

Официально Уистлера пригласила железнодорожная компания «Гаррисон». Имея такого специалиста как Уистлер, эта фирма в короткий срок приобретала бесценный опыт строительства железных дорог. Казалось бы, на оплату труда такого уникального специалиста не следовало жалеть никаких средств. Но расчетливый владелец фирмы мистер Харрисон сделал так, чтобы работа майора Уистлера целиком оплачивалась из царской казны.

Как майор Уистлер сжег бракованный товар

Можно предположить, что характер майора Уистлера, его точность и исполнительность стали хорошей школой для его сыновей. Биограф Уистлера Джозеф Пеннелл рассказывает о том, что однажды во время строительства дороги «Москва–Петербург» произошел следующий эпизод: поставщик прислал мистеру Уистлеру партию бракованных деревянных шпал. Обычно сдержанный и деликатный человек, майор Уистлер на этот раз разгневался и приказал сжечь все шпалы, что и было исполнено.

Когда изготовитель потребовал вернуть бракованный товар или оплатить его, майор Уистлер категорически отказался это сделать.

Широко известен был также случай с неподходящими болтами. Уистлер таким же образом забраковал большую партию болтов для магистрали.

Молочная корова и стойло для нее

Миссис Уистлер стремилась к тому, чтобы все продукты, из которых готовится пища, были безукоризненно свежими. Но особенно придирчива она была к качеству молока. Сказывалось определенное недоверие американской гостьи к русским крестьянам: все ли так чисто и опрятно в их быту, чтобы можно было безбоязненно пить привезенное ими молоко?

Все страхи и опасения миссис Уистлер получили благополучное разрешение. Во дворе дома на Галерной улице не без ведома царя было оборудовано... стойло для молочной коровы. И это почти что совсем рядом

с Министерством иностранных дел. Ничего подобного еще не случилось в истории города на Неве.

Да, поистине уважение Николая I к майору Уистлеру было безграничным.

Дебора — значит «Даша»

Члены семьи Уистлер пробовали произносить отдельные русские слова, но лишь старшая дочь — Дебора — решила взять себе русское имя и стала называть себя Дашей. Не с этого ли имени берет свое начало русификация имен знаменитых американцев?

Впоследствии Дебора Уистлер вышла замуж за известного художника Фрэнсиса Сеймура Хэйдена.

Как и почему у майора Уистлера похитили флейту

Получив в собственность молочную корову вместе со стойлом, Анна-Матильда Уистлер все же не считала свой быт идеально устроенным. Ее угнетал языковой барьер, отделявший ее от русских слуг и служанок. Вскоре после переезда семьи Уистлер в город на Неве между миссис Уистлер и домашней прислугой сразу же установились в высшей степени странные отношения. Хозяйка и слуги не понимали языка друг друга.

Среди разговорных тем, которые поднимались в доме на Галерной, была и тема крепостного права. Мнение гостей дома по этому вопросу никогда не было единым.

Русские крестьяне, нанятые семьей Уистлер для домашней работы, осознавали, что хозяйка дома что-то про них говорит, и это не могло их не сердить. Биографы Уистлера считают, что именно из-за этого однажды произошло ограбление семьи Уистлер. Злоумышленники унесли флейту, принадлежавшую главе семьи. Кроме этого они унесли шкафчик с письменными принадлежностями, принадлежавший хозяйке дома.

Как Уистлер однажды попытался отвязать понтонный мост

Самой большой шалостью Джемми за весь период жизни в Петербурге была попытка отвязать понтонный мост через реку Неву. Обстоятельства этого события сегодня известны мало: не так уж просто было отвязать от берега канат, сдерживающий тяжеленную конструкцию наплавного моста.

Сплошные неприятности с названиями улиц

В годы Советской власти улица, на которой жил Уистлер, из Галерной была переименована в Красную — считалось, что она полита красной кровью декабристов, уходивших с Сенатской площади 25 декабря 1825 г. Вернуть улице историческое название было непросто: высказывалась мысль о том, что это было бы некорректно по отношению к погибшим декабристам. В результате острейших дискуссий, Красная улица снова стала Галерной.

Имели место случаи, когда биографы Уистлера пользовались новейшими советскими названиями петербургских улиц вместо традиционных. Так, например, в одной французской книге написано, что Анне-Матильде Уистлер наскучило гулять по Площади пролетарской диктатуры. Но наиболее досадной ошибкой является утверждение о том, что семейство Уистлер, обосновавшись в Петербурге, вначале въехало в один дом, а затем переехало в другой. В действительности речь идет об одном и том же доме, который одним фасадом выходил на Галерную улицу, а другим — на Английскую набережную.

Академия художеств

Мальчика отдали учиться в Академию художеств, где он брал уроки рисования у профессоров И. Воинова и И. Вистелиуса.

Не менее важной была встреча с П. А. Федотовым, у которого Джемми также некоторое время учился живописи. Ему вообще нравились русские офицеры (Федотов ходил в форме), а гусарская тема была одной из любимых в его раннем творчестве. У Федотова Уистлер увидел альбом рисунков английского сатирика У. Хогарта, и эти рисунки стали для Джемми одним из наглядных пособий по рисованию. Именно здесь намечается еще одна тайна уистлеровской судьбы: когда художник скончался, его могила совершенно случайно оказалась в двух шагах от надгробья Хогарта. Учитель и ученик встретились после смерти, и это еще один необычный факт из жизни Уистлера.

Второе место рождения

Не менее поразительным является и то, что в десятках биографических словарей петербургский период жизни художника вообще опускается. Авторы указывают, что Уистлер учился в Париже у художника Глэйра. Выступая на судебном процессе «Уистлер против Рескина» (тяжба со знаменитым философом касалась эстетических разногласий), художник должен был ответить на вопрос, в каком городе он родился. «Санкт-Петербург, Россия», — не задумываясь ответил он. Почему он так сказал? Над этим уже много лет ломают головы биографы художника.

Вест-Пойнт

Петербургский период быстро пролетел, и вскоре юноша поступил в Военную Академию в Вест-Пойнте. Там он создал нотную обложку для гимна Академии, которая напомнила многим специалистам манеру Федотова, и стала еще одним подтверждением, что юный Уистлер мог лично знать этого знаменитого русского художника.

Обложка гимна воспроизведена в альбоме «Вест-Пойнт», выпущенном нью-йоркским издательством «Харри Абрамс». Это едва ли не самый удивительный памятник русско-американских культурных связей.

Как Уистлер искал кота

Обучаясь в Вест-Пойнте, Уистлер часто критиковал качество пищи. Дело дошло до того, что однажды он заявил о нежелании есть вместе со всеми. Надо сказать, что несколько кадетов не разделяли общей трапезы и ходили столоваться в один из соседских домов. Однажды Уистлера встретила недоброжелательная хозяйка соседнего дома.

– Что Вы здесь делаете, кадет? — строго спросила хозяйка дома.

– Я ищу здесь моего пропавшего кота, — без тени смущения по-военному отрапортовал Уистлер. И пока хозяйка сообразила, что ее обманывают, ибо кадетам не разрешается иметь своих личных кошек (и вообще животных), Джемми уже скрылся с глаз.

Как Уистлер ходил в самоволку

Однажды Уистлер самовольно покинул территорию Академии.

Во время переклички было обнаружено, что кадета Уистлера нет в строю.

– Кадет Уистлер! — сказал офицер при следующей перекличке, — Вы удалились с территории Академии без моего ведома и заслуживаете наказания.

– Но почему же это «без Вашего ведома»? — удивился Уистлер, — Раз вы отчитываете меня за это и даже назначаете наказание, значит, вы в курсе моей отлучки!

...И ошеломленный офицер не нашелся, что ответить.

«Силициум — это газ»

В Вест-Пойнте кадет Уистлер провалился на экзамене по химии. Ему достался вопрос «Химические свойства кремния». Джеймс бойко начал свой ответ словами «Кремний — это газ». «Спасибо, сэр», — вежливо ответил экзаменатор. Не сдавший химию кадет оставил Академию. Вопрос о военной карьере был окончательно решен. Несмотря на то, что Джемми провалился на экзамене, имя Уистлера навсегда вошло в историю Академии.

Слова «Кремний — это газ», можно сказать, стали крылатыми. Психологи еще раз поразились: «Какой загадочный подросток!» Экстравагантным проявлениям этого необыкновенного ребенка действительно не было конца.

Что же ждало его дальше?

Уистлер стал картографом. Но и вычерчивая карты, он оставался художником. На полях географических карт появлялись миниатюрные графические рисунки. Это не всегда устраивало заказчиков карт, и вскоре Джеймс был вынужден оставить это ремесло. Он переехал в Париж, где начал учиться живописи у художника Глэйра. О Петербурге он, казалось, на время забыл.

Иногда он говорил: «Если бы силициум был газом, я был бы сегодня генерал-майором!»

Уистлер на ответственных постах

В годы, когда Уистлер занимал должность президента Общества офортистов, его называли Джеймс Первый Травильщик.

Когда Уистлера сместили с этого поста, Оскар Уайльд пожалел об этом и написал следующие слова:

«Уж лучше бывший Пук, чем новый Просперо.»

А что еще связывает имя Уайльда с жизнью и творчеством Уистлера? Давайте посмотрим...

Уистлер и Оскар Уайльд

Говорят, что Уайльд очень высоко ценил афористическое мышление Уистлера. Сам же Уистлер полагал, что Уайльд запоминает его остроумные мысли и афоризмы и потом выдает за свои. Однажды на каком-то приеме Уистлер сказал нечто очень остроумное, и восхищенный Уайльд сразу же стал превозносить Уистлера:

– Какой ты молодец, Джеймс! — разорвался Уайльд, — Да ведь это выражение могло быть моим собственным афоризмом... Право же, мне досадно, что это сказал не я!

– Не жалею об этом, Оскар! — с серьезным видом ответил Уистлер. — Я-то точно знаю, что завтра автором этой мысли окажешься ты!

Остроумный ответ Уистлера одной знатной даме

Как-то раз одна богатая дама стала рассказывать Уистлеру о своих впечатлениях, касающихся живописи.

– Вы знаете, мистер Уистлер, — сказала она, — Иду я как-то вдоль берега Темзы и вижу закат. Это было непередаваемое ощущение. Так вот: у меня возникло странное впечатление, будто я смотрю на одну из Ваших пейзажных работ!

– Что же в этом удивительного? — ответил Уистлер, — Идет время, и ландшафт постепенно приобретает черты моей манеры...

Как Уистлер однажды воспользовался услугами известного хирурга

Однажды один известный парижский хирург был вызван в дом Уистлера. Знаменитый врач думал, что речь пойдет о лечении самого Уистлера или кого-либо из членов его семьи. Но выяснилось, что у Уистлера заболел... любимый пудель. Оскорбленный хирург вначале наотрез отказался лечить пса, но Уистлер уговорил его, пообещав огромный гонорар.

Через некоторое время две знаменитости вновь встретились. На этот раз хирург пригласил в свой дом Уистлера, оговорив, что хочет сделать ему ответственный заказ. Уистлер, который к тому времени был уже известным портретистом, решил, что знаменитый врач закажет ему портрет. Каково же было возмущение художника, когда он узнал, что хирург заказывает ему... побелку стены! ...Так хирург отомстил Уистлеру за оскорбление достоинства.

