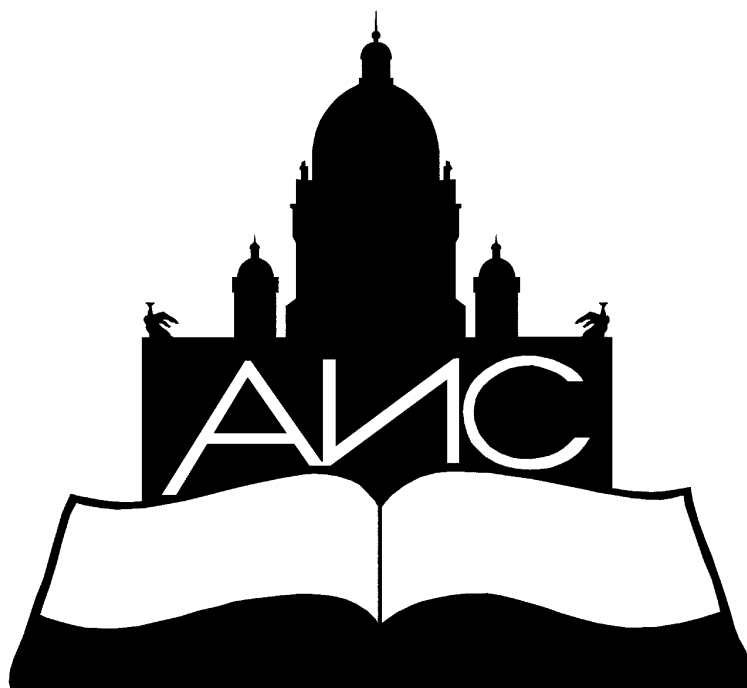


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)  
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

**ВЫПУСК 17**



САНКТ—ПЕТЕРБУРГ

2010

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

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

Петербургские искусствоведческие тетради.

Статьи по истории искусства. СПб: 2010. 248 с.

На обложке: «**Послание через века**». Памятный знак. Гранит. 3,65 x 2,40 x 0,9 м.  
Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор  
О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской  
набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы  
А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу.  
Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: **Логотип** Санкт-Петербургского отделения  
Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)  
Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

ISBN 5-85574-323-4

© Ассоциация искусствоведов, 2010.

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

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

**Герман Михаил Юрьевич** — историк искусства, главный научный сотрудник Русского музея, литератор, профессор, доктор искусствоведения, член Союза писателей, академик Академии Гуманитарных наук, член Международной Ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО. Автор более 50 книг, посвященных искусству Запада XVIII–XX веков, русскому авангарду, современным художникам.

**Дьяченко Андрей Петрович** (псевдоним Сергей Макухин) — филолог (английская филология). Работает искусствоведом и редактором Музея Народной Графики в Москве. Член Чешского общества имени братьев Чапек. Награжден медалью «За развитие коллекционерского дела в России». Участник Интернет-конкурса «Мое лето» и «Рисунки цветным карандашом» (Диплом). Тема предыдущей публикации: «Искусство стран Западной Европы конца XIX — начала XX века».

**Лагунова Татьяна Робертовна** — культуролог, специалист в области современного искусства, архивариус, консультант-искусствовед Центра Экспертизы культурных ценностей на Б. Морской, 33. Темы предыдущих публикаций: «Живописцы и графики СПб на рубеже XX–XXI веков» и «Клейма русского золотосеребряного ювелирного производства конца XIX — начала XX веков».

**Латышева Анастасия Яковлевна** — кандидат медицинских наук. Вдова художника О. В. Зверлина. Организатор 4-х посмертных персональных выставок О. В. Зверлина. Тема предыдущей публикации затрагивает освещение книги О. В. Зверлина «Живопись как самостоятельный жанр искусства».

**Любин Дмитрий Владимирович** — искусствовед, заведующий отделом Государственного Эрмитажа, преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по курсу «Западноевропейское искусство XVII–XIX веков». Кандидат искусствоведения. Специализируется в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства Европы и Германии конца XIX — начала XX веков. Основные кураторские проекты, выставки: экспозиция Государственного Эрмитажа — «Музей Гераaldiки» — в Константиновском дворце (2003–2007), выставка «Дипломатические дары — язык мира» к Саммиту G8 в Константиновском дворце (2006), экспозиция «Основателю Петербурга» (2003) в Государственном Эрмитаже. Участник научных конференций и автор многочисленных публикаций по вопросам искусства.

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

**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, посвященным современным скульпторам Л. М. Швецкой и Т. В. Дмитриевой; составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» /АИС/.

**Мудров Алексей Юрьевич** — реставратор Всероссийского музея А. С. Пушкина. Член Международного Совета музеев (ICOM UNESCO), Международного Совета по охране памятников и исторических мест (ICOMOS UNESCO), Творческого Союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Автор журнальных публикаций, статей по вопросам культурно-исторического наследия, творчества художников и скульпторов Санкт-Петербурга, другим вопросам изобразительного искусства. Автор экспозиций художественных выставок более чем в двадцати пяти музеях страны.

**Мудров Юрий Витальевич** — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член бюро секции искусствоведения и критики СПб организации Союза Художников РФ, Вице-президент Российского Национального Комитета Международного Совета музеев (ИКОМ ЮНЕСКО), член Европейского общества культуры, Президент Санкт-Петербургского Общественного Фонда содействия развития культуры и искусства, куратор ряда художественных проектов, автор более пятисот газетных, журнальных публикаций и выступлений на радио и телепередачах, автор более 20-ти изданий книг и альбомов.

**Мудрова Анна Юрьевна** — искусствовед Центральных архитектурных научно-производственных мастерских. Член АИС. Член Международного Совета музеев (ICOM UNESCO), Международного Совета по охране памятников и исторических мест (ICOMOS UNESCO). Автор ряда каталогов и статей к выставкам ленинградских (петербургских) художников и куратор выставочных проектов, в т. ч. в Государственном музее А. С. Пушкина (Москва), Горбачев-Фонде (Москва) и др.

**Нестерова Малия Александровна** — дизайнер, старший преподаватель Санкт-Петербургского Государственного Университета кино и телевидения, кандидат искусствоведения. Темы предыдущих публикаций касаются образов и форм молодежной моды.

**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 550 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, поэт — автор двенадцати поэтических сборников, постоянный составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

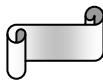
**Сафарова Яна Рифовна** — художник-модельер, доцент кафедры «Дизайна костюма» НОУ ВПО Института декоративно-прикладного искусства. Член Санкт-Петербургского отделения Союза Художников РФ. Участник выставок и биеннале дизайна. Дипломант и лауреат российских и международных конкурсов моды. Темы предыдущих публикаций касаются моды костюмов XX века.

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

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

**Фролаков Сергей Борисович** — художник-дизайнер. Работает дизайнером-архитектором в Строительной компании и художником в галерее. Член Фонда свободного русского современного искусства. Постоянный участник выставок современного искусства в Петербурге с 1993 года. Темы предыдущих публикаций по истории архитектуры и дизайна и истории изобразительного искусства.

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





## I

**Абрам Раскин  
Людмила Митрохина**

### **СТРОГИЙ ТАЛАНТ Творчество петербургского скульптора Тамары Дмитриевой**

Что бы ни создавал человек, овеяно ностальгией по прошлому, острым чувством настоящего и притяжением к неведомому будущему. Время накладывает свой отпечаток на одни и те же события, повторяющиеся в веках. Все коллизии человеческой жизни давно описаны в Библии. Лишь творческая душа художника сквозь призму своего времени, используя багаж прошлого наследия, может создавать произведения искусства, выражая характер своей эпохи.

Индивидуальность художника кроется в тонкой субстанции творческого процесса его души. Она проявляется во всем: в выборе темы, сюжета, в композиционном решении, в трактовке образов, символике деталей, в технике исполнения и выборе материалов. При воплощении замысла художник интуитивно подчиняется таинственному импульсу, возникающему в нем из космических далей Мировой Души.

Скульптор Тамара Дмитриева относится к числу петербургских ваятелей, которые, обладая всесторонней профессиональной подготовкой, умеют подчинить высшей творческой идее свои индивидуальные качества. Все ее творчество пронизано монументальностью. Она проявляется не в размерах, а в чисто пластической форме. Прежде всего, это сказывается в лапидарности пластического языка. Следует отметить, что на скульптора оказало большое влияние не только устойчивые традиции Российской Академии художеств и ее школы, но и искусство Древнего Египта, с которым она «общалась» ежедневно во время занятий в Академии художеств, и которое она могла прочувствовать, смотря на вырубленных из сиенского гранита египетских сфинксов, привезенных в северную столицу с берегов Нила, стоящих перед фасадом Академии.

Скульптор Тамара Викторовна Дмитриева родилась на берегах полноводной Невы, в Ленинграде. Отец — Виктор Дмитриевич Дмитриев, потомственный юрист, жил и работал в Ленинграде. Мать — Дмитриева Леонила Ивановна, урожденная Садовская, родилась и жила в Житомире в многодетной творческой семье. Леонила Ивановна окончила художественное училище и работала художником. Ее брат, Садовский Иван Иванович был выдающимся драматическим актером, другой брат — Петр Иванович стал художником, сестра, Наталья Ивановна, была преподавателем литературы, сестра Ольга Ивановна

— музыкантом. Перед Великой Отечественной войной Леонила Ивановна попала в Ленинград, где позже встретилась со своим будущим мужем Виктором Дмитриевичем; в семье у них родились две дочери — Тамара и Людмила, певица по образованию и таланту.

С самых ранних лет жизни Тамару Дмитриеву тянуло к живописи. Уже с младших классов школы она начинает учиться рисунку и живописи в Таврическом Художественном училище. После окончания средней школы Тамара Дмитриева поступает в ЛИИЖТ (Ленинградский Институт Инженеров Железнодорожного Транспорта) на строительный факультет по специальности ПГС (Промышленные и Гражданские Сооружения), рассчитывая стать архитектором. Но, поняв, что это не ее призвание, решает все начать сначала и, проучившись год вольнослушателем в Институте им. И. Е. Репина, в 1962 году поступает на скульптурный факультет Академии Художеств, откуда вышли многие замечательные ваятели, обогатившие своим творчеством русское искусство и занявшие видные почетные места в истории общеевропейской пластики.

Еще на четвертом курсе института (в 1965 году) Дмитриева была охарактеризована преподавателями, как одна из перспективных среди студентов скульптурного факультета; ей рекомендовали поступление в аспирантуру, творческую мастерскую Академии художеств.

В ноябре 1966 года маститый ваятель, декан скульптурного факультета Академии художеств, профессор Михаил Аркадьевич Керзин в собственноручной характеристике отметил, что студентка четвертого курса факультета скульптуры: «Зарекомендовала себя как одаренная ученица, имеющая отличную и хорошую успеваемость по специальным и образовательным предметам, особенно по композиции». Во время учебы Тамара Дмитриева усердно и успешно осваивала и постигала особенности художественного пластического мастерства и проявила себя, как талантливый скульптор, владеющий формой и композицией.

В июле 1968 года после успешного окончания института Тамара Дмитриева была принята кандидатом в Ленинградское отделение Союза Художников в секцию скульптуры по рекомендации профессора, Народного художника РСФСР И. В. Крестовского. К этому времени работы Дмитриевой были представлены на двух художественных выставках. За группу «Заря над тундрой» в институтском конкурсе она получила первую премию. Как указано в письме ректора института, профессора В. М. Орешникова, ее работа была представлена на выставке «Ленинградские студенты — науке, технике, искусству» в июле 1968 года.

29 июля 1968 года Тамара Дмитриева была зачислена в творческую группу Комбината декоративно-прикладного искусства и скульптуры Ленинградского отделения Художественного Фонда РСФСР. Дмитриева сразу же проявила себя «энергичным скульптором, выполняющим все задания в срок и на высоком художественном уровне», как указано в производственной характеристике комбината.

В 1983 году Тамара Дмитриева была принята членом Ленинградского отделения Союза художников СССР. В рекомендации, подписанной М. К. Аникушиным, подчеркивается, что Дмитриева «творчески активный

скульптор, участник многих выставок. Художник много и успешно работает как в области монументально-декоративной скульптуры, так и станковой». Так же отмечалось, что произведения скульптора отличаются гражданственностью, профессиональным мастерством; некоторые из них установлены в различных городах нашей страны, в том числе мемориальная композиция и памятник В. И. Ленину в городе Липецке.

Тамара Дмитриева относится к числу тех петербургских художников, которые, не подражают никаким модным веяниям и не пытаются угодить мнимым новациям современных направлений. В первую очередь она верна своему внутреннему голосу, стремясь выразить художественными пластическими средствами противоречивую эпоху своего времени, запечатлевая своих современников и создавая скульптурные композиции в преломлении своего индивидуального видения.

## ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

Искусство портрета одно из выразительных древнейших средств художественного творчества. Оно измеряется тысячелетиями. Портрет понимался и развивался как точное запечатление облика. Естественно, что время оказывало воздействие на индивидуальность творца, который существовал в определенном стилистическом потоке. Но общность стиля эпохи не смогла нивелировать индивидуальный почерк ваятеля, живописца, графика. Это и придает ценность творчеству каждого истинного художника.

Интересны мысли самого скульптора о своем портретном творчестве: *«Первый урок, как надо лепить портрет, я получила на первом курсе института Репина. Вместе с однокурсницей лепили портрет с натуры. Время шло, я портрет выстраивала, лепила — и, как говорится, “засушила”. А сокурсница постоянно ломала. Приблизился обход — у моей подруги ничего нет, только каркас, а у меня готовая голова. Оставался час до обхода, и я решила что-нибудь ей набросать. Глина была хорошая — так и жила под руками. Я за час, не глядя на модель, слепила портрет. В результате нам обеим поставили по четверке, но было сказано, что у Дмитриевой хорошо, крепко построено, а у сокурсницы есть то, чего нет у Дмитриевой. С этого момента я поняла, что надо проникаться в образ, а не заниматься точными холодными расчетами. Слава богу, что я запомнила то чувство, с которым лепила тот портрет. Это состояние тогда во мне и зародилось, и на протяжении всех лет я стараюсь его вызывать, работая над скульптурой.*

*А какие вообще бывают портреты? Думаю, портреты личностные и портреты собирательные. Собирательные — это образы Родины, Матери, Солдата, Пожарного и другие. Интересно работать над личностью, так как эта работа завораживает и уводит в духовный мир портретируемого. Речь идет о современниках. Для начала мне надо обязательно просто пообщаться с человеком за чашечкой чая или кофе. Во время общения я совершенно не думаю ни о форме, ни о композиции, ни о чем таком, что надо выстраивать и делать руками. Внутри себя я ожидаю возникновения импульса или чувства,*



*которое с каждым общением усиливается. Оно или есть или нет его. Великая радость, если такое чувство озаряет душу, и потом ты можешь даже не общаться с этим человеком, а только думать о нем и уже приступать к работе. Когда ты уже знаешь, что главное в человеке, какой след его жизнь оставила в нем, тогда уже знаешь? что надо изобразить и портрет почти всегда удается. Пожалуй, мне не встречались люди, которых я лепила, радостные внутри — в глубине всегда печаль, тревога, горе или тоска. Но если человек силен духом, то все эти чувства получают необыкновенную окраску, и само собой получается в портрете изнутри идущий мотив, он как натянутая струна или щемит или волнует, а может и радовать светлым излучением. Когда мотива нет — нет и портрета.*

*Хорошо получается портрет тогда, когда на портретируемого не смотришь, а еще лучше, когда в мастерской его вообще нет. Только если начинаешь терять сходство, надо вновь с ним встретиться и попить чайку. К примеру, к Абраму Раскину я неоднократно специально только для портрета ездила домой аж на другой конец города. Сделала портрет в шамоте, а как хотелось бы в бронзе, конечно, и решение было бы иное — материал требует своего. Композитора Леонида Тимошенко я начала делать с двух небольших бюстиков, а над большим мы работали вместе в мастерской. На его концерты ходила, только не знаю, музыку слушала или его изучала — видимо все вместе. А вот поэта Людмилу Митрохину я просто измучила, затеяла микроскопический бюст, а это задача не из легких — одно движение и нет ничего, что было найдено до этого. Процесс очень интересный, но всегда хочет выйти из-под твоего контроля. Чем меньше по размеру скульптура, тем сложнее ее лепить».*

Тамара Дмитриева многократно обращается к портрету, проникая в его духовную суть и перевоплощая личностное начало в художественный образ.

## **I**

### **Исторические портреты**

#### ***Петр I***

Как мастер русского искусства, как петербургский художник Тамара Дмитриева не могла пройти мимо образов Петра Великого и Александра Пушкина, потому что Петр Великий и Пушкин — это две знаковые величины, которые определили ход русской истории и русской культуры. Петр поднял «на дыбы» Россию, как писал Пушкин в «Медном всаднике», но и Пушкин придал русской литературе такой взлет и размах, такую силу, какая равна тем преобразованиям и реформам, которые совершил Петр. Он не только построил новые города на берегах Невы — Шлиссельбург, Петербург, Кронштадт, не только продвинул Россию на запад и на восток, расширяя ее пределы, он дал толчок развитию науки и прогресса. Все это выражено художественным языком в бюсте Петра Великого, выполненного скульптором Тамарой Дмитриевой из бронзы.

Мы ощущаем гипнотизирующую силу целеустремленного взгляда Петра, который пронизывает и опережает время, направляя Россию по новым путям.

Чисто пластическими средствами передана суть Петра, который представлен творцом новой могучей России, всматривающимся в ее грядущее будущее.

### ***Мария Николаевна Романова***

Тамара Дмитриева выполнила парадный портрет дочери Николая II — Марии Николаевны по прижизненным живописным и пластическим изображениям.

Скульптору удалось передать не только сходство с теми оригиналами, на которые она ориентировалась, но и сущность этой великой княгини, которая отличалась сильным характером и была единственной из всех дочерей императора, которая умела противостоять его неодолимой воле и приказу, отстаивая свое личное счастье.

В портрете, выполненном из терракоты, соблюдена точность парадного костюма, прически, передан волевой характер царствующей особы, в честь которой был назван дворец, подаренный Николаем I своей дочери. Мариинский дворец расположен на Исаакиевской площади; в настоящее время там работает Законодательное собрание Санкт-Петербурга. Парадный бюст Марии Николаевны Романовой, выполненный Дмитриевой, несомненно, является достойным украшением дворца.

В скульптуре Дмитриева старается постигнуть пластический момент, выражающий суть женской души не огрубленно, а пластически совершенно и в этом индивидуальность Дмитриевой. Она не абстрагируется, она не идеализирует объект, когда это касается исторического портрета.

### ***Александр Пушкин***

Образ Пушкина, переданный художниками того времени в прекрасных живописных полотнах и скульптурах, всегда остается волнующим и для современников благодаря пушкинскому гению, который запечатлен в его бессмертных произведениях. Каждый скульптор вправе дать свое толкование образу Пушкина и свое понимание сути его гения.

Тамара Дмитриева в данном случае пошла по пути слияния памяти и развернутого летописного листа истории, на котором выделяется глава поэта. Его облик полон страдания и это не наигрыш, не утрирование. Пушкин жил, страдая, писал, страдая, и как бы ни были веселы его стихи, как бы ни были игривы, как шампанское, строки, они несли в себе ноту страдания.

Может быть, именно последний предсмертный взгляд в вечность запечатлен в этом пластическом изображении скульптора. Здесь Пушкин прощается с жизнью, перед ним как бы разворачивается летописный венок, летописная лента бессмертной славы. Человек уже уходит, переходя через грань жизни и смерти, забвения и бессмертия, которое приходит к тем, кто оставляет истинное творческое наследие живущим.

*«У Пушкина был светлый Ангел,  
Он колыбель его качал —  
И тут начало всех начал —  
Хранил его волшебный факел,  
Его покров у всех дорог,*

*Во всех скорбях земного срока,  
Но в черный день не уберег —  
Его призвал к ответу Бог  
И погасил огонь Пророка.»<sup>1</sup>*

Куда мы ни кинем взгляд, всюду мы находим Пушкина, от которого идут великие русские писатели, признанные во всем мире, такие как Толстой, Достоевский, Тургенев, и многие другие.

В произведении скульптора мы видим образ Пушкина, приравненного к богам литературы древности и вечности, что делает небольшой по размерам мемориальный знак с лицом поэта особенно важным, глубинным, точным и исчерпывающим. Здесь скульптор использовал суровые и строгие мазки лепки, передавая точное физиономическое впечатление от облика поэта, достигая огромной силы трагического воздействия. Триптих Пушкина (портрет — маска), исполненный из шамота, впечатляет передачей эмоциональной взволнованности поэта, вдохновения и страдания на лице и свободной, оборванной лепкой разметавшихся волос. Атрибуты, расположенные с двух сторон самой маски, символизируют жизнь и смерть поэта: рулон пергамента и сломанное перо. Работа называется «Судьбы свершился приговор...»

### ***Михаил Лермонтов***

Бюст Лермонтова выполнен в романтическом духе, несмотря на то, что в нем присутствуют все элементы реалистического пластического языка без лишних атрибутов и аксессуаров. Лишь плащ, перекинутый через плечо, подчеркивает романтический настрой поэтической души поэта. Глядя в черты лица, выполненные скульптором, представляешь образ поэта, вспоминая знакомые художественные произведения и поэтические строки Лермонтова. Погружение во внутренний мир, в глубокую задумчивость, так свойственную творчеству Лермонтова, создает ощущение космической безбрежности многострадальной души. В этом не парадном, а личностном восприятии облика поэта, кроется притягательность его бюста и удача скульптора. Портретный бюст Лермонтова, исполненный из гипса, к сожалению, не сохранился, так как был похищен из Союза Художников в числе других шести работ скульптора Дмитриевой.

### ***Матильда Кшесинская***

На выставке, посвященной петербургскому балету, скульптором был представлен миниатюрный экспонат-гемма из фаянса с изображением балерины императорского Мариинского театра Матильды Кшесинской, жизнь которой была связана романтическими узами с представителями высших слоев российского общества. Ни для кого не секрет, что Матильда Кшесинская была первой любовью наследника престола Николая Александровича, будущего императора Николая II. По воспоминаниям балерины, Николай Александрович, уже будучи императором, проезжая мимо ее дачи на конной прогулке, всегда отдавал честь, зная, что она сидит в беседке, наблюдая за дорогой.

Кшесинская была дочерью актера императорского театра и обладала тонким эстетическим чутьем. Надо сказать, что Матильда Кшесинская еще

с детства дружила с Ники, который впоследствии стал императором Николаем II. Позже она связала свою жизнь с Великим князем, от которого имела сына, имевшего фамилию Романовых. От главы императорского дома в эмиграции получила титул «святейшей княгини Юрьевской». Кшесинская — фигура историческая, высокохудожественная, прожившая долгую жизнь. Она пленяла искушенных петербургских и парижских балетоманов. Изящества в сочетании с артистизмом и светскостью, которой обладала в полной мере балерина, Тамара Дмитриева удачно сфокусировала в этой гемме. Владея крупной формой, скульптор сумел направить свое мастерство для выявления самых ювелирных, утонченных деталей, характеризующих образ блистательной танцовщицы.

Советское балетоведение обходило творчество Матильды Кшесинской стороной, стараясь снизить впечатление от ее истинного таланта, классифицируя ее танец, как чистый техницизм, а успех, как проявление организованного поклонения со стороны царской семьи и двора. Действительно балерина привлекала умом и изяществом и не случайно ее дворец, ныне Государственный музей политической истории России, является образцом петербургского модерна и ее утонченного эстетического чутья.

### ***Федор Шаляпин***

Высшим достижением в портретном жанре Тамары Дмитриевой является бюст Шаляпина. Подтверждение тому — книга Абрама Раскина «Шаляпин и русские художники» с предисловием Ирины Федоровны Шаляпиной — его дочери, в которой передана и осмыслена трактовка многих живописцев и скульпторов образа великого сына России. Некоторые художники придавали его портретам театральность и декоративность. Он был великий артист. Когда Шаляпин разговаривал с князьями или герцогами было непонятно, кто король, а кто актер. С высокородными и великими деятелями искусства он был на равных. Его любили, почитали и запечатлевали лучшие художники России.

Федор Иванович Шаляпин — гениальный сын русского народа, одарен от бога высшими талантами. Он сам был скульптором, живописцем, графиком и карикатуристом. Привычно видеть изображение Шаляпина в его сценических воплощениях: Бориса Годунова, Ивана Грозного, Мефистофеля. К какой бы роли он ни прикасался, он находил особый подход и особые краски перевоплощения. Он говорил, что когда я играю Ивана Грозного, то чувствую себя царем всея Руси, и, в то же время, другой частью своего существа наблюдаю, как веду партию, как выдерживаю ноту и рисую образ. Он мог одновременно существовать в двух и более проявлениях, что не каждому дано.

Не случайно Дмитриева избрала для своего портрета Шаляпина — молодого, еще только начинающего свой творческий путь, а не Шаляпина, который покорила императорский Петербург, Москву и Нью-Йорк. В облике молодого волгара, в четкости лепки лица, в том, как трактована мускулатура лица, как проработан склад губ, как вылеплен взгляд, Дмитриева сумела раскрыть его огромный творческий потенциал, великое будущее и звездный путь. Главное, что выражено в портрете — это особенность русского человека, его смелость, волевое начало, сила духа, которые помогли ему в труднейших жизненных

обстоятельствах. Изображение головы молодого Шаляпина отмечено точностью лепки, достоверностью и выразительностью. В портрете присутствует эманация гения, и скульптор, проникая в суть образа большого художника, сам невольно заражается его началом. Эта сила творческого воздействия, сконцентрированная в бюсте, выраженная сжатыми лаконичными средствами, и есть суть грядущего гения. Он запечатлен в начале своего творческого пути, но уже чувствуется его величие и самобытность. В бюсте молодого гения, выполненного из шамота, с исключительной полнотой, совершенством и законченностью выражено его грядущее мировое значение и признание.

Настанет пора, и этот бюст «разгорающегося» гения, займет особое место в галерее, посвященной великому сыну русского народа Федору Ивановичу Шаляпину.

### *Алексей Щастный*

Одной из знаменательных работ, выполненных Тamarой Дмитриевой, является бюст командующего, начальника Морского флота в 1918 году Алексея Михайловича Щастного, исполненного в размере «полторы натуры». Щастный был истинным моряком и героической натурой, что и выражено в портрете. В композиции заложена некая динамичность, которая говорит о его выправке наследственного морского офицера. В трактовке плеч, в развороте головы чувствуется волевое начало, гордость за свою профессию, гордость за свой флот, который он любил и во имя которого он пал в трагических обстоятельствах.

Известно, что заключив Брестский договор, Россия обязалась уничтожить все виды вооружений, в том числе и флот, который находился за пределами России. Алексей Михайлович Щастный в труднейших ледовых условиях вывел 250 боевых кораблей из Гельсингфорса, Ревеля и Аландских островов, несмотря на приказ об уничтожении кораблей. Как боевой офицер, он понимал, что эти корабли понадобятся для отечества, и он оказался прав — эти корабли принимали участие в защите Ленинграда во время блокады 1941 года. Когда флот был на середине пути, Щастный получил приказ об уничтожении кораблей, но приказ не выполнил, зная, что это несет угрозу его жизни. Его вызвали в Москву на доклад к Троцкому, после чего он был расстрелян как нарушитель революционной дисциплины. Это было показательное наказание, чтобы продемонстрировать перед немецкой стороной, сколь пунктуально советское правительство выполняет свои обязательства.

В портрете Щастного мы ощущаем неординарную натуру, человека героического склада и решительного действия. О том, что он моряк, говорит его мундир и погоны без обозначения знаков его чина, который должен был быть адмиральским.

Образ Щастного, воплощенного скульптором Тamarой Дмитриевой, доносит до нас суть его натуры, смысл его поступка и раскрывает героический характер русского офицера, который принял революцию, несмотря на то, что был потомственным дворянином, отец которого служил в Императорском флоте. Алексей Михайлович Щастный был реабилитирован и признан героем Балтийского флота.

Бюст, выполненный скульптором из бронзы, по достоинству помещен в здании Морского Офицерского Собрания Кронштадта. Тамара Дмитриева как истинно русский петербургский художник от всей души подарила бюст легендарного морского офицера Алексея Михайловича Щастного городу Кронштадту.

## II

### Портреты творческих личностей

#### *Марина Цветаева*

Душу скульптора давно волновало творчество Марины Цветаевой — гениального русского поэта. Марина Цветаева воспитывалась в семье искусствоведа Ивана Владимировича Цветаева — одного из столпов русской культуры, создателя музея искусств имени Пушкина в Москве, ныне существующего. Утонченная, интеллектуальная, с юных лет признанная поэтом, Марина Цветаева вынуждена была покинуть страну Советов. Угроза нашествия фашистских полчищ заставила ее снова вернуться из эмиграции на Родину, где она не нашла ни уюта, ни покоя, ни возможности творчества. Полное равнодушие собратьев по литературе к ее судьбе, имена которых известны истории, привели ее к гибели — она наложила на себя руки.

В бюсте работы Дмитриевой Цветаева отдана порыву. Им пронизана каждая деталь — полураскрытые губы; легкий ветерок, который как бы чуть-чуть шевелит ее волосы: все это полно внутренней беззащитности и устремленности к творчеству, надежде, которой не суждено было сбыться.

В бюсте Цветаевой, которая запечатлена в последние дни своей жизни, Тамара Дмитриева сумела выразить ее непобедимую фанатическую преданность слову, веру в светлую жизнь, несмотря на страшные потери и тяжелейшие, можно сказать, каторжные условия ее бытия, которые навалились на нее по возвращению на Родину после многолетней эмиграции. Цветаева здесь широко раскрытыми глазами смотрит на мир, может быть в последний раз, но в лице ее нет безнадежности, кажется, мы слышим шепотом произнесенные слова ее последних стихотворений. В этом суть поэта, который и в минуту прощания с жизнью обретает бессмертие в мире поэтического слова. Это, действительно, памятник поэту сильному, но уже исчерпавшему все силы в борьбе с бытом и жизненным неустройством.

Скульптор ввел в портрет символический атрибут — объемный шарф, замотанный дважды вокруг шеи под самый подбородок, приподнимая голову поэта чуть вверх, с удивленными детскими глазами, устремленными к небу. Шарф, похожий на кольцо удава, символизирует эпоху, убившую великого поэта, одновременно напоминая о той роковой веревке, на которой оборвалась жизнь Марины Цветаевой. Человеческая трагедия и трагедия века собраны воедино в одном образе.

*«Ты не из плоти. Ты — из стали.*

*Ах, как же на Тебе играли*

*Властители судьбы.*

*Струна вибрировала нервно  
От грубого щипка.  
Беда смычок держала верно...  
С немого языка,  
Как со скалы большой отвесной,  
Летела вглубь мольба  
С надеждой зыбкой, бестелесной  
В бездонность зла».<sup>2</sup>*

В портрете Цветаевой Тамара Дмитриева сумела выразить трепетность души, эмоциональность на грани призрачного и реального, что всегда сопутствует великим творениям поэзии. В минуту прощания с жизнью истинный поэт обретает бессмертие в мире поэтического слова. Портрет Марины Цветаевой, изваянный Тамарой Дмитриевой, несомненно, займет свое достойное место в галерее поэтических образов русской земли.

### ***Николай Рубцов***

К числу удачных работ Тамары Дмитриевой относится бюст самобытного поэта Николая Рубцова, исполненного в 2006 году из шамота. Даже не зная, кто привлек внимание скульптора, можно безошибочно определить, что в этом человеке превалирует некое высшее духовное начало. Полетность, надмирность взгляда, устремленного в необъятную бесконечность, охватывающего глубины прошлого и прозревающего грядущее. Пластическая форма портрета предельно лаконична и вместе с тем трепетна. В этом чувствуется трагедийность судьбы поэта, обреченность и ощущение бессмертного огня в его душе. Скульптор, не прибегая к пластическим крайностям, воплотила сокровенную суть его поэзии как ощущение трагической судьбы русского народа — страдальца и победителя.

*«Все у России на изломе,  
Всегда на грани катастроф  
В разгульной песне, в долгом стоне,  
В тоске тяжелых черных снов.  
То беспредельное смирение,  
То беспощадный, дикий бунт,  
И боль от вековечных пут,  
И творчество сквозь оцепенье.  
И непонятный миру взлет  
При крыльях, связанных петлею.  
И гордый, светлый клич с высот  
Над искореженной землею».<sup>3</sup>*

### ***Виталий Тюленев***

Среди современных живописцев Петербурга, чье имя не угасло, несмотря на то, что прошло уже немало лет после его внезапной кончины, продиктованной психологическим сломом, важное место занимает Виталий Тюленев. Он был исключительно талантливый живописец. Сохранившиеся полотна первой половины его творческого пути до событий, перевернувших его мировоззрение,

исполнены с большим мастерством и с любовью к России. Тюленев писал народ, русскую природу с истинно есенинским ощущением. Колорит произведений, посвященных революции — драматически-напряженный и вместе с тем романтически-светлый. Тюленева занимают проблемы совместимости прошедшего и настоящего времени, которые он отражает художественными приемами.