Уистлер-педагог

Особую резкость Уистлер проявлял не к филистерам, не к журналистам и даже не к своим идейным противникам, а главным образом... к своим ученикам. Непримируемый к бесталанности, он никогда не стеснялся назвать малоспособного ученика бездарем, да еще в самых резких выражениях. О его язвительных замечаниях ходили легенды. Одна ученица как-то возразила бранящему ее Уистлеру, сказав:

– Но я пишу то, что вижу!

– Тогда потрудитесь заодно и видеть то, что Вы пишете! — ответил разгневанный Уистлер.

Подобные вспышки гнева очень напоминали аналогичные эмоциональные взрывы у Ильи Ефимовича Репина.

Как Уистлер «тестировал» новичков

Слово «тестирование» появилось в русском языке лишь недавно, поэтому во имя соблюдения исторической правды было бы правильнее сказать, что директора частных курсов устраивали претендентам «приемочные испытания».

Работая в Академии Коларосси, Уистлер всегда беседовал со всеми новыми учениками и ученицами. Он обязательно задавал вопрос о том, у кого та или иная юная леди училась раньше. Известен случай, когда к нему пришли сразу три юных дарования. Уистлер спросил у одной из них, кто был ее учителем:

– Это был мистер Чейз, месье, — ответила претендентка.

– О, Уильям Меррит Чейз! Мой старый друг! Интересно, чему же я буду вас учить после него... Но во всех случаях передайте ему при встрече поклон от старика Уистлера! А вы, мадемуазель?

– Я брала уроки у Кормона, месье.

– У Кормона... Прекрасная школа, прекрасная. Опять-таки я в замешательстве, что же я добавлю к его наставлениям. Ну а вы, мадемуазель?

– Я, месье Уистлер, пока еще не училась ни у кого.

И тут Уистлера прорвало:

– Вот он, вот мой идеал ученицы! — радостно воскликнул он.

Уистлер, Репин и Рокуэлл Кент

В конце 1950-х гг. среди советских любителей искусства возникло повальное увлечение творчеством Рокуэлла Кента. Кент побывал в СССР, сказал несколько вдохновенных слов о Репине и Пушкине.

Имя Уистлера тогда уже не было столь широко употребляемым, как в начале нашего столетия, и многие жители Петербурга откровенно считали, что приезд к нам Рокуэлла Кента — первый в истории России визит американского живописца в Ленинград.

Это противоречивое утверждение. С одной стороны, Кент, будучи очень хорошим художником, по праву заслуживает славы и почета. Однако с другой

стороны в ту эпоху упоминали Рокуэлла Кента и Вана Клиберна так, словно никаких российско-американских отношений в области искусства никогда не существовало. Словно не было ни Шаляпина, ни Стравинского, ни эмигрировавших в США художников М. Добужинского и К. Сомова. Лишь сегодня намечается целая плеяда американских художников, в разные периоды истории посетивших город на Неве: Дж. Уистлер, Джон Хэвиленд, Рокуэлл Кент.

Однако трудно винить журналистов. Видимо, писать о приезде Кента в СССР можно было только в определенном ключе и говорить об этом либо так, либо вообще никак. И пропагандистский штамп «друг Советского Союза» намертво приклеился к Кенту.

Павлинья комната

Создав для английского коллекционера Лейланда роскошный интерьер комнаты для хранения коллекции фарфора, Уистлер вступил в конфликт с заказчиком из-за оплаты (Лейланду многое не понравилось в работе) и этот роскошный интерьер, получивший название «Павлинья комната», навсегда вошел в историю. Не только из-за скандала, но и из-за высочайшего мастерства исполнения. Панно из золоченой кожи обеспечили «Павлиньей комнате» такую славу, что по количеству окружающих ее мифов ее можно сравнить разве что со знаменитой «янтарной комнатой» из Царского Села.

И это сравнение не случайно. «Павлинья комната», в отличие от своей янтарной сестры, никем не похищалась, хотя и была перевезена из Англии в США. За сто с лишним лет она стала настоящей легендой. Биографы художника пытались восстановить, как Уистлер ругался с Лейландом из-за денег, сколько он потратил золоченой кожи на изготовление панно с изображением павлинов, сколько хотел получить за выполненный заказ и почему отклонил претензии заказчика. И никто пока не поднял вопрос о том, как Джеймс Уистлер при работе над панно использовал свои детские впечатления от посещения Царского Села и Петергофа.

Послесловие

Итак, читатель ознакомился с небольшой подборкой анекдотов о художнике Дж. Уистлере.

Эти истории отличаются большим разнообразием. Они взяты из разных источников и впервые объединены под одним заглавием. Хочется верить, что в будущем эти смешные истории пройдут дальнейшую литературную обработку, будут сверены с первоисточниками и, возможно, изданы отдельной книгой.

А пока позволим себе сделать следующие выводы:

1. Анекдоты и юмористические эпизоды из жизни Дж. Уистлера вполне могут быть использованы в искусствоведческих исследованиях как литературные памятники эпохи. Высокие литературные достоинства афористичных высказываний Уистлера возвышают анекдоты о нем над уровнем «байки».

2. Остроумные реплики Уистлера, дошедшие до нас в анекдотах, позволяют выстроить определенные фрагменты эстетической теории художника, дополнить сложившуюся картину его взглядов на искусство и эстетику.

3. «Юмористический имидж» Уистлера, созданный в анекдотах, образ художника-эксцентрика, живописца-острослова, может быть использован при реконструкции психологического портрета этого выдающегося деятеля мировой культуры.



ПОЭЗИЯ КАРИ УНКСОВОЙ

Кари Васильевна Унксова (1941–1983 гг.) — талантливый, своеобразный, ни на кого не похожий поэт, с середины 60-х гг. — активный участник независимого культурного движения. Печаталась в периодике и самиздате. Единственная книга ее стихов издана посмертно в Тель-Авиве в 1985 г.

В ранних стихах угадывается влияние В. Хлебникова. Свободно экспериментировала со звукописью, фольклорными формами и ритмической прозой. «Поэма о замкнутом пространстве» — одно из ее первых, наиболее самобытных произведений. В дальнейшем импрессионистическая фиксация впечатлений сочетается с выходом в астральные переживания, чувство одиночества — с восприятием мира как целостного единства. Ее духовная эволюция, впитавшая и философию Кришнамурти, труды Е. Блаватской, и теософию Р. Штейнера, получила последовательное отражение в неопубликованных книгах «Зинзивер», «Апиева дорога», «Песни Кришнамурти», «Сценарий», «Океан», «Россия в Лете». Часто прибегала к верлибру; в поздних произведениях заметно сближение с классической русской поэтикой.

Печаталась в журналах «Часы» и «Обводный канал», в поэтическом сборнике «Голос» (1978 г.), альманахе «Архив» (1976–1978 гг.), «Антологии женской поэзии» (1980 г.; издание не завершено) и антологии «Острова» (1982 г.). В Москве на квартирах В. Лёна и Н. Доброхотовой устраивались ее чтения. Отрывки из автобиографической прозы «Битва в пути» опубликованы в женском журнале «Мария». В 1982–1983 гг. печаталась в поэтическом альманахе «НЛО». Участвовала в феминистском движении.

Ее творчество, до сих пор известное немногим профессионалам — поэтам, литературоведам, критикам, десятилетиями долго ожидало возможности пробиться к более широкому кругу любителей и истинных ценителей поэзии. Издание книги Кари Унксовой — это не только событие культурного плана, это возможность открытия для современного читателя значительного имени в русской поэзии.

Неповторимый аромат поэзии Кари Унксовой, особый мир образов, раскрывающих самые тонкие оттенки глубоких человеческих чувств равняют ее стихи с самыми большими достижениями русской поэзии XX в. и делают их бессмертными.

«Жизнь поэта и его творчество — сообщающиеся сосуды... Реалии перетекают из одного в другой, переплетаются, изменяются, приобретают новое качество»¹.

Она была творцом, слишком поэтом, не принимавшим уготованной поэту в империи казарменного социализма должности жреца замаскированной религии, которой являлся социалистический реализм, а потому подлежала устранению без объяснения причин. Примерно так, как у А. Еременко (1989 г.):

*Но за то, что много света
В этой книжке между строк
Два молоденьких поэта
Получают первый срок.*

Первые опыты литературного творчества Кари, насколько я припоминаю, относились к летнему пребыванию под Москвой, у тети. Там мы с Кари много бродили по окрестным, тогда глухим и пустым лесам, наполненным грибами и сороками, и от нечего делать выпускали рукописную стенгазетку. Жаль, что она не сохранилась.

Стихи Кари преимущественно белые — верлибр. Недаром они вошли в «Энциклопедию русского верлибра» (1991 г.). И на общем фоне этого большого сборника выделяются — завораживают своей интонацией — оригинальной, ни на кого не похожей. Стих Кари аристократичен в лучшем смысле этого слова, и в то же время демократичен, обращен ко всякой, самой простой душе. Сложная изысканная метафора, сложный синтаксис, использование всех формальных приемов, наработанных современной русской поэзией, таких как переносы строки, внутристрочные цезуры, сложные внутристрочные рифмы, распространенные в поэзии Цветаевой, все это присутствует в поэзии Кари, но внутреннее напряжение стихов — более глубинное — исходит из души поэта. Кари воссоздает эпоху, мироощущение и детали жизни тех лет, просвечивая прошлое памятью и настроением. Чувство утраты того, что минуло («...и девочкой больше не буду...»), изумление перед неотвратимостью хода времени («Боже мой, сколько людей погибло, и сколько еще собираются гибнуть...») поднимает стихи Кари на общечеловеческий уровень, доступный только большому поэту.

Поэтический словарь Кари Унксовой переполнен культурной эмблематикой, обращен к метаинформации читателя. Нет возможности перечислить имена и намеки, а иногда и обрывки стихотворных строк, включенные ею в собственную поэтическую ткань. Здесь и элементы теософии, индийской философской системы, и отрывки из стихотворений, в частности из стихотворения Константина Симонова, которое я ей как-то в детстве прочитала («Индийского моря лазурь, плывущие в рифах медузы...»), имена поэтов и музыкантов, художников и политиков, архитектурные детали Ленинграда и Москвы. За каждым именем, за каждой деталью встает круг ассоциаций — для образованного читателя. Это мир советского интеллигента высшей пробы, приученного историей к «жизни в духе» без внимания к внешнему комфорту и отученного от житейского эгоизма, даже самого простого накопительства, поскольку советской интеллигенции, все потерявшей в революцию, нечего было хранить и делить. Обжитой дом — нищий, но с хорошей библиотекой и Эрмитажем под боком — вот мир Кари Унксовой. Верность постоянно звучащей в душе мелодии преобразует частное, личное в более высокий метафизический регистр. Ирония поэта всегда направлена в первую очередь на самого себя, живопись словом неожиданна и оригинальна.

В 1960-е гг. Кари Унксова искала свое место в обществе и свой путь в поэзии. Сравнительно немногочисленные лирические стихотворения этого

периода в основной массе традиционны по форме, радуют свежестью эпитетов, необычностью сюжетных поворотов, идущих из жизни или фантастически-литературных. Отметить следует появившееся уже в ранних произведениях тяготение к верлибру. Свободным стихом написана упомянутая поэма о вековой женской униженности пред грубой силой мужчины, особенно остро воспринимаемой в начале жизни женщины, в предчувствии окончания беззаботной и гордой своей прелестью поры девичества. Строки «Унижена и брошена на камни / Я тупо пересчитываю зубы / Следя за уходящим сапогом...» создают яркую картину, увя, достаточно обыденной жизни. Выразительность стиха усиливается внутренней его музыкой. Начиная с этого времени верлибр занял главенствующее положение в поэтическом творчестве Кари Унксовой.

Белый стих, не связывающий поэта проблемой поиска рифмы, пронизанный музыкой не внешней, но внутренней, представляется соответствующим сложности нашего времени и даже обобщенно XX и начавшегося XXI в. В верлибре рифмованный поток распадается на слова, приобретающие статус самостоятельных элементов. Абстрактная и экспрессионистская живопись окружавших Кари художников-нонконформистов также воплощала идею распада стройно организованного композиционного единства реалистической «повествующей» живописи. Если древнейшим примером верлибра являются тексты Библии², то новейшее время обратилось к верлибру, как уже сказано, в поисках самоценности, выявления значения, смысла отдельного слова и его внутренней музыки, его звучания. Слова объединяются мыслью и музыкальностью их соединения. «Что сделали из берега морского / Скучающие модницы и франты...» — редкий у А. Блока верлибр. «Что сделали из морского берега гуляющие франты и модницы» — это проза. Но рациональные и объективные критерии различия отсутствуют, разница чувствуется на уровне интуиции. Ритм верлибра таинственен, в нем присутствуют интонации заклинания, это как бы воплощенное косноязычие второго рода по Пушкину («Есть два рода бессмыслицы. Одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения», 1827 г.), но усиленное в наше время скоростью потока жизни, требующего от поэта немедленного отклика, когда слова рвутся из горла скорее, скорее, не оставляя времени на преобразование их в ритмически организованные рифмованные потоки. Недаром свободный стих понадобился М. Волошину для прямой речи, обращенной к Богу (1915 г.). В верлибре слова, их ценность, многозначность, весь поток ассоциаций, связанных со значением каждого слова и индивидуальный для каждого читателя, приобретают особое значение и весомость. В белом стихе невозможно проборматывание отдельных элементов рифмованного целого при условии сохранения его целостности организованностью совокупности конечных рифм. Штампы языка, малозначащие или стандартные метафоры в верлибре невозможны или придают ироничность контексту («Какие-то озими, правда, бывают на свете...»). Верлибр Кари Унксовой перенасыщен парадоксальными сочетаниями понятий («Сулла — император НТР и технического прогресса»). Потоки ассоциаций во многих лучших стихах Кари приводят как бы к прозрению скрытой сущности вещей

(«Я вспомнила при этом / Что тучная корова-антилопа...»). Если верлибры В. Хлебникова определяются как «погружение в гущу русского корнесловия»³, то Кари не увлекалась преобразованием формы слов, но в совершенстве владела искусством преобразования из смысла особым видением поэта.

«Поэзия как поиски единственно нужного сочетания слов и их музыки и есть дело поэта, — как писал Ходасевич, — находить слова для выражения самых тонких и сложных вещей». Поэт подлинный связан со своим стилем органично, стиль оказывается верным барометром душевной жизни. В основе поэзии лежит отвлечение от здравого смысла, перемещение точки зрения. При взгляде поэта реальность предстает иной, более насыщенной глубинным смыслом, но обычный взгляд на миропорядок отвергается («Выбросьте имущество / Откройте дверь...»). Это расхождение не распространяется на формальную логику. Своя строгая логика присутствует в вышеприведенных стихах Кари. И эта логика соединяет поэтический мир с миром реальности, заставляет читателя верить поэту. «Проверка воображения рассудком» (Пушкин) убеждает нас, что прекрасна жизнь «старика со старухой / у самого синего моря», свободная от житейских забот, и мы плачем от сознания недостижимости ее для нас.

Кари Унксова считала главным в лирической поэзии возможность фиксации и передачи читателю мимолетностей настроений, меняющихся в душе человека. «Остановись, мгновенье, прекрасно ты!» — эта гётевская мысль руководила ею в творчестве. По ее собственным словам, главным для нее была свежесть и непосредственность чувств, зафиксированных в сочетаниях слов и ритме их соединения в стихотворение, то, что она называла «ничтожным замедлением души». Любимым примером, на который она часто ссылалась, был стих древнегреческого поэта Архилоха: «Я пью, опершись на копьё» — фиксация счастливого момента, пережившая время и говорящая о нем больше, чем специальные исследования. Замечательное стихотворение самой Кари «Архилохов стих» — воплощение в словах, причудливой музыкальности верлибра текучести настроения любви и полусна-полубодрствования.

Концепция примата чувств над разумом естественно предполагала особую ценность «потока сознания» и элемента подсознательного в нем. «Пиши, как пишется, — говорила мне Кари. — И не трогай получившийся текст. Попытка его усовершенствовать, найти более выразительные слова вместо тех, может быть, бессмысленных на первый взгляд, которые написались «сами», приведет к тому, что уйдет самое ценное — искренность первого впечатления». На приводимые мною примеры Пушкина и Толстого, которые переписывали свои произведения десятки раз в поисках совершенства, она резонно возражала, что у каждого поэта свой путь, иногда (но редко) ссылаясь на то, что сейчас другое время. «Поток сознания» в ее стихах реализуется в перечисленной последовательности деталей, будто бы случайно выхваченных из жизни, внутренне связанных с темой стихотворения настроений, иногда просто композиционно созвучных слов, и превращается в поток жизни. Внезапно контрастным ударом звучат, например, в стихотворении, посвященном памяти Евгения Рухина трогательно-укоряющие строки: «Как ты внезапно умер / Можно ли так с друзьями?..»

В современной русской поэзии конца XX–XXI вв. принцип фиксации «потока сознания», реализующийся в перечислении, «захлеб номинативный» (Дмитрий Быков «Наши игры») уже не воспринимается как что-то новое. «Бессознательное никогда не ошибается», — утверждает Б. Парамонов. Но в 60–70-х гг. так почти никто не писал. В стихотворениях Бродского преобладали сюжетные построения, часто фантазмагорические («Станет красным млеко / Млеко этих коров...»). Основная «толща» русской поэзии не решалась принципиально отказаться от мысли, лежащей в основе стихотворения, довериться своим чувствам и руке, которая пишет, руководимая Богом. «А нам нельзя верлибром..., — пишет Д. Быков, — Последнее, что нам еще дано / Иллюзией законченности четкой / Размер и рифма / ...В безумной тьме египетской, в которой / Четверостишье держит небосвод / Последней нерасшатанной опорой».

Верлибры Кари Унксовой вызывают в душе читателя цепь ассоциаций смыслом каждого слова, его звучанием или сочетанием с другими словами. Эти ассоциации (метаинформация) у каждого читателя свои, и в этом сходство ее свободного стиха с картинами ее друзей-абстракционистов: Евгения Рухина, Глеба Богомолова, — в которых, как известно, каждый зритель видит свое. Таинственная связь душевных движений поэта и его читателя обуславливается глубиной души поэта, силой его переживаний. Материалом для работы души служит жизнь без различия — происходят в ней события, потрясающие общество или представляющиеся малозначительными. «Когда б вы знали, из какого сора...», — гениально сформулировала А. Ахматова.

Поэзия требует усилий по ее восприятию. Особенно современная, тем более — поэзия Кари, отталкивающая неискушенного или ленивого душой читателя необычностью формы, кажущейся бессмысленностью потока образов и их сочетаний, перегруженностью культурной метаинформацией. Но длительное погружение в этот поток вызывает в душе сочувствие на уровне подсознательного, возникает настроение, сходное с настроением поэта в момент создания стихотворения, пробуждаются воспоминания индивидуальные по своей природе, и, наконец, льются слезы сочувствия, потому что стихи Кари в огромном большинстве трагичны.

Высокий и плотный словесный строй ее стихотворений ищет пределов преобразования вещи, он обращен к вечным темам или вечным прообразам-архетипам («Когда мечтаем мы... Я думаю: горит она Печаль...»). Пользуясь явлениями обыденной действительности своей жизни как символами, как сырым материалом, Кари Унксова, не искажая, но преобразая, создает новый, собственный мир, новую реальность, в которой незримое становится зримым, неслышимое — слышимым. Попадая в ее поэзию, вещи приобретают символическое измерение, выходя за пределы трехмерного пространства жизни. Преобразуется и душа поэта.

70-е гг. были годами расцвета творчества Кари Унксовой. Ею было написано много лирических стихотворений, цикл «Памяти Евгения Рухина», поэма «Письма Томаса Манна» и многое другое. Появились и заняли значительное место в ее творчестве восточные мотивы, особенно влияние индийской философии и литературы. Углубленные размышления о смысле бытия, виртуозное

владения техникой свободного стиха придают творчеству Кари эпохи 70-х гг. значение, вполне соответствующее трагедийному характеру этого десятилетия в истории России, как уже было сказано — десятилетию расцвета и попытки уничтожения свободной культуры.

Поэма «Письма Томаса Манна» значительна по объему (более восьмисот строк) и прямо откликается на известную эпопею Т. Манна «Иосиф и его братья», которую мы смогли прочесть в издании «Художественная литература» в 1968 г. Реакция на эту книгу интеллигентного советского читателя выявила ее элитарный характер — очень многие из нашего окружения признавались, что не смогли ее прочесть — слишком сложные рассуждения. Именно в разоблачении бесчеловечности элитарной культуры — пафос поэмы Кари Унксовой. В тысячный раз задаваемый вопрос — как могла Германия, высококультурная страна, породить фашизм раскрывается поэтом в системе гротескных образов, характеризующих тоталитаризм и его культуру, «умывающую руки» на основании высокомерного презрения к обычному человеку, не поднимающемуся до ее высот. «Мы не читаем, мы не страдаем... Разве это люди?.. Их прах / Это правда прах / ПРАХ / И ничего больше». «И поэтому — руки прочь от великого Олимпийца... У него всегда / Слышите вы! / Всегда / Были чистые руки... Он не имел ничего общего... / с НИМИ». Гиперболизован образ огромной стирки, необходимой для сохранения «чистоты» культуры, когда рядом — «Труби, Освенцим!». Самая огромность средств, необходимых для такого «очищения», свидетельствует о том, что полностью избавиться от чувства вины за страдания Человека невозможно. Поэма кончается призывом к человечности; «Люди, то памяти бремя / Люди, откройте любовь» — и лирической картиной «В темной росе озаренный / Чистого озера ключ». Конец поэмы производит особое впечатление по контрасту с текстом, наполненным живыми и страшными трагическими образами («Эти стада голых серых уродов / С огромными вялыми половыми органами...»). Композиционно поэма следует динамике мысли и душевного движения поэта и распадается на фрагменты, часто контрастные по заложенному в них настроению, строфике и лексике.