Со временем он начал писать символические картины, которые выражали духовное смятение. Уничтожение всего того, во что он свято верил и во что поверить не смог, сказалось на его живописи: появились картины философического направления, с художественными поисками сути бытия. Виталий Тюленев ушел внезапно, пал как дуб, который повалило ветром жизни. Психологический надлом привел к гибели художника, который был и не менее талантливым литератором.

В скульптурном портрете, выполненном из шамота, запечатлено сильное, волевое лицо, черты наделены целеустремленностью и убежденностью своего творческого предназначения — воспевать Россию, какой он ее видит — широкой, прекрасной и талантливой.

От портрета Тюленева идет эмоциональный поток, явственно транслируются незримые волны, которые делают его монументом, наполненным жизненной силой. В портрете Тюленева есть своего рода тайна. За общим выражением силы, спокойствия — чуть прикрытая полуулыбка и взгляд, устремленный вдаль. Он как бы смотрит в будущее, которое пытается разглядеть, понять, осмыслить и выразить. В этом особая сила произведения Тамары Дмитриевой, наполненного высокой духовностью и лиричностью.

### *Станислав*

Со своим будущим мужем Станиславом Задорожным Тамара Дмитриева училась на одном факультете Академии художеств. Соединив свои судьбы, в творчестве каждый пошел своей дорогой, сохранив свою творческую индивидуальность.

Дмитриева — скульптор сурового взгляда, трезвого понимания. Лаконизм — это одно из художественных качеств, присущих автору. В портрете Станислава, выполненном из искусственного камня, мы видим волевое лицо, с четко очерченными губами, пластическую форму головы, выполненную обобщенными массами, лоб с выпуклостями, которые френологи называли бы признаками ума. Психологический образ нашел свое воплощение в лаконичных, строгих и объективно выразительных средствах, без использования символических деталей и приемов. Сходство с натурой — безусловное. Перед нами человек творческого начала, целеустремленный и деятельный. Более того, Тамаре Дмитриевой, непонятно как, удалось в портрете выразить суть того, чем занимается Станислав — монументализмом в скульптуре.

Надо сказать, что у Дмитриевой в творчестве также присутствует лирическое начало, что продиктовано верностью корням классического искусства, а у супруга — стремление найти более современные формы, продиктованные монументальностью.



В бюсте Станислава, выполненном Тамарой Дмитриевой, выражена незаурядность волевого, решительного и неуступчивого человека большого творческого накала. Это один из удачных портретов скульптора и тонкость заключается в том, что в подоплеке образа скрыто не любование, а глубокое понимание и уважение к нему как к личности творческой и самобытной.

### ***Татьяна Капустина***

Интересен портрет будущего художника-графика Татьяны Капустиной, выполненный в гипсе. У каждого произведения искусства, совершенно очевидно, есть своя биография, в которой сочетаются случайность и закономерность жизни. Таков бюст Тани Капустиной, художницы — иллюстратора книг, талантливого графика, мастерски владеющего передачей движений и образов животных. В настоящее время она является одним из лучших графиков в этом виде искусства, посвятивших значительные годы своего творчества изображению животного мира.

Скульптор смог донести до нас человеческую суть модели, ее огромную любовь ко всему живому и беззащитному, божественный дар любви к братьям меньшим, преображенный в удивительное творчество, наполненное вдохновенной добротой и высоким искусством.

### ***Тамара Семенова***

Небольшой бюст художницы Тамары Семеновой выполнен Дмитриевой из шамота. Тамара Семенова не только живописец, но и своего рода «импресарио» и создательница особого хита выставок, который называется «Мастер-класс» (Санкт-Петербургский Международный Фестиваль Искусств), где на глазах у многочисленной публики художникам выдается определенная тема, которую они воплощают своим мастерством в произведения искусства, показывая сколь многовариантно восприятие любого события каждым индивидуумом и творцом.

Тамара Семенова является перед публикой и художниками как артист, произнося зажигательные речи, подкрепленные жестиком и хорошим выразительным языком. Скульптор Дмитриева с присущей ей правдивостью восприятия не льстит своей модели. Она видит ее другой — после огромного нервного напряжения, чуть утомленной, умудренной жизнью женщиной в расцвете своего материнства и творческой зрелости.

В бюсте выражен характер Семеновой: несмотря на некую усталость и задумчивость, в которой чувствуется течение ее мыслей, одновременно из полуопущенных век мы видим жесткий взгляд, не упускающий ничего из виду. Это человек сильного характера, женщина трудной судьбы, которая сумела выбрать свой путь и идти по нему, не сворачивая в сторону.

### ***Валентина Анопова***

Валентина Анопова — петербургский график и живописец, неоднократно отмеченный на различных международных конкурсах. Она является одним из лучших экслибрисистов Европы. Ее работы находятся во многих европейских музеях. Особую ценность приобретает портрет Валентины Аноповой, вылепленный из шамота в более ранние времена, когда та была еще молодой

художницей. Спокойное миловидное русское лицо с отдаленными чертами монголоидности обрамляют волосы, уложенные в прическу, напоминающую элементы образов античных валют. Именно этот, удачно найденный декоративный прием, придает портрету неповторимую загадочность, ассоциативность с искусством античности, выражая творческую суть молодой художницы.

### ***Абрам Раскин***

[Образ искусствоведа Абрама Раскина, увиденный глазами художника, вызывает определенный интерес, учитывая его оригинальную трактовку. Скульптор уловил духовную суть и эмоциональное состояние модели. В портрете, выполненном из шамота, совершенно явственно переданы следы переживаний, душевная вибрация и зарождение мысли. Самое сложное для скульптора — это запечатлеть характерный взгляд, по которому модель была бы узнаваема мгновенно. Что самое удивительное, Тамара Дмитриева передала пластикой характер модели и его генетическую связь с далекими предками, которые когда-то жили в древнем Египте, потом шли через пустыни и, наконец, обретали свою родину в разных уголках земли. Взлохмаченные волосы модели превратились в монументальную деталь и стали пластическим элементом, выражающим состояние творческого взлета и устремленности. Во всяком случае, здесь есть прямая связь с искусством древнего Египта, что придает бюсту звучание, сочетающее современность и древность. Портрет наделен фантазийной прической, с развевающимися «волосами-мыслями», символизирующими страстную увлекающуюся творческую натуру. Фактура шамота как нельзя лучше гармонирует с образом, создавая своими неровностями живую трепетность лица.

*«... Судьба легла на лик сей отпечатком,  
Избороздила вдоль и поперек  
Младую нежность, гладкость без остатка  
Оставив веру, как и мудрость впрок.  
То ли француз, то ли вельможа русский,  
Судьбою коронован на престол  
Служителя петровского искусства  
И летописца нынешних времен...».*<sup>4</sup>

Большая творческая задача решена скульптором с пониманием и чувством. Лаконичная форма портрета монументальна и лирична, с тонкой проработкой деталей без утраты целостности образа творческого человека, много пережившего, в том числе и блокаду. — *Л. Митрохина*]

### ***Людмила Митрохина***

[Камерный бронзовый бюст петербургского поэта Людмилы Митрохиной дополняет тему галереи портретов русских поэтов, которая многие годы присутствует в творчестве скульптора Тамары Дмитриевой. Образ поэта представлен в исконно академической манере. Обнаженные плечи, ничем не прикрытые, олицетворяют полную открытость, откровенность души и беззащитность. Голова с короткой мальчишеской стрижкой повернута вправо. Глаза в глубокой задумчивости смотрят чуть вниз.

Образ современной женщины-поэта в академической трактовке выполнен подчеркнуто строго и с глубокой лиричностью. Всматриваясь в композицию портрета, невольно вспоминаешь древнегреческие скульптуры. Однако здесь явно присутствует нерв современности, который скульптор смогла передать своим художественным чутьем ваятеля. В облике нет ни грана кокетства, все естественно и просто.

В портрете поэта воплощены его трагические строки — строки остро переживающего человека, созревающие в глубине чуткой души и открытые всему миру:

*«Я — женищина города мертвых царей,  
Гранита и мраморных ног,  
Я — женищина города дикарей,  
Революционных сапог.  
Я — женищина хмурых домов взаперти,  
Дворов проходных в никуда.  
Я — женищина сумок и толчеи  
С мозолью больной навсегда.  
Я — женищина ржавых трамвайных карет,  
Кирпичных отравленных труб.  
Я — женищина женищин, встающих чуть свет  
И недоцелованных губ.  
Я — женищина всех заблуждений в пути,  
Обманутых снов, острых слов.  
Я — женищина с диким упорством в груди  
И взглядом полуночных сов.  
Я — женищина чада кухонной плиты,  
Смердящей, как старый завод.  
Я — женищина вовсе не вашей мечты,  
Изнанка я — наоборот.  
Я — женищина женищин с лицом изнутри,  
С тенями прилипших забот.  
Я — женищина женищин горящей души.  
Мы — звезды, а все — небосвод».*

Второй бюст Л. Митрохиной, выполненный из шамота, запечатлел момент чтения стихов. Движение губ, устремленность взгляда говорят о том, что поэт находится в состоянии духовного подъема. В портрете нет никакой аффектации. Это петербурженка, сдержанная, но вольная и, в то же время, вдохновенная.

Самым трудным для скульптора является передача средствами пластики особенностей человеческого характера. В портрете нет ни капли лукавства и скрытости. Портрет строгий по лепке, четкий, ясный, подчеркнуто женственный, не просто привлекает взгляд, но приковывает излучением, которое присутствует у людей, обреченных на творчество, на восприятие жизни сквозь призму страдания, дарующего алмазное свечение стихотворных строк и поэтической проникновенности прозы. Этот портрет стоит в ряду лучших

изображений поэта Людмилы Митрохиной, исполненными петербургскими художниками. — *А.Раскин*]

### *Александр*

Александр Задорожный — сын Тамары Дмитриевой, современный писатель-фантаст, автор нескольких романов, востребованных читателями. Скульптор неоднократно обращалась к образам своих сыновей, запечатлевая их развитие в художественных формах. Изображения сыновей в разном возрасте дает возможность зафиксировать созревание человеческой души в процессе формирования личности.

Первый портрет Александра выполнен Дмитриевой в подростковом возрасте. Александр изображен мечтательным юношей, возлежащим в шезлонге. Сама композиция, включающая в себя неформальность позы отдыхающего юноши, говорит о романтическом складе и духовно-поэтической сути Александра.

Во второй работе скульптор воплотила образ Александра в бюсте, в характере которого не чувствуется расплывчатости и неопределенности, а уже явственно ощущается целеустремленность и воля. На характере Александра сказалась морская закалка на флоте, благодаря которой он приобрел сильные мужские качества. Именно эти черты четко выявлены лепкой: горделивая постановка головы, трактовка живописно откинутых волос надо лбом и решительность взгляда. В портрете присутствует энергетика, которая выражена пластическими средствами: форма подбородка, склад губ, линия скул. Перед нами личность, которая может выразить свое отношение к эпохе, со своим мировоззрением и взглядами. С уверенностью можно сказать, что это образ петербургского интеллектуала, чутко всматривающегося в свое время, выполненный ваятелем скупыми пластическими средствами выразительно, с большой теплотой и нежностью.

### *Саша*

Самый ранний бюст сына Александра, выполненный Дмитриевой, сохранился в гипсе. «Портрет Сашеньки» — так с нежностью называет скульптор эту работу. Образ сына в этом портрете можно сравнить с юным героем из старой сказки, в котором явственно присутствуют отзвуки древнего искусства. Чистый, устремленный и открытый миру — совершенно обобщенный образ без всякой детализации, подчиненный целостному восприятию.

Здесь мы видим суть его формирующегося характера, вибрацию чувства, передающего ощущение лиричности восприятия мира. Ясно, что этот мальчик смотрит на окружающий его мир с огромной верой и интересом. Что дало о себе знать впоследствии — Александр стал писателем, можно даже сказать скульптором, работающим в области слова, потому что в его текстах явственно чувствуется присутствие пластического начала.

### *Галина Мезенцева*

К числу лучших портретных работ Тамары Дмитриевой относится бюст замечательной русской примы-балерины Галины Мезенцевой, выполненный из розового шамота. Балерина снискала себе не только всероссийскую известность, но

и была неоднократно отмечена в самых престижных конкурсах в Японии, Европе и Америке. Несколько лет Галина Мезенцева была прима-балериной в лондонском королевском театре. К сожалению, в силу определенных обстоятельств и психологических причин, она достаточно рано сошла с большой сцены.

Японцы сделали серию фильмов, посвященных изучению творчества Галины Мезенцевой, причем каждый фильм был посвящен одному из основных балетных движений (па или поз) классического балета в лучших традициях петербургского балетного училища имени А. Я. Вагановой. Таким образом, они запечатлели всю азбуку хореографии русского балета классической школы.

При более близком дружеском общении Галины Мезенцевой с автором Абрамом Раскиным в Петербурге ими была начата совместная работа по написанию мемуаров балерины, которая, к сожалению, была прервана ее работой за границей. От этой творческой дружбы осталась часть начатых мемуаров, фотография балерины с трогательной дружеской надписью и стихи, посвященные танцу Мезенцевой:

*«Прекрасный Лебедь умирает.  
Последний всплеск руки-крыла.  
Прощанья миг. Но скорбь светла.  
И сердце нежность озаряет.  
И открываются душе  
Бессмертья трепетные дали,  
И все, что скрипки отрыдали,  
Парит на звездном рубеже.  
И приближая к Богу нас,  
Гипнозом русской Терпсихоры,  
Сияют Мезенцевой взоры,  
И сладостно звучит Сен-Санс».*<sup>5</sup>

В своей работе Тамара Дмитриева сумела передать творческое состояние незаурядного мастера русской хореографии, силу воли, высокий профессионализм, умение воплощаться посредством своего искусства в художественные образы, создаваемые фантазией хореографа и композитора. Полузакрытые глаза, замкнутый выразительный рот, пластичная длинная лебединая шея — полны лирического очарования, музыкальности и грации. Совершенно ясно, что эта актриса могла создавать образы самого разного плана.

В 1994 году в Санкт-Петербургском Союзе художников автором, искусствоведом Абрамом Раскиным, был организован мастер-класс, в котором принимала участие Галина Мезенцева, позировавшая петербургским художникам. Мезенцеву писали, рисовали и лепили. Дмитриева сделала несколько удачных набросков изображений балерины. Позже в 1995 году Тамара Дмитриева выполнила интересный по трактовке бюст Галины Мезенцевой, представленный на обширной выставке, посвященной русскому балету, во дворце Матильды Кшесинской, где были выставлены живопись, графика, скульптура, посвященные, в основном, Галине Мезенцевой. В произведении скульптора голова Мезенцевой на длинной лебединой шее, с полузакрытыми глазами будто застыла в музыкальной

паузе. Портрет запечатлел момент глубокого погружения балерины в образ умирающего лебедя, передавая щемящее чувство прощания с жизнью. Глядя на одухотворенный портрет балерины, воображение дорисовывает пластику ее невесомого тела, трепетность взлетающих и падающих рук и легкость движений.

Бюст Мезенцевой работы Аникушина и бюст Мезенцевой работы Дмитриевой стояли недалеко друг от друга. У Аникушина — образ парадной примы-балерины, у Дмитриевой — образ балерины трагического века, в котором переданы затаенные вибрации души на грани напряжения и срыва и, в то же время, на вершине творческого взлета.

Работы скульптора Тамары Дмитриевой настолько понравились Галине Мезенцевой, что она специально посетила ее мастерскую и позировала для барельефа, застыв в своем любимом па. В барельефе, выполненном Тамарой Дмитриевой из фаянса, Галина Мезенцева представлена с поднятой правой рукой в характерной балетной позе, типичной для танцовщицы. Тамаре Дмитриевой удалось передать сочетание грации, четкости и необыкновенной пластичности балерины, выделявшей ее среди знаменитых танцовщиц. В слиянии особенностей творческого почерка выдающейся танцовщицы и индивидуальности скульптора Тамары Дмитриевой запечатлелся дух прекрасных мгновений русского балета.

### *Сестра Людмила*

Одна из удачных работ портретного бюста в мраморе — портрет сестры скульптора, Людмилы, актрисы театра Оперной студии при петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессиональной певицы, выступавшей с концертами во многих петербургских залах.

В портрете подчеркнута артистичность, состояние творческого углубления в образ, предшествующего исполнению. Бюст сестры Людмилы, выполненный в мраморе, оказался настолько удачным и притягательным, что Академия Художеств забрала эту работу в свой фонд.

Интересна скульптура сестры, сидящей в кресле Оперной консерватории. Намек на это — ручка кресла, напоминающая скрипичный ключ. Поза Людмилы — свободна, артистична, ничем не скована. Композиционное решение свидетельствует о несомненном творческом даровании скульптора, умении избежать дробности, достигнуть слитности при переходе одной детали в другую. Все идет в едином пластическом потоке, создавая объемную гармоническую скульптуру.

### *Дмитрий Шостакович*

К числу произведений, посвященных творческим людям, относится бюст гениального композитора Дмитрия Шостаковича, наделенного талантом музыканта — новатора, которому пришлось противостоять всей силой и твердостью своего характера завистливой злобе и мещанскому неприятию новой музыки, опережающей свое время. Не случайно еще юного Шостаковича заметил Мейерхольд и приветствовал Маяковский, для пьесы которого он написал музыку. О чем имеется знаменитая хрестоматийная фотография, на которой изображены эти трое гигантов искусства за работой.

Невозможно не упомянуть знаменитую седьмую симфонию Шостаковича, названную в честь ее первого исполнения в блокадном городе — Ленинградской. Эта симфония, написанная и исполненная музыкантом в осажденном блокадном Ленинграде, потрясла весь мир и принесла Шостаковичу неувядаемую славу. Во время войны симфонию исполняли во всех странах. В США она звучала десятки раз в исполнении самых выдающихся оркестров и дирижеров. Эта музыка стала памятником времени, памятником души России, русского духа, который так явственно запечатлен в архитектуре, в монументальной скульптуре Петербурга.

Многие пытались обвинить Шостаковича в условности его музыки, необычности музыкальной формы и языка. Седьмая симфония стала исторической вехой в обороне города.

Шостакович запечатлен Дмитриевой в молодом возрасте. Портрет отличается постижением в пластической форме таких качеств, как мужество, целеустремленность, сила духа, умение противостоять трудностям, сохраняя свое предназначение — движение музыки по новому руслу, определенному музыканту свыше.

### *Ян Обербек*

К числу выразительных, эмоционально насыщенных портретов, относится портрет польского музыканта, композитора и исполнителя Яна Обербека, вылепленный из шамота. Во время проведения «мастер-класса» Обербек посетил мастерскую Тамары Дмитриевой. Маэстро заинтересовался ее работами, много пел и играл на гитаре. Фактически модель не позировала в том плане, как это принято понимать. Музыкант был погружен в творчество и этот момент остановлен и живет в портрете: в наклоне головы, сдвинутых надбровных дугах, в разметавшихся волосах, в углубленности и сосредоточенности взгляда, с внутренним накалом чувств. Художественная индивидуальность образа передана живой пластической лепкой, наполненной особым настроением и эмоциональным состоянием музыканта, погруженного в творчество.

### *Леонид Тимошенко*

Во время проведения презентации замысла балета Абрама Раскина и Леонида Тимошенко «Девочка на шаре» по произведению Пабло Пикассо, внимание Тамары Дмитриевой привлек композитор Тимошенко, вдохновенно исполняющий импровизацию на темы своих произведений с использованием световых эффектов. Романтический образ молодого композитора нашел свое воплощение в двух пластических набросках в пластилине, выполненных скульптором по памяти. Позже, уже в мастерской, куда был приглашен композитор, Тамара Дмитриева исполнила более крупно трактованный бюст, в котором проявилось благодаря свободной лепке живописность деталей, придавших произведению романтический акцент и подчеркивающих стихийную силу вдохновения, владевшую композитором во время исполнения своих музыкальных произведений.

### *Анна Алексахина*

В канве портретных образов Тамары Дмитриевой есть весьма оригинальный образ драматической актрисы Анны Алексахиной, выполненный из шамота. Мысль провести мастер-класс портретирования одного актера разными художниками была навеяна организатору мастер-класса искусствоведа Абраму Раскину историей портретов Ф. И. Шаляпина, когда его писали разные художники одновременно, внося свою нюансировку толкования облика актера. Перед петербургскими живописцами и скульпторами предстала Алексахина — молодая актриса театра Ленсовета, тогда еще только многообещающая, проявившая себя ярко и индивидуально, ныне Народная артистка РФ. Здесь она не в роли, но, в то же время, она как бы «входит в образ», выражая сильное душевное волнение. Дмитриева своим произведением подсказала, что именно такое лицо способно изменяться под воздействием эмоциональных импульсов роли, тех чувств, которые диктует ей текст изображаемого персонажа.

Скульптор, работая над портретом Алексахиной, ограничилась только лицевой частью. В этом проявляется новизна и оригинальность, следовавшая от античной традиции. Актриса Алексахина неожиданно представлена портретной маской, чуть запрокинутой, напоминающей древнегреческую маску актеров, но с явными узнаваемыми чертами модели, чье ремесло и человеческая суть органично воплощены в портрете.

Скульптор сумел через условную форму раскрыть глубокое содержание актерской души. Тамара Дмитриева, стремясь добиться сходства, одновременно достигла впечатления, что портрет как бы найден в раскопках и перед нами облик одного из тех, кто играл на сцене древней Греции или Рима. Портрет Алексахиной — это мгновения сценической жизни актрисы, которая должна перевоплотиться и «войти» в сценический образ.

### *Нина Фаминская*

При первом взгляде на портрет искусствоведа Нины Фаминской, выполненного в шамоте, мы видим миловидное русское лицо; но в легком повороте, в том, как сложены губы, во взгляде, в простой гладкой прическе подчеркнута самоощущение человека глубоко образованного, понимающего искусство, умеющего видеть, оценить, а главное, тонко ощущать истинное современное творчество в любых его проявлениях.

Можно сказать, что этот бюст является данью дружбы и многолетнего знакомства скульптора Дмитриевой и искусствоведа Фаминской. Перед нами человек, понимающий искусство, тонкий ее ценитель и доброжелательный критик, смотрящий в суть произведений, стремящийся осознать мысли и чувства скульптора, которые он сам порой не может выразить словами, чтобы донести до зрителей суть пластического образа и особенности творческой манеры художника.

В этой работе скульптора сочетание простоты пластического языка и точности изображения создают неповторимую манеру исполнения и художественность. Тамара Дмитриева стремится только к одному — к духовной правде.



### III Портреты современников

#### *Степан Зинишин*

Портретная галерея современников, начатая скульптором с 70-х годов, интересна по выбору моделей и носит монументальный характер. Впечатляет портрет ветерана Великой Отечественной войны Степана Зинишина (тонированный гипс), в образе которого ощущается сильное волевое начало, решительность, ум и воинственность. Портрет современника наделен характерными чертами воина, что говорит об олицетворении и типизации образа.

Степан Силиверстович Зинишин участвовал в схватках с сильным, озлобленным врагом при обороне мыса Гангут, а затем на многих фронтах страны; на его долю выпала и радость победителя. Все это со всей полнотой запечатлено в пластической форме. Это не только облик солдата, но и символический образ тех, кого война не сломала, чью душу не перемолола, а укрепила веру в великую судьбу Отечества.

С этим портретом связано удивительное приключение. Отлитый в бронзе, он был похищен во время перевозки экспонатов в хранилище Союза Художников. Но судьба милостива к подлинным произведениям искусства, Дмитриева нашла в завалах бронзолитейной мастерской гипсовую отливку портрета. Радость от воскрешения произведения ничем не уступала великому огорчению скульптора, когда она узнала о пропаже. Но, чудом обрета сохранившуюся гипсовую отливку, ваятель, внутренне дала клятву, что настанет время и она сможет снова отлить ее в бронзе. В этом есть символическое значение. Портрет русского солдата-победителя, пропавший и радостно обретенный, должен иметь вечную жизнь.

#### *Летчик*

Созвучна портрету Зинишина отлитая в бронзе голова летчика-фронтовика. Скульптор сумела в простых чертах типично русского лица запечатлеть незаурядный характер личности пилота, прошедшего не одну воздушную схватку и сохранившего высшее достоинство истинного воина. Бронзовый портрет летчика был установлен, но, к сожалению, в период «перестройки» это произведение было похищено, хотя гипсовый оригинал сохранился. Авторы монографии и скульптор надеются, что новый отливочник найдет свое место в музее обороны Ленинграда.

#### *Гавриил Павлович Масловский*

Погрудный бюст воина-героя Масловского Г. П. работы четырех ленинградских-петербургских скульпторов, тогда еще студентов Академии Художеств — Т. Дмитриевой, С. Задорожного, С. Майорова и Л. Пудовищенкова, — находится в уральском городе Нижнеудинске. В 1965 году его земляки-комсомольцы пришли к единому мнению, что необходимо увековечить память героя Великой Отечественной войны Масловского, который добровольно ушел на задание, связанное с неминуемой гибелью, и выполнил его, совершив героический подвиг.

Памятник из искусственного камня решен в виде прямоугольной высокой стелы, на которую был установлен погрудный бюст воина-героя. Выразительное лицо преисполнено мужеством, достоинством и глубинной добротой. Глядя на этот образ, веришь в то, что этот человек сознательно пошел на гибель во имя жизни и светлого будущего своей Родины, что подтверждается письмом Масловского, написанного сыну перед заданием, которое было напечатано во время Отечественной войны почти во всех газетах страны.

Надо отдать должное молодым авторам, которые работали бескорыстно на добровольных началах. Выполненный бюст настолько понравился комсомольцам Нижнеудинска, что они решили отблагодарить авторов и не только наградить путевкой на озеро Байкал, но и осуществить для них путешествие в Богатырские пещеры — сказочные образования под поверхностью земли со множеством лабиринтов в подземных дворцах, созданных самой природой, в которых по преданиям скрывались разные бунтари, в том числе и Стенька Разин.

Там, пройдя систему сводов, коридоров, скульпторы попали в огромный зал, в центре которого стоял огромный камень со столообразным плоским завершением, на котором лежали книги с записями почетных посетителей, куда скульпторы вписали свои имена.

### ***Блокадница***

Печатью трагизма отмечен портрет «блокадницы», в определенном смысле символический и, в то же время, глубоко правдивый. В портрете изображена женщина, бережно держащая в руках высшую драгоценность — ломтик блокадного пайкового хлеба.

Блокадный хлеб — 125 грамм «с огнем и болью пополам», как писала Ольга Бергольц, означал жизнь и победу над смертью. Молитвенные слова Иисуса Христа: «смертию смерть поправ» полностью относятся к ленинградским блокадникам. В образе блокадницы переданы истощенность, усталость, но совершенно явственно ощущается воля к жизни и негибаемость перед врагом.

«Блокадница» является одним из лучших произведений Дмитриевой. Портрет находится в фонде Академии художеств в Петербурге. Работа, выполненная в известняке, достойна занять свое место в музее «Блокады Ленинграда».

### ***Василий Курей***

В ряду портретов, созданных Дмитриевой, привлекает внимание великолепный портрет молодого человека, выполненный в технике выколотки. Моделью для него послужил рядовой рабочий Кировского завода Василий Курей, в котором скульптор синтезировала суть мужского начала — бесстрашие, волю, сдержанность и внутреннюю страсть.

Тамара Дмитриева без всяких профессиональных ухищрений пластическими средствами выразила внутреннее состояние модели, ее суть, с большим пониманием человеческого материала, достигая уровня монументальности изображаемого образа. Портрет рабочего Василия Курея эмоционально сдержан и, в то же время, духовно наполнен, что не может не вызывать симпатии к личности, которая получила в ее работе бессмертие.

### *Медсестра Люся*

Для портрета «Медсестра Люся» скульптору позировала школьная подруга Людмила, которая стала рентгенологом, а впоследствии, после окончания киноинженерного института, заведующей химической лаборатории по разработке новых технологий цветной пленки.

В портрете Тамара Дмитриева сумела передать сосредоточенность, целеустремленность, упорство и настойчивость характера модели. Все говорит о том, что перед нами человек особого духовного склада, увлеченный, способный посвятить лучшие годы жизни инженерным технологиям для прогрессивного развития популярного и любимого народом кинематографического искусства.

Дмитриева придала чертам подруги определенную романтичность и пластическую выразительность, что делает бюст одним из интересных в творческом ряду портретных изображений. Работая над разными образами, скульптор умело выбирает материал, который отвечает сути создаваемого образа.

### *Комсомолка*

Скульптурный бюст «Комсомолка» — это не какая-то конкретная личность, это обобщенный символический образ идеологической сути комсомола, куда шли молодые люди по призыву сердца, с непоколебимой верой в правду провозглашаемых идей и совершаемых поступков.

Но что интересно — символический образ комсомола приобрел реальные живые черты молодой девушки — чистой, волевой, сильной и целеустремленной. Плотные сжатые губы, прямо устремленный взгляд, гладкая прическа без всяких завитушек — все говорит о том, что перед нами молодая девушка, жаждущая быть вровень с эпохой, создавать общество, идеология которого вдохновляет ее, и в которой она убеждена. Здесь нет сухости, нет плакатной отвлеченности, есть жизнь, схваченная в определенный момент. Скульптурный бюст, изваянный из песчаника, как нельзя лучше передал суть комсомола через образ молодой девушки, которая верит в абсолютную правоту того, к чему ее призывают.

### *Раиса*

Особенность выполненного бюста «Раиса» — это монументальность. Перед нами женщина, которая способна совершить подвиг, достойно прожить жизнь и дать ей продолжение. Работа выполнена с элементами традиций, идущих из глубины веков, когда образ человека воспринимался масштабно и крупно.

Моделью скульптору послужила дочь донецкого шахтера Ивана Богданова — Раиса, ставшая учительницей, которая с детства осознала риск опасной профессии шахтера и которая готова смотреть этой опасности в глаза, не поддаваясь панике. Здесь мы видим мастерство лепки, умение мазками, достаточно обобщенными, передать характер, черты сходства личности с оригиналом-моделью.

И что самое главное, кажется, что в простой композиции присутствует сила, направленная изнутри, способная преодолеть все препятствия и трудности, что сводится к общему выражению лица, сосредоточенности во взгляде, смелом, прямом и сильном характере, переданном пластикой скульптора в лаконичных изобразительных формах.

### *Маша Семенова*

Тамара Дмитриева внимательно всматривается в лица своих друзей, запечатлевая их в своих произведениях. Одно из них это выполненный из розового шамота бюст Маши Семеновой — дочери художника Тамары Семеновой, одного из организаторов Международного фестиваля искусств — творческого течения «мастер-класс».

В портрете нет идеализации. Облик молодой девушки насыщен эмоциональным содержанием и трепетностью молодости, которую скульптор смог передать лаконичными пластическими мазками, с большой теплотой и нежностью к модели.

По тому, как в портрете плавно «стекает» копна волос, как повернута чуть склоненная задумчивая голова и полуприкрыты веки, по выразительной складке губ — мы видим, что перед нами не просто молодая девочка, порхающая по жизни, а это личность, наполненная глубоким духовным содержанием и чистотой молодости.

### *Татьяна Пирская*

К работам, выполненным в последнее время, относится портрет Пирской Татьяны Николаевны, врача невролога, кандидата медицинских наук, выполненный Тамарой Дмитриевой из шамота. Скульптор долго не могла найти композиционный ход, чтобы в сжатом, лаконичном образе выразить суть характера модели. И только тогда, когда Дмитриева увидела Пирскую в пальто с поднятым воротником, ее осенило: «Вот она суть!» Поднятый воротник как бы закрывает и защищает модель от внешнего мира, подчеркивая ее индивидуальность, профессиональную наблюдательность, раскрывая перед нами волевою целеустремленную натуру.

Эта мгновенно найденная композиция, с легким поворотом красивой головы с правильными чертами лица, была воплощена скульптором пластическими средствами, создав образ современной молодой женщины с четкой линией жизни, непростой судьбой, от которой исходит притягательная женственность и одухотворенность.

На таких талантливых людях зиждется наше Отечество, они обогащают многогранные традиции русской медицины, работают на поприще науки и практической медицины с полной самоотдачей и вдохновением.

В композицию бюста включен шарфик, которым легко повязана шея модели. Этот шарфик в контрасте с жесткостью воротника подсказывает взгляду, что перед нами женщина, чувствующая свою природную привлекательность, которая так же является сутью ее натуры. Сопоставление волевого поворота воротника с легким шарфиком подчеркивает утонченную и поэтическую натуру Татьяны Пирской.