Это один из многих примеров реализации в поэзии Кари Унксовой принципа контрапункта, то есть совмещения относительно автономных и параллельно текущих во времени линий развития текста, линий одновременно мелодических, полиритмических и политембровых. Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают все разнообразие переплетений, взаимодействия и воздействия на слушателя. Психологически и символически преодолевается линейное течение времени. Поэт выводит нас из однонаправленного и необратимого временного потока, благодаря симультанному восприятию разнотекущих, то есть как бы находящихся в разных временных фазах своего развития образов.

Верлибр поэмы сюрреалистичен, вбирает в себя подробности быта, народную песню, публицистические штампы, цитаты из классической литературы, лирические акварельные зарисовки. Все это разнообразие соединено в единый поток трагического размышления современника. Ритмическое единство заменено причинной связью, последовательностью развивающейся мысли. В

поэме сплавлены воедино элементы многих поэтических стилей: концептуализма, метафоризма, символизма, конкретного реализма и того, что позже, в 90-е гг. названо центонной поэзией⁴, когда цитата и перифраз используются как литературный материал. Имитация современного социологического опроса в начале поэмы прерывается ностальгической нотой отсылки к старине, противопоставлением жизненных ритмов прошлого, в котором «наши бабушки... с романов плакали слезами в кружева...» и современности, когда человеку «.. идет диск, маг, риск, секс...». Результат: «Мы не читаем... мы не слышим...». Ассоциация с картинной Сальвадора Дали «Горящая жирафа» далее в тексте поэмы выступает как закономерная иллюстрация сюрреализма современной жизни, отсутствия в ней покоя и подавляющее чувство СКУКИ, порождаемое бездуховностью. Воспоминания о прошлом, в котором у Кари были родители отца, оба из «очень приличной семьи», пронизывающие все ее творчество, в поэме отразились не только в упоминании сентиментализма как краски жизненного уклада, но и в явной цитате из архаической простонародной речи («заводи под ребра, душу ее в дышло...») — вряд ли сегодня многие могут объяснить значение последнего слова. Грубоватый звукоряд-стилизация тем более впечатляет, что помещен между двух лирических пейзажных зарисовок. Лексика поэмы обогащена массой элементов современного культурного менталитета, от терминов «Розы мир» Даниила Андреева («уицраоры», «гаввах»), имен поэтов и музыкантов (Крученых, Тищенко, Шостакович), покрытая снегами вершина Килиманджаро (Хемингуэй), Фрейд, «Доктор Фаустус», Аполлон-Феб, богиня памяти Мнемозина, Тора и т. д. Прямые цитаты (Гёте, Сталин). «У-у, пронось, пронось...» — это из Андерсена, любимая нами «Сказка о Вольдемаре До и его дочерях». С архетипами органично соседствуют технотонная терминология (центрифуга, эксгумация, экзистенцинеугонализм, ООН, диск и т. п.). Поэма отражает кенотипический уровень современной цивилизации, перегруженной новыми вещами и мифологией, но получает в поэме обобщающий, моделирующий подход. Техницизмы осмыслены не только как бытовые детали эпохи, но и как таинственные прообразы грядущего, сливающегося с прошлым благодаря напряженной противопоставительной связи с традиционной архетипикой, как эсхатологические знамения. Пример — центрифуга и проносьщийся ветер из старой сказки, приобретающий облик вечного ветра времени. Из этого вырастет пугающий контекст окончания поэмы — стук ветра в дверь, которую страшно отворить.

Синтетическая композиция поэмы выявляет потенциал реальности в ее слиянии с идеей. Сквозь мозаику разнохарактерных фрагментов проступает архетипическая основа поэмы — человечность, устремленность к любви в мире насилия и тревоги. Динамика мысли поэта естественно приводит в конце к обращению к стихии народной русской словесности, создавая своеобразный обрядовый плач на основе старинной песни «То не ветер ветку клонит». Его сомнамбулическая интонация создается многозначностью повторов слов и междометий и органично переводит публицистическую составляющую через архетип Ветра в глубокую меланхолию стремления к забвению. Но забвение прерывается вечным призывом к памяти и любви. В целом в поэме «Письма

Томаса Манна» Кари Унковой за простой на первый взгляд передачей, фиксацией случайных впечатлений, чувств, мыслей, удалось выявить то, что лежит за ними — их суть, смысл и связь. Для того, чтобы «шепнуть о том, пред чем язык немеет», возбудить эмоции читателя, отвечающие эмоциям, предназначена оригинальность формы поэмы, взгляд на реальность с условной неожиданной точки зрения и расположение разнохарактерных фрагментов в необычном, но внутренне логичном порядке. Подлинно демиургическое начало поэтического видения, использование явлений современной действительности и действительности, давно ушедшей, как сырого материала позволило создать новую реальность. Цельность, законченность и гармоничность определяют подлинность поэмы — одного из лучших созданий Кари Унковой.

Поэма «Письма Томаса Манна» потребовала преобразования в звучащее слово, как бы стремясь выйти за пределы сугубо письменной формы, слиться с музыкой, театром. Поэт и рок-музыкант Андрей Изюмский исполнял текст поэмы в сопровождении гитары, и его исполнение пользовалось большим успехом при жизни Кари в Ленинграде и Москве. После гибели Кари Изюмский пел «Письма...» в Израиле, куда временно эмигрировал.

Лирика Кари Унковой 70-х гг. представлена как отдельными стихотворениями, так и значительными по объему циклами, такими как «Листы восточной тетради», «Новый лирический цикл памяти Евгения Рухина». Интерес к восточной поэзии и философии был инициирован в юности Кари привезенными мною из экспедиции маленькими, изящно оформленными томиками стихов древнекитайских поэтов Ли Бо, Ду Фу, также классической корейской поэзии. Замечу еще раз, что безусловная гениальность Ду Фу практически была доказана тем, что его книжку моментально украли. Позже Кари увлеклась буддизмом, богатейшей индийской литературой, теософией, личностью Блаватской. Все это органично вошло в ее творчество, вдохновив на создание таких поэтических шедевров как «Атхарваведа».

В начале 70-х гг. лирика Кари — точные и одухотворенные чувством зарисовки реалий обычной жизни. Поэт ищет и находит определения, создающие живую и зримую картину рыбного отдела гастрономического магазина, грибного осеннего леса, яркого пляжа, цыганок с цветами у станции метро, летней жары. Зарисовки редко бывают самоцелью. Описание «кристаллизованных кальмаров» и «козлоногого алкоголика» порождает по контрасту максимальную силу восприятия чуда свидания с любимым («Ужели здесь тебя увижу... Как сердце стройное забьется»). Цель поэта — передача мимолетностей настроений — нашла классическое выражение в «Архилоховом стихе», сама лексика которого нежна и рисует картины «сна наяву», смены времен года в их лирических проявлениях, когда весной «зелень и росы, тепло», и затем вот уже «милые ветки осенние слабые стынут, стынут...» — вечная тема неслышимого и быстрого течения времени.

Бурные события в художественном мире середины 70-х гг. отразились в лирике Кари возникновением темы предательства, особенно ярко в «Ночном дозоре». Это большое стихотворение — виртуозная стилизация многоголосицы интеллигентской компании, не желающей замечать попавшего в нее человека,

отмеченного печатью избранности, «видевшего Господа». Любимый Кари синтез различных по характеру фрагментов включает отрывки народной песни, вернее лирики, стилизованной под русскую народную песню или городской романс, бытовой сленг и поражающий своей неожиданностью на этом сложном декоративном фоне диалог-договор предателя Иуды о тридцати сребрениках, воскрешающий евангельский сюжет с его живописными деталями, вроде «поцелуя Иуды». Цитата из тургеневского «Дворянского гнезда» («Звезды, о вы, чистые звезды»), ее обсуждение с современных позиций, затем внезапный перенос действия на киносъёмочную площадку во время съёмок, вероятно, «Тайной вечера», и, как удар, заключительное обращение к Иуде: «ТВОРИ, ЗАЧЕМ ПРИШЕЛ!». Как и в поэме «Письма Томаса Манна» лексика насыщена современностью (конференция, структура, самоорганизация), контрастирующей с просторечиями и архаикой («залеточка», «светик», «сударь»). Можно добавить, что «Ночной дозор» написан как бы с предчувствием гибели Жени Рухина (1974 г.).

Мотив предательства — основной в этой поэме. Вещь потрясает именно тем, что за обыденностью технических переговоров на съёмочной площадке незаметно входят в сознание читателя библейские образы. «Кто там у нас петух» — тот, кто был должен трижды пропеть, прежде чем ученик отречется от учителя. И кульминационное «Твори, зачем пришел!» — затем, чтобы предательским поцелуем указать на Того, Кто подлежит казни — от этого дрожь по коже.

В 1976 г. внезапная и не объясненная официально гибель Жени Рухина в дыму ночного пожара в своей мастерской была большой потерей для всей ленинградской, да и советской «второй культуры», личным горем Кари. Ближайший друг со студенческих лет, близкий дом с совместным воспитанием детей, общая деятельность по созданию нового художественного языка и его внедрению в общество, поездки в Москву с приемами в иностранных посольствах — вот что такое был Женья для Кари. Его памяти посвящен «Новый лирический цикл» 1976 г., состоящий из восьми стихотворений, лучшие строки в «Сценарии» с уже цитировавшимся рвущим сердце вопросом «Как ты внезапно умер. Можно ли так с друзьями? Мы не успели подготовиться, повспоминать о прошлом...». Стихотворения «Нового лирического цикла» наполнены ассоциативным рядом архетипа Огня, губительного Пожара, Печали. Неожиданные метафоры («Горит она, Печаль / Тяжелый пепел падает на плечи...»), странные пугающие детали («Полы вот лучше в доме у вдовицы / Замой как следует. Там правда ничего / Все угольки...»). В стихах, продиктованных истинным чувством, нет цитат и усложненной метаинформационной нагрузки. Высокая трагедия потери близкой души предстает в языке простом, детали повседневной реальности только оттеняют, выявляют глубину переживаемого горя. «Не вместе мы считаем дни / Одна я дни свои считаю». Чувство одиночества в мире, прощания и памяти («О прощай, не забуду могилку твою / Не забуду могилы твоей среди тысячи сосен...») и мужества, необходимого для жизни, в которой «И слез не утереть, а надо жить...». В своей жизни оба — Женья и Кари, художник и поэт — не ведали страха. Трудно сказать о бесстрашии пе-

ред жизнью лучше, чем сказано в одном из стихотворений этого цикла: «Никого мы в дороге не спросим / Никого мы не спросим ни о чем, ожидающем нас...».

В стихотворении «Покинутые своды» (1977 г.) и «Сценарии» (1978–1979 гг.) тема гибели друга, воспоминания о нем пронизывают всю сложную образную ткань, преобразуясь в предчувствие собственной гибели («Завтра уйдем мы в землю / Канет последний час...») и конечности жизни как архетипа. В «Сценарии» редкая для Кари автопортретная характеристика, свидетельствующая о трезвости самооценки и зоркости взгляда художника на себя как бы со стороны, сочетаются с размышлениями о жизни поэта и месте поэтического в реальности («А Пушкин тоже мыл посуду...») и о воспитании Мессии ученицей госпожи Блаватской, снега и метели в Гималаях. И вдруг выплывает образ погибшего Жени («... ты еще зовешь меня / О детях просишь...»). Большое место в «сценарии» занимает проблема гибели — не смерти как естественного конца долгой жизни, но безвременного насильственного ухода из жизни тех, кто должен был в ней остаться. Именно с момента пожара в мастерской Рухина эта тема вошла в ее творчество философским вопросом, насыщенным болью сердца. «А сколько погибло людей / Боже мой / и еще собираются гибнуть...» и в молитве, замечательно по выразительности оканчивающей это произведение «Господь, спаси покинутые души / Когда судьба руки не отведет».

«Листы восточной тетради» (1971–1976 гг.) включают восемь стихотворений, среди которых прямые стилизации «Строгие хайку» или «На горе Лу»), автобиографическое «Мне так поразительно пуст этот облик нестройной столицы», замечательная оригинальностью ритмики «Атхарваведа», пронизанные глубокой метафоричностью и даже метаболичностью, если употребить термин А. Эпштейна⁵, «Дерево», «Араньяка». Все стихотворения этого цикла насыщены мыслями и настроениями, ритмикой и лексикой поэзии Дальнего Востока и Индии. «...Беру... дхаммападу / И снова читаю о мне предстоящих рожденьях» — так фиксирует поэт свое постижение древних канонов буддизма. Глубина и напряженность многовековой традиции буддистского размышления о смысле бытия и самосовершенствовании человека привлекала поэта.

В стихотворениях из «Листов восточной тетради» причудливо, но органично соединяются «ОРУДа святыя сигналы», «сад с философской куртиной» и «Гаутама свободный».

Стилизация «Атхарваведы» позволяет использовать возможности верлибра по созданию смысловой и звуковой внутрислоговой полифонии. Стихотворение посвящено одному из самых сильных человеческих чувств — Гневу, воспекает Гнев высших сил, которому «причины нет, ему причина все». В середине стихотворения переплетаются темы ощущения гнева и его последствий («Еще вчера друзья, сегодня прах стряхнул последний...»). Монотонные повторы, звуковой рисунок, напоминающий заклинание и представленный неконцевыми рифмами и ассонансами внушают читателю ощущение мощи и ужаса.

«Рождение дерева» близко по замыслу к метаморфозе античной философии-преображению поэта в явление неживой природы со всей непрерывностью перехода, преобразования сущности через превращенное бытие. Раздвигая изнутри границы изображаемого, его одновременную принадлежность разным

мирам — миру отображения и миру реальности, поэт создает поэтический образ, в котором нет раздвоения на реальное и иллюзорное, а есть их взаимопричастность. Для подобных образов позже, в конце 80-х гг. был, как уже упоминалось, предложен термин «метабола»⁶, в отличие от метафоры, но этот термин, видимо, не получил широкого распространения, хотя мысль об образах, превосходящих глубиной проникновения в сущность вещей обычную метафору с неизменностью ее (метафоры) «сопоставительного устройства»⁷ реализована во многих стихотворениях Кари Унксовой еще в 70-е гг.

В конце 70-х гг. по мере все большей враждебности государства к проявлениям инакомыслия, в творчестве Кари усиливаются трагические ноты. Появляется мотив предательства и смерти не как абстракции, а в применении лично к себе («Смертушка детушка милая соседушка / Всех друзей обошла / А меня не нашла» — 1979 г.).

Одна из вершин творчества Кари Унксовой — очаровательное по музыке слов стихотворение «Эпитафия поэзии» — как бы подводит итог усилий поэта по сохранению прелести мимолетностей жизни, каждого мгновения, безвозвратно уходящего в вечность. Необходимость подведения итогов возникает из ощущения надвигающейся опасности, пока достаточно смутного. Глубокая мысль о том, что не мир, но меч (по Библии) — источник прихода поэзии к человеку, ничтожности и всесилу которой поэт отдает жар души, согревающий последний камень, возлагаемый перед уходом из мира. Этот камень — сама душа поэта. «Он будет стыть, пока проходят годы / Он будет стыть, но привлекать вниманье / Ничтожным замедлением души».

Стихотворения и проза Кари Унксовой 80-х гг. отличаются большей углубленностью в натурфилософские проблемы, относительной публицистичностью. Со зрелостью пришло совершенство владения формой, больше стало рифмованных строк, поражающих естественностью и звуковой красотой. Политика вторглась в поэзию Кари передачей обычных для интеллигентного круга тех лет обсуждений злободневностей («Когда становилось совершенно ясно / Вот так, а потом и так/ Можно довернуть польские события...») или реалий оформления расставания с Родиной (как уже цитированное: «На визу выправить/ 3 фото с уголками...»), постепенно перерастающие в обобщения-кенотипы Страх и Ненависти. Эти мотивы, столь чуждые поэту ранее, появляются в творчестве Кари Унксовой только в последние годы ее жизни, но выражены с потрясающей силой. Настроение поэта передается читателю благодаря глубине ассоциаций со строками Библии («...Страх разогнал коней у водопоя / Где было трое, стало только двое / И нет того, Кто третий среди нас...»). Ненависть — чувство, чуждое всему ее творчеству, наполненному любовью к жизни во всех ее проявлениях. Это чувство названо прямо только в одном из последних стихотворений 1982 г., посвященном В. Резункову. Сложная гамма чувств, обуревающих душу поэта, частью менталитета которого стали принципы восточной философии, порождает пленительное и причудливое создание воображения — фантом души в виде существа «с босыми многими ножками / и влажными божками глаз / На самых неожиданных местечках...». Это существо — не то растение, не то живое «играющее спокойно за креслом / С самым

большим тараканом» — сам его хозяин сжигает как свою душу, «сажая свое твое босыми ножками / В грязное кострище...». Ненависть вырастает из сожаления: «Ненавижу ненавижу / Эти законы / Наступающие сапогом / Ломающие... / Эти маленькие растения / С босыми неповторимыми листьями...». И уверенность в конечной победе над НИМИ: «А для своих законов / У меня два очень бумажных солдата... Вот и все мое малое войско... / Но конечно / Она будет с нами, с нами / Победа!». Применение восточных философских правил восприятия действительности к противоборству с отечественной системой угнетения прочитываются в следующих строках: «Никогда не бороться против... / Довольно трудно / Учить это правило переноса / Глядя вам в переносицу».

Из политики естественно выросла сатира, ранее также не занимавшая большого места в творчестве Кари, скорее наполненного мягким юмором. «Пять улыбок интеллигенции» (1982–1983 гг.) переполнены техницизмами, усложненной лексикой, вуалирующей основную мысль — трусливое бегство от действительности в историко-философскую проблематику. Нагромождения имен собственных (Шпенглер, Хайдеггер, Фуртвенглер...), терминов из областей античности, индуизма, экзистенциализма, просторечия соседствуют со сленгом и даже ненормативной лексикой для обличения гражданской недееспособности, успешно воспитанной в советской интеллигенции десятилетиями. «А мать твоя не кричала / Когда рожал, не зная на што? На тюрьму? На суму / Вырастила улитку / Забралась которая в бумажные свитки». Догмы, стереотипы, идеологические микросхемы, отпечатавшиеся в мозгу, омертвевшие в языке предстают в сатирах как элементарные частицы тотального насилия. Из-под общих мест всплывает кровь и предательство («Все в брюшке иудиных этих лобзаний»). Общие места — примитив, пародия на массовое интеллигентское оказенное сознание — худшее порождение насилия. Гротесково стыкуя речевые и идеологические шалоны по логике переусложненного языка, претендующего на элитарность его носителей, поэт вводит контрастные и разоблачающие его пустоту просторечия. Стихи напоминают бытовой гротеск Питера Брейгеля своей пугающей гармонией. «Каждому дали чудесную клеточку / ... Не многого просят они: не заметить / Которые двери будут крестиком метить...». Прямое публицистическое обличение («Готовая дрянь, малодушная к чести») присутствует в этом цикле, хотя только единожды.

Как уже упоминалось, более свойствен творчеству Кари Унксовой мягкий юмор. Ее стихи переполняют остроумные и смешные сравнения, цитаты. Особенно выделяется в этом плане водевиль-стилизация «Я на Гороховой стоял» или прозаический отрывок — описание визита в Тбилиси.

Натурфилософские размышления Кари Унксовой поражают своей космической масштабностью. Цельность мировосприятия позволяет ей рассматривать Хаос в целом и его взаимодействие с человеческой личностью. Написанная осенью 1982 г. «Веселя космогония с элементами медицины» чередует размышления с фиксацией элементов реальности, и по контрасту обе эти составляющие архетипа Бытия приобретают особую глубину и поэтическую яркость. Хаос встает за фантазмагориями и гротеском, отличающимися привычные формы псевдокультуры, экзистенциальный безысходный ужас бытия перед

лицом бушующей стихии неподвижной косной материи, предстающей в планетарных образах («Глубокий вакуум вещества... Туда утекает Вселенная /... Нам очень хочется плакать») и тут же все земное, привычное («Ваши билеты / И рубль за белье»). Лиризм соединяется с иронией, размышления о сущности вещей содержат пронизательные наблюдения над особенностями кристаллических пространств совокупностей современных блочных зданий, способных к стойкому резонансу, в которых «Опасно заниматься йогой / исполнять танец дервишей... или повторять мантры». Вот почему, пишет поэт, мы любим драгоценные камни — «они несут силу и успокоение».

Кари Унксова ищет возможности придать хаосу вид организованности, найти в нем что-то цельное, благоприятное для бытия. Для нее «косное вещество – / Глубокое энергетическое недоразумение». Поиск гармонии в недрах самого Хаоса приводит к игре, реализующей свободу внутреннего мира человека («Играя / В глубоко фрейдистские игры...»), сопоставлению мистических эпизодов истории человечества (вши и император Сулла), за которыми встает стихия косной материи. Цитата и перифраз сплетены воедино с просторечиями, лирическими зарисовками акварельной тонкости и нежности как по рисуемой картине, так и по звучанию слов. Вся сложная поэтическая ткань логикой своего построения приводит к мысли-ощущению того, что высшей ценностью в мире, единственным выходом из Хаоса является человечность. Она преодолевает все разъедающий Хаос изнутри, через обыденность бытия. Глубоко символично, что сложный и пугающий поток стихотворений заканчивается простым и вечным образом прекрасной жизни «Старика со своею старухой / У самого, самого / Самого синего моря». Эта жизнь — олицетворение гармонии, прихода истинного Разума, преодоления Хаоса. Она невозможна без Забвения — дара богов измученному человеческому сознанию. Без Забвения жизнь человечества была бы невозможна. Забвение выводит из Хаоса, спасает от экзистенциальной безысходности ужаса бытия, отменяет ложные ценности («Если вы забыли / Заперта ли дверь на засов... / Выбросьте имущество / И откройте дверь...»). Забвение даровано всем. «Что касается склероза / То это Божье благословение / Все, даже самым несовершенным... / Если вы забыли / Что умерли ваши дети / И говорите с ними...»).