### *Надежда*

У Тамары Дмитриевой явственно выражено тяготение к изобразительному ряду не только поэтов, художников и актеров, но и своих современников — ученых, творцов инженерного прогресса, специалистов разных направлений

деятельности, которые притягивают ее творческое внимание своим внутренним содержанием и обликом.

Таков бюст инженера завода «Позитрон», выполненный из гипса. Здесь нет ничего парадного и показного. Это молодая женщина с одухотворенным лицом, наделенным глубинной чистотой и добросердечием. Образ современницы, несущей на своих плечах женское бремя семейных забот, трудовых подвигов и неиссякаемой любви к жизни, передан с тонким пониманием женской психологии скупыми пластическими средствами большого мастера.

### ***Женский портрет***

Среди ранних женских портретов скульптора выделяется женский портрет современницы, превращенный рукой мастера в некий типизированный образ женской сути, вобравшей в себя чаяния женской души, так понятной самому скульптору, насыщенного эмоциональным содержанием, с большим потенциалом непоказного мужества и воли.

Невольно отмечаешь, что лепка полна трепетности, придающей образу особую живость. Портрет как бы рождается и вырастает из массы материала и становится пластической формой, воплотившей, благодаря руке мастера, духовное начало и глубокую лиричность. «Души исполненной полет» нашел свое воплощение и в этом женском портрете, достойном занять свою художественную нишу в галерее образов современников.

### ***Таня Семенова***

Тамару Дмитриеву, как человека творческого, привлекают образы современников, в которых она находит целостность характера, духовную красоту, ясность и чистоту. Своих «героев» скульптор упорно выискивает из многоликой толпы метрополитена, в переполненных автобусах и трамваях, в бесконечных городских очередях, в разнообразных собраниях и заседаниях ежедневно и ежечасно, запоминая характерные черты, делая творческие портретные наброски и воплощая впитанный материал в свое индивидуальное творчество. Это наши современники «с одной трамвайною судьбой»:

*«Прибила жизнь к трамвайному кольцу.  
Я не пойму — конец ли то, начало...  
Трамвайный скрежет дернулся к лицу,  
Знакомый звон разнесся вдоль причала.  
Дверь с грохотом сомкнулась за спиной,  
Отрезав шлейф навязчивых печалей,  
И все с одной трамвайною судьбой  
По рельсам покатали мимо dalej...»<sup>6</sup>*

Портрет Тани Семенович является первой работой скульптора, выполненной в шамоте, где уже чувствуется рука мастера и сила природного таланта. В портрете выражена естественная красота модели, ее природный ум, внутренняя собранность и строгость, характерная для русской женщины любой эпохи. Одухотворенный бюст девушки, наполненный глубоким внутренним содержанием, стал своего рода олицетворением сути русской женщины нашего времени.

### ***Борец Михаил Козлов***

К искусству античности восходит тема изображения спортсменов. Естественно, что художник, владеющий мастерством пластики, изучившим строение человеческого тела, не может обойти благодатную для ваятеля тему спорта как высшего достижения человеческого духа и гармонического развития человеческого тела.

Дмитриева, переработав и эстетически осмыслив наследие прошлого, со свойственным ей пониманием психологии модели, создала портрет своего современника и друга, мастера спорта по борьбе Михаила Козлова, который отлит в бронзе. Авторское название этой работы — «После боя». Перед нами предстает образ борца, воплощающего собой мужество, неукротимость и силу. От портрета также веет спокойствием уверенного в своих силах человека и великодушной добротой ко всему живому, которой зачастую награждает природа могучих и умных людей. В портрете нет отпечатка усталости и утомленности. Скульптор сумела показать, что этот человек способен перенести большие напряжения боя, сохранив полноту силы духа и запас физических сил для дальнейшей борьбы. Именно стиль сдержанности и скупости выбора пластических средств особо подчеркивает выразительность передаваемого образа.

Бюст исполнен большого достоинства, высокого мужества и смелости, являя собой обобщенный образ спортсмена и воина всех времен и народов, а также эталон мужчины глазами женщины-ваятеля.

### ***Страница***

Образ странницы привлекал многих художников кисти, резца и пера. Почти всегда он символизирует молчаливую молитву, определенное состояние души, внутреннюю самоуглубленность, отрешенность от всего земного, раздумье и светлую грусть.

Тамара Дмитриева, современный скульптор, в наш суетный век также обратилась к этому образу. Видимо, на определенном этапе жизни поиски справедливости и правды бытия подвигают душу и сознание к высшим духовным материям, дабы обрести устойчивую веру в добро, любовь и справедливость.

Бюст современной молодой странницы, выполненный скульптором из шамота, совершенно типичен для монахини: лицо отрешенное, погруженное в себя, опущенные веки и надвинутый почти до самых бровей платок. Страница как бы читает молитву, обращаясь к Всевышнему о заступничестве за больных, страждущих и бездомных.

Сам ритм ниспадающего головного убора, выражение лица говорят о том, что в нашем обществе появились люди, жизнь которых посвящена молитве Всевышнему о благоденствии земли русской и о несчастных, нуждающихся в любви и поддержке.

В бюсте странницы отсутствует излишество деталей, обобщенность образа доведена до лаконичности и символизма, свойственного скульптору.

### *Анатолий*

Стремление запечатлеть лица друзей живет у Тамары Дмитриевой буквально с первых шагов ее творческой деятельности. К числу таких работ относится бюст Анатолия — молодого, целеустремленного, творчески одаренного и вполне уверенного в себе человека, с характерным выражением победителя. Работа выполнена из гипса. Все выражено простыми четкими пластическими средствами. Образ запоминается и пополняет по характеру и типу галерею разнообразных портретов современников.

### *Владимир Осипов*

Владимир Осипов — выпускник географического факультета ЛГУ (Ленинградский Государственный Университет), которому посчастливилось путем аналитических разработок предопределить местонахождение кимберлитовых трубок, то есть тех мест, где в силу различных природных явлений формировались алмазные залежи. Как известно, обработанный алмаз является бриллиантом и служит совершенным украшением. Но его значение гораздо шире, так как алмаз используется в науке и промышленности. Не всякому геологу посчастливилось в жизни открыть такие драгоценные залежи. К сожалению, как открывателя, Осипова мало кто упоминал публично, хотя в аналитических трудах его имя числится.

Тамара Дмитриева хорошо знала жизнь геолога Осипова, который своим обликом вызывал определенный интерес со стороны скульптора. В результате взаимного общения Дмитриева выполнила бюст Осипова, отлив его в бронзе.

Строгие, точные черты лица отмечены тонкой, психологической наблюдательностью. Легкая улыбка чуть прищуренных глаз, высокий лоб, борода, характерная для людей путешествующих. Перед нами целеустремленный человек науки, способный глубоко мыслить и чувствовать. В то же время, в образе как бы живет внутренний звенящий нерв эмоциональной напряженности и уязвимости, сокрытый от внешнего мира.

Владимир Осипов во цвете своих лет и сил неожиданно трагически оборвал свою жизнь, застрелившись. Уход его из бытия — явление загадочное. Остался только бронзовый портрет, который говорит о человеке, совершившем столь значительное открытие и оставшимся в забвении, но, к счастью, отмеченным печатью искусства, как личность необычная, мыслящая и глубоко ранимая.

### *Девочка*

К числу мемориальных скульптур Дмитриевой относится голова девочки с пышными кудрями, выполненная из мрамора по заказу родных. Мемориальная скульптура требует особого душевного склада, хотя зачастую бывает фиксационной. Мемориальная скульптура это своего рода реквием или песня поминовения, в ней должны быть сохранены черты усопшего человека, в честь кого она создана, при этом, сохранив отпечаток живой души.

В этой работе скульптор проявил свойственную ему духовность. Сочетание детскости и чистоты души, не замутненной никакими страстями, с отрешенным взглядом из иных сфер, производит сильное эмоциональное впечатление, что и придает этому произведению художественную ценность.

### ***Натурщик***

Среди не сохранившихся работ Тамары Дмитриевой, есть весьма интересный по пластической выразительности и характерности бюст натурщика. Это мужчина в расцвете сил, строгого характера, сосредоточенно позирующий с чувством собственного достоинства и удовлетворения от того, что служит моделью для воплощения в произведении скульптора. И в этом сила этой работы. Выразительная, обобщенная лепка, решение объема, трактовка взгляда, глаз, морщин, прорезающих лоб над бровями — все это говорит о незаурядном характере модели, утверждающей духовную значительность художественного образа.

## **IV**

### **Портреты родных**

#### ***Мама***

Тамара Дмитриева изобразила портрет своей матери Леонилы Ивановны, отдыхающей после тяжелого рабочего дня перед телевизором, который впервые появился в доме. Работа выполнена из гипса для бронзы. Мама была покорена этим новым явлением современного прогресса и могла часами смотреть телеспектакли и фильмы. Тамара Дмитриева запечатлела именно этот момент, который исполнен с нежной теплотой и мягкой иронией. Суть образа выражена в лепке лица. Это лицо женщины сильной, много пережившей (муж погиб на фронте, трое детей остались на руках), мужественной и, несмотря на годы, красивой.

Впервые в мастерской скульптора появился дружеский шарж, редко встречающийся в современной пластике. Сегодня он напоминает о матери и в то же время портрет носит черты критического реализма, что не умаляет его художественных достоинств.

#### ***Константин***

Работая в жанре портрета, Тамара Дмитриева использует разные материалы: шамот, воск, дерево и бронзу, а также применяет технику выколотки по меди. Ранний бюст старшего сына Константина под названием «Костя» выполнен в выколотке по меди. Перед нами образ отрока, курносого мальчика в пилоточке, мечтающего стать, как почти все мальчики в детстве, летчиком. Все устремлено на выявление характера и внутреннего мира этого формирующегося мужчины в будущем. На это указывает поворот головы, упрямый лоб, сжатые губы и гордый подбородок. Скульптор передает начало формирования сильной личности.

Второй портрет сына Константина выполнен в достаточно обобщенной реалистической форме. В нем отсутствует романтическое начало, скорее здесь присутствует взгляд практического исследователя и наблюдательного человека. Это молодой человек нового времени, в котором улавливаются черты прагматичного интеллектуала.

Портрет является произведением времени, в котором сосредоточены нравственные устои послевоенного поколения.



Мыслями скульптора Тамары Дмитриевой о своих портретах хочется завершить этот раздел: *«У каждого портрета есть своя судьба, тесно связанная с самим человеком. Это факт. Когда портретируемый уходит из жизни, то портрет будто продолжает его жизнь. Глядя на портрет, можно многое рассказать о человеке. Лепить тех, кого никогда не видел воочию, можно только общаясь с ними через книги, воспоминания и изобразительный ряд, запечатленный при жизни. Это тоже интересный и захватывающий процесс. Разницы в воплощении образа нет. Иногда решение приходит во сне. Человек ушел, а дела его остались, в них его душа, которую художник должен распознать и воплотить в произведении. По опыту знаю, что с некоторых людей или образов портреты делать не смогу, если изнутри идет к ним отторжение и неприятие. Таким образом, я отказалась лепить Тамару с демоном, хотя обожаю Лермонтова. Тамара получилась сразу же, а демон никак не “давался”. И вдруг во время лепки образ демона стал проявляться в материале, и меня будто молнией пронзило, что-то прошло сквозь меня и отскочило. Я тут же бросила работу и больше к ней не возвращалась. Так же я бросила лепить по заказу портрет известного умершего политика из-за возникшего неприемлемого чувства чего-то черного, безобразного, бесформенного и страшного. Даже если ты этого не осознаешь, твое внутреннее чутье даст тебе знать об этом. А тут уже твой выбор — хочешь перевоплощаться в “это”, а кто знает, отпустят ли тебя потом. Нет уж, лучше со “светом”. Так легко и так прекрасно, так чисто — в этом весь смысл».*

Портретные образы Тамары Дмитриевой наполнены внутренним достоинством. Скульптор умеет уловить и выявить в каждой модели ее основную сущность и характер, воплощая в материале изобразительными пластическими средствами уже художественный образ, который становится произведением искусства и начинает жить своей самостоятельной жизнью, оставляя свой художественный след во времени и пространстве.

## ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА

*«В скульптурах я никогда не стремилась выразить себя.*

*Только идея, только образ, только то, что хочешь сказать.*

*А уж почерк художника — это как Бог дал».*

*Тамара Дмитриева*

### *Девочка с ластой*

Одной из первых работ Тамары Дмитриевой после окончания Академии Художеств является работа «Девочка с ластой», выполненная из гипса. Она была выставлена в 1971 году на очередной выставке в Союзе Художников.

Скульптор изобразил юную девочку, совсем подростка, сидящую на береговом камне и натягивающую ласту. Суть этой композиции в ее сложном повороте, в многообозримости фигуры и в ее пластическом решении. Эта задача под силу только мастеру, который чувствует форму и умеет ее передать, наделяя образ внутренним состоянием радостной молодости.

Подобного рода грациозные фигурки делались многими мастерами, в том числе и западными. Тамара Дмитриева нашла свое оригинальное пластическое и психологическое решение, которое передает одновременно восторг юности, раннего расцвета на пороге большой жизни, наделяя образ духовной целостностью, аурой дыхания живой подлинной жизни, блистательно воплощенной пластическими средствами.

### *Девушка, расчесывающая волосы*

Свойственные таланту Дмитриевой элементы монументальности со всей четкостью выявлены в декоративной скульптуре «Девушка, расчесывающая волосы», выполненной в искусственном камне. Фигура девушки не воспринимается статично, в ней чувствуется пластика движения. Фигура может смело соотноситься с произведениями монументального плана. В образе девушки присутствует сосредоточенность и углубленность. В пластике самой фигуры девушки, в ее жестах определенно сказывается влияние искусства прошлых веков.

Тамара Дмитриева смело следует канонам древнего египетского искусства, но не слепо подражая им, а трансформируя их через свою эпоху в современную модель, наделяя ее штрихами своеобразного модерна.

Эта работа является удачной и показательной в части сочетания нескольких художественных стилей в современной трактовке пластического декоративного изображения.

### *Девочка в облаках*

Продолжением темы «Петербургская Терпсихора» является декоративная скульптура Тамары Дмитриевой «Девочка в облаках», выполненная из бронзы. Произведение выражает эмоциональное состояние юной девушки — радостный полет души. Не случайно в руках у нее витающая лента, которая знаменует полет молодой мечтательницы в облаках, летящей навстречу неведомому счастью. Пластически задача сложная и Дмитриева решила ее, как всегда, с точной законченностью. Лента, которая развевается в виде очертания облака, придает композиции законченность. Девушка запечатлена в динамике полетности танца, свойственного петербургской хореографической школе, она как бы скользит в нем, слегка касаясь символического облака, очерченного пластической линией ленты.

Этой стихии бурного восторга души юного создания, в котором так явственно живут ощущения гармонии пластических форм женского тела, вполне соответствуют строки Пушкина: «Узрю ли русской Терпсихоры души исполненный полет».

### *Пляшущий мужичок*

Дерево подсказало и вдохновило Тамару Дмитриеву на создание небольшой декоративной скульптуры под названием «Пляшущий мужичок». Надо сказать, что это тема довольно редкая в скульптуре и, может быть, одна из единственных такого рода жанрового решения. Скульптор проявила в этой работе не только мастерство, но и определенную лихость исполнения. Видно,

как она смело, безоглядно, рубила из этого куска дерева фактуру одежды, движение как бы сжатого в комок тела, готового развернуться в лихом плясе и пройтись впрыскаду.

Это действительно сфокусированный образ русского мужичка, любимого и популярного в народе. И никакие моменты цивилизации, хореографические обработки не смогут убить народную душу, вырвавшуюся на простор в танце.

Еще Лермонтов с восхищением говорил, что он готов до полуночи смотреть на пляску мужиков, в которой так чувствуется сильный народный дух, который приводит в изумление зрителей своей эмоциональной силой. Динамика этой небольшой фигуры покоряет своей энергетической эмоциональной пружиной, сжатой пластичностью, безоглядной лихостью и меткостью композиции.

### *Гатчина*

Летом 2007 года Тамара Дмитриева участвовала в скульптурном симпозиуме в Гатчине. В связи с 300-летием города Гатчины, был объявлен конкурс, на котором предлагалось изобразить в скульптурной форме отдельные исторические этапы и события известного во всем мире города. В Гатчине жили интересные люди: писатели, художники, ученые, имена которых вошли в историю искусства и науки России.

Одним из замечательных моментов истории Гатчины было создание аэродрома и формирование первых русских авиационных частей. Указ о создании аэродрома подписал лично император Николай I, который понимал важность авиации. Создание в Гатчине первого аэродрома стало ростком будущей российской авиации.

Дмитриева для участия в конкурсе взяла две темы. Первая тема была посвящена образу гениального шахматиста Чигорина, вторая — моменту оглашения Указа о создании летной школы императором Николаем I.

Скульптором был продуман интересный проект по композиции — стела, посвященная Чигорину, на которой в камне предполагалось вырубить шахматное поле со знаменитой чигоринской задачей из шахматных фигур, которая вошла во все учебники шахматного мастерства. К сожалению, этот оригинальный проект не был осуществлен.

Второй проект, посвященный Указу императора о создании летной школы, осуществлен и реализован на территории Гатчины. Впервые в небольшом старинном городе решили создать целостный скульптурный ансамбль, посвященный страницам его истории. На конкурс было представлено одиннадцать эскизов петербургских скульпторов и один эскиз гатчинского скульптора. Отрадно отметить, что все эти разнообразные по тематике работы были приняты конкурсной комиссией, выполнены в материале и установлены на двух гатчинских улицах, образуя единый городской комплекс.

Как знаток античного искусства, как приверженец классической пластики, обогащенной современными ощущениями, Тамара Дмитриева избрала изображение богини, держащей в руках Указ Императора. Выразительная трактовка мощной головы, увенчанной шлемом в античном духе, выразительные

складки ниспадающей одежды вызывают ощущение основательности памятника и важности запечатленного события — начала русской авиации. Скульптура, высотой 1,8 метра на метровом пьедестале, выполнена из известняка с большим мастерством и производит сильное художественное впечатление, занимая достойное место в историческом городе Гатчине.

### *Баян*

В ряду работ Тамары Дмитриевой — скульптура «Баян», выполненная из терракоты с ангобом. Вещий старик поет свою песню, перебирая струны гуслей. Он одет в белое одеяние, его седая борода и волосы свидетельствуют о многих прожитых годах жизни. Натруженными руками он перебирает упругие струны гуслей, сопровождая свое повествование о древних временах и событиях, которое ему передано в наследство от других старцев, участвовавших в жизни народа, поющих о победах и поражениях русских дружин, о княжеских пирах и внутриусобных войнах, о нашествии половцев и степняков, о том, что переживала Русь и русский народ.

Старец слеп, его голова обращена к небу, но он прозревает сквозь время, видит картины минувшего, ощущает происходящее, призывая своими ритмическими песнями и былинами к терпению, героизму, любви и верности. Композиция замкнута, она как бы заключена в геометрический образ, что создает впечатление звучания глуховатого голоса, проникающего до глубины души. Скульптура «Баяна» решена в монументальных формах и размерах. Вся история Руси сконцентрирована в этой фигуре. Скульптура раскрашена ангобом и этим обращена к приему древних мастеров. Такое изображение вещего певца достойно стать украшением любого городского парка или сквера. У этого произведения определенно есть счастливое будущее.

### *Ангел*

Фигура «Ангела» из мрамора завершает стелу надгробия матери скульптора. Ножки ангела стоят на плащанице, символизирующей уход человека, что означает по христианскому верованию: «Смертию смерть поправ». Фигура ангела с распростертыми ручками в силуэте своем образует крест. В лице ангела переданы глубинная задумчивость, некий высший покой и благословение. Крылья за спиной ангела будто делают его благословение вселенским, усиливая образное впечатление от всей композиции.

Более точной увязки сравнительно небольшой фигуры с пространством, отражающим это захоронение, трудно найти. Суть молитвенного поклонения материнскому упокоению воплощена с большим чувством и проникновенностью опытной рукой ваятеля. В этой работе впечатляет мастерская обработка мрамора и пластическое воплощение образа в материале. Не случайно на петербургской выставке «Обретение ангела» скульптура Тамары Дмитриевой стала образным центром, равнозначным работе «Чудотворная икона», которая находилась в том же зале.

### *Мальчик с собачкой*

Лирическая скульптура «Мальчик с собачкой», исполненная из искусственного камня, решена без лишней вычурности и сентиментальности. Трогательная фигурка мальчика проста, лаконична и выразительна. И то, как мальчик держит маленького щеночка в руках, вызывает прилив нежности и любви к этим двум юным существам. Мальчик как будто хочет поцеловать щеночка в мордочку. Композиция наполнена эмоциональностью, духовным трепетом и мелодичностью, пронизывающей всю скульптуру.

К такому же роду работ принадлежит скульптура Тамары Дмитриевой «Девочка с цветами», отмеченная лиричностью и естественностью.

Произведения выполнены в период работы Дмитриевой в скульптурном комбинате Художественного фонда СХ СССР и своим уровнем и эмоциональным настроением преодолевают планку заданности заказа, подтверждая творческий дар автора.

### *Данила-мастер*

В скульптуре «Данила-мастер» со всей широтой проявилась русская душа ваятеля, очарованная замечательным произведением писателя Павла Петровича Бажова «Малахитовая шкатулка». Данила-мастер в поисках совершенства уходит в глухой уральский лес, где, по преданию, обитает волшебная хозяйка медной горы, чтобы обрести большее мастерство в работе с уральскими самоцветами, а с ним и счастье. Из сказочного сюжета скульптор выбрал эпизод, когда Данила, выточив из камня цветок, держит его в руке, напряженно всматриваясь в него, стараясь понять — достиг ли он вершин мастерства.

Данила держит цветок, как произведение искусства, созданное им самим, в которое вложил свое сердце, и которое он хочет оценить непредвзятым взглядом художника — творца.

Композиция — сложная по замыслу, форма не простая, высокая пластичность, что придает скульптуре монументальность. Работа достойна стать украшением уральского города, где жил и трудился писатель П. П. Бажов.

### *Мемориальная стела Дамским*

На Ваганьковском кладбище в Москве есть на первый взгляд странная стела. Прямоугольная по форме с левым, как бы необработанным рустованным краем. Стела украшена выделенным овальным барельефом с изображением трех членов семьи мастера по шахматам, известного комментатора, судьи международной категории Якова Дамского.

История создания мемориальной стелы связана с трагедией, которую пережила семья Дамских — трагической гибелью дочери. Яков Дамский и его жена решили поставить памятник не только дочери, но и запечатлеть себя с ней, что было когда-то принято в Древней Греции. Композиция выразительна и проста — три погрудные фигуры изображены в европейских костюмах. В центре — отец — Дамский, справа — мать, слева — дочь, которая как бы сбросила земные одежды, находясь в сферах небытия. Лица отца и матери строги и просты, но облик дочери наполнен проникновенной нежностью и светлой грустью.

В композиции все части уравновешены, каждый образ дает определенную ноту в тихом, вечном хорале незыблемой любви, посвященным тем душам, которые высечены в гранитном камне. Оригинальное решение и художественное своеобразие памятника, воплотило в себе реалистическую строгость, смягченную мистическим духом защиты ушедшей к тем, кого она любит, чьи последние даты еще не прочерчены в камне.

Мемориальный памятник, исполненный из гранита, отмечен особой духовностью и в этом несомненное проявление мастерства Тамары Дмитриевой.

### *Мария с младенцем*

Барельеф «Мария с младенцем» выполнен скульптором в гальванопластике. Духовная тематика проходит красной нитью через все творчество Тамары Дмитриевой. В работе в достаточной степени прослеживается влияние ренессансного искусства, но скульптор, как всегда, находит свое индивидуальное решение, придающее пластическому произведению неповторимое современное звучание. Скульптору пришлось достаточно много потрудиться, чтобы выявить детали и отдельные элементы для придания законченности и завершенности этой небольшой пластической миниатюры.

Можно предположить, что именно такими воспринимали святую Марию и ее человеческого сына простые люди. Смотря на барельеф «Мария с младенцем», невольно пристраиваешь душу к этому источнику начала христианской поры.

### *Распятый Христос*

Тема христианства затронута скульптором в своеобразном композиционном решении фигуры распятого Иисуса на фоне божественного дерева, которое трансформируется в тревожный разросшийся атомный гриб — дерево с фантастическими ветвями, изображающими, если приглядеться, сцепившиеся человеческие тела, вознесенные силой взрыва к небу.

Сын Божий, сын Марии, он не просто сбросил плащаницу и стоит над ней, он закрывает плащаницей и своим распятым телом человечество от катастроф. Идея этого произведения в том, что Христос, страдая, защищает не только человечество, но и всю космогоническую систему Вселенной от разрушающей и испепеляющей трагедии.

Глядя на работу, выполненную в шамоте, возникает ассоциация с Эдемским садом и его листвой — последним земным пристанищем бога-человека. При этом Тамара Дмитриева не чурается реалистической трактовки, которая проявлена в том, как изображено и вылеплено тело Христа, вместе с тем совмещает его с условными, символическими знаками атомного взрыва и летящих фигур, образующих извержение адовой энергии.

Потрясающая по художественному замыслу, глубине и трагизму композиция с Христом под названием «В защиту от экологических и ядерных катастроф», защищающим собою мир и человечество от гибели, производит сильное впечатление и достойна занять свое место в художественной ауре Петербурга.

### ***Надгробие Савельевой***

Надгробный скульптурный памятник из мрамора Александре Савельевой, установленный на Богословском кладбище, относится к числу удачных мемориальных произведений Тамары Дмитриевой, которыми насыщен Петербург. Памятник являет собой высокое произведение искусства.

Создание надгробия вещь исключительно трудная. Здесь заключается умение почувствовать грань жизни и смерти и через этот мемориальный печальный момент ухода из бытия воздать хвалу этому бытию — хрупкому творению. В то же время необходимо выразить характер человека, показать красоту молодой женщины, ушедшей из мира. В памятнике присутствует нота хорального и церковного поминовения и ощущается пронзительная православная вера в божественное начало.

### ***Космос***

Одним из аллегорических произведений Тамары Дмитриевой является пластическое изображение космоса в виде полулежащей обнаженной мужской фигуры, держащей над головой элемент оборванной спирали — символа бесконечности бескрайней Вселенной. Работа выполнена в шамоте и имеет название «Космос».

Этот символ устремляет человеческую мысль к звездам, дальним планетам, в иные миры и безграничный космос. Да, мир такой, он также обнажен перед нами, гармоничен и прекрасен. Скульптору удалось передать это космическое ощущение необъятности мира пластическим языком художественных форм и композиционного решения.

### ***Звонарь***

Редкостная по тематике композиция под названием «Звонарь» выполнена Тамарой Дмитриевой в пластилине. Фигура звонаря вылеплена динамично, в момент наивысшего напряжения физических сил при раскачивании колокола. Пластическое изображение настолько убедительно, что кажется, вот-вот зазвонит колокол и полетят слова молитвы к небу... От всей работы веет радостным ожиданием чуда, энергией добра и веры.

Подобная тема никем из скульпторов не затрагивалась. Работа, выполненная в пластилине, достойна сохранения ее в бронзе. Это может быть в своем роде уникальным произведением искусства — пластического жанрового исполнения церковного ритуала — канонического звона колоколов, без которого немислимо проведение церковных служб и праздников.

### ***Троица***

Тема «Диалог столетий. Разговор Казимира Малевича и Андрея Рублева» была предложена в 1998 году организаторами «мастер-класса» Тамарой Семеновой и Азатом Маметдиновым и нашла оригинальное воплощение «переклички» через пласты времени.

Тамара Дмитриева как скульптор подошла к решению этой темы по-своему, совмещая пластическое восприятие объемно-трансформированного квадрата с рельефными изображениями образов трех ангелов. Она вырубил из

дерева монументальную вазу высотой 1,7 метра. Конфигурация деревянной вазы образована путем мысленного свертывания квадрата в цилиндрическую форму. Рельефные образы «Троицы» размещены на наружной поверхности вазы. Ангелы, явившиеся в свое время Аврааму под маврикийским дубом, нашли в истории искусства свое теологическое объяснение как явление под названием «Троица». Это один из самых почитаемых образов русской иконографии, иконописи — одна из священных икон, которая в разных изводах повторялась иконописцами разных школ при сохранении общей композиции. Исторический сюжет подробно описан в Евангелии и в Новом завете.

В связи с тем, что работа была похищена, скульптор в 1999 году выполнила вазу в шамоте, чтобы зафиксировать воплощенную в дереве идею. В этом исполнении «заготовкой» для создания вазы послужил квадратный лист из шамота, свернутый в трубчатую форму до касания противоположных кромок квадрата. Ваза также имеет расширения на вершине и у основания. Барельефные образы «Троицы» выполнены с белыми крыльями и белым нимбом над головами. Они нанесены на наружной поверхности вазы и создают неповторимое ощущение легкости и небесной чистоты. Окружной осмотр вазы дает эффект развернутой в пространстве иконы с древним сюжетом. Таким образом, скульптор нашла индивидуальное решение сложной темы, пришедшей к нам через иконописные традиции христианского искусства. Работа решена в чисто иконописном, евангельском духе, выразительно и четко, без бытовых подробностей.

Работа Тамары Дмитриевой «Троица» является своего рода транскрипцией современного языка на тему и сюжет Рублева, восходящих к Евангелию.

### *Липецк*

Как проявление истинного патриотизма, верности памяти погибшим воинам и невинным жертвам тыла в годы Великой Отечественной войны, является монумент, созданный на средства колхозников совхоза «Тепловский», собранные ими добровольно по велению души. Стела, выполненная из искусственного камня, установленная в городе Липецке, посвящена историческому факту кровавой расправы немецких карателей СС над русскими мирными жителями и пленными.

Сельчане заказали ленинградским скульпторам и художникам монумент, органичной составляющей которого явились два горельефа. Один горельеф посвящен моменту расстрела мирных жителей, возможно, заподозренных в партизанском движении. Раненые, изнеможенные люди с великим мужеством и несгибаемой волей встречают смерть, в последние секунды бережно прикрывая младенца своими мощными руками. Интересно отметить, что центральной фигурой в этом горельефе является автопортрет скульптора, которая ввела себя в образе молодой женщины, поддерживающей раненых, смотрящей в глаза карателей с презрением к смерти, тем самым выражая свою гражданскую позицию и солидарность с народом. Это своего рода гимн стойкости, мужеству и человечности русского народа.

Второй горельеф пронизан радостью победы русских людей, смешанной со скорбью потерь и надеждой на выстраданное счастье. «Это праздник со слезами на глазах», как поется в песне «День Победы» композитора Давида



Тухманова на слова Владимира Харитонов, ставшей народной. Здесь мы видим пластические рельефы фигур женщин с цветами, радостных детей и матерей, несущих на руках младенцев, как символ будущего России, и трогательного отрока, выпускающего в небо голубя — символа мира.

Тамара Дмитриева сумела выразить и запечатлеть художественными средствами стойкость русского народа, который даже под прицелом карательных автоматов не теряет свое человеческое достоинство, встречает последнее мгновение своей жизни не сломленными, а с большой верой в победу. В построении и лепке работы ярко переданы нестигаемость и народная сила духа.

Композиция исполнена строго фронтально, можно сказать, классически, с хорошим ритмическим и пластическим изображением фигур; это интересный художественный памятник послевоенных лет, посвященный Великой Отечественной войне.

## СТИХОТВОРЕНИЯ В БРОНЗЕ

Санкт-Петербург среди множества почетных титулов по праву именуется столицей Русской Терпсихоры. Здесь находится ее колыбель — Хореографическая Академия, где создавалось русское и мировое балетное искусство. Здесь стяжали славу выдающиеся мастера балета и, естественно, это не могло не отразиться на всех видах изобразительного искусства Петербурга. Одной из граней этого воздействия является созданная скульптором Тамарой Дмитриевой «Сюита женских образов», в которой художественно-пластическое решение ни в чем не уступает балетному искусству хореографии.