«Веселая космогония с элементами медицины» переполнена технократическими терминами, в основном естественнонаучного характера, а также обычной у Кари терминологией буддизма и индуизма. Основательное образование и жизнь в среде ученых позволяет поэту свободно пользоваться сложными понятиями, не нарушая их сущности в сплетении поэтических образов из соображений звукового построения стиха. Ткань ее верлибра рельефна, яркость метафор и звучность силлаботонической структуры, жесткий ритм смены всегда неожиданных образов — все говорит о строгости поэтической мысли, глубине и силе переживаний поэтической души.

Мотивы подведения итогов, жизненных и творческих, приобрели в стихотворениях 80-х гг. особую значимость. Как бы странное предчувствие слышится в строках «Классических стансов»: «Мне мнится — не успеют. Я уйду...». Думается, что предчувствие ухода было на уровне подсознания, более реальной

представлялась мысль о резкой перемене жизни отъездом из родной страны навсегда. «Все, что горело страстью и трудом / Зарей далекой ныне отгорает», — пишет Кари в конце лета 1982 г. Мотив расставания звучит в строках необычайной музыкальности и красоты, многозначности лирического чувства. Строгая форма «Классических стансов», интересные и неожиданные рифмы («льдом — сентябрем», «изголовья — кровью») придают им особое очарование.

Кари Унксова сознавала свое значение в русской литературе. Еще в 70-е гг. она писала: «Вот и окончена книга. Она — на восьмидесятые годы. И это, как все поздравляют, — большая-большая удача». Окружающие не всегда отдавали себе отчет в масштабе ее поэтического творчества, жалобы на недопонимание мы читаем в «Письме из Тбилиси» («Из его периода вытекало... что я занимаюсь чепухой (в чем вы все, мои милые, редкостно единодушны)»). Но вера в свое высшее предназначение сопровождала поэта с детских лет, и в общем судьба ее была счастливой — ей не пришлось пожертвовать обыденности своим даром. Только в девяностые годы в русскую поэзию вошло многое, что появилось в творчестве Кари Унксовой десятилетиями ранее, и сегодня ее стихи по-настоящему современны.

По художественному направлению в свете последних названных критиками поэтических течений творчество Кари Унксовой следует отнести к метафоризму, вернее к метареализму. Слова часто не совпадают с прямым своим смыслом, а как бы «намагничены изнутри», втягивают в себя цепь ассоциаций. Образ, как и мысль, отрываясь от обычности, приобретает глубоко личный характер, иногда не до конца понятный. Стихи ее во многом темны и прозрачны одновременно. Их смысл ускользает в частности, чтобы явить одухотворенность и стройность целого. Давать каждой строке, каждому образу однозначное толкование невозможно и не нужно, как, например, для картин экспрессионистского и абстракционистского направлений. Погружая читателя в мир чувств поэта в контексте непреходящей духовности, стихи Кари Унксовой неожиданно яркой метафорой или своим сверхэмоциональным окончанием вызывают ответное движение души и слезы на глазах — лучшую награду поэту.

Нельзя не отметить еще один элемент ее творчества, усиливающий его современный характер, — мощную общекультурную составляющую, базу начитанности, управляющую системой описания реальности, выбора поэтических средств.

Поток слов неясного и непонятного происхождения проникает в душу слушателя и заставляет ее просыпаться и чувствовать совместно с поэтом, и плакать от собственных переживаний и над собственной жизнью. Подобное воздействие искусства описывает Л. Толстой в «Войне и мире», когда при пении Наташи «тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире».

Искусство соединяет нас с Вечностью, и стихи Кари сообщают чувство этого соединения.

По своему месту в мире русской поэзии Кари Унксова ближе всего к Мандельштаму — по самому составу слов (лексике), органичности ритма, прелести отдельных строк, остроте и меткости образов и тому целому, что ее

творчество безотчетно выразило. Ее лирические стихи напоминают душе о чем-то смутном, на уровне подсознания воскрешают ощущение Времени, завораживают словесным мастерством и той подлинностью, которая чувствуется сердцем.

Примечания

- ¹ Ходасевич В. Парижский альбом // «Октябрь», № 4, 1991. С. 180–200.
- ² Борщевская М. Потерянный рай верлибра // «Новый мир», № 12, 1988. С. 237.
- ³ Там же.
- ⁴ Гангус А. На руинах позитивной эстетики // «Новый мир», № 9, 1988. С. 147–163.
- ⁵ Антология русского верлибра. — М., «Прометей», 1991. — 750 с.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же.

Источники

1. Иванова Н. Выйти из ряда // «Октябрь», № 10, 1991, С. 179–192.



ЛЮДИ И КНИГИ

«Сущностной чертой библиофильства является особое, пристрастное, индивидуально-психологическое отношение к книге и ко всему, что с ней связано»¹ — считал В. А. Петрицкий.

Библиофил О. Г. Ласунский четверть века тому назад писал, что «книга, как правило, долговечнее человека и в ходе своего существования обрастает дополнительными внетиражными элементами... естественно желание библиофила продлить, продолжить себя в собранных им книгах, что в принципе, вполне достижимо»².

Такие заслуженные и авторитетные специалисты как: Вилли Александрович Петрицкий, профессор, президент Общества любителей книги, главный редактор альманаха «Невский библиофил», действительный член Академии гуманитарных наук и прочая, и прочая, и Олег Григорьевич Ласунский, председатель Воронежского историко-культурного общества, член Союза писателей, кандидат филологических наук — совершенно не нуждаются в том, чтобы я защищал их концепции.

Упоминание их в этой статье — дань восхищения перед способностью этих людей так емко и коротко выразить, обозначить всю ту массу явлений, с которыми сталкивается по жизни человек, любящий книгу.

Не претендую на строгую научность этой статьи. Она, скорее, иллюстрация, подтверждение вышеизложенных тезисов и, может быть, позволит кому-то вспомнить о книгах и людях «иных уж нет, а те — далече».

1

Наверное, в каждой семье есть темы, на которые с ребенком сразу так и не поговоришь. Такой темой была судьба сестры моей матери, даже имя которой забыто. Известно, что она закончила Государственный университет в Ленинграде и была направлена в качестве переводчика с китайского языка на Дальний Восток, в штаб Блюхера, в то несчастливое время, когда там проходил процесс дискредитации и отстранения от власти маршала. Кто прав, кто не прав? Где свои, где чужие? — девушке было не понять. Эти отчаянные вопросы она задавала, посылая письма родным в Ленинград, и эти письма были одинаково опасны и для отправителя, и для получателей. Обеспокоенные родные выслали ей телеграмму с просьбой приехать к умирающему родственнику, и когда она приехала, то поняли, как вовремя они это сделали — девушка могла говорить только о том, что пережила и со всеми подряд. Близкие стали ее прятать на дачах к северу от Ленинграда. Потом началась советско-финская война, тот район «зачищали» и что с ней стало — никто не знает до сих пор.

Это упоминание чего-то тайного, китайского, в то время как по радио все время исполняли песню: «Москва — Пекин. / Москва — Пекин. / Идут, идут вперед народы...», а в очередях в баню на 17-линии Васильевского острова, где

я тогда жил, стояли многочисленные китайские студенты, читающие свои странные книги, вызывало желание это тайное понять.

Сначала я раздобыл где-то краткий китайско-русский словарь по графической системе, включающий важнейшие военные термины, составленный В. С. Колоколовым. Титульный лист словаря долго вводил меня в недоумение — на одной стороне стоял год издания 1935, на другой — подписано к печати в 1949 г. Похоже, иероглифы гравировались и была приведена фамилия выполнившего работу гравера — Ф. В. Валиев.

На рубеже 50–60-х гг. издательство литературы на иностранных языках в Пекине издало несколько книжек-картинок пересказов старинных легенд и средневековых китайских классических романов с очень изящными перовыми линейными рисунками размером 12,2 x 17,2 см на тонкой желтой бумаге. До меня дошли две книжицы: Чжуанская парча (Перовой рисунок с раскраской акварелью) и Кабаний лес, один из эпизодов (на 106 страниц) китайского классического романа времен правления династии Северная Сунн (960–1370 гг.), обработка Ши Хуна, рисунки Бу Сяо Хуая, хороший, изящный линейный рисунок.

Но уже в 1960 г. эта продукция из магазинов стала изыматься, чему я стал свидетелем. Летом 1960 г. в обыкновенном книжном магазине на Московском проспекте у Парка Победы я увидел книгу, которая могла бы удовлетворить в большей степени мою любознательность. Называлась она: Наш друг Китай: Словарь-справочник. Государственное издательство политической литературы, Москва, 1959 г. В словаре был обширный материал по персоналиям. Литература, искусство, история, в том числе новейшая. Уже тогда Китай от нас закрывали и многие имена, и фамилии, приводившиеся в советской печати, были известны только узким специалистам.

Книга мне понравилась, я решил ее купить, но продавщица, вдруг, сообщила, что справочник изымается из продажи, посетовала, что делается это в летнее время, когда вообще в магазине ничего не покупают. Я навел девушку на мысль, что, если кто-то купит эту книгу — у них хоть что-то сегодня будет продано, а в той бумаге об изъятии книг, которую она получила, время, с которого часа надо изымать, не указано, может быть, я купил книгу до получения бумаги. Девушка похмыкала, посоветовалась с коллегами и продала мне справочник. Хотя у издания был неплохой тираж, я никогда не сталкивался с другими обладателями такой книги. По ее поводу у меня были проблемы с известным тогда собирателем книг Глебом Борисовичем Перепёлкиным.

С Г. Б. Перепёлкиным я познакомился в начале 70-х гг. Глеб Борисович преподавал в МПИ, бывшим тогда маленьким островком творческой свободы для рано созревших молодых художников.

«Пасла» и «выращивала» нас Кира Пантелеймоновна Савкевич, художник и педагог, которой мы все, бывшие ее студенты, многим обязаны.

А он вел историю искусств и историю книги. Будучи по образованию востоковедом Г. Б. никак не мог отделаться от желания рассказать о любимых темах побольше, о нелюбимых поменьше, т. е. с точки зрения учебных планов неправильно распределял материал.

Но он был настоящим подвижником, нестандартной личностью и ему многое прощалось. Щупленький, некрасивый, плохо одетый он менялся на глазах, стоило затронуть его любимые темы, среди которых, кроме Востока, были древнерусское искусство и история города.

Часами мог водить он по городу группы студенток, многие из которых имели рубенсовские формы. Как-то одна из таких молодых женщин пожаловалась по инстанции, что она боится одна идти домой после его лекций ночью, потому что к ней пристают мужчины. «Странное дело, — возмущенно восклицал Г. Б., — я постоянно хожу по городу один ночью, и ко мне никто не пристает!» Осторожные попытки молодых женщин объяснить ему, что в сексуальном плане Г. Б. для ночных любителей женщин не представляет интереса, были ему непонятны, и окружающих это умиляло.

У Г. Б. была большая библиотека, отказывая себе во всем, он собирал ее всю жизнь. Высшим фактом доверия считалось приглашение посетить его БИБЛИОТЕКУ. Г. Б. жил в коммунальной квартире. Но даже придя по приглашению хозяина, гость видел, как отношение к нему меняется на глазах. Хозяин твердо верил, что любой, кто видит его книги — хочет ими обладать, даже если он сам был только что уверен в порядочности этого человека. По-другому, просто, не могло быть!

На одном из занятий Глеб Борисович предлагал каждому студенту принести его самую любимую книгу. Книги, которые мы принесли, были поделены на интересные, очень интересные и плохие. В очень интересных оказались те издания, которые были в коллекции педагога. Он был воодушевлен тем, что его эстетические взгляды и симпатии студентов совпадают, и он с энтузиазмом рассказывал о замечательных особенностях этих книг.

Потом подходил к моему столу, брезгливо вертел-перелистывал мой справочник «Наш друг Китай», морщился и громко и решительно объявлял, что моя книга неинтересная, разбирать в ней нечего. Среди общей радости я сидел униженный и подавленный, Глеб Борисович раз за разом подходил к моему столу, снова брал книгу, мельком листал и небрежно бросал передо мной на стол. Под конец занятия он снова подошел ко мне и сочувственно сказал: «Я вижу, как Вы переживаете, я могу у Вас взять, купить, — («взять» или «купить» — это прозвучало как-то неясно, двойственно), — Вашу книгу, чтобы Вы так не переживали». Я понял — не было у Глеба Борисовича такой книги и ему было обидно. У какого-то студента-первокурсника — была, а у него — не было. А ведь это его любимая тема — Восток. Наши отношения педагог – студент стали стремительно переходить в отношения двух коллекционеров. Я устоял. Глеб Борисович был раздражен и вlepил мне в зачетку «удовлетворительно». Потом он несколько раз подходил и заводил туманно-доброжелательные разговоры на книжные темы. Похоже, зауважал.

По слухам, умер Глеб Борисович как настоящий коллекционер-книжник. Стоя на лесенке перед книгами, потянулся за какой-то книгой на верхней полке, сердце его остановилось, он упал, посыпавшиеся сверху книги накрыли и мумифицировали его тело.

«Авангард, остановленный на бегу»

Издательство «Аврора» Ленинград, 1989 г. Вступительная статья Е. Ковтуна.

Я раскрываю книгу — вижу знакомое лицо и вспоминаю...

С Игорем Витальевичем Савицким, собирателем музея в г. Нукусе, я познакомился летом 1983 г.

Цепь событий, которые привели меня к этому знакомству, выглядит так: за пару лет до этого в подвале жилого дома в Ташкенте нашли труп журналиста, «копавшего» какую-то «горячую» тему. Его вдова, тоже журналист, нашла записи мужа и поняла, что он пытался найти информацию, которая отвечала бы на вопрос: впадает ли река Аму-Дарья в Аральское море? И если не впадает, то кто эксплуатирует те земли, которые официально числятся занятыми рекой.

Она заинтересовала этой темой «киношников», и они организовали киноэкспедицию на Арал. Материалы этой экспедиции по какой-то случайности оказались испорченными, «киношники» не успокоились и в 1983 г. организовали вторую киноэкспедицию. При этом они постарались заинтересовать этой темой различные слои общества, как говорится «подняли вопрос».

На уровне Узбекистана этот вопрос приняли к сведению. Была развернута компания на темы: «Впадает ли Аму-Дарья в Аральское море; какова будет судьба народов Кара-Калпакии (этот район на правах автономной республики входил в состав Узбекской ССР), если они останутся без этих источников воды». И традиционные вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» и т. д.

«Киношники» попытались привлечь кого-либо и за пределами республики, но здесь встали вопросы субординации, добровольно никто из научной среды Москвы и Ленинграда принимать участие в этом мероприятии не захотел.

У оператора съемочной группы в Ленинграде жила родственница, симпатичная ДПИ-шная дама. У дамы бал знакомый по молодежному объединению Союза Художников Е. Л. Блюмкин, который был увлечен Востоком и Н. Рерихом. Его среднеазиатские сюжеты, выполненные в технике офорта, систематически выставлялись в залах Союза художников.

Симпатичная ДПИ-шная дама познакомила оператора и художника, и художник стал единственным «представителем советской общественности», заинтересованным в настоящем и будущем Арала. Его так представили на узбекском языке, которого он не знал, и о своей высокой миссии долго не догадывался.

Вместе с киноэкспедицией он летал на самолетике над теми местами, что когда-то назывались Аму-Дарьей. Посещал забытые, брошенные населением городки и поселки, где улицы заросли камышом, где стоял зловонный запах всего гниющего и бегали одичалые, забытые людьми собаки. Залезал на корабли, стоящие в пустыне, которая была когда-то морем. Посещал высокие кабинеты. Ел разнообразную рыбу, о которой знал только из книг, пил ужасное местное пиво, потому что другого не было. Встречался, выражаясь газетным языком, с представителями местной общественности, которым было что сказать.

По возвращении с Арала в Нукус художник перестал быть нужен киноэкспедиции «как представитель советской общественности» и ему предложили уйти.

Надо сказать, я был готов к такому повороту событий. У меня начинался запоздалый процесс акклиматизации, враг путешественников, мне нужно было где-то не на людях отсидеться-отлежаться. Я предполагал, что полупустынные, прохладные помещения подсобок музея, где я мог бы кем-то работать, достаточно удобны, чтобы пережить сложный период. Игорю Витальевичу я был уже знаком, когда был «представителем». Теперь появился перед ним как художник, старающийся продать свои небольшие офорты, привезенные из Ленинграда. Он тогда уже был очень больным человеком, у него был рак горла, ему сделали операцию, он говорил, но очень тонким голосом. От «киношников» я знал, что на музей дадут не так много денег, как хотел бы Игорь Витальевич. Что правдами и неправдами он старается уговорить продающего, чтобы тот подарил работу музею. Что у него существует список уходящих из жизни художников и Игорь Витальевич появляется в их домах, когда их родственникам не до тонкостей грамотного оформления продаваемых музею работ. Кроме того, он чрезвычайно разносторонний, красноречивый, энергичный человек, способный убедить, лишить воли кого угодно, заставить нужного человека принять решение, выгодное музею.

Взял он сразу в оборот и меня. Мои работы (по известной схеме) были признаны не очень подходящими для их покупки музеем. Потом мне была прочитана длинная-длинная лекция о ценности картин (какие имена!) и о трудностях созданного музея. Все это говорилось очень быстро, высоким голосом, с некоторыми как бы стонущими интонациями. Иногда он выходил из комнаты, может в туалет, может водички попить — у меня такой возможности не было, и снова продолжал мою обработку.

И уже получалось, что он, может быть, очень неохотно примет, но в дар, мои работы. В комнату периодически заходили местные художники. Когда Игорь Витальевич выходил — они мне сочувствовали, знали, что он не отстанет, пока не добьется своего.

С одним из художников я разговорился и рассказал о надвигающейся акклиматизации и о поисках места, где бы отлежаться. Он предложил мне свою мастерскую. Художник был живописцем из Баку. Уже тогда шел процесс, не очень заметный для непосвященных, — из многонационального Баку выдавливались люди не титульной национальности. Сосед мой был по национальности армянином. Через Нукус вместе с семьей переезжал жить в Ташкент, мастерскую еще не сдал и готов пустить гостя пожить в ней. У меня гора с плеч свалилась, только тогда я ощутил, как устал слушать высокий голос Игоря Витальевича.

Когда он снова вернулся в комнату, я с легкостью подписал дарственную, не помню на что. Он был озадачен и, похоже, разочарован, видимо, у него еще было много аргументов, и он не успел их выложить, но сразу завел разговор о высокой миссии работы археологической экспедиции в пустыне за идею (т. е. без оплаты), но, в конечном счете, я получил разрешение просто приходить в музей, что периодически и делал, когда отлежался. В те годы я делал большие офортные листы, населял их множеством людей, что-то делающих

(материал самый живой — путевые наброски, но их надо было делать очень много). Работа только в музее или археологической экспедиции сужала мои возможности, тем более что офорты на тему раскопок я уже делал. Самый большой из них — о работе в горах в районе Бричмуллы (есть у бардов, супругов Никитиных, песенка «Бричмулла»).

Финансовое положение мое было довольно сложным. «Киношники» за общение с ними потребовали (и получили) сумму, о которой мы предварительно не договаривались. В еде и прочих жизненных удовольствиях я был весьма ограничен, но пытался как-то осознать тот материал (рисунки, наброски), которые сделал на Арале.

И вот, когда стало легче, стал похаживать в музей, где Игорь Витальевич с удовольствием рассказывал и показывал свои находки: простынки, тряпки для вытирания ног и т. д., которые оказывались картинами забытых художников. Было горько и печально, думалось, что такая судьба ждет многих из нас. Вот, живем, живем, творим, а что от нас остается? — эта старая портянка, в которой только Игорь Витальевич мог распознать шедевр живописи. Но эти разговоры не носили характера умудрено-неторопливой восточной беседы. Мой собеседник все время куда-то спешил, срывался с места, исчезал, потом неожиданно появлялся вновь, четко помня, о чем говорил ранее.

Замедлить его движение можно было только похвалив музей. Тогда он останавливался, медленно, несколько раз подряд закрывал и открывал глаза, как бы что-то прикидывая, и снисходительно говорил: «Ну, это же всем уже давно известно».

Игорь Витальевич умел внушить оптимизм — его рассказы о восстановлении картин были весьма содержательными. Ему как-то хотелось привлечь к своей деятельности и меня (у меня был некоторый опыт работы в музеях). Кто я, какие мои жизненные задачи? Каждого человека он хотел разгадать. Наверное, больше всего чего я не хотел — это быть под каблуком у сильной личности, или быть принесенным в жертву какой-либо высокой цели — поэтому держался осторожно.

Тогда в тех краях можно было встретить одиноких путешественников, людей не опустившихся, изучающих что-то свое, не по госпрограмме, а из первых рук. Лингвисты, археологи (у них это называется разведка), поэты. По местной традиции (странствующие дервиши известны с XI в.) население относилось к таким людям с почтением. Иногда они прибывали на время к разным организациям и экспедициям, в которых начальство не очень щепетильно относилось к личности вновь прибывшего.

Как я понял, музей делился на две части: народное творчество (о народном творчестве им была написана и издана в 1963 г. книга «Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву») и отдел современного искусства. При нем были клубы, студии, где собирались художники, показывали свои работы, делали выставки. Была еще археология. Игорь Витальевич успевал всем руководить и всем помогать. Он был очень аскетичен, насколько я осознал, в быту.

Когда силы мои восстановились, я обратился в центральную газету Каракалпакской АССР «Советская Каракалпакия», которая 16 июля 1983 г.

напечатала мой репортаж и рисунки о рыбаках Аральского моря. Газета дала мне немного заработать.

При деньгах на маленьком местном автобусе, неизвестном столичным гостям, я смог добраться до Хивы и далее на перекладных до Ташкента, рисуя и попутно подрабатывая своими репортажами и рисунками в местных газетах. «Хорезмская правда», «Сельская правда», «Вечерний Ташкент»...