Из высказываний Тамары Дмитриевой: *«Пластика женского тела не сравнима ни с чем. Это гармония природы и, совершенно естественно, что всех художников притягивает эта совершенная красота. Мне нравится лепить женщин в разных состояниях и настроениях. Все зависит от содержания. Мой любимый материал — это бронза. Технология отливки в бронзе сложная, дорогая и хлопотная. Долгое время у меня не было возможности отлить мои скульптуры из бронзы. Мои женщины из пластилина стояли и ждали своего часа. А я думала, что так и не дождутся. Некоторых из них я показывала на выставках в гипсе. И только с конца девяностых годов появилась возможность отлить их из бронзы. Сначала отливка из гипса, потом обработка, снятие кусочной формы, отливка из воска, обработка и так далее с бесконечными проработками. Потихоньку мои девочки стали выходить в свет. Моя «Карма» принесла мне уверенность в моем направлении. Одни принимали ее с восторгом, другие — отрицали. Конечно, за «Кармой» стоит вся моя предыдущая жизнь, мои увлечения символизмом и востоком во всех его проявлениях. А потом появились на свет в бронзе «Похищение Европы», «Город и незнакомка», «Стриптиз», «Укрощение строптивой» и другие. Я рада, что некоторые художники используют мотивы моих композиций для своих работ».*

В мастерской скульптора, как среди клада драгоценных камней, высвечиваются золотым сиянием грациозные женские обнаженные фигуры,

выполненные в бронзе. Завораживающие, притягивающие напряженной динамикой тел, с каким-то дальним отголоском античности, с включением современных атрибутов, в экстазе нервного порыва, выраженного сильным молодым телом, борющимся с чем-то мистическим, — они олицетворяют собой разные состояния человеческой души. Серия женских фигур-аллегорий выполнена Дмитриевой в определенный период бытия, в котором именно душа скульптора, преодолевая свои жизненные трагедии, выплеснула свою внутреннюю боль в прекрасные бронзовые тела, на пике их бесстрашной борьбы со злом и сомнением. В серию женских фигур-аллегорий входят: **«Осторожность»**, **«Карма»**, **«Город и незнакомка»**, **«Укрощение строптивой»**.

Одна из самых сложных композиций — сюита **«Карма»**. Произведение с первого взгляда привлекает к себе ажурной пластичностью, скрытой силой динамики, могуществом эмоционального взрыва, что поистине воздействует на душу человека, не оставляя его равнодушным.

«Карма» тематически почерпнута в индуистском эпосе, что дает толчок для фантазии и воображения скульптора нашего времени, полного разительных противоречий, кричащих контрастов и борьбы с теми силами, которые стремятся удушить в своих железных тисках все личностное, индивидуальное и чистое, чтобы подчинить всех и вся своей безжалостной силе.

Драматургия композиции построена на противопоставлении движений красивого молодого женского тела и хватки змеи, которая стремится спутать и задушить носительницу прекрасного. Змея — это символ мудрости, рационального начала, которое направлено на уничтожение поэтической сути бытия. Змея как символ проходит через все религии и верования. В Ветхом завете она является искусительницей, открывающей человеку «врата знания», но лишаящей его бессмертия и открывающей ему путь в бездну.

В «Карме» Тамары Дмитриевой змею, скользящую по прекрасному телу, можно отождествить со всеми земными человеческими пороками, вкрадчиво вползающими в душу с целью поглощения и подчинения им без остатка. В композиции «Карма» Дмитриева проявила свойственную ей смелость, включив в нее используемое в искусстве с древнейших времен изображение змеи как многообразного символа.

Ярким примером такого образа является древнегреческая скульптурная группа «Лаокоон с сыновьями». Знаменитый немецкий философ-искусствовед Г. Э. Лессинг считал эту группу символическим образцом классической пластики. Змею включил в композицию «Медный всадник» А. Гордеев, хотя сама композиция принадлежала Э. Фальконе.

«Карма» олицетворяет собой борьбу человека с темными силами и, несмотря на весь трагизм момента, воспринимается как залог победы духовного начала над злом. В скульптурной композиции победительное начало выражено в том, что охваченная кольцами змеиного тела женщина, несмотря на страдания, из последних сил противостоит усилиям змеи, пытающейся сомкнуть свое смертельное кольцо. Трагизм последнего мгновения схватки особенно выразителен в трактовке пальцев и движения рук. Здесь

динамическое начало сопротивления переходит в жизнеутверждающее состояние души.

Примечательно образное решение скульптурной композиции **«Город и незнакомка»**, навеянной стихами Александра Блока. Задача, стоявшая перед скульптором, была исключительно трудной. Насколько нам известно, эмоциональный и образный строй поэта никто до Тамары Дмитриевой не осмеливался перевести на язык пластики. Система образов и ритмика стихотворных строф Блока отличаются глубиной и утонченностью:

*«И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне».*

Скульптор смело сбросил знаменитые блоковские шелка, от которых исходит загадочность Незнакомки, решив обнажить трепетную женственность, которая виделась поэту, открыв тайну излучения магической силы блоковской Незнакомки. Это действительно порывистая Незнакомка блоковского сна —

*«И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль».*

Она ступает легко, едва касаясь земли, полузакрыв глаза, в сомнамбулическом сне, в каком-то призрачном танце. Этот образ — грезы поэта о его вечно-недоступной музе, которую он искал во многих женских ипостасях, посвящая им стихи и пьесы, и не находил всю жизнь. Символично включение в скульптурную композицию легкой маскарадной маски, прикрывающей верхнюю часть лица. Тамара Дмитриева убедительно постигает тему незнакомки безупречной пластической манерой перетекающих форм, замкнутых в четко-проявленный силуэт.

В сюите бронзовых изваяний особое место занимает композиция **«Похищение Европы»**. Тема переклички с античными мифами взята художницей не случайно. Античность близка ей своим душевным настроем, на что мы обращали внимание в только что упомянутых работах. Повелитель богов Зевс-Юпитер пленился в очередной раз красивой девушкой и чтобы обольстить ее и привлечь принял облик гигантского быка, который завлек ее игрой, а когда она села на его шею, уплыл с ней в море. Дмитриева избрала путь символического намека. Она не стала изображать быка, а лишь дала понять, кто похититель, изобразив девушку, стоящей на бычьем роге.

Фигура обольщенной красавицы выполнена с вздетыми руками и развевающимися под порывами ветра волосами. В позе девушки выражен и страх, и радость перед загадочным неизвестным. Она трактована в современном пластическом понимании мифа, но, как истинный лирик, Дмитриева не могла не отразить в работе свои гражданские позиции по отношению к современному обществу. Здесь она родственна Блоку, который в своих стихах поднимался до

гневною обличения власти сытых, устраивающих свои блага за счет обманутых людей. Доллар, который в виде монеты прикреплен к ожерелью Европы, ассоциируется с финансовым благосостоянием богатых цивилизованных стран. Здесь у скульптора явственна переключка с самыми яркими поэтами серебряного века, которые, при всей их духовной надмирности, обличали злобную силу чистогана, в какие бы блистательные наряды он ни рядился.

Композиция **«Укрощение строптивой»** уже своим названием обращает наши мысли на пьесу Шекспира и тем самым переключает образ, созданный скульптором, в систему воплощений, затрагивающих самый широкий ряд отношений любящих и противоборствующих духовных и сердечных сил. Девушка изображена расчесывающей свои пышные, не стриженные кудри гребнем, который напоминает археологические находки, относящиеся к скифскому времени. Тем самым, названию, подсказанному Шекспиром, дается перспектива более дальнего корневого происхождения. Проблема отношений двух личностей — двух начал приобретает общечеловеческое и даже космическое значение. И как всегда у Дмитриевой, основное — это пластическое начало: пальцы ее левой руки не распластаны бессильно, а, чуть касаясь подиума, полны напряжения и готовности девушки вскочить, став недоступной и неприступной. Это соединение двух начал и определенной недосказанности воплощенного чувства редко кому удается из скульпторов, которые не стремятся к таким психологически сложным ходам.

По другой трактовке — скульптура **«Укрощение строптивой»** олицетворяет собой мощную, сдержанную и прекрасную Неву, символ и гордость Петербурга. Не случайно второе название этой скульптуры — **«Нева»**. Полулежачая грация расчесывает древним гребнем длинные волнообразные волосы, похожие на бурный поток водопада, живописно струящийся за ее спиной. Красивое, сильное, молодое тело, строгое задумчивое лицо, чуть затуманенное грустью, с переливающимся потоком живописных волос-волн чарует взгляд, волнует и приковывает к себе так же, как живые глубинные потоки реки Невы. Гребень — это плотина, сдерживающая неукротимую силу Невы, берущую начало как будто от божественного мироздания Вселенной. Объемное исполнение фигуры с каждой из сторон имеет свою неповторимую изобразительную пластику, органично сливающуюся в единый монументальный образ **«Невы»**, так и просящийся возлечь на гранитные берега Петербурга.

Одна из последних работ названа Тамарой Дмитриевой **«Стриптиз»**. Нужно отметить, что, как всегда, обращаясь к какому-то сюжету, скульптор находит свою психологическую подоплеку, которая продиктована проблемами начала двадцать первого века. Одна из острейших — это женщина и война, женщина и армия. Сегодня никто не удивляется, что женщины идут служить в боевые армейские части, никого не удивляет, что они носят военную форму наравне с мужчинами. Но Тамара Дмитриева глубоко убеждена, что суть женщины быть такой, какой создала ее природа — украшать мир и продолжать род человеческий. Ее стриптизерша — не дива из кафешантана, разжигающая низменные страсти пресытившихся посетителей, и не плакатный призыв влиться в ряды армейских подразделений. Наоборот, ее девушка уже скинула

каска, чтобы все видели ее прическу. Правой рукой она отталкивает колчан — античный символ воинственной Дианы. Она скинула мундир, обнажив себя до пояса, и расстегнула пояс шорт. Одной ногой она попирает щит и меч — древние знаки войны, остающиеся и в наше время эмблемами воинской службы. В композиции «Стриптиз» скульптор выступает защитником женственности и женщины, символизируя своей работой протест против современных устремлений некоторых необузданных политиков к разжиганию вражды и войн. Так, лирическая скульптура приобрела в творчестве Дмитриевой образное значение художественно-публицистического произведения в защиту мира и жизни на земле.

Обращение к мифологии и теме противоборства начал жизни и смерти, добра и зла свойственны всему творчеству Тамары Дмитриевой и проявляются во многих ее произведениях. Одно из них, представленное на выставке «Мастер-класс», называется «**В объятиях Тартара**». Композиция построена на сопоставлении двух фигур: обнаженная женщина, которая вырывается из четырехпалых лап бога подземного царства — получеловека-полужверя с головой, отмеченной дегенеративностью. Он ухватил женщину за бедра, пытаясь увлечь ее в подземный мир. Но она, сильная и прекрасная, вырывается из его лап. Во всем ее облике выявлена сила цветущего женского тела, а в лице — красота и гармония черт, которых не могут исказить даже муки и страдания. Как это свойственно Дмитриевой, она запечатлевает в композициях тот момент, когда решается судьба поединка — кто одолеет? Эту загадку, этот вопрос она предоставляет решить зрителю — вызвать у него сопереживание. Вместе с тем ей удается выразить чувство неодолимости женщины, которая, по мнению скульптора, олицетворяет Россию.

В композиции «В объятиях Тартара» остро звучат современные чувства и мысли о России, которая стремится вырваться из железных оков злых сил на дорогу, ведущую к храму и солнцу.

В ряду скульптур, которые мы условно назвали «Петербургская Терпсихора», есть еще один — это миниатюрная «**Дюймовочка**», навеянная сказкой Андерсена. Эта маленькая девочка сформирована по своему возрасту. Здесь нет ни преувеличения, ни приуменьшения, она сидит на листике над водной поверхностью. Сама композиция будто просится установить ее у фонтана или в каком-нибудь интерьерном саду. Такая пластическая форма украсит любой дворцовый интерьер, в котором присутствуют вода и зелень. Эта девочка — европейка, в ней нет ничего, что бы подчеркивало ее славянский или арийский тип. Скульптор не старается стилизовать в ней что-то морское или русалочье. Листик будто покачивается от легкого ветерка, вызывая множество ассоциаций и желание замереть на минуту и, как бы вчитываясь в строки сказки, долго и неотрывно смотреть на эту маленькую фигурку, от которой веет ностальгией детства.

Близость «Дюймовочки» к ряду Терпсихоры усиливается благодаря тому, что она изображена на слегка изгибающейся подставке, несущей движение и нечто хореографическое, придающее облику особенную пластичность, выразительность и сказочность всей композиции.

Дмитриева является явственной почитательницей красоты женского тела. Она не просто любит им, она подчеркивает его силу, красоту, гармонию, которые составляют фигуру женщины в полном расцвете. Женские образы запечатлены в разнообразном состоянии: то в задумчивости, погруженные в таинственную грезу, в которой нет ничего сексуального, подчеркнуто-эротического, то эмоционально-напряженные, динамичные — все они воспевают совершенство женского тела с мотивами античности в современной трактовке.

Так, прообразы прекрасных обнаженных античных богинь трансформировались под влиянием другого века в откровенно-раскованные, подвижные мускулистые гармоничные женские тела, несущие другой энергетический заряд, наполненный внутренним протестом, взрывной волной чувств и неукротимостью.

Искусство античности подспудно сопровождает все творчество Тамары Дмитриевой и является незыблемым стержнем, связующим прошлое и настоящее, квинтэссенцией следования лучшим пластическим образцам ваятелей древней Греции и древнего Рима. Поэтому в этих произведениях мы находим эстетическое чувство удовлетворенности и радость созерцания высокохудожественной пластики. Произведения Тамары Дмитриевой не оставляют равнодушными, волнуют воображение и завораживают пластикой божественного женского тела.

Цикл «Петербургская Терпсихора» пронизан античным духом, хотя там присутствуют и моменты восточного эпоса и ощущением петербургского балета, потому что петербургский балет охватывал огромный круг явлений. Такие балеты, как «Лебединое озеро», «Корсар», «Дочь фараона», отражающие культуру многих народов, прошли через подмостки Мариинского театра, где блистала М. Кшесинская — выдающаяся выпускница театрального училища, проявившая свой гений танцовщицы, а также прославленные во всем мире — Павлова, Карсавина, Уланова, и многие другие. Мысленно возвращаясь к образам петербургской Авроры, петербургской Терпсихоры, мы всегда задумываемся, в чем же их загадочная особенность и в чем кроется секрет их совершенств.

В творчестве Тамары Дмитриевой сложился своего рода лейтмотив, органической частью которого служит изображение аллегорических женских фигур, отлитых в бронзе. Небольшие по размеру (60-90 см. каждая), они проработаны с ювелирным изяществом и одновременно в них явственно выражено монументальное начало. Совершенно очевидно, что Тамара Дмитриева в своем творчестве, не повторяя первоисточников, исходит из античной пластики, сохраняя и продолжая великую традицию, рожденную эллинистическим искусством. Фигура «**Авроры**» запечатлела молодую богиню, выходящую из-за горизонта и осеняющую своей красотой наступающий день. Эта скульптура вызывает множество ассоциаций со стихами великих поэтов, посвятивших воодушевленные строки златоперстной богине. Вместе с тем, во всем облике модели отсутствует стилизация под античность. Это вечная тема юности на пороге расцвета, решенная художником в преддверии нового тысячелетия. В ней воплощена надежда человечества на то, что, несмотря на разгул бесчувственности фривольного поп-арта, в худшем смысле этого слова, удастся сохранить не только веру, но и самую суть высокой человеческой красоты. В Авроре, как

и в других работах того же цикла, мастерство скульптора проявляется в умении сохранить в материале духовный трепет и излучение вибраций сердца. Все это достигается совершенством композиции, нюансировкой движений рук, пальцев, легкой поступи и выражением лица. Можно сказать, что все фигуры цикла воспевают божественное начало женщины, являются своего рода стихотворениями в бронзе.

## ЯПОНСКАЯ СЮИТА

В центральной библиотеке города Кронштадта находится бронзовая скульптура, выполненная Тамарой Дмитриевой, изображающая русского морского офицера, который вместе с японцем рассматривает карту. Жанровая сцена воссоздает реальное историческое событие — встречу представителей разных стран — России и Японии. Это знаменательный момент нашел символическое пересечение во времени и пространстве.

Чтобы осмыслить значимость этой встречи, проведем небольшой экскурс в прошлое.

В 1811 году известный мореплаватель Василий Михайлович Головнин, адмирал, ученый и писатель, был отправлен с заданием описать Курильские, Шанторские острова и Татарский пролив. Во время похода вблизи острова Кунашир его судно было захвачено в плен японцами. В плену моряки находились более полутора лет. Мужество, достоинство и образованность В. М. Головнина снискали ему уважение японцев. Головнин имел возможность ведения дневника, впоследствии изданного на многих европейских языках. Но Япония была «закрыта» для европейцев, дипломатических и торговых связей не существовало.

Освободителем Головнина стал Петр Иванович Рикорд, позже прославленный боевой адмирал. В 1807–1809 годах он совершил кругосветное плавание под командованием В. М. Головнина и стал его другом. Рикорд осуществил дерзкий и остроумный план освобождения Головнина. Он пленил японского купца Такадая Кахей, обвинив его в нарушении таможенных правил при входе в русские территориальные воды. Рикорд взял Такадая в плен и привез в Петропавловск-Камчатский, обращая при этом с ним уважительно, как с иностранным гостем. Когда Рикорд объяснил Такадаю причину его захвата, тот все понял и тут же послал гонца с письмом в Японию. Через несколько дней Головнин и моряки были освобождены. С той поры Такадая Кахей стал своего рода послом японского императора по налаживанию связей между Россией и Японией, заслужив почитание своего народа, сохранившееся до наших дней. Такадая Кахей принял приглашение Рикорда и остался у него погостить в Петропавловск-Камчатском, чтобы ознакомиться с Россией.

*Видели все на свете  
Мои глаза — и вернулись  
К вам, белые хризантемы.*

*(Иссе 1653–1688)*

Такадая Кахей был образованным человеком и реально оценивал значение России и прилегающих к ней вод, ее морского флота для дальнейшей судьбы Японии. Он решил внести свою лепту в установление дружественных отношений между двумя странами. Рикорд и Такадая подружились и провели вместе два года, составляя различные документы, чтобы найти пути сближения для русско-японской дипломатии, подолгу беседуя на разные темы, в том числе на дипломатические, экономические и политические.

Потомки Такадая Кахей, представителя знатного японского рода, по сей день с благоговением чтят память о своем предке, который будучи подданным японского императора, впервые пожал руку российскому моряку. Так установилась незримая, но осязаемая связь между городом Кронштадтом, с которым была связана служба адмирала Головнина и Рикорда, с родным городом Такадая Кахей Госоки-те.

Историческая встреча Такадая Кахей, японского предпринимателя, самурая из высшего слоя феодального общества, с Петром Рикордом, русским капитаном, запечатлена в Японии во множестве художественных произведениях, памятниках и книгах, что говорит о высоком почитании Такадая Кахей на родине и понимании важности сохранения добрососедства с Россией. В книге, посвященной жизни Такадая Кахей, зафиксированы десятки мемориальных знаков, выполненных японцами в глине, граните, известняке, бронзе и других материалах.

Именно этот узловый момент встречи Рикорда и Такадая, который отождествляет связь двух систем, двух культур воплощен в композиции, созданной Тамарой Дмитриевой. Историческая встреча состоялась в Петропавловске-Камчатском, где тогда базировался русский флот, как торговый, так и военный. Тамара Дмитриева для своей работы избрала сюжет беседы двух замечательных просвещенных людей своей эпохи, способствовавших установлению разумных цивилизованных отношений между своими странами.

*Чужих меж нами нет!  
Мы все друг другу братья  
Под вишнями в цвету.*

*(Исса 1768–1827)*

Скульптурная группа **Петр Рикорд и Такадая Кахей**, несмотря на свои относительно небольшие размеры (высотой около метра), выглядит монументальной и выразительной. В композицию включены жанровые подробности: стол, плотничьей работы, с которого свисает карта, частично закрывающая столешницу, подсвечник со свечой и книги. Русский морской офицер сидит на табурете, накрытым медвежьей шкурой, с его плеча спадает морской мундир с эполетами. Офицер внимательно всматривается в японца и вслушивается в его речь. Во всем его облике ощущается достоинство и стать морского офицера. Для фигуры Рикорда позировал сын Тамары Дмитриевой — Александр Задорожный, сам морской офицер. Что касается колоритной фигуры и одежды японца, то этот материал взят скульптором по восковой фигуре типичного японца, выполненного еще по приказу Петра I, хранящейся в петербургской Кунсткамере. Это сделало образ Такадая Кахей максимально



достоверным. Тамара Дмитриева тщательно прорисовала детали, добиваясь с наибольшей четкостью выразительности силуэта, пластической обобщенности, трактовки каждой детали, чтобы добиться правды облика каждого из участников исторической встречи.

Предыстория возникновения идеи создания скульптурной группы такова: по инициативе, созданного в Японии общества японо-русской дружбы, на острове Авадзи, в парке имени Такадая Кахей города Госики-те, создан мемориальный музей, куда поместили часть российского судна, которое сохранили со времени плавания Головнина и Рикорда. В этом же здании, приспособленном для экспозиции, выставили три восковые персоны, а именно Рикорда в мундире, Такадая и его супруги Ротаро в национальном облачении. В большом музейном помещении разместили часть старинного судна, на котором плывал Такадая Кахей, а также представили каюты русского судна того времени с квадратными окнами, в одной из которых установили восковую фигуру русского моряка в треуголке и одежде петровского времени, воспроизводя обстановку, в которой происходила знаменитая встреча.

У японских создателей музея Такадая Кахей в 2000 году возникла идея увековечить историческую встречу Петра Рикорда с Такадая Кахей в скульптуре. Такая работа была предложена скульптору Тамаре Дмитриевой, так как японцы желали, чтобы работу делала женщина — скульптор, которая, по их мнению, гораздо трепетнее, чем мужчина, может уловить национальный образ личностей и пластически реализовать это в материале. Выбор пал на Тамару Дмитриеву.

В 2001 году Дмитриева приступила к работе над композицией Петра Рикорда и Такадая Кахей. Работа велась в мастерской Тамары Дмитриевой, которую неоднократно посещал вместе со своей семьей, наблюдая за работой, потомок Рикорда — Анатолий Тихоцкий, оказавшийся жителем Петербурга. У Тихоцкого есть фотография, на которой изображен он, потомок Рикорда, и потомок Такадая, раскуривающими «Трубку мира».

Готовясь к выполнению скульптурной группы, работая над образом японца, Дмитриева пошла путем исследования физиологических, физиономических и психологических национальных характеристик. В музее этнографии сохранились две гравюры с изображением Такадая Кахей. Скульптор использовала их вместе с большим количеством других материалов по Японии и России, посвященных тому времени. Тамара Дмитриева лепила образ Такадая Кахей, стараясь передать характерную индивидуальность, пластическую особенность склада лица, его волосы, зачесанные на затылке и связанные узелком, а также стремилась передать собранность и волевое начало натуры. Здесь нет никакой этнографической мотивировки, стремления подделаться под что-то японское. Это честный художественный взгляд на образ, который в какой-то степени схвачен художником XVIII века, а художником XXI века переведен из графического языка в пластический.

Процесс работы был длительный. Дмитриева ходила в этнографический музей, смотрела первоисточники, вникала в эпоху того времени. Таким образом, родилась не фантастическая импровизация на историческую тему,

а художественно-документальное, образное, сюжетное изображение, где было остановлено мгновение из тех многих часов, когда при свете свечи, длились беседы Петра Рикорда и Такадая Кахей. В композиции хорошо передана аура дружественного общения, пластика выразительных жестов и выражение лиц беседующих. Портреты исторически точны и достоверны. Есть полное впечатление, что Тамара Дмитриева побывала в Японии. Взгляд художника сумел уловить этнические черты, присущую национальности жестикуляцию и характерную манеру в поведении японцев, что сделало образ Такадая колоритным, типично восточным, с некой вкрадчивостью и сдержанностью. Во время работы мастерскую скульптора посетила дочь одного из потомков Петра Рикорда, которая была запечатлена на фотографии в мастерской.

Идея, удачно воплощенная в скульптуре, получила широкое признание с японской стороны и сдержанно отмечена с русской. В скульптуре все дышит подлинностью, наполнено эмоциональным состоянием двух героев и глубоким духовным содержанием. Между двумя фигурами нет пустоты, каждый жест органичен состоянию души, нет излишней жестикуляции и патетики, подчеркивающей значение момента. Все выполнено с духовной проникновенностью, и мы легко преодолеваем расстояние столетий, входим в мир соприкосновения двух народов, двух культур в их пластическом выражении. Следует отметить, что японская общественность энергично интересовалась созданием этой работы. Японцы во главе с мэром города Госики-те посещали мастерскую Тамары Дмитриевой и неоднократно встречались со скульптором в Кронштадте.

В 2001 году это художественное произведение особого исторического жанра Япония отлила в бронзе в двух экземплярах. Один из них подарила России. Скульптура была установлена 25 мая 2002 года в мэрии города Кронштадта — побратима японского города Госики-те. Это позволяет повернуть колесо времени и увидеть историческое событие сквозь призму современного восприятия, сознавая его духовную значимость.

Открытие скульптурной группы в Японии было достаточно торжественным и официальным, можно даже сказать официозным. Открытие в Кронштадте — проходило в день, юбилейный для города, тихо и незаметно. В отличие от Японии, где пресса дала информацию во всех газетах, в России не было почти никаких сообщений.

В декабре 2001 года Тамара Дмитриева посетила Японию по приглашению. Японцы с большим энтузиазмом показывали свою страну, ее достопримечательности и школы, в которых учатся их дети, организовывая с ними встречи. В одной из школ скульптор увидела класс лепки и захотела вылепить понравившуюся ей девушку. Но ей пришлось лепить бюст мужчины, профессора японской школы. Дмитриева работала при стечении народа, поэтому получился импровизированный «мастер-класс». Весть об этом разнеслась мгновенно, в газетах появились фотографии процесса лепки и уже позже, после отъезда Дмитриевой в Россию, в Интернете поместили сайт с этим бюстом. Момент лепки Дмитриевой запечатлели японские фотографы, которая была так увлечена творческой задачей,

что даже не заметила, как ей надели передник, в котором она продолжала лепить профессора, сидящего напротив. Она с точностью передала лицо, характерные черты пластики головы и момент задумчивости. Профессор понимал, что представляет не себя, а свой народ в глазах русского скульптора — представителя большой и интересной для него страны.

Японская общественность была обеспокоена, чтобы сохранить это произведение. Бюст был выполнен из качественной черной глины, которая, к сожалению, при сушке работы дала трещину из-за наличия внутреннего каркаса, что очень огорчило японцев и самого автора. Все это было освещено в японских газетах и в Интернете. Таким образом, весь мир был уведомлен, что русский скульптор, автор историко-сюжетной группы Петр Рикорд и Такадая Кахей, тут же в Японии экспромтом вылепила бюст японского профессора.

Япония с уважением приняла искусство русского скульптора Тамары Дмитриевой и по их просьбе она оставила на память отпечатки своих ладоней на серебряной глине с датой 2001-12.06. Отпечаток одной ладони мастера японцы поместили в музей Такадая Кахей, другой отпечаток был передан в дар скульптору Дмитриевой и теперь висит в ее мастерской.

Скульптурные группы с Рикордом и Такадаем живут в Японии и России, что является не просто эпизодом, а важным звеном в культурном единстве двух великих народов. Японская творческая интеллигенция и общественность с нетерпением ожидали окончания работы скульптора и активно готовились к публичной экспозиции запечатленного волнующего исторического события.

К открытию экспозиции была выпущена афиша, на которой запечатлена скульптурная группа, выполненная Тамарой Дмитриевой, в окружении русских детей, приветствующих момент исторической встречи со словами приветствия на японском языке. Также был издан великолепный буклет с цветными репродукциями портретов капитана Рикорда и Такадая Кахей и скульптурной группой, снятой с четырех позиций, позволяющих полнее представить художественное пластическое произведение. Изображен момент формовки, которую делал форматор Н. Петрунин, и литейщики.

Тот факт, как подошли японцы ко всем этапам создания этого произведения, доказывает его историческое значение, к сожалению, родным Отечеством до конца не осознанного.

5 декабря 2001 года скульптору Тамаре Дмитриевой было вручено от Японии Благодарственное письмо за подписью Такадая Кахей-оу Кэнсеукай (потомок Такадая) и Сунао Осаку (мер города Госики Те) со словами:

«Уважаемая Дмитриева Т. В. Мы благодарны Вам за то, что Вы выразили скульптурное искусство “Такадая Кахэй и Рикорда в Петропавловске-Камчатском” с замечательной творческой силой. Это означает доверие и дружбу Кахэй и Рикорда Эта скульптура — наше сокровище и гордость. Мы еще раз благодарим и восхваляем Вас» /краткий перевод/.

Этот документ достоин быть запечатленным на памятной доске вместе со скульптурной группой не только в Японии, но и в Петербурге, именно потому, что в Петербурге первые японские гости беседовали с Петром I и А. И. Богдановым,

историком, летописцем Петербурга, его начальной поры созидания, составившим первое пятитомное издание русско-японского словаря.

Скульптура Рикорда и Такадая заставляет думать о многом и учит историческим примером стратегии и тактике взаимопонимания мыслящего человечества, уважению народов друг к другу.

В творческой биографии скульптора воплощение этого исторического эпизода стало важной вехой, позволившей шире раскрыть дарование скульптора.

*Хочется, чтобы*

*Наш мир был постоянен,*

*Не изменялся,*

*Как след рыбацкой лодки,*

*Плывущей вдоль берега.*

*(Минамото — Но Санэтомо 1192–1219)*

Прежде чем приступить к описанию других скульптурных работ Тамары Дмитриевой по японской тематике вспомним историю.

В 1639 году русские землепроходцы вышли к Охотскому морю, а в 1648 году появились на Камчатке. В 1711 году впервые высадились на Курильских островах, а в 1739 году, продолжая движение вдоль этих островов, достигли берегов северной Японии. В результате стихийных бедствий, группы японцев попадали на земли уже присоединенные к Российскому государству. Японцев использовали в качестве переводчиков, посылали в Сибирь, чтобы там они обучали детей из обычных семей японскому языку, где и образовались небольшие японские землячества, которые способствовали налаживанию торговых связей с Россией.

Одним из таких эпизодов, который стал ключевым в русско-японских отношениях, история которого продолжается по настоящее время, было крушение японского судна в 1710 году вблизи берегов Камчатки, при этом из всей команды уцелело только два человека: юнга — 11-летний Гонза и старший — Санима, который впоследствии вел все переговоры и нормализовывал отношения между японскими поселенцами и русскими моряками и военными.

Петр I заинтересовался этим фактом и повелел доставить японских матросов в столицу России со всяким снаряжением, обмундированием и пропитанием. Начался длинный путь от Камчатки до Петербурга, при этом, чтобы быть уверенными в их верности, Санима и Гонзу по дороге крестили в православной вере, чтобы они смогли предстать пред очи государя Петра Великого единоверцами. В 1712 году состоялась беседа Санимы с Петром Великим. Они встречались, несколько раз, что было зафиксировано в летописи, и русский государь со всем вниманием, которое было ему свойственно, интересовался жизнью, государственным строем и развитием Японии.

Еще в 1639 году в Японии был принят закон о сокрытии всяческих связей с другими государствами. Япония закрылась, как морская ракушка, не допуская ни своих, ни чужих для познания мира, для того, чтобы ничто не могло повлиять на развитие сложившегося к этому времени японского феодального общества.

Итак, два японских моряка оказались в строящейся Петербургской столице, где они встретились с Богдановым Андреем Ивановичем, (1692–1766), который

занимал скромную должность печатника петербургской правительственной типографии, надзирая за ее деятельностью. Он приобрел все больший авторитет и, в конце концов, стал биографом Санимы и Гонзы, оставив нам краткие летописные записи о японцах, которые способны «приручиться» к Российской империи и, благодаря общению с ними, составил первый русско-японский словарь в пяти томах. Крашенинников, известный исследователь Дальнего Востока, в своих записках о путешествиях изложил известные ему факты о японцах, издав их для широкого круга читателей. Таким образом, сохранилась весть о пребывании первых японцев в Петербурге. Из записок стало известно, что в Тобольске японцы были снабжены всяким довольствием и по прошествии четырех недель были посланы в Москву с нарочными (проводатыми), а затем по приказу отправлены в Петербург.

Тамара Дмитриева, приступая к японской сюите, подошла к ней, как к жанровым произведениям. Тема Японии и России продолжается у Тамары Дмитриевой барельефом, посвященным встрече императора Петра I с японцем Санима. В восковой скульптурной группе, названной автором **«Прогулка Петра I с японцем Санима»**, Петр одет в мундир, опирается на трость, а японец изображен в традиционной одежде и головном уборе рыбака. Момент беседы великого преобразователя России и представителя дальних загадочных островов государства, идущих единым шагом, запечатлен скульптором с точной передачей исторических образов и их духовного состояния. Глядя на пластику ритмически построенных фигур, ощущается единство настроения образов, взаимоувязанных общей интересной беседой, близостью человеческого общения невзирая на ранги и национальную принадлежность. Это делает скульптурную группу не только убедительной и исторически достоверной, но и художественно выразительной.

В скульптурный комплекс, задуманный Тамарой Дмитриевой, посвященный общению Петра I с японцами, прибывшими в столицу на берега Невы, входит горельеф, выполненный из шамота, под названием **«Петр I, беседующий с японцем Гонзой»** (высота овала 60 см).