С Игорем Витальевичем мы любезно распрощались.

Он шел своей дорогой, я — своей.

Жить ему оставалось только год.

3

Было время, когда сделать себе книгу было очень трудно, за всеми следили некоторые организации, о которых новое поколение художников никогда не слышало.

Николай Георгиевич Стрижак, искусствовед, художник экслибриса, лекционер книг, человек с тремя высшими образованиями, считал, что он достоин такой книги. Чтобы ни с кем не связываться, он придумал собственную систему создания книги о себе. Николай Георгиевич выяснил, какие организации имеют право выпускать буклеты, типа распашонки, о выставках художников. К своим выставкам он заказывал такие буклеты. Листочек-официоз отрывался, а остальные листочки компоновались в книжечку. Меня Николай Георгиевич познакомил со своей системой, когда мы стали устраивать совместные выставки в кинотеатрах. Помнится, одна из таких выставок в кинотеатре «Баррикада» была освещена в городской газете «Вечерний Ленинград» 1991 г. от 25 марта (автор статьи С. Ильина), под заголовком «Взяли «Баррикаду». Довел ли Николай Георгиевич свою книгу до конца — не знаю, но в 1997 г. он выпустил на свои деньги миниатюрную книжечку: Николай Стрижак «Мой Ленинград (Санкт-Петербург)». Экслибрисы. Вступление В. Бялого и В. Уткина. Эту книжку автор мне подарил. В 1988 и 1990 гг. Николай Георгиевич выпускал авторские малотиражные книги, может быть, по выше изложенной системе. Возможность выпустить свою книгу в издательстве у него появилась, видимо, тогда, когда государство вдруг решило признать его прошлые заслуги и стало учитывать его проблемы со здоровьем, полученные во время службы на Байкануре. Повысили пенсию, наградили орденом «За личное мужество», который он периодически обмывал, бросая его (орден) в стакан, под критическим взглядом кота, найденного им на лестнице 1 декабря, в день убийства С. М. Кирова, и в честь него названного ласково — Миронычем. По этой же причине он не давал кастрировать кота, считая это исторически неверным. Весной он выпускал Мироныча на крышу, чтобы тот мог, по выражению Николая Георгиевича, «о чем-то поговорить с кошками».

Николай Георгиевич видел в современных женщинах черты античных богинь и собирал на эту тему различный материал. В будущем он предполагал сделать цикл экслибрисов на античные темы. Однажды он рассказал о своей коллекции материалов знакомому собирателю из Эстонии, тоже бывшему офицеру. Тот восхитился и попросил прислать коллекцию для пересъемки. Больше

ни об этом товарище, ни о коллекции он никогда не слышал и очень переживал, что с ним так поступил «свой» брат офицер. Сопереживая ему, я сделал экслибрис на его фамилию в технике офорта, где изобразил абстрактно-холостяцкий быт человека, сидящего за столом с бутылкой кефира (Семейная жизнь Николая Георгиевича не сложилась, но он подарил любимому городу, как мне помнится, четырех дочерей, всех с высшим гуманитарным образованием, одну из которых можно часто видеть по TV на 5 канале). В углу композиции был изображен громадный обнаженный женский торс то ли богини, то ли просто женщины. После кончины Николая Георгиевича 27 декабря 2003 г. (Николай Георгиевич любил всякие юбилейные даты. Жизнь его, по случайному совпадению, закончилась в юбилейный для Санкт-Петербурга год) этот экслибрис оказался в коллекции члена многочисленных творческих союзов актера и поэта С. С. Трессера, представившего его в издании Дневник галереи «Петербургский Третьяков» в 2010 г.

Но Николай Георгиевич не оставил желания создать цикл экслибрисов с обнаженной женской моделью. Он создал 3 сюиты по 10 знаков на темы «Мифы и легенды народов мира», в которых главный герой (героиня) женщина и ее красота. Темы были, например такие: «Истина и темные силы» (истина нага) или «Поэтесса Сафо (Сапфо) и ее ученица Атгида на острове Лесбос» и т. д. Об этих сюжетах я написал статью, опубликованную в медицинской просветительской газете «Не скучай» № 40 (263). Обстоятельный Николай Георгиевич записывал созданные им знаки в особые книги, всего на то время знаков было — 450.

Приятно вспомнить, что в далеком 1987 г. Н. Г. Стрижак и моя ученица пятилетняя Маша Кулик стали лауреатами международного конкурса экслибриса в Вистбадене (ФРГ) на тему «Театр»³.

4

В 2009 г. в Киеве вышло 3-е издание книги Якова Бердичевского «Народ Книжки» (к истории еврейского библиофильства в России). Почти 500 страниц уникального материала, громадное количество исследованных биографий, библиотек, книжных знаков от первого знака, созданного в 1503 г. (гравюра на дереве Альбрехта Дюрера: «...для своего близкого друга ученого и библиофила Виллибальда Пиркхаймера...»), с. 11) к 917-й иллюстрации (эмблема Еврейского камерного театра работы М. В. Добужинского (1919 г., Петроград, с. 447).

Великие имена, великие собрания книг и экслибрисов. Но есть книжные знаки, не вошедшие в книгу. За каждой из них судьба, биография ныне живущего человека и надежда, что о нем узнают. Предупредил ли уважаемый коллекционер этих людей, что их знаки не будут приведены в этой книге? По его собственному выражению: «Не смог». Вряд ли человек с таким жизненным опытом не понимал, что делает. Возможно, им двигал коммерческий интерес — чтобы больше людей купили его книгу, а может быть он предполагал: «Вот, купит такой человек мою книгу, раскроет — и долго-долго будет искать свою фамилию. А ее там нет. Потеха!» Маленькая слабость незаурядной личности.

Подобный характер когда-то был замечен и описан Джеком Лондоном в приключенческом романе «Морской волк». Помните? Капитан Вульф Ларсен и его «закваска».

Примечания

¹ Петрицкий В. А. Сущностные черты библиофильства. Актуальные проблемы теории и истории библиофильства. Тезисы сообщений научно-практической конференции. Секция книги и графики Ленинградского Дома ученых им. М. Горького АН СССР. Ленинград, 1985. С. 15.

² Ласунский О. Г. Жизнь книги как библиофиловедческая проблема. Л., 1985. С. 12–13. Издание то же.

³ Katalog Internationaler Exlibris-Wettbewerb Wiesbaden. 1987.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Абрам Раскин ПОРТРЕТ ИСКУССТВОВЕДА	7
Анатолий Дмитренко В ПОИСКАХ ГАРМОНИИ	21
«ЭТА ПАМЯТЬ — НАША СОВЕСТЬ»	30
СЕРГЕЙ ТРЕПАК — ЖИВОПИСЕЦ И ПЕДАГОГ. ТРУДНАЯ ДОРОГА К ПОЭТУ	34
Руслан Бахтияров СЕРГЕЙ ТРЕПАК — ЖИВОПИСЕЦ И ПЕДАГОГ. ПРОБУЖДАЯ ЧУВСТВО ПРЕКРАСНОГО	36
Аркадий Шалыгин ПРОЯВЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ИНСТИНКТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ САЖИНА	40
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АРИСТОКРАТИЗМ ЛАТИФА КАЗБЕКОВА	46
ЧИНКВЕЧЕНТО И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ФЁДОРОВОЙ	51
ОНТОМОРФИЗМ ВЯЧЕСЛАВА МИХАЙЛОВА В СОВРЕМЕННОМ АБСТРАКТНОМ ИСКУССТВЕ	54
Ася Кожевникова «Я СЧАСТЛИВА, ЧТО ЕСТЬ ТАКОЙ ПРОЕКТ...»	58
Александра Лебедева МОЙ МИР (О творчестве Дорварда Акопяна)	61
Ксения Труль ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПАРАДОКС	63
Лия Шульман Ольга Змиевская ВЗАИМОСВЯЗЬ ДВУХ ОКТАВ (ЗВУКОВОЙ И ЦВЕТОВОЙ) — ПУТЬ К СВОБОДЕ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ	67
Татьяна Шлыкова ВЫСТАВКА РАБОТ НАДИ РУШЕВОЙ В МУЗЕЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА В ФЕОДОСИИ: ИЛЛЮСТРАЦИИ К РОМАНУ «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»	70

II

Хельги Лужин

ВРУБЕЛЬ FOR EVER. (Композиция — эссе. II часть.
Продолжение. О периодах Врубеля).....74

Леонид Матвеев

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
ЭПОХИ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ НА ВЫСТАВКЕ «ГИМН ТРУДУ»89
КЕРАМИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ Л. П. БОНАФЕДЕ.....92

Артём Рычков

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА КРЕСТА
В МЕМОРИАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ ЛЕНИНГРАДА–ПЕТЕРБУРГА106

Мария Фомина

СТОЛЕТНЕЕ «ГАЛА-КРУЖЕНИЕ»: РУССКИЕ СЕЗОНЫ FOR EVER115

Наталья Регинская

ИКОНОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА
(Св. Георгий Победоносец в пространстве современной живописи)118

III

Андрей Дьяченко

ОТ КОНЦЕПТУАЛИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ
(Современное состояние и перспективы развития почтового дизайна).....130

Вера Смирнова

ВСПОМИНАЯ АРИСТИДА МАЙОЛЯ (К 150-летию со дня рождения мастера)142

Ирина Г. Микайлова

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ (КАЛИАРИ):
СПЕЦИФИКА ИДЕНТИФИКАЦИИ И ДАТИРОВКИ ЕГО РАБОТ148

Ирина Саган

МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ПО ТУ СТОРОНУ ДЕТСТВА.....167

Вера Смирнова

ВИДЕТЬ КРАСОТУ ВО ВСЁМ.....172

IV

Лидия Конова

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ.
Краткая Хроника 1932–2009. II часть (1946–1958).....175

Наталья Дружинкина

О РАЗВИТИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ199

НОВАЯ ВЕЩНОСТЬ НАТЮРМОРТА В ЖИВОПИСИ.....	212
Татьяна фон Арб-Кнорозок ОРНАМЕНТ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ РАЗЛИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ	222
Ирина Г. Михайлова АДРИЕНН БИАН И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА	225
Ирина Гольдман ПРОБЛЕМЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ: ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД АНАЛИЗА ИСКУССТВА.....	236
Ольга Безручко РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА С СЕРЕДИНЫ 1980-Х ДО НАШИХ ДНЕЙ И РЕМИНИСЦЕНЦИЯ.....	242
Андрей Дьяченко АНЕКДОТЫ ИЗ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКОВ КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	251
Марина Унксова ПОЭЗИЯ КАРИ УНКСОВОЙ.....	263
Евгений Блюмкин ЛЮДИ И КНИГИ.....	278

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 20

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина
Редактор выпуска А. Г. Раскин
Компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Подписано в печать апрель 2011.
Печать РИЗО. Усл. изд. л. 20. Тираж 200 экз. Заказ №
Отпечатано в ООО Оперативной полиграфии «АБРИС»
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Редакционно-издательская фирма «РОЗА МИРА».
199053, Санкт-Петербург, Средний пр., д. 18
Лицензия ЛР №070615