Фигура Петра является доминирующей в композиции. От нее идет особое излучение, притягивающее внутренней энергетикой, напряженным вниманием, с которым он вслушивается в незнакомую речь, стараясь понять ее смысл, наблюдая за позой и мимикой японца. Композиция заключена в овал, в центре которого изображен декоративный столик с изогнутой ножкой барочного стиля. Такие столики стояли в интерьерах Летнего и Зимнего дворцов. Элементы графически прочерченного зала и занавесей, показывают, что Петр Великий принимал японца, как посланца уважаемой страны, сидя в кресле и одетым в парадный мундир с лентой ордена Андрея Первозванного. Пластическое изображение исторического жанрового сюжета является большой редкостью в искусстве, в отличие от многочисленных живописных работ. Тамара Дмитриева уловила дыхание эпохи, сумев передать ритм времени и важность знаменательной исторической встречи для двух народов. Гонза, прожив четыре года в России, умер. Его восковая маска и одеяние стали музейными

экспонатами по приказу Петра I, что делает судьбу Гонзы уникальной и трагической одновременно.

*Глубину сердца  
Распознать не дано мне,  
Но на Родине  
Аромат сливы тот же,  
Что и в юные годы.*

*(Ки — Но Цураюки 868–945)*

Попавшие в руки Тамары Дмитриевой две старинные гравюры, изображающие Такадая Кохей, вдохновили скульптора сделать его портрет — портрет представителя загадочной Японии, о которой в Петровские времена в России были только наслышаны. Тамара Дмитриева выполнила эту работу уже после своей поездки в страну восходящего солнца. Россия, несмотря на отдаленность, была заинтригована далекой страной, моряки которой бороздили тихоокеанские воды, нарушая границы российской империи. Японцев, попавших в руки русских моряков, не притесняли, обеспечивали деньгами, одеждой и довольствием, с целью узнать все, что можно об их стране, понять их язык и выучить российских детей японскому языку для установления с Японией дружественных связей.

Скульптор выполнил пластическую транскрипцию графического портрета Такадая Кахей, проникательно уловив психологический образ и внешние черты, что сделало портрет живым, с характерными национальными особенностями, а главное, достоверным. Это образ, воскрешенный посредством графики и пластики.

Такадая Кахей зафиксирован в момент напряженного внимания, словно вслушивающегося в звучание мало понимаемой, но уже знакомой русской речи. Глядя на художественно-документальный бюст, невольно вспоминаешь историческую встречу Такадая Кахей с Петром Рикордом, представляешь их разговор и дополняешь своим воображением судьбу этого мужественного японца, добровольно согласившегося остаться на чужбине на неопределенное время во имя высших духовных идей.

*Об одних скорблю,  
О других печалюсь, и  
Отчаялся, как  
Помочь остальным? Снова  
Вижу себя несчастным.*

*(Готоба 1180–1239)*

Скульптурная композиция **Богданова Андрея Ивановича**, выполненная Тамарой Дмитриевой, завершает японскую сюиту, унося нас в историческое прошлое. Это подтверждает правильность мысли скульптора о необходимости создания единого пластического ансамбля, связанного с началом взаимодействия двух культур — русской и японской. Фигура Богданова, историка, летописца и издателя петровской эпохи, значительна по своему вкладу в культуру Россий-

ского государства. Богданов написал историю создания Петербурга, издал первый пятитомный русско-японский словарь, благодаря которому японская культура и язык привились в России, заложив прочный камень в отношения России с Японией. Богданов, несомненно, достойная личность для увековечивания ее в художественно-изобразительном искусстве за выдающийся вклад в мировую культуру.

Скульптор изобразил фигуру А. И. Богданова, опирающегося на внушительную стопку своих трудов, изданных книг, послуживших в композиции своего рода постаментом. Работа скульптора могла бы быть рассмотрена для создания проекта установления памятника А. И. Богданову рядом со зданием библиотеки Российской Академии наук в Санкт-Петербурге.

## КОНКУРСНЫЕ РАБОТЫ

Одной из движущихся сил творческой мысли художника является его участие в проводимых конкурсах, выставках и мастер-классах. Особое место в художественной жизни Тамары Дмитриевой занимают известные петербургские мастер-классы, организованные художниками Тамарой Семеновой и Азатом Маметдиновым, которые своей тематикой способствовали созданию таких впечатляющих работ, как серия бронзовых женских аллегорических фигур. Надо отдать должное тематическому выбору организаторов мастер-классов, давших сильный творческий импульс художникам различных жанров искусства. Тамара Дмитриева, участвуя в конкурсах, открыла для себя ценную мысль, что, несмотря на конечный результат, рождение новых проектов дает творческий импульс, радость созидания и не проходит бесследно. В итоге торжествует истинное искусство, удовлетворяющее самого мастера и остающееся жить в его творческой биографии на долгие времена.

В работе над композициями многочисленных конкурсных работ Тамара Дмитриева достигает полной раскованности мастерства, свободы воображения и полетности фантазии. Конкурсные фор-эскизы — это готовые миниатюры и скульптурные мистификации, которые являют собой своеобразную настольную пластическую галерею.

Из беседы с Тамарой Дмитриевой: *«В своих творческих поисках я шла от содержания, форма вытекала сама собой. Композиция — да! Над ней постоянно думаешь, она день и ночь витает и вьется в тебе. Постоянно присутствует в воображении в каком-то совершенном виде. И только тогда, когда она перестает тебя "доставать", пора браться за глину или пластилин и работать. И вот здесь начинает соперничать форма. Иногда очень трудно ее найти. Мучительно думаешь, может быть, изменить композицию и тогда все встанет на свои места? Но не тут-то было! Устоявшаяся в муках композиция не уступит ни на йоту, будто хочет тебе сказать: "Ты уж постарайся, взгляни в анатомию, возьми натуру, а меня не тронь — будет хуже!" Сколько раз проверено. Когда все видишь, все как будто знаешь, а композиция "не дается", будто заговоренная, то надо бросать и ждать, когда наступит ее час и твое время».*

## *Петр I*

Образ Петра Великого никогда не оставлял равнодушными скульпторов, живописцев и художников разных эпох. Трактовка образа была различной в зависимости от творческой идеи и идеологии времени.

К 300-летию Военно-Морского флота в Санкт-Петербурге был объявлен тематический конкурс. Естественно, что история создания российского военно-морского флота связана изначально с бурной деятельностью великого царя-реформатора Петра I, создавшего Российский флот и командующего тремя объединенными флотами.

Дмитриева взяла ранее созданный образ Петра, изображенного во весь рост во время соколиной охоты с птицей на согнутой руке, изменила детали, убрала сокола, а, главное, в руки Петра I вложила походную икону, с которой царь не расставался во время многочисленных военных походов, так как был действительно глубоко верующим человеком и за все победы благодарил Бога и российского воина. В настоящее время петровская походная икона находится в Преображенском соборе в Санкт-Петербурге.

В изображении Дмитриевой Петр I прост в своем величии и наполнен чувством глубокой веры в божественное покровительство и божественный промысел того дела, которому он служил во имя России.

Великий царь, в силу своей убежденности, с целью укрепления государства российского и ослабления противоборства своей царской властью уничтожил патриаршество, лишив его независимости, и подчинил церковь государству. Патриаршество впоследствии было восстановлено в силу политических обстоятельств после отрешения Николая II от престола, но, к сожалению, и по настоящее время этот факт из жизни царя является препятствием для его канонизации.

В образную систему скульптуры органично вписалась икона в руках первого Императора Российского Петра I, который в душе своей всегда носил Бога и просил его благословения на все свои начинания и преобразования.

На конкурсе Тамара Дмитриева выступила с архитектором Блинецовым Владимиром Ильичом.

## *Гоголь*

Тамара Дмитриева неоднократно участвовала в конкурсах, посвященным выдающимся деятелям отечественной литературы и искусства. Хотя Гоголь считается преимущественно московским писателем, но и Петербург отражен во многих литературных мистических произведениях писателя, таких как повести «Нос», «Шинель» и других. Органическая связь творчества Николая Васильевича Гоголя с Петербургом потребовала увековечивания его в монументе. Не случайно самый петербургский писатель Федор Михайлович Достоевский говорил, что все мы вышли из шинели Гоголя.

Возникла идея поставить памятник Гоголю в одном из дворишков по Малой морской, дом 17, который связан с пребыванием Гоголя в Петербурге. Надо отдать должное, что скульптор не побоялась отступления от ложного историзма, которым пронизаны многие памятники, посвященные видным деятелям культуры (от



точности пуговиц и мундиров суть памятника не становится глубже). Скульптор взяла за основу духовную суть писателя и выразила свою композиционную мысль на реальной основе, но фантастическим образом: фигура сидящего Гоголя как бы приподнята над старинным креслом волной его мистического воображения. В одной руке он держит рукопись, а другая, поднятая вверх с пером, символизирует его космическую связь с божественным началом. Кресло выполнено с исторической точностью, одежда характерная для того времени.

Образ Гоголя поэтически распахнут и развернут в пространстве. Вот именно этот мистический момент отлета от быта и вознесения в мир духовного творчества передан скульптором художественно, реалистично и фантастически одновременно. Оригинальное композиционное решение органично передает ощущение сути творчества Гоголя, который, будучи глубинным реалистом, умел подниматься до фантастически сказочных и мистических высот, который понял душу Петербурга, как особое явление в мировой духовной культуре, что во всех его произведениях выражено с исключительной точностью.

Таких оригинальных пластических изображений Гоголя не было. Эту работу Тамары Дмитриевой можно считать большой творческой удачей и, конечно, она должна занять свое достойное место в высокохудожественной ауре Петербурга.

### *Жена моряка*

Памятник «Жена моряка» был задуман для конкурса по установке мемориального памятника морской тематики на западной стрелке Васильевского острова, куда приходят корабли из разных стран мира, возвращаются в родной порт моряки и туристы.

Тамара Дмитриева выступила на конкурсе с архитектором Михаилом Бороновским. Скульптором была задумана фигура жены моряка как символ верности, порыва ожидания и любви. Постамент трактован как край набегающей волны, на которой стоит в радостном ожидании молодая женщина, держа на ладони «огонь души». Трактовка лаконична, здесь ясно выражены динамика порыва в движении рук, в развевающихся волосах и в постановке фигуры. Скульптор схватил момент высшего напряжения эмоции женщины, у которой сердце пылает от радостной встречи с возвращающимися из далеких океанских просторов моряками. На первых 2-х турах она заняла 1-е и 2-е место соответственно.

Образ «Жены моряка» был по достоинству оценен моряками, о чем свидетельствуют газетные рецензии в поддержку проекта Тамары Дмитриевой.

### *Зеленова*

В честь 85-летия со дня рождения легендарного директора Павловского дворцово-паркового ансамбля (с 1941 по 1979 год) в Павловске был открыт конкурс на проект памятника Анне Ивановне Зеленовой.

Всю свою творческую жизнь Анна Ивановна посвятила Павловскому дворцу, изучению и сохранению экспонатов (особенно в годы блокады), восстановлению его в послевоенные годы, реставрации музейных ценностей,

раскопкам и воссозданию предметов искусства, что дало возможность будущему поколению иметь культурное наследие прошлого мирового уровня.

Художник изобразил свое понимание Анны Ивановны, которой импонировало совпадение имен с петербургской поэтессой Анной Ахматовой.

Анна Зеленова изображена скульптором на стильной высокой банкетке, свободной и раскованной, в момент, когда она делится радостью своего археологического открытия. В одной руке — ваза, в другой — осколок от нее, быть может, это последняя деталь, которой недоставало в собранной по кусочкам дворцовой вазе из богатейшей коллекции Павловского дворца. Красота внутреннего облика этой женщины отражена в пластике ее тела, в движении и повороте головы. Это действительно петербурженка, интеллектуал, всецело погруженный в свою творческую работу. Тамара Дмитриева сумела выразить в своей работе суть женской поэтической натуры — отзывчивой, эмоциональной и профессиональной, передав ее состояние торжества и радости завершения воссоздания предмета искусства. Памятник Зеленовой был задуман, как продолжение галереи античных скульптур в аллеях Павловского парка.

Момент слияния красоты человека, красоты его души и одухотворенности выражены скульптором эффектно и динамично. Создается такое впечатление, что скульптор работала с радостью, стремясь воплотить свое понимание роли Анны Ивановны Зеленовой в сохранении сокровищ русского искусства мировой культуры.

### *Багратион*

Проект памятника Багратиону, герою Бородинской битвы, прославившегося своими боевыми подвигами, доблестью, беззаветной храбростью и умом, отвечает тому образу, который дошел до нас в описаниях современников и в летописях славного рода Багратионов.

Интересна по композиционному решению эскизная работа Дмитриевой «На развалинах Наполеоновской империи», в которой скульптор запечатлел Петра Ивановича Багратиона, князя, известного русского генерала, главнокомандующего 2-ой армией в Отечественной войне 1812 года, смертельно раненного в Бородинском сражении.

Багратион, вылепленный Дмитриевой из фаянса, воплотил в себе качества своих предков: царственная осанка фигуры, воинская доблесть и решительность, презрение к смерти и воля к победе.

В композиции — генерал изображен сидящим после тяжелого боя на обломках наполеоновской пушки, устало облокотившимся на колесо с отлитыми на нем буквами «N» — первой буквой имени императора. Внизу под ногами лежат сломанная деталь лафета и часть ствола пушки также с буквами «N». Детали пушки и фигура живописно объединены военным плащом генерала, перекинутым от колеса через правое бедро до сломанного лафета. Багратион как бы отрешенно смотрит в грядущее России, облокотившись на «колесо истории», выполнив свой священный долг воина. Композиция зафиксировала момент короткого отдыха перед следующим боем, передавая состояние покоя и величия истинного воина и полководца. Как мы

уже знаем, Багратион, будучи уже раненым, не покинул поля боя и умер в пылу сражения. Именно поэтому мгновение жизни, увиденное скульптором в своем воображении и воплощенное в художественном произведении, впечатляет сюжетной достоверностью и эмоциональным настроением.

Портрет, исполненный скульптором отдельно, раскрывает перед нами красивый одухотворенный образ Багратиона — мыслящего человека негибаемой воли и бесстрашия.

### *Красное село*

Тамара Дмитриева является автором проекта памятника советским людям, которых немцы во время войны вывозили в Германию на работы из сортировочного, перевалочного пункта, находившегося в Красном селе. (Архитектор Артур Фалин).

В проекте монумента в условных объемах запечатлены момент прощания узников с Родиной, отрыва их от родных мест во вражескую страну в неведомое будущее; эшелоны, вагоны, в которые заталкивались рассортированные по назначению узники. В центре композиции расположена аллегорическая фигура с крыльями, олицетворяющая Ангела небесного, который распростер крылья защиты над несчастными людьми, стараясь уберечь их от горя и страданий. Все это — тела людей, плотно прижатых друг к другу, вагоны, крылья Ангела сливаются в единую композицию, выполненную условными и монументальными средствами.

Замысел памятника, его композиция и монументальные черты говорят о том, что Тамара Дмитриева обладает даром монументальности, который проявляется даже в небольших работах. Жаль, что эта работа не получила воплощения в жизнь, хотя и была отмечена на конкурсе. Совершенно очевидно, что обществу надо подумать о том, чтобы монумент такой силы и гражданской позиции воплотить со всей полнотой, которую диктует замысел.

### *Святитель Петр Московский*

Скульптура **Святителя Петра Московского**, выполненная Тамарой Дмитриевой, связана с конкурсной тематикой. Петр Московский — один из почитаемых русской православной церковью деятелей, который много сделал для укрепления христианской православной веры и приложил немало усилий для процветания столичного града Российской империи Москвы, который именовали как «Третий Рим».

Петр Московский наставлял все епархиальные дела града Москвы и много сделал для укрепления и расширения влияния могущества Московской епархии. Он умножил ее достояние, усилил деятельность во многих направлениях, не только духовном, но и в светском. Православная церковь нуждалась в средствах для содержания больных, сирых, и обездоленных, поэтому Петр Московский искал доступ к сердцам тех, кто владел достаточным достоянием и ходил к нему за духовной помощью. Поэтому Петр Московский изображен сидящим, а не проповедующим. Он как бы благословляет тех, кто вносит свою посильную лепту в поддержание храмов, монастырей и на

христианское милосердие нуждающимся. Сидящая фигура Петра Московского высотой 20 см. выполнена в фаянсе.

Особо выразителен портрет Петра Московского, исполненный скульптором отдельно. Он отмечен духовностью, в каждой его черте сказывается внутренняя сосредоточенность, стремление ощутить мир как нечто высшее, данное от Господа. Именно это состояние внутренней сосредоточенности является основной художественной доминантой этого произведения. Портрет выполнен в шамоте в натуральную величину.

Петр Московский воплощен в традициях, идущих от иконописных образов, которым придано животворное начало: фигура достаточно традиционная, одеяние соответствующее его чину и жест благословляющей руки. Помимо деталей, исполненных с достаточной достоверностью, в портрете подчеркиваются качества человека, несущего свет в души заблудших и освещающего дорогу тех, кто ищет истину.

### *Николай Угодник*

Другой работой из этого ряда является бюст одного из самых любимых и почитаемых Святых Православной Церкви — **Николая Угодника**. Святитель Николай — христианский святой, архиепископ Мир Ликийских — почитается как чудотворец, считается покровителем моряков, купцов и детей.

В Московской Руси и Российской империи Николай-чудотворец занимал первое место среди святых (после Богоматери) по количеству посвященных ему храмов и написанных икон; имя Николай вплоть до начала XX века было одним из самых популярных при наречении младенцев.

Изначально святой Николай был погребен в церкви в городе Демре (на территории современной Турции). В мае 1087 года итальянскими купцами мощи святителя были перевезены в Италию и в настоящее время находятся в крипте базилики Св. Николая в городе Барии (Италия).

Часть мощей святителя Николая хранится в Венеции (остров Лидо), а также в археологическом музее города Анталии. Известно о нахождении частиц мощей святителя во многих православных храмах. В Николо-Богоявленском морском соборе в Санкт-Петербурге находится особо почитаемая икона с медальоном частицы мощей Святителя Николая Мир Ликийских Чудотворца.

Самое примечательное в изображении Николая Угодника — это его голова. Она трактована с глубоким пониманием значения личности большого мыслителя и святого образа. Глаза сосредоточенно смотрят в будущее, волевые черты подчеркнуты лепкой. В то же время, присутствует легкая снисходительная улыбка на лице, будто он смотрит на паству свою, на грешных и праведных, неся им защиту и исцеление. Все это выражено подробно, но ограниченными пластическими средствами. В такой образ веришь, в нем нет ни капли идеализации и нет ничего от слащавого фанатичного восхищения.

Тамара Дмитриева со свойственной ей душевной прямоотой и строгостью создала духовный образ, достойный этого святителя, отдавшего свою жизнь православному служению во имя помощи и спасения людей. Фигура Николая

Угодника высотой 25 см выполнена в фаянсе; портрет — 1/25 натуральной величины в шамоте.

## ТОРСЫ

К сюите «Петербургская Терпсихора» примыкают работы Тамары Дмитриевой, подсказанные античностью, в которых использован прием изображения торса женского тела. Главное для скульптора — это не повториться и найти индивидуальное решение, следуя классическим традициям, а также запечатлеть мгновение, в котором бы жил трепет прекрасного женского тела, сохранивший свою победительную красоту.

В женских торсах скульптор показывает свое безупречное владение пластикой, пропитанной античностью и, в то же время, окрашенное современной трактовкой образа.

### *Сидящая женщина*

Изображение торса в течение многих лет преследует фантазию, мысль и творческие устремления скульптора. Работа «Сидящая женщина» (торс от груди до колен) выполнена в розовом шамоте. В скульптуре образно передана пластичная телесность с совершенным знанием анатомии и искусства Древнего мира. Глядя на это изображение обнаженного женского тела, невольно ощущаешь всю красоту и гармонию природного совершенства.

### *«Бабочки»*

В сюиту торсов входят родственные по композиции и оригинальные по замыслу женские торсы из различных материалов (фарфор, фаянс, терракота, бронза и т.д.) Женские торсы, выполненные из керамики и фаянса, с лицевой стороны расписаны окрасом крыльев бабочек — эта серия называется «Бабочки». Живописно-графические изображения, нанесенные на человеческое тело, в основе своей имеют древние корни. Это явление в современном мире идет от традиций античности и от индейских, африканских племен, которые широко используют методы раскраски и татуировки по настоящее время. Татуировка, с одной стороны, связывает торсы, созданные скульптором, с древним искусством инков и, с другой стороны, удивительно перекликается с тяготением к искусству боди-арт. Тогда тело воспринимается живым материалом, основой особых символических начал для воспроизведения в совокупности с живописью произведения искусства, которое имеет мгновенное действие, кратковременность изображения и какую-то театрализованность в показе и исполнении.

Такая пластика в сочетании с живописными рисунками на ней является абсолютно современным произведением искусства, отвечающим исканиям тех, кто склонен любоваться красотой женского тела и приобретать такие произведения для украшения своего дома.

### *Бегущая*

Сложнейшим по композиции, великолепным по изысканной пластике и динамике является торс «Бегущая», в котором чувствуется воздействие

эллинистической скульптуры. Вдохновенная импровизация передает мощь, гибкость и пластически сложные повороты женского тела. Эту работу Тамары Дмитриевой отличает исключительное совершенство исполнения — запечатлен одномоментный динамический рывок сильного красивого тела. Без всякого сомнения, эта работа скульптора, выполненная из фаянса, является шедевром, которым невозможно не любоваться. Иллюстрация этого торса представлена в альбоме «Мастер-класс» в 1996 году.

Сюита торсов отмечена не только мастерством выявления формы женского тела. Она интересна тем, что в ней, как это свойственно дарованию Тамары Дмитриевой, присутствует особая способность стилистического и духовного проникновения в суть различных культурных эпох. В каждой из этих работ можно прочесть древние первоисточки, придающие силу произведениям искусства, некую тайну, тянущуюся от раскопок древнеегипетских гробниц и античных городов к современному восприятию красоты женского тела.

Женское тело почиталось как воплощение божественного начала для жизни на земле и продолжения человеческого рода. Скорее всего, торсы Тамары Дмитриевой можно обозначить как славянское восприятие древнегреческого искусства. Здесь все усилено мощью телесной красоты и подчеркнуто силой плодородия.

Скульптуры Дмитриевой — женские торсы сплелись в два начала: одно из них это хвала женщине, созданной Всевышним, предназначенной нести бремя продолжения человеческого рода на земле, второе — быть хранительницей домашнего очага. Слияние философских, этических и эстетических начал и древних традиций множества культур придают женским торсам, исполненным Тамарой Дмитриевой, особую художественную значимость.

### ***Обнаженная в дереве***

Чувство материала дает скульптору свою трактовку образа и неожиданные композиционные решения. «Обнаженная», выполненная в дереве, имеет свою отличительную особенность и характерные черты, присущие древним северным народам. Фигура девушки исполнена в полный рост. Весь ее облик говорит о том, что перед нами молодая девушка простого деревенского происхождения, немного смущенная, полная жизнотворных сил и какой-то неги, исходящей от ее пышных форм, напоминающих полотна Рубенса. Руки девушки, закинутае за голову, поддерживают тяжелые ниспадающие длинные волосы, распущенные по спине. Теплое дерево как ничто другое подходит к этому естественному образу природной грации, без всяких ухищрений и символических дополнений.

Фактура дерева и его обработка органически включены в образную систему круглой скульптуры, которая служит декоративной частью с тыльной стороны и оттеняет мощную и сильную пластику с фронтальной. Скульптурное изображение «Обнаженная» является своего рода гимном природе и женщине как матери и продолжательнице человеческого рода.

## *Женские фигуры*

Мелодия женского тела в ее различных трансформациях, будь то стройная утонченная фигура балерины или пышная рубенсовская женщина, привлекает скульптора, которому удастся показать красоту тела, расцвет всех его форм и радостное ощущение полноты бытия, ярко выраженного пластическими средствами.

В двух обнаженных женских фигурах, присутствует лирическое исполнение образов, некая интимность и притягательность женской красоты. В одной из работ мы видим женщину, которая как бы углубилась в себя, предчувствуя биение зарождающейся в ней новой жизни. Она предвкушает это чувство предстоящего материнства с великой радостью и изумлением, являясь источником продолжения жизни семьи, что и выражено в этом произведении с выразительной пластической полнотой.

Дмитриева является явственной почитательницей красоты женской фигуры. Она не просто любит ими, она подчеркивает их красоту, гармонию прекрасного тела в полном цвету и готовности к материнству.

В работе «Обнаженная женская фигура», наполненной глубокой лиричностью, женской тайной и ускользающими грезами, просматриваются свойственные скульптору штрихи античности, являющимися в работе квинтэссенцией пластического современного языка мастера. Именно поэтому, в произведениях скульптора, мы находим ощущение успокоения, наслаждаясь умиротворенной красотой.

## **ГРАФИКА**

Тамара Дмитриева не только занимается пластическим изображением, но и увлекается графикой совершенно определенного рода. Ей важно запечатлеть формы и движения тела, используя для рисунка тушь и белила. Темы для работ берутся самые разнообразные: фигуры женские, мужские, детские, стоящие или сидящие в самых разнообразных позах. Некоторые подчеркнута эротичны.

К примеру, на рисунке изображена красивая женская фигура, с подчеркнута женственными формами, на которой остановил свой восторженный взгляд Амур. В рисунке скульптор более всего акцентировал свое внимание не на сюжете, а на пластическом изображении гибкого молодого женского тела, вовлеченного в танец.

Среди рисунков выделяется цикл работ с изображениями молодых девушек, дефилирующих в танце. На одном из рисунков изображена современная девушка в балетном развороте во время танца с лентами, что невольно привлекает взгляд, хотя, кажется, в работе нет ничего особенного, кроме эротичности и музыкальности движений.

Композиция рисунка со спящей женщиной пышных форм и любопытным дьяволом, приподнимающим ее покрывало, перекликается с работами старых голландских мастеров.

Во всех этих графических рисунках просматривается попытка и поиск мастером тем и композиций для объемного пластического решения в материале. Что подтверждается серией работ женских молодых фигур, выполненных в бронзе.

В своих рисунках скульптор обращается к темам, заимствованным от народной фантазии. Так, для поиска композиции горельефа «Русалка» был использован образ русалки, окруженной свитой рыб, поднимающейся из подводного царства.

Есть у Дмитриевой серия графических работ, навеянная библейскими и евангельскими мотивами. В частности, это ангелы, Мария с младенцем и другое. Ангелы изображаются разноплановые: размышляющие, скорбящие, молящиеся, поющие и играющие на каких-либо инструментах.

И конечно, самым интересным из них, на наш взгляд, является изображение богоматери с младенцем (отроком) на руках. Богоматерь с младенцем — традиционный сюжет в живописи и в графике, связанной с библейско-евангельской темой. Оригинальна трактовка младенца: возраст отрока, одет в венецианский костюм эпохи ренессанса. Богоматерь нарисована с явно подчеркнутым чувством страдания и скорби на лице, будто она предчувствует и провидит трагическое будущее своего ребенка и его величие.

Скульптор хорошо владеет рисунком и умеет выделить необходимые детали, в то же время, оставаясь верной своему принципу лаконичности и четкости.

### ***Панно «В ночи»***

Особняком в творчестве Тамары Дмитриевой стоит панно, которое она назвала «В ночи». Это чисто декоративное, пронизанное тончайшей эмоциональностью работа. Все решено в плоскости, тут и задний и передний план, — все смотрится в едином изобразительном потоке: месяц, плывущий в небе, стволы деревьев, обозначенные условными объемами в виде теней, незримый поток света и течение реки. Центром всей композиции является золотой олененок, который заблудился в этом ночном пространстве. Олененок олицетворяет душу художника, растворившуюся в огромном непредсказуемом мире, ищущую свое место и пристанище. Сердцем этого сказочного мира является творящая душа художника.

Панно выполнено из толстой шерстяной ткани, силуэты подчеркнуты серебряной нитью, в композиционный фон включены аппликации и поэтому создается усиливающийся декоративный эффект в сочетании плоскости, силуэтности и какой-то мистической загадочности.

### ***Коврик «Солнце»***

К работам, где особенно чувствуется стремление души скульптора к русскому искусству, к его народным истокам, может быть отнесен настенный ковер, выстроенный по горизонтали, исполненный из цветных нитей. В его верхней части мы видим золотое солнце на голубом небе, облака и множество декоративных элементов, подчеркивающих праздничность момента встречи весны — масленицу. Условное решение отдельных элементов в сочетании с ярким колоритом в духе народного орнамента вполне отвечают тому настрою, которое диктует само название русского праздника «Масленица».



## Заключение

Подходя к итоговым страницам монографии о скульпторе Тамаре Дмитриевой, невольно хочется осмыслить, в чем состоит суть ее творчества, эстетическое кредо художника, который всю жизнь посвятил отечественному ваянию.

Первое — Дмитриева не вступила на путь новаций ради разрушения формы или через разрушение устоявшейся формы. Она впитала в себя наследие мирового искусства всех эпох, которое отложилось в ней подсознательно, выработав свой индивидуальный стиль, где присутствует как основа академизм, дополненный полемичностью, сарказмом, юмором, символизмом, высокой духовностью, в преломлении современного восприятия действительности и нового осмысления прошлых исторических событий.

Второе — художественное кредо скульптора Тамары Дмитриевой заключается в служении правде, что делает ее мир искусства достойным вкладом в культурный пласт Петербурга, являющийся неотъемлемой частью русского искусства.

### Примечания

- <sup>1</sup> — стихотворение Абрама Раскина;
- <sup>2</sup> — стихотворение Людмилы Митрохиной;
- <sup>3</sup> — стихотворение Абрама Раскина;
- <sup>4</sup> — стихотворение Людмилы Митрохиной;
- <sup>5</sup> — стихотворение Абрама Раскина;
- <sup>6</sup> — стихотворение Людмилы Митрохиной.



## ХУДОЖНИК — БАЛТИЕЦ Иван Титов. Начало пути. Материалы к биографии

Народный художник РСФСР Иван Филиппович Титов (1902–1983), выпускник Академии художеств, ученик К. С. Петрова-Водкина, много лет играл заметную роль в художественной жизни Ленинграда, в деятельности ЛОСХ. В годы Великой Отечественной войны он воевал на Балтийском флоте, на подступах к Ленинграду (на Петергофском и Ораниенбаумском рейде), служил на линкоре «Октябрьская революция», работал в блокадном Ленинграде — писал, рисовал батальные сцены, портреты героев войны, листовки, плакаты... В 1943 году награжден медалью «За оборону Ленинграда». В 1944 году был командирован в Москву и там трудился до последних своих дней. Без причин он стал «чужим» для Ленинграда, и по сегодняшний день его имя практически исключено из героической летописи защиты Ленинграда. В сборниках статей, книгах, альбомах, посвященных искусству блокадного города, даже упоминания об этом выдающемся мастере живописи, герое Великой Отечественной войны чаще всего отсутствуют. А это — явная несправедливость!

\* \* \*

«Настроение бодрое, романтическое, я счастлив — еду в Питер...».<sup>1</sup> Эти строки написал Иван Филиппович Титов, вспоминая в автобиографических записках ноябрь 1921 года. Уроженец предгорий Южного Урала, сын крестьянки и сельского учителя, он как «доброволец первого комсомольского призыва» был направлен на Балтийский Флот.

Начало его жизненного пути было схожим с судьбами миллионов крестьянских парней России той поры. Его дед и прадед были крепостными, корнями своими связанными сначала с Тамбовской губернией, а затем со столь же богатым черноземными землями казачьего Оренбуржья. Рожден был Иван в 1902 году. Дед, будучи безземельным крестьянином — батраком, арендовал землю у казаков. На всю жизнь запомнил юный Иван Титов рассказы деда и отца о жизни крестьянства в крепостной неволе и в пореформенное время. Средства для многочисленной семьи сызмальства добывал отец Ивана — Филипп Антонович, обладавший каллиграфическим почерком. Учившегося в церковно-приходской школе мальчика отметили, и за успехи он был взят на службу, где был писцом, потом — писарем. Именно его жалованье позволило большой семье не только выжить, но и вести «исправное» хозяйство. Рачительностью и трудолюбием отличались все члены этой крестьянской семьи. Отец художника был человеком способным, он занимался самообразованием, брал уроки у преподавателя местной земской школы. Сдав экстерном экзамены в городской гимназии уездного Троицка, он получил звание учителя народных школ.

С 1908 года Филипп Антонович преподавал, а затем, стал и заведовать сельской земской школой в родном селе Николаевка.

В 1909 году Иван Титов поступил в земскую школу родного села. Автобиографические записки сохранили воспоминания о жизни семьи тех лет. В здании школы они занимали половину дома. Детские и юношеские годы будущего художника проходили в обстановке, которую много лет спустя он будет описывать следующими словами: «В нашем доме было много книг классиков русской литературы, толстые большие тома собраний сочинений М. Лермонтова, А. Пушкина, Н. Некрасова, И. Крылова, стихи А. Кольцова, И. Никитина и много другого... (книги) ходили по рукам тогдашней молодежи, учеников отца » и «Часто в нашем доме собиралась сельская интеллигенция и молодежь, обсуждали животрепещущие вопросы жизни крестьян села. Отец постоянно пополнял свою библиотеку, выписывая газету «Русское слово» с приложениями собраний сочинений М. Горького, Л. Андреева, В. Короленко, Д. Мамина-Сибиряка, В. Вересаева и других авторов. Читали Некрасова, который был близок крестьянским настроениям, Лермонтова "Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ..." , Салтыкова — Щедрина, Льва Толстого, увлекались народнической литературой Глеба Успенского, Николая Златовратского и других».<sup>2</sup>

В 1913 году как «неблагонадежного» Филиппа Антоновича изгнали из школы, но, как человек грамотный и имеющий «деловую жилку», он сумел устроиться на службу в Союз сибирских маслодельных артелей. В 1915 году он ушел на «империалистическую войну», где и погиб. После скитаний, Иван вместе с матерью Марфой Алексеевной вернулся в родную деревню Николаевку. В 1919 году Ивану удалось закончить народное училище. Несмотря на бурные события тех лет, Ивану Титову пришлось много заниматься крестьянским трудом. Он работал в двух хозяйствах своих дедов — по отцовской и материнской линиям. «Боронить, пахать, косить, убирать хлеб — это была радость... Я всегда любил сельскохозяйственные работы, любил лошадей. Если бы не уехал в Петроград на флот и не учился в Академии художеств, я, вероятно, был бы агрономом».<sup>3</sup>

В последних числах ноября 1921 года, погрузившись в теплушку «с пением комсомольских песен и песен Гражданской войны» Иван Титов отправился из Свердловска (Екатеринбурга) в Петроград.

В Петрограде «жило холодно и голодно — четверть фунта хлеба и селедочные головки на обед и ужин». Полугодовое пребывание в «учебной роте» (жилье — в Крюковских казармах, строевые занятия — на Театральной площади и т. д.) закончилось присягой и парадом на площади Урицкого (Дворцовой).

Далее — Кронштадт, школа минеров и телеграфистов. Город сохранял следы Кронштадтского мятежа и иностранной интервенции. Учеба была «настоящей» — в оборудованных классах под руководством опытных наставников и преподавателей. Летом 1922 года начались плавания на учебных судах. Иван Титов становился настоящим моряком. Учения на шлюпках, походы под парусом занимали много времени — как он сам говорил, « так шло наше оморячивание».

В здании бывшего офицерского собрания в Кронштадте разместился морской клуб, а в нем были организованы различные художественные, театральные и литературные секции и кружки. Любивший с детства рисовать, молодой моряк поступил в изостудию. Ею руководил художник Горский, выпускник Училища Штиглица. Начальники Минно-торпедной и телеграфной школы, носившей имя изобретателя радио А. С. Попова, не только не препятствовали увлечению искусством Ивана Титова, но поощряли его в этих занятиях. По окончании Школы, он был оставлен здесь заведовать библиотекой, а потом после окончания специальных курсов был назначен на работу в Центральную библиотеку Балтийского флота.

В 1924 году ему разрешили сдавать экзамены для поступления в Высший художественно-технический институт (ЛВХТИ), как тогда называлась Академия художеств. В случае поступления в Академию, Иван Титов отпускался для получения образования. 1924 год для Академии художеств был «звездным». В числе ее учеников тогда оказались В. М. Орешников, П. А. Осолодков, Г. Н. Веселов, А. Д. Зайцев, А. Н. и В. Н. Прошкины. В 1926 году Иван Титов был демобилизован из флота и смог полностью отдаться учебе.

Основным преподавателем живописи в период обучения Титова был К. С. Петров-Водкин. Педагогической работе он отдавал много сил. В процессе обучения выдающийся мастер живописи опирался на свой неповторимый творческий опыт. Один из учеников Кузьмы Петровича, А. Н. Самохвалов, в дальнейшем видный советский живописец и график, писал: «К. С. Петров-Водкин занимал тогда бывшую батальную мастерскую в саду академии. Стеклянная мастерская была наполнена светом... и работа в ней была похожа на работу на открытом воздухе... Начинался обход — высказывание суждений мастера, весьма, может, критическое, но в тоже время вполне обоснованное, так как никакой другой мастер не говорил о таких вещах. Прежде всего, осевое соотношение объемов. Принцип осевых построений применялся нами уже повсюду... не только в изображениях человеческой фигуры в целом, когда плечи, руки и ноги человека, его корпус и голова вступают в занятом ими пространстве в разговор соответствий... Образ получает пространственное выражение... Принцип осевых построений оставался и в натюрморте, и в пейзаже, и в портрете. В его системе принцип осевого построения вырастает в принцип планетарного видения... Он учил, что все вещи и все, что мы видим — людей, здания, корабли, мы видим в соответствии с мировым пространством, и мало того, мы видим двуглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мир воспринимается нами во времени, это время надо втащить на холст... Для этого нужно было изменить методы нанесения образного комплекса на холст. Прежде всего, отказаться от академической — «итальянской» перспективы одноглазого смотрения с единой неподвижной точки зрения и освоить метод сферического смотрения и принципы сферической перспективы».<sup>4</sup>

Предлагаемые педагогом студентам для исполнения композиционные упражнения — эскизы должны были помочь обучаемым передать с помощью «наклонной перспективы» «ощущение преодоления сил гравитации» и «свое собственное движение (путем расстановки зрительных акцентов) в изображаемом

пространстве» — «пейзаж падающего», «комната лежащего», «улица бегущего». Эти задания вызывали реакцию, мягко говоря, неоднозначную.

Но, К. С. Петров-Водкин, будучи уверен в правильности своего педагогического метода, говорил о задачах преподавания: «Воспитать специалиста по передаче зрительных ощущений; призвать живописца к утраченной всесторонности, познавательной и изобразительной; научить "способам видеть" и способам "фиксированное видимое", сохраняя при этом «эмоциональную силу индивидуального творчества ученика».<sup>5</sup>

Вместе с тем, он говорил о необходимости всеобъемлемости и разнообразии педагогических методов, которые следует использовать в коллективном преподавании. К. С. Петров-Водкин писал: «Каков бы ни был талант художественный либо педагогический данного художника, ему не под силу обнять и преподать сложность средств и возможностей художественного творчества, разбросанного по разнородным школам и направлениям, и не под силу охватить возможно полно научный материал, сопровождающий изучаемое искусство. ...Завоевания наук физико-математических и ощупывающих предметную динамичность поставили перед художниками новые задачи планетарного мироощущения, расширив, таким образом, художественную педагогику за стены не только одного мастера, но и отдельных школ и направлений, и только сложному коллективу мастеров впору обнять разработку вопросов и поставить их в программу высшего образования»<sup>6</sup>.

Что представляла собой Академия художеств в те годы? Иван Титов поступил во ЛВХТИ, а заканчивал ИНПИИ — Институт пролетарского изобразительного искусства. И дело не только в названиях и скорой их смене. Руководство процессами художественного образования было возложено на специальных комиссаров, подчинявшихся «отделу ИЗО Наркомпроса». Контроль за деятельностью профессоров осуществлял еще и «Совет старост» (студенческий комитет).

«Мы много и самозабвенно спорили и долго митинговали. На наши студенческие диспуты приходили художники разных направлений, устраивали выставки футуристы, кубисты, супрематисты, аналитики и другие. Л. Т. Чупятов развивал идеи сферического пространства, но нам казалось, что его картины с людьми, стоящими на потолке, нужно перевернуть, и никакого нового понимания искусства в этом нет. В. В. Купцов — ученик К. С. Малевича — делал сложные супрематические картины, вкладывал такой невероятный труд, так тщательно отделял свои разноцветные квадраты, кубы, круги, линии, создавал целые тематические композиции, например, Ленинград с самолета ночью, в огнях. Был одержимый фанатик, аскет, жил перебиваясь с хлеба на воду. Жизнь кончил трагически...

Приходил на собрание к нам П. Н. Филонов... Он широким жестом обращался к студентам и говорил, тогда нам казалось, убедительно и революционно: "Чему вас здесь учат эти мракобесы — профессора старой академии". Эти слова нас приводили в восторг, мы готовы были свергнуть кого угодно, лишь бы проявить свою революционность. "Пять лет вы будете учиться у этих реакционеров?! Приходите ко мне, я вас в три месяца сделаю

художниками". И развивал теорию аналитического искусства мирового расцвета, подкрепляя свои доводы цитатами из "Капитала", политэкономии и других литературных источников.

...Мы не подозревали тогда, что сам Павел Николаевич прошел большую школу в мастерских Афонского монастыря, умел работать, о чем свидетельствуют не только его портреты, но и другие полотна.

Яркие, эффектные речи Павла Николаевича, притягательные теоретические высказывания, глубоких по идеям деклараций действовали так сильно, что мы пошли к нему учиться. Это было лето 1925 года. Я еще служил во флоте, но академические каникулы проводил в Ленинграде. Первый самостоятельный этюд маслом я написал этим летом под руководством Павла Николаевича в саду его дома на Аптекарском острове. Это был простой пейзаж — на фоне зелени сада деревянный дом с резными кружевами кокошников на трубах, водостоках и другими украшениями. На этюдах Павел Николаевич говорил о сделанности вещи, о границах предмета, о вписанности в среду, о необходимости научиться писать точно, сложно и убедительно. Он требовал, чтобы написано было тонко и чтобы соприкосновение одного предмета с другими было сделано тщательно. "Вещь должна быть сделана, — повторял он, — должно быть прослежено влияние одного цвета на другой. Что вы учитесь у этих мракобесов, чему они вас учат?" — снова сокрушался он. На осенней академической выставке Аркадий Александрович Рылов хвалил эти этюды, но я был в полной растерянности: кто из них прав? Филонов ли со своим аналитизмом и сделанностью? Водкин ли со своими растяжками, Д. Е. Загоскин ли, учивший рисовать червячками, Л. Т. Чупятов ли с его идеями сферичности пространства или супрематисты с кубистами?!»<sup>7</sup>.

И. Ф. Титов пришел в Академию в период ректорства В. Л. Симонова, которого вскоре сменил Э. Э. Эссен. Архитектор по образованию, он был морским офицером, видным большевиком — подпольщиком. В Академию его направили для восстановления учебного процесса на основе реалистических принципов в художественном творчестве. Эссен предпринял удачные попытки восстановления музея Академии художеств, производственных мастерских (включая бронзолитейные и форматорские). В музей не только возвращались разрозненные в годы революционной смуты экспонаты, но производилась реставрация экспонатов, восстанавливались экспозиции, в том числе — раздел слепков, так необходимый для учебного процесса. Была восстановлена академическая типография. К сожалению, «крайний левак» Ф. А. Маслов, сменивший Эссена, вновь начал процесс уничтожения того, что было «окрашено» реалистической направленностью и опиралось на классические традиции. Но, И. Ф. Титов в это время завершал свое обучение в Академии художеств, и, несмотря на то, что был человеком с активной гражданской позицией, не мог противостоять разгрому Академии при Маслове.

Э. Э. Эссен не всегда был согласен с педагогическими принципами К. С. Петрова-Водкина. «Однажды к заседанию профессорского совета были выставлены упражнения учеников в "трехцветке" — этюды. Выступления профессоров для Кузьмы Сергеевича были неожиданными. О. Э. Браз заявил, что

в этой теории аналитической живописи ничего не понимает, и так преподавать не будет. Н. Э. Радлов разъярился как бык — от этих красных, желтых, синих дощечек рябит в глазах, эта система калечит учащегося, портит зрение — трехцветка не только не изошряет видения цвета, а, наоборот, притупляет его».<sup>8</sup>

Как видим, академические преподаватели не были едины в осуществлении определенных систем и педагогических принципов. Практически каждый педагог опирался на свой собственный творческий опыт. К. С. Петров-Водкин же, тем не менее, сохранял лидирующее положение в преподавательском корпусе по разделу обучения живописи, в частности, в разработке учебной программы, в которой определялись последовательность обучения и его главный принцип — «от простого к сложному».

По мнению К. С. Петрова-Водкина, важнейшими учебными заданиями являлись и «упражнения на цвет». «...мы впервые столкнулись с так называемой водкинской трехцветкой и растяжкой. Почти весь учебный год мы занимались изучением цвета. Растягивали от самого звучного локального до белого на белом холсте, а потом это же делали с белилами и, наконец, изучали смеси — смешение красной и синей, синей и желтой, желтой и красной. Я не понимал: для чего эта трехцветка, когда есть целая палитра цветов всех тонов и оттенков?».<sup>9</sup>

Законами оптического восприятия обосновывал К. С. Петров-Водкин «видение цвета». Свою знаменитую систему «трехцветки» он обосновывал необходимостью развития глаза художника, который воспринимал все многообразие природных цветов в их спектральном единстве.

Ожесточенные споры, часто открытое противостояние в отстаивании своих творческих и педагогических принципов в сфере живописи, подвигли Ивана Титова перейти на графический факультет. Как он сам писал позднее: «...я пошел на графику — там мне казалось все понятнее и точнее».<sup>10</sup>

На первое место у него вышло увлечение книжной графикой. Он «учился делать книгу», весь книжный организм — от макета, конструкции — до ее художественного оформления и заполнения — иллюстраций, шрифтов. Его учителем здесь был Д. И. Митрохин. Различные графические техники преподавали не менее маститые мэтры — В. Г. Антонов (ксилография), В. М. Коношевич (литография), Е. С. Кругликова (офорт), П. А. Шиллинговский (ксилография). Гравюру на металле вел М. И. Антонов — руководитель факультета. В. Г. Антонов и П. А. Шиллинговский учили на факультете рисунку. Преподавателями «межфакультетского рисунка» были прославленные мастера Г. М. Бобровский и В. Е. Савинский. Какой-то период рисунок преподавал и Н. Э. Радлов.

Любимым наставником Ивана Титова стал В. М. Конашевич, с которым он в будущем не только сдружится, но и будет тесно сотрудничать. Он научил начинающего художника внимательному отношению к натуре, скрупулезной работе над ней. Ассистент Конашевича — О. Е. Коротков учил практически и непосредственно работать на литографском камне — карандашом, кистью, пером и прочим.

Большой интерес проявил Иван Титов к шрифтам. Учителя развивали этот интерес, — подталкивали к изучению шрифтов известных мастеров прошлого и настоящего, призывали их самих «сочинять» шрифты.

В 1930 году И. Ф. Титов был выпущен из Академии — Института пролетарского изобразительного искусства. Тот год дал обильный «урожай» талантов: Г. Д. Епифанов, В. Д. Двораковский, Н. А. Павлов, Н. Л. Бриммер, В. В. Зенькович, И. В. Варзар.

Какова была тема дипломной работы художника-графика И. Ф. Титова — неизвестно. Даже в вышедшем совсем недавно юбилейном справочнике выпускников Института им. И. Е. Репина (1915–2005) о И. Ф. Титове сказано, что название дипломной работы в документах архива (имеется ввиду Научно-библиографический архив Российской Академии художеств) отсутствует.<sup>11</sup> Будем надеяться, что временно.

О студенческих годах Иван Титов позднее напишет с теплотой: «Я всегда с большим удовольствием и благодарностью вспоминаю ученические годы и славные имена своих учителей, но был я не самым примерным учеником».<sup>12</sup>

#### Примечания

<sup>1</sup> Народный художник РСФСР Иван Филиппович Титов (1902–1983). Живопись. Графика. Каталог выставки произведений. Составитель каталога и автор литературной обработки воспоминаний И. Ф. Титова Н. И. Титова. М., 1991. С. 8.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 8.

<sup>4</sup> А. Н. Самохвалов.

<sup>5</sup> К. С. Петров-Водкин.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Народный художник РСФСР Иван Филиппович Титов... С. 12.

<sup>8</sup> Там же. С. 22.

<sup>9</sup> Там же. С. 12.

<sup>10</sup> Там же. С. 14.

<sup>11</sup> Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005.

<sup>12</sup> Народный художник РСФСР Иван Филиппович Титов... С. 22.

*Авторы выражают признательность Н. И. Титовой (Москва) за возможность знакомства с наследием И. Ф. Титова.*



## ЛЮБИМЫЙ ГОРОД ЯРОСЛАВА КРЕСТОВСКОГО

Ярослав Игоревич Крестовский (1925–2004) — петербуржец и по рождению, и по творческим интересам.

Его дед Всеволод Владимирович Крестовский (1839–1895) был известным писателем, автором знаменитого романа «Петербургские трущобы», поэтом, журналистом, переводчиком.

Отец — Игорь Всеволодович (1893–1976) — был заметной фигурой в художественной жизни Ленинграда. Выпускник Академии художеств, ученик Г. Р. Залемана и В. В. Лишева, он начал работать в монументальной скульптуре еще в дореволюционные годы. И. В. Крестовский получил известность как автор мемориальных памятников. Он занимался реставрацией и восстановлением круглой скульптуры и рельефов зданий Александринского театра, Михайловского и Мраморного дворцов, ансамбля Петергофа. Позже реставрация увлечет и Ярослава Крестовского.

Помимо творческой деятельности И. В. Крестовский занимался педагогической работой. Он был профессором Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Семья, атмосфера творчества, царившая в ней, предопределили выбор будущего Ярослава Крестовским — он мечтал об Академии художеств. В 1936 году поступил в Среднюю художественную школу при Всероссийской Академии художеств, где учился у Ольги Богаевской и Михаила Натареви́ча. В школе царила атмосфера созидания и творчества. Соучениками Ярослава Крестовского были ставшие впоследствии известными живописцами Юрий Подляский, Анатолий Левитин, Юрий Тулин, искусствовед Марк Эткинд. Подобное окружение не могло не повлиять на формирование дарования Ярослава Крестовского.

В школе в учебную программу входила работа над натурными этюдами. Тогда и возник интерес к городскому пейзажу. Тех ранних работ практически не сохранилось, но, по мнению самого художника, уже тогда определилось его отношение к этому жанру, творческое восприятие города.

Учеба была прервана войной. Тяжелые годы Великой Отечественной прошли в Ярославской области, в Ростове Великом. В 1944 году в Ленинград Крестовские вернулись в числе первых. Отец сразу же был привлечен к работе по восстановлению скульптуры, утраченной в годы блокады. Ярослав Крестовский не только наблюдал за деятельностью отца, но и помогал ему. И этот непосредственный контакт с архитектурными памятниками, лишившимися своего скульптурного убранства, заставил его теперь уже буквально прикоснуться к тому, что раньше он видел лишь глазами. Именно тогда архитектура обрела для него особую ценность. Ярослав Крестовский всегда с особой теплотой отзывался о своем общении с известным зодчим Л. В. Рудневым, который познакомил его не только с архитектурой, но затем, уже в годы обучения в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище, и с живописью. В училище он занимался в альфрейной мастерской, но причиной этому была не «измена» любимой живописи, а беспокойство, что после произошедшего с ним несчастного

случая, он, как художник-живописец не сможет воспринимать нужным образом цвет. (Болели глаза, он терял зрение).

Закончив обучение в 1948 году, он был направлен на работу в Ленинградские реставрационные мастерские художником-реставратором стенных росписей, где вновь непосредственно соприкоснулся с красотой архитектуры. Пришло понимание того, что ему необходима самостоятельная творческая работа. Крестовский поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. С графического факультета, куда он поступил первоначально, переходит в мастерскую театральной живописи, которую в те годы возглавлял М. П. Бобышов. Эта мастерская была профессионально очень сильной, что определялось во многом личностью руководителя. Великолепно понимая специфику театра, важность практической, постановочной работы для студентов, профессор Бобышов был мастером, продолжавшим лучшие традиции таких художников, как А. Я. Головин, К. А. Коровин. Именно поэтому он сумел так чутко подойти к проблемам Ярослава Крестовского, считая, что в первую очередь он должен сделать из него художника, а какого — театрального, монументалиста или станковиста, — это было выбором самого студента. Поступив в 1950 году, Крестовский «выпустился» из Института в 1956 году, защитив диплом «Эскизы декораций и костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова "Снегурочка"».

Уже тогда художник активно работает над ленинградским — петербургским пейзажем. Он будет бесконечно варьировать известные мотивы Крюкова канала, Фонтанки, Мойки, Невы, перспектив Невского, но всегда это будет узнаваемый «взгляд Крестовского» на город. «Развитая фантазия» позволяла художнику всякий раз находить особое очарование в облике города. Городской пейзаж становится важной гранью его творческих интересов. Как пейзажист, он — истинный петербуржец, любящий и знающий свой город. Облик Петербурга постоянно меняется, и Крестовский запечатлел в своих картинах город уходящий.

Художники XX века нередко делали попытки в своих произведениях «осовременить» облик Петербурга, внести в него приметы времени, но очень скоро и совершенно естественно они вновь возвращались к облику классического периода. Конечно, на крышах надстроенных ампирных особняков появились антенны, в небо поднялись не только шпили зданий, купола церквей, но и заводские трубы. Однако город сохранил ощущение прошлого, как драгоценность. Именно таков Петербург у Ярослава Крестовского.

В юности он много работал с натурой, писал этюды. Однако, не трудно заметить, что самые ранние пейзажи, как впрочем, и «путевые», были ближе к натурным, носили характер этюда. А вот Петербург Крестовский видел глазами художника, создающего пейзаж-картину. Каким бы случайным ни казался в первое мгновение выбранный мотив, очень скоро убеждаешься в продуманности его образа.

В петербургских пейзажах Крестовского торжествует красота архитектуры, выявляется ее особый, характерный только для Петербурга, ритм городской застройки. Есть в этих пейзажах и ощущение сегодняшнего дня: все

в тех же антеннах, трубах, переплетениях проводов, пересекающих гладь неба и черной линией перерезающих стены домов. Старый Петербург кажется как паутиной оплетенным их сетью, но он все равно живет в своей идеальной классичности. Все в этих пейзажах создано человеком: он построил, посадил, одел в камень, — но сам — невидим.

Город у Крестовского живет своей жизнью. В этом своем видении мира художник пусть не был уникальным и единственным мастером, но он продемонстрировал свое чувство и понимание задач городского пейзажа. Вероятно, такое ощущение было не только продиктовано личным восприятием, но и воспитано.

Пейзажи Крестовского заставляют размышлять, фантазировать, вызывают литературные ассоциации. Естественно напрашивается их сравнение с работами М. В. Добужинского, особенно с графическим циклом, посвященным «Белым ночам» Ф. М. Достоевского. Это тот же «непарадный» Петербург района Крюкова канала, далеких от Невского проспекта уголков Мойки и Фонтанки. Однако сюжетно-иконографическая близость не заслоняет того обстоятельства, что город Крестовского теплее, интимнее.

«Ранний» Крестовский в одном из первых своих произведений почти буквально использует одну из композиций Добужинского к «Белым ночам». Это вид Крюкова канала с колокольней Никольского Морского собора в глубине перспективы.

В 1957 году он пишет пейзаж «Фонтанка на рассвете», где изображает тот же самый мотив. Пространство развивается в глубину по диагонали и определяется чугунной оградой набережной, гладью Крюкова канала. Это движение естественно подчеркивается и четким ритмом открытых арок, опоясывающих здание старого Никольского рынка, расположенного на берегу канала. А там, дальше, за изящным полукружием Старо-Никольского моста виднеется стройная, ажурная колокольня собора. Мотив лишен торжественности многих архитектурных перспектив города, но в этом пейзаже есть другое — мгновенная узнаваемость — это Петербург. Его три главные составляющие: низкое небо, тягучие воды и строгость архитектуры находят воплощение в пейзаже.

В написанных в конце 1950-х годов городских пейзажах, Крестовский охотно варьирует какой-то определенный мотив, используя разные видовые точки. Он не случайно остановился на сюжете — Никольская колокольня и окружающие ее Крюков и Екатерининский каналы, находящаяся рядом Фонтанка. Торжественность облику города, расположенного на маловыразительной равнинной местности, придают вертикальные доминанты шпилей, зданий колоколен, соборов.

Крестовский любит и воспекает город, не «насекая» его, видит его самостоятельную красоту, без суеты будничной жизни. В этом он, вероятно, следовал пониманию городского пейзажа А. П. Остроумовой-Лебедевой. Ее город тоже безлюден, но отнюдь не бездушен.

Как никто другой Крестовский чувствует очарование белых ночей Петербурга. В пейзаже «Фонтанка на рассвете», и в другом, написанном годом позже — «Крюков канал. Утром» — художник особое внимание уделяет колориту,

будто разбеленному мягкой предрассветной дымкой. Цветовая гамма этих работ построена на гармонии жемчужного перламутра неба и холодных оттенков зеленого, охристого, тускло-коричневого, свинцово-серого. Применяемый в этих полотнах, панорамный, тщательно построенный, «картинный» подход к петербургскому пейзажу будет и в дальнейшем свойственен Крестовскому.

В пейзаже «Канал Грибоедова осенью» живописная манера художника становится свободнее и шире. Он «работает» большим пятном. Особенно это чувствуется в трактовке беспокойных вод канала. Пейзаж свидетельствует о глубоком понимании Крестовским европейской живописи конца XIX — начала XX веков. Увлеченность Крестовского искусством художников импрессионистов и постимпрессионистов подтверждают своей живописной манерой пейзажи «Мост лейтенанта Шмидта», «Белая ночь в Ленинграде». В них есть новое в понимании облика города. Художник уже не привязан так буквально, как в работах предыдущих лет, к точности в передаче архитектурного облика. Важнее становится эмоциональное ощущение от города: все становится беспокойным, волнующим, как, например, в пейзаже «Мост лейтенанта Шмидта». Это чувство вызвано не только широкой живописной манерой с нервным, пастозным мазком, но и сложным выбором природного состояния, когда всполохи солнца, лимонным холодным проблеском окрашивают синеву облачного неба.

Столь же эмоционален и второй пейзаж — «Белая ночь в Ленинграде». В облике города больше таинственной загадочности. Только в первое мгновение пейзаж кажется понятным сюжетно. Погружение в него заставляет почувствовать фантазмагорию города. Двойственность, многоплановость его сущности художник передает причудливым отражением зданий в водах реки, совершенно фантастическим силуэтом катера, который густым черным пятном заполняет центр холста. Чувствуется эта необычность видения и в колорите. В самой гамме содержится нечто изысканно-надуманное, невольно заставляющее вспомнить излюбленную колористическую гамму художников русского модерна.

Большинство пейзажей художник писал белыми ночами. Возможно, на самом раннем этапе это было связано с его стремлением во время работы уединиться, не иметь за спиной непрошенного зрителя, но со временем очарование города, существующего только своей жизнью, без внешних вторжений, станет ему особенно дорого. Он создает в 1960-е годы пейзажи, в которых преобладает не видовое начало, с определенной панорамой, а стремление изнутри постичь образ города как такового. Так рождаются «урбанистические» пейзажи, в которых даже не всегда есть конкретная привязка к узнаваемому петербургскому мотиву. Так рождаются пейзажи «Старые дома над каналом», «Дом моего детства», «Проходные дворы». Не случайно художник обращается в них к вертикальной композиции. Сама по себе она позволяет создать образ не величественно-панорамный, а камерный. Вертикаль формата уже содержала заявку на сложный ритм многоэтажных домов. Создается впечатление, что в этих пейзажах он стремится погрузить зрителя в тесный мирок ленинградского двора с арками проходных дворов, сложным ритмом крыш, огромными глазами стен-брандмауэров.

В пейзаже «Брандмауэр» первый план занят «живописно» написанной плоскостью глухой стены здания, а справа, в просвете между домами, тесный ряд громоздящихся объемов других домов. Но каждый этот объем не воспринимается как отдельное архитектурное сооружение, как нечто связанное с природной, растительной, водной или небесной средой, а понимается самостоятельно, натурно-предметно. Элементы подобного мироощущения, но более романтически осмысленные находим в работе «Канал с буксиром». Здесь чувствуется увлекавшее его в то время понимание формы, «вылепленной» цветом. Так он трактует объемы высоких домов, стоящих по берегам каналов, купы деревьев в глубине, арку моста. Сам буксирчик — это живописное пятно, прихотливые очертания которого выразительным силуэтом ложатся на гладь вод.

В начале 1960-х годов он продолжал использовать найденные в предыдущее пятилетие композиционные принципы в трактовке городского пейзажа. Вспомним, что для русского («советского») искусства этой поры, и в первую очередь, для московской школы, была характерна некоторая конструктивность, лаконичность формы и цвета, совокупность, получившая название «сурового стиля». Крестовский шел своим путем к подобному пониманию формы и цвета. Он охотно учился и всегда был открыт для процесса собственного творческого переосмысления художественного опыта, исторического и современного. Когда в Ленинграде в 1962 году была показана выставка «восьми» молодых московских художников, где были представлены работы Н. Андропова, Л. Берлина, Б. Биргера, В. Вейсберга, Н. Егоршиной, М. Иванова, К. Мордовина, М. и П. Никоновых, Крестовский воочию убедился, что его собственное стремление к некоему соединению в своем творчестве русской и европейской традиции пейзажа, в работах молодых москвичей уже сложилось в законченную форму. (Выставка работала в помещении ЛОСХ в «закрытом» режиме, как «экспериментальная», посещать которую могли только члены Союза художников, а для публичного, общего посещения она была недоступна). Но, пожалуй, еще важнее было то, что Крестовский убедился в правильности своего пути. Он сближается с москвичами не только творчески, но и лично, особенно с Николаем Андроновым и Павлом Никоновым, сохраняя дружеские контакты с ними надолго.

Художественная жизнь Ленинграда в это время была не менее интересной, чем столичная. Она проходила в бесконечных спорах, которые начинались в мастерских и закачивались в выставочных залах. В творческих дискуссиях формировалось понимание задач искусства. Своего и друзей-однокашников по Институту им. И. Е. Репина — Завена Аршакуни, Валерия Ватенина, Германа Егошина. Позже он сближается с Борисом Шамановым, которому посвятит свою картину «Ваше здоровье, Борис Иванович!», где изобразит себя и друга в мастерской.

Время 1963–1964 годов сам Ярослав Крестовский считал началом зрелого периода творчества. Именно в эти годы он создает произведения, в которых его индивидуальность, как художника, нашла свое наиболее полное воплощение. Изменяется ощущение художником города. И он не всегда идет по пути конкретного, реального воспроизведения того или иного архитектурного мотива. (Были и исключения: в пейзаже «Канал Грибоедова. Подстриженные деревья»

— мастер верен натуре). Он стремится придать действительности более волнующий облик. В работах отмечаются черты импрессионизма. К тому же колористические задачи Крестовский решает как представитель ленинградской-петербургской живописной школы, отдавая предпочтение тональному решению, а не цветовому.

Крестовский постоянно находился в творческом поиске, поэтому неслучайным было его обращение к индустриальному, урбанистическому пейзажу. Он создает вполне реалистические картины, чаще всего связанные с излюбленной им темой Ленинграда-Петербурга и водных пространств — рек, каналов, моря. Он изображает судостроительную верфь, Адмиралтейский завод, но внимание привлекает не конкретный сюжет. Художник пытается увидеть в ритме разгрузочных докерных кранов своеобразную красоту, а сами краны кажутся фантастическими птицами. В картине «Калинкин мост. Адмиралтейский завод» очертания этих кранов становятся почти призрачными, и они представляются чужими для типично петербургского уголка со старинным мостом XVIII века на первом плане. Может быть, поэтому силуэты кранов растворяются в воздухе и создают ощущение беспокойной фантазмагии, творящейся на небесах.

В середине 1960-х годов Крестовский создает работы, связанные с темой нового строительства в Ленинграде. Художник пишет картины «Новая окраина», «Архитектура», «Стройка в Купчино». В каждом случае он обращается к животрепещущей для тех лет теме массового строительства новых жилых комплексов вокруг Ленинграда. В первом полотне тема решается вполне традиционно: высокая точка зрения и панорама строительных работ, где сложный ритм производства находит воплощение в хитросплетении подъездных дорог к строительному объекту. Совершенно другое решение в двух следующих картинах. Они иные по композиции. В обоих случаях зритель словно является участником происходящего уже благодаря низкой точке зрения. Как торжественная и фантастическая декорация воспринимается Чесменская церковь архитектора Юрия Фельтена, занимающая практически всю поверхность холста. Эта церковь с башенками с небольшими куполами, изысканного рисунка пинаклями и порталом с окном-розой над ним, кажется фантастическим миражом в окружении маловыразительных современных зданий-коробок.

Определенную реальность изображенному придает первый план с огромными бетонными кольцами, развороченной землей и неспешно прогуливающейся в этом хаосе собакой. Безусловно, Крестовский позволил себе некую фантазию. Зная старый Петербург, нетрудно вспомнить, что за церковью располагается небольшое кладбище, что там много деревьев и дома не подступают так близко к этому чуду архитектуры, как бы вытесняя ее. Церковь кажется инородной в этой среде новостроек.

В работах Крестовского нет пафоса официального представления о необходимости и прогрессивности всего нового над старым. В его работах скорее присутствует сожаление и печаль. Возможно, это воспринимается так остро сейчас, по прошествии почти полувека, когда давно исчезли окружавшие

Петербург патриархальные поселения, сохранившие свои имена лишь в названиях районов.

То, что эти пейзажи зимние также не случайно. Художник рассказывал, что еще в годы обучения он увлекался творчеством Брейгеля. Особенно любимыми у него были зимы великого мастера. Возможно, от Брейгеля не только любовь к зиме, но и удивительное впечатление парадокса, которое производит столкновение старого и нового в картинах «Архитектура», «Стройка в Купчино».

В пейзажных полотнах 1960-х годов художник высказывает философское отношение к тому, что воспринималось лишь с пафосом утверждения. Крестовский своими работами словно предлагает задуматься и о том, что всякое вмешательство в природную гармонию, нарушение ее, а тем более разрушение, чреваты еще большими потерями для нас.

Одной из самых известных его картин этого времени по праву считается «Большой старый дом». Дом занимает почти все полотно. Он необычен по своей архитектуре — это уже даже не дом в привычном понимании петербургской архитектуры. Это некий, много раз, и совершенно фантастически надстроенный и пристроенный, напоминающий гигантский муравейник, фантом. Трубы, антенны, разнообразные пристройки непонятными нитями связаны с теми, кто жил и живет в этом немислимом сооружении. В нем есть и поразительная открытость, и тайна, как в душе человека.

Такого дома, безусловно, не существует, тем более в Ленинграде-Петербурге, но по своему духу, характеру эта фантазия поразительно петербургская. «Со временем я стал сочинять свои пейзажи на тему Ленинграда. И что интересно — люди часто «узнавали» места, которые я импровизировал», — отмечал художник. Эта узнаваемость заключалась в том, что живописно-пластическое решение этих выдуманных пейзажей совершенно петербургское, проникнутое верно найденною характерностью. Сам художник не скрывал, что писал работу под сильным влиянием любимого им Брейгеля и его «Строительства Вавилонской башни». Даже в композиции прослеживается нечто общее.

Пейзаж продолжал интересовать мастера и в 1970-е годы, когда его творческие устремления были направлены на жанр натюрморта. Он написал достаточно крупное полотно «Большая Нева», в котором обратился к классической традиции петербургской пейзажной школы. Крестовский сам говорил, что эта работа — воспоминание о русском живописце Федоре Алексееве, чье творчество было предметом его тщательного изучения.

Художник пишет панораму Большой Невы со стороны Петропавловской крепости. Далеко в глубине, справа, за массивом стены крепости виднеется стрелка Васильевского острова, далее — изящные арки Дворцового моста и панорама Дворцовой набережной. Она открывается от одного из боковых флигелей Адмиралтейства, включает весь комплекс эрмитажных зданий, выходящих к Неве и завершается Эрмитажным театром. Это полотно стало результатом постижения художником композиции, чувства колорита, умения передать глубину пространства и самой техники одного из блестящих мастеров пейзажной живописи прошедших эпох. С особым вниманием и сложно художник

пишет небесное пространство с кучевыми облаками, их отражение в водах Невы. Это произведение является наглядным примером преемственности традиций искусства классического пейзажа в творчестве мастера.

В середине 1970-х годов наступило ухудшение в состоянии здоровья Ярослава Игоревича, и что особенно трагично для художника, в области зрения. Не работать он не мог, но теперь стал чаще делать рисунки карандашом. В рубежном в этом смысле 1977 году художник пишет два пейзажа. Один из них — «Час восхода солнца», традиционный, в нем он создает выразительную панораму городских рек и каналов, их набережных, с мягко, ритмично развивающимся в глубину пространством. Все в этом пейзаже: и выбор самого мотива (любимый уголок Коломны), и времени действия — белая ночь — заставляет вспомнить совсем ранние работы художника.

В ином ключе написан пейзаж «Ленинградский мотив». Он кажется созданным в единое мгновение, в нем было главным передать ощущение живописности мира. Художник пишет Мойку белой ночью, но по эмоциональному состоянию пейзаж совсем другой, чем «Час до восхода солнца». Резко набирая начало у первого плана, у самой кромки холста, Мойка петлей уходит в глубину картинного пространства. На смену панорамности, спокойному величию, тщательной выверенности архитектурного мотива приходит большая камерность, взволнованность ощущения.

Обращение к пейзажу помогло пережить «пик» этого трудного времени болезни. В том же 1977 году он напишет еще одну картину — пейзаж «Тревожная белая ночь», в которой возвратится воспоминание о другом его полотне 1959 года — «Фонтанка. Дождливая белая ночь». Мастер практически сохранит композицию, изображающую «перекресток» двух каналов: Грибоедова и Крюкова, сделает одним из «героев» любимую колокольню Никольского собора. Но на этом сходство ограничивается.

Пейзаж необычайно волнует эмоционально. Если в раннем полотне было спокойствие, чувствовалось масштабность городской панорамы, то теперь все в произведении проникнуто напряжением. Нет графической ясности, строгого ритма развития городского пространства. Справа высится колокольня, в центре — таинственное здание, очертания которого растворяются в кронах окружающих деревьев. Обычно недвижимые, ночные предрассветные воды канала теперь написаны так широко и свободно, что кажется, этот водный поток падает тяжелой массой в невидимую бездну; а в небе черно-красные пятна облаков; ветви деревьев, которые «рвет» ветер, завершают этот взволнованный и трагический рассказ о городе. Безусловно, эта работа была порождена личной трагедией, переживаемой художником, связанной с тяжелой болезнью. Именно поэтому пейзажи 1970-х годов наполнены такой чувственной, эмоциональной окраской.

Созданные им за четверть века пейзажи дают наглядную возможность увидеть эволюцию творчества мастера. От пейзажей конца 1950-х годов, в которых были живы традиции русской живописи и графики рубежа XIX–XX веков, он приходит к пейзажам, в которых творчески преломляет западноевропейский художественный опыт. Но в каждом случае и на каждом этапе Крестовский



чувствует город как истинный петербуржец, знающий и воспринимающий его своеобразие эмоционально. Ему удалось создать свой мир пейзажа, мир, тесно связанный с художественной традицией России и Европы, поэтому такой убедительный.



## АКВАРЕЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ ПАВЛОВСКА

В дворянском быту России конца XVIII — начала XIX века альбомы с рисунками, памятливыми записями были явлением распространенным. Обычай заводить и бережно их хранить берет начало в культуре Западной Европы. Альбом мог быть заполнен акварелями, карандашными набросками, в него могли переписывать ноты любимых мелодий, благодарные гости часто записывали в них стихотворные посвящения владельцам. Безусловно, такие памятки, часто носившие характер экспромта, не всегда отличались высоким литературным или художественным вкусом, но они были тесно связаны с домашней культурой той эпохи и порой рассказывали больше и непосредственнее о ней, чем хорошо известные памятники материальной культуры. Распространение альбомов было обусловлено эстетикой сентиментализма.

Кроме того, что альбомы передают дух и характер эпохи, очень часто они представляют огромный исторический интерес. Их рисунки доносят до нас облик давно исчезнувших, либо существенно измененных построек, парковых затей, которым суждено было существовать недолго. Тем самым альбом превращается в исторический документ, подобно архивному или мемуарному свидетельству.

Альбомы были неотъемлемой частью дворянского быта, существовали они и в семье императорской. Часть их носила характер сугубо официальный — они были дорогими, ценными подарками, часто выполнялись художниками по заказам членов семьи, а были и особенно трогательные — детские альбомы, украшенные пусть несовершенными рисунками и акварелями, но наиболее ценными в семье.

В Павловске в конце XVIII века находилась одна из самых блистательных великокняжеских, а затем императорских резиденций. Там проживала большая семья Павла Петровича и Марии Федоровны.

Во дворце (уже давно ставшем музеем) хранятся семейные альбомы. Коллекции дворца столь великолепны и обширны, что специальное изучение альбомов не казалось актуальной задачей. Они целиком не публиковались, а уж тем более не изучались как самостоятельное явление.

Среди сохранившихся альбомов большой интерес, по нашему мнению, представляют два. Это «Атлас Павловскому дворцу с садами, зверинцами и всеми в оном имеющимися строениями», созданный в 1799–1800 годах Гавриилом Сергеевым, (далее: «Атлас 1799 года») и «Атлас Павловскому дворцу с садами, зверинцами и всеми в них имеющимися строениями равно города и полей» 1803 года, выполненный секретарем 10-го класса Александром Бугреевым (далее: «Атлас 1803 года»). Альбомы были созданы по заказу Павла Петровича и Марии Федоровны, они отличаются ценностью собранного в них материала, его высоким художественным уровнем.

Альбом как уникальное явление русской культуры привлекал внимание исследователей. Естественно, что в поле зрения в первую очередь попадали

альбомы, принадлежащие знаменитым историческим личностям, а также те, в которые помещали свои зарисовки известные художники, оставляли автографы писатели, поэты. Подобные альбомы описывались и в мемуарной литературе. Однако, Павловские носят несколько иной характер.

Это альбомы, включающие наиболее интересные объекты Павловского ансамбля: недавно отстроенный Большой дворец и удивляющий современников своим совершенством парк с многочисленными павильонами. Они создавались один за другим и должны были радовать хозяев воспоминаниями о привлекательности их летней резиденции, служить предметом гордости, когда они демонстрировались гостям. Созданные с интервалом в три-четыре года альбомы освещали этапы строительства резиденции.

Впервые несколько листов из Павловских «Атласов», составленных Гавриилом Сергеевым и Александром Бугреевым, были опубликованы в альбоме, посвященном Павловску в изобразительном искусстве.<sup>1</sup> Однако, характер издания предполагал воспроизведений акварелей с небольшими аннотациями, рассчитанными на зарубежного зрителя и читателя. Тем не менее, во вступительной статье к альбому впервые была дана оценка «Атласам» Гавриила Сергеева и Александра Бугреева, как важному иконографическому материалу.

Акварели из Павловских «Атласов» не были введены в научный обиход. Именно этим, вероятно, объясняется и тот факт, что ни в одном из исследований о творчестве архитекторов, работавших над созданием ансамбля, они не использовались, тогда как иконографическая ценность их очевидна.

Как известно, Павловский дворцово-парковый ансамбль в своем классическом виде сложился в течение полувека.

Его создание связано с именем одних владельцев — Павла Петровича и Марии Федоровны, формировался он в эстетике одного стиля — классицизма. Следующие владельцы — дети, внуки и правнуки основателей резиденции — трепетно относились к памяти Павла Петровича и Марии Федоровны, к их любимому Павловску, поэтому особым переделкам он не подвергался. Но время безжалостно. На акварелях «Атласов» Гавриила Сергеева и Александра Бугреева сохранился первоначальный облик более двадцати архитектурных объектов. Это не только сам Большой Дворец, главные павильоны парка — Храм Дружбы, Колоннада Аполлона, Пиль-башня, Старое и Новое Шале, Елизаветин павильон, но и мосты, каскады, переправы, парковые затеи.

Ценность акварелей Гавриила Сергеева и Александра Бугреева подтверждает и тот факт, что без кардинальных переделок до нашего времени дошли лишь четыре сооружения: Храм Дружбы, Пиль-башня, павильон Трех Граций и Большой Каменный мост через Славянку. Остальные либо претерпели изменения, как Большой Дворец, Колоннада Аполлона, мосты Кентавров, Чугунный, Горбатый; либо не существуют ныне, как Старое и Новое Шале, Елизаветин павильон, Трельяж, пристани, паромная переправа, каскады.

Дворцово-парковый ансамбль Павловска возник позднее блистательных и пышных императорских резиденций в окрестностях Петербурга. Созданный за довольно короткий срок — немногим более пятидесяти лет — он отличается

особой художественной цельностью, гармоническим единством архитектуры, скульптуры, окружающего пейзажа.

Трудно найти в мире парк, который, мог бы сравниться с Павловским по богатству и оригинальности приемов садово-паркового искусства.

Ко времени его создания, в России замечательно были освоены принципы итальянского ренессансного, французского барочного и классицистического английского пейзажного парка. Но Павловский тем и значителен, что он впервые открыл красоту русского пейзажа, чем не могли не вдохновиться художники.

Живописные берега Славянки в середине XVIII века, когда расположенное рядом Царское Село стало резиденцией двора, использовались для придворной охоты. Не случайно первыми постройками в этих местах стали два охотничьих домика — «Крик» и «Крак».

Но подлинная история Павловска начинается в 1777 году. В этот год, по случаю рождения первого внука Александра, императрица Екатерина II подарила своему сыну великому князю Павлу Петровичу и его супруге Марии Федоровне имение, состоящее из 362 десятин леса и пахотной земли и двух деревенок — «Линна» и «Кузнецы» или «Рысь — Кабак» со 117 крепостными.

Уже в следующем году начинается строительство двух небольших двухэтажных городских домов, предназначенных для Павла Петровича — Мариенталь («Домик Марии») и Марии Федоровны — Паульлюст («Павлова утеха»). Первый располагался на вершине холма, там, где теперь стоит крепость Бип, второй — на месте левого крыла нынешнего Большого дворца. Именно здесь и рождалось сельцо Павловское.

Дача Паульлюста была деревянной, с куполом на колонках и бельведером. Около нее по желанию хозяйки разбивают клумбы с вазами, урнами, статуями, устраивают беседки и прочие парковые утехи. Все эти хлопоты свидетельствовали о желании владельцев видеть уголок уютным, привлекательным, но и об их весьма ограниченных возможностях.

На берегу самого большого Павловского пруда — Мариентальского — высится обелиск с надписью выбитой на пьедестале: «Павловское начато строить в 1777 году». Однако истинной датой начала создания ансамбля следует считать 1779 год, когда к работам в Павловском был привлечен Чарльз Камерон (1743–1812). Известный шотландский архитектор — теоретик, глубокий знаток итальянской архитектуры эпохи Возрождения, он охотно принял приглашение приехать в Россию, где надеялся на практике применить свои знания. Он проектировал для Царского Села павильоны в соответствии с новыми вкусами Екатерины II, увлеченной античностью, и вскоре она рекомендовала Камерона для работ в Павловском.

Принципом Камерона было создание единства, целостности архитектурно-парковой композиции. Он одновременно занимался планировкой парка, закладкой фундаментов дворца, павильонов.

Строительство шло быстро. На сохранившемся плане 1786 года помечены шестнадцать построек. Среди них собственно Дворец, Храм Дружбы, Колоннада Аполлона, Молочня, Вольер, Большой Каскад. Определены основные мотивы композиций примыкающего ко дворцу парка — Собственный Садик, Вольер-

ный участок, распланированы его более удаленные районы — Большая звезда и Белая Береза.

Парк в целом имел пейзажный характер, но некоторые участки, согласно замыслу Камерона, получили регулярную планировку.

С именем Чарльза Камерона связан первый период в истории создания дворца и парка — период формирования его основного художественного облика, который и нашел отражение в альбомах — «Атласах» Сергеева и Бугреева.

В 1796 году, после смерти Екатерины II и восшествия на престол Павла I, Павловское приобретает новый статус. В первую же неделю царствования Павел издал указ: «Село Павловское, которое представлено от нас в собственность ее Императорскому величеству любезной супруге нашей, переименовываем Мы в город». Павловск, превращается в центр представительства, излюбленную летнюю резиденцию, что, естественно, привлекло к нему особый интерес общества. Художники и рисовальщики работали там с самого его основания, часто не ограничиваясь одним сюжетом, создавая увлекательные серии.

Потрудились в Павловске и военные художники-топографы, в числе которых были Гавриил Сергеев и Александр Бугреев.

Работы военных видописцев документально точны и достоверны. Это требование было очень строгим. Но, пожалуй, важнее, что они еще и художественно выразительны.

Увлечение устройством садов было характерно для России в той же степени, что и для всей Европы. Начиная с 1770-х годов, интерес к регулярным садам сменяется увлечением пейзажными парками. Это явление не следует считать лишь модой. Оно объяснялось изменениями мировоззренческими, затронувшими почти все сферы духовной жизни общества: философию, литературу, изобразительное искусство. Распространение идей сентиментализма и предромантизма утверждало эстетический идеал того времени — «идеал, где красивое разумно, а разумное красиво».

В жанре пейзажной живописи наблюдался постепенный переход от декоративного пейзажа — к видовому. Художники стремятся познать красоту и поэзию реальной природы, создать адекватный художественный образ. В России возникает потребность в живописцах, которые смогли бы передать основной смысл пейзажных садов, их красоту, изменчивость образов. Мастера станковой живописи, монументальной, акварелисты, граверы создают циклы работ, посвященных паркам Петергофа, Царского Села, Гатчины, Павловска.

Самый большой из перечисленных — Павловский — отличался особой поэтичностью и камерностью своих уголков.

«Садовое место можно почестъ полотном; на котором устроитель сада малюет свою картину»<sup>2</sup>, — так считали в XVIII веке. Именно этот принцип лег в основу создания пейзажного парка для мечтательного созерцания, который создавал в Павловске Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831), пересаживая деревья, komponуя их по формам и цвету листы.

Действительно, в Павловске «природа стала высоким искусством, а искусство выглядит как природа. Здесь все пленительно и нежно. Прихотливо изгибается речка Славянка с перекинутыми через нее изящными мостиками;

живописно располагаются купы деревьев; между ними видны то уютные дорожки, то залитые солнцем лужайки... В этом живописном парке гуляют изящные кавалеры и дамы, ведя "чувствительные" и "философические" беседы, а на лужайках пасутся беленькие овечки».<sup>3</sup> Но не только изысканную, продуманную красоту парка необходимо было запечатлеть художникам-топографам. Их цель — это вполне конкретные архитектурные постройки, прихотью зодчего и в соответствии с желаниями владельцев, расположившиеся в уголках парка.

Постепенно в русской живописи складывалась определенная композиционная схема написания пейзажа. В соответствии с классицистической традицией на первом плане изображалось дерево. У Г. Сергеева, как правило, небольшое, а у А. Бугреева — раскидистое, декоративное, в полной мере выполняющее функции «кулис». Здесь же на первом плане изображались люди, животные. Чуть глубже, слегка смещенный в сторону, располагался основной архитектурный объект, а в просветах между деревьями — на светлых полянах, замыкая фон, — другие сооружения. В основе колористического решения акварелей Г. Сергеева и А. Бугреева лежала классическая схема — «трехцветка», которая стала применяться художниками как средство передачи глубины пространства постепенным высветлением планов еще с XVI века, но позже подверглось переработке в сторону декоративности. Уже к середине XVIII века картинное пространство строилось как сочетание двух градаций цветов, высветляющихся в глубину. Одной — теплой, от коричневого — к розовому, другой — холодной, от зеленого — к голубому, что в известной степени отражало реальное восприятие природы: цвет предметов, видимых вдалеке кажется более прохладным. «Движение цвета, его переходы и перетекание теплых тонов в холодные и обратно придают планам своеобразную подвижность: они становятся словно колеблющимися».<sup>4</sup>

В таком сочетании теплой-коричнево-розовой и холодной-зелено-голубой гаммы чувствовалось понимание «трехцветки» Г. Сергеевым и А. Бугреевым, в полном соответствии с традициями декоративности видового пейзажа XVIII века.

Особое внимание уделяли акварелисты передаче пространства световоздушными средствами.

Ощущение глубины подчеркивалось расположением света и тени. Тень, упавшая на первый план, как и «кулиса», помогала разворачивать пространство перед зрителем. Освещенные места чередовались с затененными. Первый план обычно темный, второй — залит светом. Но художники умело использовали рисунок рельефа местности для того, чтобы выделить еще одну или две световые зоны, поместив там какую-либо парковую затею. Так создавалось впечатление развитого пейзажного пространства, иллюзия некой прогулки по парку, когда от одного главного объекта глаз переходит к другому, третьему.

Эти общие приемы характерны для большинства пейзажей Г. Сергеева и А. Бугреева. Они с незначительными изменениями переходят из одного акварельного листа мастеров в другой. У каждого из художников было свое чувство природы. В соответствии с этим субъективным видением, а также с учетом того, что произведения разделяет хоть небольшой, но важный на фоне перехода от сентиментализма к романтизму, временной отрезок, циклы акварелей Г. Сергеева и А. Бугреева имеют очевидные различия.

Судьбы художников-топографов тесно переплетались с военной историей России, как это очевидно на примере жизненного пути Гавриила Сергеевича Сергеева (1765–1816).

Сын отставного вахмистра, после окончания Греческой гимназии при Артиллерийском и инженерном шляхетском корпусе в Санкт-Петербурге поступил на военную службу. В гимназии, где он учился с 1781 года, преподавался рисунок. Это обучение и стало единственным профессиональным художественным образованием, полученным Гавриилом Сергеевым, о котором имеются сведения. С середины 1780-х годов, еще совсем юным, он участвовал в военных походах.

В 1786 году, когда Светлейший князь Г. И. Потемкин был направлен в Крым для подготовки посещения недавно присоединенных новых российских земель Екатериной II, Гавриил Сергеев, тогда еще кадет, сопровождал экспедицию «для снятия видов и перспектив». Спустя два года он исполнил «Вид крепости Очаков». Передвижения по службе продолжались, и в 1790-ом году в чине прапорщика он числится в Кинбургском драгунском полку, откуда был переведен в Великолуцкий пехотный полк уже подпоручиком.

В 1794 году в свите генерал-лейтенанта М. И. Голенищева-Кутузова он посетил Константинополь, где выполнил первые из сохранившихся акварелей, изображающие местные красоты.

Позже он участвовал в персидских походах под началом В. А. Зубова, где тоже занимался «снятием неприятельских мест, сочинением видов и перспектив». 22 ноября 1797 года он был назначен на службу в «Его императорского величества Депо-арт», где и проработал до своей смерти.

При «Депо-арт» была открыта гравировальная часть, куда входили сначала восемь художников. Депо помещалось в Зимнем дворце и удостоивалось императорского внимания. Художники, в него входившие, выполняли особые заказы императорской фамилии. Именно там и получен был Сергеевым заказ на подробное описание императорской загородной резиденции Павловск.

Сергеев приступил к исполнению первого «Атласа Павловскому дворцу с садами, зверинцами и всеми в оном имеющимися строениями», содержащего 58 разрозненных листов в роскошном переплете красного сафьяна с золотым тиснением. «Атлас» включал планы, чертежи, описания и несколько акварелей с видами парка и павильонов, оживленных жанровыми сценками.

Именно эти пять акварелей и представляют особый интерес.

Не случайно одним из первых живописных листов — иллюстраций «Атласа» стал «Храм Дружбы на берегу Славянки», с занимательными сценками, изображающими небольшое стадо овец, пасущихся на склоне холма, косаря и двух кавалеров, неспешно направляющихся по дорожке к Храму.

Храм Дружбы (1780–1782 годы, строительные работы велись под руководством Г. П. Пильникова) стал первой из завершенных в Павловском построек и едва ли не самым вдохновенным произведением архитектора Чарльза Камерона.

Этот небольшой круглый храм, окруженный шестнадцатью стройными дорическими колоннами расположен на полуострове, образуемом излучиной Славянки. Он прекрасно вписывается в пейзаж. Его очертания находят отклик

в изгибе русла реки, а ритму колонн вторят белые стволы растущих неподалеку берез. Пропорции Храма Дружбы, впервые в русской архитектуре так точно повторяющие классический дорический ордер, идеально гармонирует с окружающим его пейзажем.

Храм расположен в низине, в долине Славянки, но он имеет множество видовых точек, неповторимых и обогащающих облик парка. Пожалуй, Чарльз Камерон сумел достичь столь блистательного результата потому, что он, подобно античным мастерам, не искал одну лишь гармонию форм, а подходил к своему творению с одухотворенностью, как к высшей поэзии.

Храм Дружбы был воздвигнут владельцами в знак благодарности Екатерине II, подарившей Павловское, о чем свидетельствует надпись над входом: «Любовь почтение и благодарность посвятили». Отсюда отсутствие помпезности, ясная простота, интимность, но и величественность, монументальность здания. Сколько ни предстоит построить Камерону в Павловском, он никогда не станет ограничиваться лишь идеей создания красивого декоративного павильона, а всегда будет стремиться наполнить каждое свое произведение глубокой мыслью, чувством, возвысить до некоего символа. Подобный философский подход к осуществлению творческого замысла вполне отвечал самому духу времени — эпохе Просвещения, в которую начал формироваться ансамбль.

Храм Дружбы открывает еще одну интересную страницу художественного облика Павловского — можно считать, что с его изображения (как первого павильона ансамбля) начинается складываться изобразительная летопись этого живописного пригорода Петербурга. Эта акварель, как и другие, не только доносит облик постройки, но и передает элементы уклада жизни, царившей в загородной резиденции.

Как уже отмечалось, Храм Дружбы имеет несколько эффектных видовых точек. Сергеев выбирает высокий холмистый правый берег Славянки недалеко от того места, где велось строительство Большого Дворца.

Первый план — это склон холма с неспешно развивающейся пасторальной сценкой. Согласно существовавшей традиции изображения пейзажного мотива, первый план был написан в плотных зеленых, коричневых тонах. Второй, где собственно и располагается основной изобразительный мотив, — высветлен. Следуя рисунку склона холма, к Храму Дружбы, увлекая взгляд в глубину, ведет протоптанная дорожка. Неоднократно повторенные круглящиеся линии дорожки, берегов Славянки, склонов холма, находят свою завершенность в форме храма.

Гавриил Сергеев изображает небольшой паром через Славянку у Храма Дружбы. Парома давно уже нет, едва сохранились лишь пристани по берегам речки. А когда-то он был очень необходим. В Храме Дружбы часто устраивались концерты, владельцы любили завтракать и ужинать в этом павильоне.

На противоположном берегу Славянки Чарльз Камерон построил небольшую кухню в виде сельской хижины, сложенной из бревен. Она была разобрана еще в начале XIX века, и судить о ней мы можем лишь по рисунку.



Сергеев умело строит пространство, используя законы световой перспективы. По мере удаления холмы, поросшие высокими деревьями, приобретают оттенки голубого.

Чуть выше переправы на холме виднеется одна из первых построек Павловска — Старое Шале. Именно ее и изображает следующая акварель «Атласа» — «Вид Старого Шале на фоне парка». Как в предыдущем листе серии, так и в этом, художник строит композицию таким образом, что павильон оказывается в глубине листа. Он заметно смещен от центра, и тем самым художник как бы утверждает гармоническую равноценность архитектуры и пейзажа, как в своей акварели, так и в ансамбле парка.

Старое Шале (1778–1779 гг., арх. П. Ю. Патон или А. Ф. Виолье) отвечало этой идее слияния человека и природы. Павильон представлял собой тип «швейцарской хижины» типичной для английского парка. Удачно выбранная видовая точка позволяет представить архитектуру Старого Шале: к круглой башне примыкают два больших помещения, полукруглых, перекрытых соломенными крышами. Сбоку пристроена кухня. Великая княгиня Мария Федоровна особенно любила этот павильон. Возможно потому, что он напоминал ей детство, парк Гогенхейм — владение ее дяди герцога Вюртембергского и Старую Башню в том парке с великолепными залами и пекарней внутри.

Старое Шале не только внешне напоминало Башню в Гогенхейме, но и внутри отличалось изысканным и затейливым убранством. В огороде и фруктовом садике, разбитыми близ Шале, работали дети, а их мать — Великая княгиня Мария Федоровна, созывала в колокол маленьких «работников и работниц» к завтраку, который сервировался специальным английским фаянсовым сервизом (Веджвуд с изображениями детских грабелек, лопаток, леечек), хранящимся ныне в Павловском дворце-музее.

Сергеев не изображает подобных идиллических сцен, но с большим воодушевлением пишет крестьян, стогующих сено. Художник дает волю своему чувству юмора, подмечая забавные ситуации, в которые попадают его персонажи.

Конечно, видовой пейзаж был целью этих акварелей, но в каждом листе не на правах стаффажа, но героя, оказываются крестьяне или прогуливающиеся дамы и кавалеры, а в одном из листов «Атласа» — «Вид Павловского парка. Пиль-башня» он представляет группу офицеров, занимающихся топографической съемкой. Крупный план, выразительные позы, яркие мундиры привлекают внимание к этим персонажам.

Широкая панорама охватывает правый берег Славянки с Храмом Дружбы, Амфитеатром и Пиль-башней с мельницей в центре.

Сергеев строит композицию по традиционной схеме с изображением ветвистых деревьев на первом плане, которые словно обрамляют изображение и служат неким «вводом» в картинное пространство. Главный объект — Пиль — башня — помещена чуть в глубине справа. Сергеев — художник романтического склада, и, естественно, что столь необычная парковая постройка увлекла его воображение.

В 1795–1797 годах по проекту Винченцо Бренны (1745?–1819) на левом берегу реки Славянки была построена эта круглая каменная башня с высокой конической крышей, а рядом — декоративная мельница и холодная мыльня. Легкая спираль лестницы вела на второй этаж, где находился нарядный салон для отдыха с библиотекой.

Наружные стены башни были расписаны Пьетро Гонзага (1751–1831). Сохранился его эскизный проект с подробной прорисовкой декоративной живописи фасада. Он украсил его фреской, имитирующей кладку квадратами, фальшивые окна с нарядными наличниками, но на уровне второго этажа художник имитирует разрушение кладки, обнажая фахверковый каркас башни. «Романтическая бедность» внешнего облика, контрастирующая с изысканностью и комфортностью интерьера — прием часто используемый создателями парковых затей, приносившихся ко вкусам сиятельных владельцев.

Композиция этого листа напряженна. Диагональ широкого потока Славянки уводит взгляд к Пиль-башне, придавая динамическое начало изображенному. Яркие красные мундиры топографов оживляют цветовую гамму пейзажа, в основе которой лежат коричневые, тускло-зеленые, голубые тона.

Амфитеатр — так называлась полукруглая каменная скамья с постаментом в центре, где некогда находилась статуя Флоры и лестница, ведущая к Славянке. Его изобразил Сергеев правее Пиль-башни, в глубине. Отсюда открывался замечательный вид на разлив Славянки. Амфитеатр использовался как зрительный зал. Это была еще одна «затя» создателей ансамбля, а живописный парк по другую сторону реки служил естественной декорацией для спектаклей, иллюминаций и фейерверков, устраиваемых здесь. Однако, развлечения устраивались недолго, и вскоре Амфитеатр стал просто приятной видовой площадкой, получив название Бельведера.

С этим местом связано несколько событий из жизни его владельцев, давших ему иные названия. Одно из них — «Место первого свидания» — по легенде связано с трогательной встречей, устроенной здесь Марией Федоровной и детьми Павлу I после его долгого отсутствия.

Позже Амфитеатр стали называть «Памятником Никсе». По преданию старший сын императора Александра II — наследник престола, великий князь Николай Александрович больше всех уголков Павловского парка любил эту скамью. Здесь после его смерти в 1865 году на пьедестал статуи был помещен его портрет и Амфитеатр с новым названием «Памятник Никсе» стал местом печальных воспоминаний.

Такое романтическое и дорогое семье Павла место в акварели Сергеева голубой лентой лестницы «спускается» по склону холма к Славянке.

Гавриил Сергеев пишет не только парк, примыкающий к центральной дворцовой части. Достаточно удаленный район Долины прудов привлек его внимание романтической красотой еще одного павильона в швейцарском вкусе — Нового Шале («Вид Павловского парка»). На мысу меж двух узких Новошалеинских прудов некогда находилась причудливая постройка в виде каменного полусвода, крытого соломой с бельведером наверху, куда вела лестница с перилами из стволов берез. Под сводами Нового Шале,

расписанного Гонзага, виден стол, за которым владельцы любили пить вечерний чай. Пострешное в 1799–1800-х Винченцо Бренной (?), Новое Шале сгорело, и только акварели «Атласов» 1799 года Гавриила Сергеева и 1803 года Александра Бугреева доносят до нас его облик.

Что касается датировки акварелей, то вероятно и пейзаж изображающий Новое Шале и последний — «Вид Павловского парка с Колоннадой Аполлона» были созданы в 1800 году. Именно тогда Сергеев получил повышение по службе, а названные акварели подписаны не «инженером-капитаном», но «майором» Сергеевым.

Колоннада Аполлона изображена в глубине листа. На первом плане — разлив реки Славянки с небольшим корабликом, группа крестьян, собака, пьющая воду из реки, далее Горбатый каменный мостик, перекинутый через каскад и нарядно одетая парочка на нем.

Этот лист, как и предыдущий, представляет иконографический интерес. Новое Шале осталось лишь в изображениях на двух акварелях, а Колоннада Аполлона сохранилась до наших дней, но совсем в ином виде, как и Мариинский госпиталь и церковь, возвышающиеся в глубине. Они были построены в 1781–1784 годах Джакомо Кваренги. Известно, что к высокой каменной церкви, освященной во имя Марии Магдалины (давшей название и госпиталю) первоначально примыкали низкие одноэтажные корпуса госпиталя и богадельни. Именно так и выглядит этот ансамбль на акварели Сергеева.

В 1809 году одноэтажные здания были надстроены, что заметно изменило облик. На акварели Сергеева эти уголок парка и панорама за ним предстают в перевозданном виде, а главное, до трех романтических изменений, которые произошли с самой Колоннадой.

Храм Аполлона был сооружен по проекту Чарльза Камерона в 1781–1783 годах. Он представлял собой круглую в плане колоннаду, с двойным рядом мощных дорических колонн, увенчанную антаблементом, со статуей в центре, повторяющей знаменитую античную — Аполлона Бельведерского.

Первоначально колоннада находилась на лужайке, на левом берегу Славянки, чуть выше Холодной бани. Так это и было запечатлено и на бумажном веере XVIII века, оправленном в слоновую кость с живописными изображениями пяти уголков «Павловского», хранящемся ныне в фондах музея-заповедника «Павловск».

Однако вскоре Мария Федоровна выразила желание устроить Каскад у места спуска воды из верхних прудов в Славянку и над ним установить Колоннаду. Чарльз Камерон, будто предчувствуя беду, противился этой идее, несмотря на разработанный еще в 1787 году Кваренги проект Каскада и Колоннады, с учетом ее переноса на новое место. И все-таки в 1799 году Храм Аполлона был перенесен, а каменных дел мастер П. Висконти возглавил работу по сооружению Каскада, завершённую Камероном уже в следующем 1778 году.

А в мае 1817 года, во время ночной грозы, часть сооружения, подмываемая водами Каскада, обрушилась, что придало Колоннаде еще более романтический вид. «Случайность, создала более, нежели самый утонченный вкус; настал день — каждый восхищался этим романтическим видом, этим изящным разгромом, и,

даже говорят, что Аполлон одобрил это», — так писал французский поэт Эмиль Дюпре де Сен-Мор.<sup>5</sup> Сергеевская акварель доносит облик Колоннады такой, какой она была задумана Чарльзом Камероном. Но есть Каскад, что говорит в пользу более поздней — 1800 год — датировки листа. В 1799 году была перенесена Колоннада, начата работа над Каскадом и Горбатым мостиком, которая и была завершена годом позже. Как и Храм Дружбы, Колоннада Аполлона считается и поныне одним из самых живописных уголков парка, излюбленным художниками.

Задача, которая стояла перед Гавриилом Сергеевым, включала не столько создание живописной летописи Павловского парка, сколько точную топографию архитектурно-ландшафтного ансамбля. Пять акварелей были своеобразными изобразительным сопровождением чертежей и планов парка.

Однако, как мы убедились, в каждом случае художник не ограничивался фиксацией определенного архитектурного павильона, а умело показывал его связь с другими объектами, которые располагались поблизости. Так создавалась живописная панорама парка и его основных архитектурных затей. Гавриил Сергеев предпочитает тем не менее придавать акварелям вид не просторных панорам, что вполне было в традициях видовой живописи конца XVIII — начала XIX веков, а стремится к камерности мотива. Может быть, поэтому оживляют пейзаж сценки, участниками которых были крестьяне, занятые повседневной работой в поместье, и прогуливающиеся нарядные кавалеры и дамы — частые гости великокняжеской резиденции.

По пониманию пейзажных задач Гавриил Сергеев был вполне традиционен, предпочитал строить пространство дифференциацией его на отдельные планы — «кулисы».

Художественная ценность этого акварельного цикла соперничает с исторической. «Атлас 1799 года» работы Гавриила Сергеева, как и созданный несколькими годами позже «Атлас 1803 года» Александра Бугреева сочетают пейзажные задачи с иконографической достоверностью.

#### Примечания

<sup>1</sup> Imperial Palaces in the vicinity of St. Petersburg. Pavlovsk. Water colours, paintings and engravings from the XVIII th and XIX th centeries. Text by Yuri Mudrov. — Paris. — 1992.

<sup>2</sup> «Экономический магазин». — 1786 — ч. XXVII. — с. 65. Цит. по: А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж ХУ111 — начала XIX века. М. — 1953 -с. 88.

<sup>3</sup> А. А. Федоров-Давыдов. С. Ф. Щедрин. — Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век. По ред. А. И. Леонова. — М. — 1952. — с. 219.

<sup>4</sup> К. Г. Богемская. Пейзаж. Страницы истории. — М. — 1992. — с. 14.

<sup>5</sup> Цит по: Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. Сост. и научн. ред. Ю. В. Мудров. — СПб. — 1997. — с. 117



## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА ЯРОСЛАВА НИКОЛАЕВА

Ленинградский живописец Ярослав Сергеевич Николаев получил известность и признание в первую очередь благодаря произведениям, созданным в период Великой Отечественной войны и блокады. Однако не менее важен и послевоенный этап его творчества, охватывающий немалый срок — три десятилетия, отмеченные появлением ряда значительных работ, ставших заметным явлением в советской живописи. Активный участник общественной и творческой жизни ленинградского Союза художников и ее непосредственный руководитель, убежденный публицист и борец за сохранение бесценных культурных памятников северной столицы, народный художник РСФСР Ярослав Николаев по праву занял достойное место в истории изобразительного искусства Ленинграда. Между тем его творческое наследие до сих пор ждет внимательного, всестороннего изучения, позволяющего объективно охарактеризовать его бесспорные творческие завоевания и в какой-то степени объяснить те противоречия и сложности, с которыми он порой сталкивался при работе над произведениями, призванными стать этапными не только для самого мастера, но и для современной ему живописи.<sup>1</sup>

Данная статья не претендует на исчерпывающее изучение творчества этого художника. Основная ее задача — ввести творчество Николаева в историко-культурный контекст современного ему ленинградского и советского искусства и проследить основные этапы эволюции творческого мировосприятия живописца, раскрыть особенности образного решения наиболее значимых его произведений.

Напомним некоторые факты, относящиеся к начальному этапу жизненного пути художника. Ярослав Сергеевич Николаев родился 13 мая (по новому стилю) 1899 года в городе Шавли (ныне — Шяуляй, Литва) Ковенской губернии, а уже несколько месяцев спустя переехал вместе с семьей в Петербург — город, с которым впоследствии будет неразрывно связана его судьба. Однако в 1907 году отец Ярослава покидает Петербург и отправляется с восьмилетним сыном в Томск — сибирский город, где будущий художник получит первые навыки рисования. В возрасте пятнадцати лет Николаев начал заниматься у Н. Смолина — одного из учеников Н. Фешина, которого по праву считают одним из наиболее ярких и самобытных представителей «русского импрессионизма» начала двадцатого столетия. Примечательно, что с данным художественным направлением Ярославу суждено будет соприкоснуться и во время занятий в частной студии Зеленовского — ученика основоположника и классика импрессионизма Клода Моне. Занятия в Восточно-Сибирских художественных мастерских у И. Копылова в 1925–1928 годах можно считать завершением ученичества и началом самостоятельного пути художника. К сожалению, мы достаточно мало знаем о живописных и графических работах Николаева, выполненных до его переезда в Ленинград. Известно, что вплоть до 1930 года Николаев некоторое время преподавал изобразительное искусство в школе-семилетке Иркутска, был членом «Иркутского общества художников», а в 1927 году принимал участие в 1-ой

Всесибирской выставке живописи, скульптуры, графики и архитектуры, проходившей в Новосибирске, Красноярске и Томске. В 1930 году, практически сразу после прибытия в Ленинград, он вступает в Ассоциацию художников революции и через два года, после роспуска этой организации становится членом созданной 2 августа 1932 года Ленинградской организации Союза художников СССР. В предвоенное десятилетие Николаев работал главным образом в сфере портрета и пейзажа. Самым значительным его тематическим произведением этого времени стала картина «Колчаковщина», к сожалению, утраченная во время Великой Отечественной войны.

Первые по-настоящему значительные работы, позволившие включить его в круг известных мастеров советской живописи, Николаеву суждено было создать в трагическую военную эпоху. Война и блокада внесли резкие, принципиальные изменения в сам ход развития советского искусства — речь идет не просто о появлении совершенно иного по сравнению с предшествующим периодом круга сюжетов и образов, но и в известном смысле об изменении этического содержания самого творчества. Подлинный драматизм образа, достигнутый во многом благодаря высокому (без каких-либо скидок на тяготы блокадной поры) мастерству исполнения, стал лейтмотивом работ и других мастеров, героически выполнявших свой гражданский и творческий долг в невероятно тяжелых условиях.

Образ осажденного города в военные годы мог быть убедительно раскрыт и в тематических работах, и в пейзажах, запечатлевших ночное небо, рассеянное лучами мощных прожекторов, или укрытые глубокими сугробами опустевшие проспекты и набережные Ленинграда, погруженные в тяжелое молчаливое оцепенение. Многие о духовном содержании этого времени способен поведать зрителю и наделенный типическими чертами портрет жителя города-фронта. Вспомним знаменитый погрудный автопортрет Николаева, созданный в самые тяжелые дни первой блокадной зимы и ставший портретом целой эпохи, или его работу «Очередь за хлебом» (1943), где глухая стена огромного дома, возвышающаяся над группой обессиленных голодом людей, предстает как надгробный монумент жертвам блокады. Примечательно, что среди произведений, выполненных Николаевым в это время, мы не встретим городские пейзажи в привычном понимании этого слова. Так, в картине «Тревога. 1941 год» в рамках вполне обыденного городского мотива (сливающаяся с небом свинцово-серая гладь воды и замерший у заснеженного берега широкой реки буксир) воссоздана сама «заявленная» в названии тревожная, тягостная атмосфера, заполняющая пространство города, над которым нависла смертельная угроза. Это позволило расширить устоявшиеся границы жанра городского пейзажа и внести в картину то масштабное, емкое содержание, которое выводит ее на уровень серьезного тематического произведения.

Следует сразу отметить, что относящиеся к военному времени жанровые работы Николаева различаются мерой художественного обобщения. Это заметно при сравнении выполненных зимой 1941/42 года картин «За что?», «Александровская колонна» («На площади Урицкого») и «Артиллерия на набережной». В первой из этих работ, получившей широкую известность уже

в военные годы, налицо стремление к завершенной живописной форме, академически строгому рисунку, к выверенной, четкой композиции, где внимание зрителя фокусируется на фигуре погибшей женщины, что усиливает трагическое звучание образа. В то же время в картинах «Александровская колонна» и «Артиллерия на набережной» мы встречаем более широкую, обобщенную живописную манеру, где фигуры людей и предметов «вписаны» в окружающее пространство, слиты с ним и становятся важнейшим и необходимым пластическим элементом единого живописного целого. В известном смысле эти работы, равно как и упоминавшаяся выше картина «Тревога. 1941 год», близки знаменитым пейзажам В. В. Пакулина, также написанным в дни первой блокадной зимы и обнаруживающим стремление сделать натурный этюд завершенным художественным произведением. В нашем случае можно говорить об использовании Николаевым типичной для эскиза или натурального этюда манеры работы подчеркнута широкими мощными мазками, стремительно строящими форму. В тяжелейших условиях этого времени такой живописный метод был наиболее приемлемым для убедительного воплощения задуманного. Выразительность больших живописных масс, создающих единую пространственную среду — важная отличительная черта целого ряда жанровых работ, созданных в это время и другими художниками: Николаем Рутковским, Варварой Раевской, Анатолием и Владимиром Прошкиными. Но в творчестве Николаева «акцентированная» живописная манера обретает подчеркнута эмоциональный характер. Так, в портрете художника Викулова (1942), отмеченном неприкрашенной правдой острохарактерного образа близкого друга Николаева, сама фактура холста, отчетливо проступающая сквозь красочный слой, предстает как выразительный прием, усиливающий драматичное звучание произведения. В то же время в двух автопортретах Николаева «вплавляющиеся» друг в друга густые мазки создают подвижную красочную поверхность, способную передать внутреннюю силу несломленного духа. Данные автопортреты — это в первую очередь воплощенный с небывалой живописной убедительностью образ человека, находящегося на краю смерти, но обнаруживающего в себе те крупницы духовной силы, которые смогли предотвратить неизбежное.

Не следует забывать о том, что в дни первой блокадной зимы именно искусство оставалось едва ли не единственной опорой, позволявшей противостоять голоду и смерти и для художников, артистов, литераторов, и для тех, кому было адресовано их творчество. «Совсем по-особому звучали на блокадном радио стихи. Они отвечали потребностям людей в искусстве, <...> они заменяли чтение книг, заменяли театр, кино, отвлекали, наконец, от неотвязных дум о куске хлеба, и, главное, они помогали людям чувствовать себя людьми, для которых прекрасное не потеряло своего значения даже со всем тем, что окружало их теперь».<sup>2</sup> В этой связи нельзя не упомянуть о том, что в дни блокады стихотворения Ольги Бергольц, Веры Инбер, Николая Тихонова и других ленинградских поэтов проникновенно звучали из репродукторов в исполнении Марии Григорьевны Петровой — супруги Ярослава Николаева, Народной артистки РСФСР. Но в памяти многих ленинградцев она осталась в первую очередь «блокадной артисткой» — и такое

звание, несомненно, было для нее не менее почетным. Мария Петрова вдохновляла художника на создание серии замечательных портретов. В отличие от его автопортретов эти работы лишены трагического звучания. Теплая муфта, глубокий черный цвет которой красиво сочетается с нежно-розовым платьем в поясном портрете жены, изящный кружевной воротник или элегантный черный берет в двух других картинах — насколько далеко это от аскетизма блокадного быта, и настолько важно и для художника, и для его модели! В контексте того времени, в которое они были написаны, эти портреты воспринимаются как столь необходимая частица красоты и гармонии в бесчеловечной атмосфере войны и блокады. Необходимо упомянуть еще одну работу блокадной поры, в которой художник запечатлел свою супругу — картину «Пурга» (1942–1943), где, отталкиваясь от изображения конкретного человека, он раскрыл в сложном многоплановом образе значимую для всех переживших блокадную зиму идею борьбы еще теплящейся жизни и готовой поглотить ее стихии холода и смерти.

Картины «Прощание», «Возвращение», «Расстрел предателя», «Уходят в леса», посвященные жизни Партизанского края, различаются характером живописного решения. Но главное здесь — убедительность эмоционального содержания, где частный эпизод дает емкое представление о масштабе всенародного сопротивления захватчикам. Умение увидеть и передать в, казалось бы, обыденном для того времени, незамысловатом сюжете, не предполагающем развернутого сюжетного развития какие-то значимые, сущностные стороны повседневной жизни осажденного города, фронта или оккупированной врагом территории — возможно, наиболее важная отличительная черта живописных работ, созданных в это время Ярославом Николаевым.

В годы блокады этот живописец ярко проявил себя в организационной деятельности Ленинградского отделения Союза советских художников. На состоявшемся 19 декабря 1942 года собрании был избран президиум секции живописи ЛОССХа, где Николаева назначили заместителем И. А. Серебряного — председателя этой секции. Эта должность требовала от Николаева активного участия в подготовке, проведении и обсуждении выставок, количество которых после прорыва блокады существенно возросло. Так, на проходившем в январе 1943 года обсуждении предстоящей выставки к 25-летию Красной армии он возражал против возобновления практики использования «темника» — списка заранее утвержденных тем живописных работ, которые предполагалось экспонировать на данной выставке. В этом проявилась та усиливавшаяся на протяжении 1943 года практика административного вмешательства партийного руководства в деятельность Союза художников, которая вызывала беспокойство у Николаева, не признававшего жесткой регламентации творческого процесса. Согласно протоколу заседания Бюро секции живописи от 7 декабря 1943 года он высказал опасение, что «Бюро секции [живописи] может превратиться в административный орган, замкнутый в себе»<sup>3</sup>, поддержав при этом «товарища Пакулина в его предложении коллективно решать все вопросы как организационного, так и творческого порядка».<sup>4</sup> Следует особо отметить, что таких взглядов на искусство Николаев



придерживался и в послевоенные годы, когда он неоднократно избирался на должность заместителя председателя правления ЛОССХа.

В последний год войны Николаев завершает работу над произведением, призванным подвести итог его обширной блокадной живописной летописи. Картина «На Большую землю» является, возможно, наиболее ярким примером творческого преломления и развития традиций передвижнического реализма в живописи военной эпохи, исторический масштаб которой сделал актуальной форму большой «хоровой» картины. Замысел этой картины возник у Николаева еще в феврале 1942 года, когда он посетил железнодорожную станцию Кобона, от которой отправлялись в тыл поезда с эвакуируемыми ленинградцами. Спустя некоторое время художник приступил к работе над натурными эскизами и набросками, положенными в основу завершеного в последний год войны произведения. Таким образом, уже сам длительный и углубленный процесс подготовительной работы на пути к большой картине свидетельствует об усвоении Николаевым одного из основополагающих принципов, которому следовали крупные мастера передвижнического реализма. В процессе создания этого масштабного произведения Николаев опирался на завоевания исторической живописи В. И. Сурикова, что проявилось прежде всего в понимании цвета как важнейшего выразительного средства, не только играющего значительную роль в организации композиции, но и несущего определенную эмоциональную нагрузку. Художник остановил свой выбор на приглушенном колорите, построенном на сочетании неярких, холодных цветов. Здесь используется характерный для хоровых полотен Сурикова и других передвижников прием введения в композицию персонажа, образ которого как бы концентрирует в себе содержание произведения, позволяя лучше уяснить его основную идею. Такая роль принадлежит образу мужчины, сжимающего в руке посох — его фигура является композиционной и смысловой доминантой картины, что заставляет нас видеть здесь собирательный образ, позволяющий получить предельно емкое представление о чудовищной трагедии первой блокадной зимы.

Данное произведение можно отнести к тому типу исторической картины, который был связан с углубленной, лишенной идеализации характеристикой персонажей и получил полноценное развитие в ленинградской живописи только во второй половине 1950-х годов. Одним из наиболее ярких примеров в данном случае можно считать картину И. А. Серебряного «Ленинградская филармония. 1942 год», завершенную в 1957 году. Как представляется, не случайно в этом же году появилось новое значительное историческое полотно Николаева «На всем пути народ стоял», во многом обозначившее начало нового этапа в его творчестве. На протяжении предшествующего десятилетия он работал преимущественно в жанре пейзажа и тематической картины, где следует выделить интересную по замыслу и способу его художественного воплощения картину «Ветер родины» (1947). Использование приема монументализации фигур за счет использования низкого горизонта и панорамной трактовки открытого широкого пространства позволило выразительно раскрыть важную для искусства этого времени тему возвращения на освобожденную землю. В то же время тематические полотна «Сталин

в Туруханском крае» и «На острую тему», написанные соответственно в 1948 и 1954 году, не стали значительным явлением ни в ленинградской живописи этого времени, ни в творчестве самого художника. Так, картина «На острую тему» полностью вписывается в ту линию «бесконфликтной» жанровой живописи, которая обнаружила параллели в литературе, театральных постановках и кинофильмах этого времени и стала весьма характерным и тревожным симптомом измельчания тематической картины, достигшей по-настоящему высокого уровня в годы Великой Отечественной войны.

Можно предполагать, что сам Николаев не был удовлетворен этими работами и при создании картины «На всем пути народ стоял» учитывал новые требования к содержанию исторической и жанровой картины и к форме его живописного воплощения. Не случайно 1957 год для ленинградской живописи был отмечен появлением еще одного значительного большого исторического полотна — картины Ю. Н. Тулина «Лена. 1912 год». Здесь, равно как и в работе Николаева, неподвижность фигур или лишь исподволь намечающееся движение подчеркивают слитность людской массы, объединенной общим горем. В то же время участники представленного события обособлены друг от друга, замкнуты в собственном переживании происходящего. Можно говорить о том, что в целом в этих произведениях традиционными в своей основе средствами реалистического живописно-пластического языка ленинградские художники ставили перед собой и перед зрителем тот круг нравственных и неразрывно связанных с ними эстетических проблем, которые чуть позже в полный голос заявят о себе в классических образцах «сурового стиля». В этой связи нельзя не отметить, что Николаев постоянно подчеркивал необходимость творческого осмысления наследия передвижников, где неприемлемым было заимствование готовых, «проверенных временем» форм живописного и образного решения: «У передвижников можно и обязательно нужно учиться, но, в первую очередь, не творческим приемам, которые были свойственны той, а не нашей эпохе, а их поистине святому отношению к своему искусству как к великой силе, способной помочь переустройству всей жизни, учиться их умению откликаться на самые острые конфликты современности».<sup>5</sup>

К историко-революционному жанру относится и следующее значительное произведение Николаева — картина «Конец иллюзий. 9 января 1905 года» (1959–1960). Обращает на себя внимание интересный художественный прием, играющий весьма важную роль в создании общего эмоционального настроения этого произведения — «приземистость» фигур. Здесь и в ряде других картин этого мастера она является результатом не технического просчета, а сознательно использованного приема. Николаев словно пытается передать само «врастание» в глубокий снег участников трагического январского шествия как образную метафору их близкой гибели. В неповоротливых фигурах смертельно раненых или движущихся навстречу собственной смерти людей отчетливо проступает какая-то обреченность, жертвенная готовность принять неизбежное, что во многом соответствовало исторической правде.

У Николаева процесс работы над историческими произведениями всегда был длительным, основанным на тщательном сборе подготовительного

материала. В создании эскизов и этюдов шел непростой, подчас мучительный поиск наиболее точной, «подходящей» формы окончательного варианта произведения. Это касалось не только масштабных тематических полотен, но и портретов, в процессе работы над которыми Николаев, согласно воспоминаниям хорошо знавшего его художника Е. Е. Рубина «старался войти в общение с портретируемым и увидеть его в самых разных ситуациях и обстановке».<sup>6</sup> Наиболее яркий пример этого — портреты врача Военно-медицинской академии Петра Куприянова (1964) и генерал-лейтенанта медицинской службы Владимира Воячека (1968). В основе художественного решения этих работ — уверенный, крепкий рисунок, позволяющий с особой точностью воспроизвести и награды портретируемых, и детали интерьера. Тем не менее здесь так же, как и в большинстве исторических полотен Николаева, нет ощущения той протокольной сухости изображения, которая приносит общее в жертву частному, несущественному. Правда характера и точность в передаче внешнего облика совпадают, органически дополняя друг друга.

Одновременно с выполнением тематических полотен, каждое из которых Николаев со свойственным ему предельно серьезным отношением к искусству рассматривал как новую ступень в своем творчестве, он создает многочисленные пейзажи и натюрморты. В 1959 году художник совершает поездку по Италии, результатом которой стало появление серии произведений, выполненных главным образом в технике темпера, позволяющей достичь большей звучности и декоративной выразительности цвета. В таких работах, как «Венеция. Понте Скальция», «Понте Либерте. Венеция», «Флоренция. Пьяццо Станционе» колористическое решение основано на сопоставлении локальных насыщенных, плотных цветовых пятен, определяющих конструкцию картины, ее четкую и ритмичную композиционную структуру, где пространство лишено подчеркнутой пространственной глубины и будто приближено к зрителю. Таким приемом достигается мера условности, отвечающая сложившемуся у художника образу прославленных городов Италии — городов-музеев, многовековая история которых насыщает их прекрасные улицы, площади, набережные какой-то осязаемой, густой атмосферой, молчаливое спокойствие которой неспособен нарушить даже нервный ритм современной жизни.

Выполненные в послевоенные годы пейзажи и натюрморты Николаева, как правило, отличаются значительно большей по сравнению с масштабными тематическими полотнами условностью живописно-пластического языка. Художник словно испытывает выразительные возможности, заложенные в импрессионизме, а также в отдельных сформировавшихся на рубеже XIX и XX веков новаторских направлениях и течениях. Здесь, несомненно, сказались усвоенные еще в 1920-е годы навыки работы у сибирских художников-педагогов, прошедших «стажировку» у ведущих мастеров французского и российского импрессионизма.

В послевоенные десятилетия Николаев проявлял глубокий, искренний интерес к истории русского и мирового искусства, к бесценным архитектурным и скульптурным памятникам северной столицы. В их сохранении он видел залог прочной духовной преемственности с бесценным историко-культурным наследием, накопленным за многовековую историю человечества. Не случайно

в 1964 году именно Николаев был назначен председателем комиссии по охране памятников Ленинграда при правлении Ленинградского отделения Союза художников, что предполагало наличие не только организаторских способностей, но и глубоких познаний в истории и культуре города. С этой точки зрения выбор Ярослава Николаева на эту должность был вполне закономерным и обоснованным.

Неповторимая поэтика традиционных ленинградских мотивов нашла воплощение в многочисленных живописных и графических городских пейзажах художника. Он постоянно обращается к мотиву «водного убранства» Северной Пальмиры. Этот мотив — и в необозримом морском пространстве, и в величественном «державном теченье» Невы, и в камерной атмосфере малых рек и каналов. «Мойка ночью», «Петровская набережная. Первый снег», «Ветер на Неве» — стихия воды в этих и других ленинградских пейзажах эмоционально насыщена, одухотворена. Она то спокойно существует в строгих очертаниях гранитных набережных, то пытается вырваться за установленные ей волей человека границы.

В 1960-е годы Николаев создает целую серию работ, посвященных теме современных войн и борьбы за мир («Война и религия», «Скорбь и гнев. Вьетнам», «Солнце восходит в последний раз», «Расстрелянная мадонна»). Само обращение к таким темам и сюжетам стало вполне закономерным для художника, пережившего небывалую трагедию блокады и в полной мере осознавшего истинную цену мира. Любой новый вооруженный конфликт мог восприниматься Николаевым как оскорбление памяти миллионов людей, отдавших жизнь за прекращение самой кровопролитной войны за всю историю человечества. Однако не менее важна здесь и неизменная восприимчивость Николаева ко всему новому, живому, талантливому подчас непривычному, но имеющему несомненную эстетическую содержательность. Так, художник не обошел вниманием и традиции древнерусской живописи. В картине «Мать» («А сыны бьются за Родину»), созданной в 1972 году, обращение к этим традициям обнаруживает себя в самой плоскостной трактовке фигуры, в колорите, построенном на сочетании локальных цветов, в условности композиционного «прочтения» пространства, которое разворачивается не от первого плана в глубину, а строится снизу вверх своеобразными ярусами. Это призвано наполнить произведение не бытовым, преходящим, но сакральным, вневременным содержанием, укорененным в многовековых культурных и религиозных традициях русского народа. Необходимо напомнить о том, что рубеж 1960 и 1970-х годов отмечен стремлением целого ряда советских художников осмыслить тему войны в образно-иконографических и стилистических категориях религиозного искусства — будь то древнерусская иконопись или бессмертные творения великих мастеров Возрождения. Не случайно именно в это время появляются такие значительные работы на военную тему, как «Партизанская мадонна» и «Поле» М. Г. Савицкого, «Памяти павших героев» Ю. М. Непринцева, «Сын» Е. Е. Моисеенко... Размышления о прошедшей войне не оставляли Ярослава Николаева и в последние годы жизни, когда он выполнил серию эскизов к картине «На оккупированной

земле», оставшейся незавершенной — работу над ней в июле 1978 года оборвала смерть художника...

«Увидеть современность глазами художника — это значит решить проблему новаторства, задачу рождения нового содержания и новой художественной формы»<sup>7</sup>, — данное утверждение, высказанное Николаевым в самом начале 1960-х годов, было адресовано не только его коллегам, но в известной степени и самому себе. В это время необходимо было именно «увидеть» современность, выявить в ней и воплотить в выразительном, лишенном схематизма образе что-то действительно значимое, новое, а не просто безучастно видеть и бесстрастно отображать окружающую жизнь. Такому принципу Николаев стремился следовать на протяжении всего творческого пути. Для него не существовало жесткого разграничения прошлого и настоящего, истории и современности — даже исторические события, отделенные многими десятилетиями от времени создания посвященных им работ, всегда являлись современными для самого мастера, неотделимыми от важнейших этапов истории нашей страны, с которыми была связана его собственная жизненная биография. И даже те противоречивые, спорные решения, к которым иногда приходил этот художник, также оказывались результатом напряженного творческого поиска.

#### Примечания

<sup>1</sup> «Творчеству такого большого художника, как Николаев, до сих пор не посвящено ни одного специального исследования — монографии, альбома, даже просто большой статьи, в которой давался бы подробный искусствоведческий анализ основных созданных им за долгие годы произведений, — отмечала И. Н. Шувалова в каталоге персональной выставки Николаева, состоявшейся в 1986 году. — Их оценка, эволюция творческого пути мастера, своеобразие его видения природы, широта его природы, значение его высказываний об искусстве — все это ждет еще своих исследователей». — Шувалова И. Н. Вступительная статья // Ярослав Сергеевич Николаев. Сборник материалов и каталог выставки произведений. Л., 1986. С. 5–6. Такое положение дел не изменила и еще одна персональная выставка Николаева, состоявшаяся осенью 1999 года и приуроченная к 100-летию со дня рождения мастера.

<sup>2</sup> Рубашкин А. Голос Ленинграда. Л., 1980. С. 103.

<sup>3</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. 78. Оп. 1. Д. 28. Л. 13.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Николаев Я. Мысли и поиски // Ленинградский альманах. 1959. Кн. 17. С. 149.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: Ярослав Сергеевич Николаев. Сборник материалов и каталог выставки произведений. С. 22.

<sup>7</sup> Николаев Я. Искусство и жизнь // Искусство. 1960. № 1. С. 7.

## СЕРИЯ «ЧЕРНЫЕ ЗВУКИ» САИДА БИЦИРАЕВА

Именно такое название — «Черные звуки» — получил живописный триптих, созданный Саидом Бицираевым в 1999 году и ставший страстным откликом художника на трагедию войны, вновь вторгшейся на его историческую родину и в очередной раз заставившей задуматься над истоками этого чудовищного явления, окончательный конец которому не смогли положить ни завершавшийся тогда двадцатый век, ни наступившее тысячелетие. Этот триптих во многом стал своеобразным итогом размышлений автора о сущности войны как глобального понятия, охватывающего всю многовековую историю человечества и самые разные сферы его бытия. Размышлений, впервые нашедших живописное воплощение в картине «Хайбах» (1992), посвященной трагедии деревни, сожженной во время массовой депортации чеченского народа в феврале 1944 года. Само появление данной работы, которую в определенном смысле можно считать началом, отправной точкой серии «Черные звуки», окончательно обозначило наметившийся ранее существенный перелом в творчестве художника. Именно в это время стали общеизвестными многие неприглядные, поражающие своей бесчеловечной жестокостью события и факты отечественной истории XX века, о которых ранее невозможно было говорить во всеуслышание.

Воплотить в художественном образе доносящиеся из прошлого черные звуки войны, показать трагедию отдельно взятого села или города как часть трагедии общечеловеческого, вселенского масштаба — эта задача, которую Саид Бицираев поставил перед собой в «Хайбахе» и в выполненной три года спустя картине «Грозный», заставила его обратиться к поиску новых средств пластической выразительности, принципиально расходящихся с той концепцией реалистической картины, которой он следовал в большинстве своих предыдущих работ. Следует особо подчеркнуть, что для самого художника произведения 1980-х годов, несомненно, составляют значимый и ценный этап его творческого пути, поскольку именно здесь наметился тот круг национальных тем и мотивов, к которым он будет обращаться и в последующие годы. Но жанровые сцены в этих работах предстают в первую очередь как вполне объективное отражение гармоничного, упорядоченного мира, не ведающего драматичных потрясений и неразрешимых противоречий.

Трагедия, постигшая родину художника полвека назад и вновь повторившаяся в девяностые годы, требовала осмысления в более широких и емких образных категориях. Их убедительное пластическое воплощение представлялось возможным только средствами «внеклассического» живописного языка, выработанного подлинными художниками-новаторами двадцатого столетия. Здесь — и трагические откровения Пикассо и Филонова, и напряженное противоборство кричаще ярких красок и искаженных форм полотен немецких экспрессионистов. Открытия этих мастеров были прочувствованы и переосмыслены Саидом Бицираевым, позволив сделать зримыми те черные звуки, которые станут сюжетом, темой, содержанием целой серии произведений, работа над которыми продолжается и сейчас.

Серия эта складывалась постепенно, как бы исподволь, объединяя в некую прерывистую линию созданные в разные годы живописные и графические произведения, в основу которых могло быть положено конкретное событие или определенная масштабная, философская в своей основе идея, обобщающая всю совокупность воззрений на само понятие «война». Гранение пространства на пересекающие друг друга и словно противоборствующие плоскости разрушает утвержденную классическим искусством концепцию единства места и времени действия. Однако в картинах серии «Черные звуки» и, к примеру, в таких работах, как «Детвора» или «Вайнахская песня. Цветок» этот прием обретает разное эмоциональное и пластическое звучание. Иногда такой прием позволяет сделать хорошо знакомое, легко узнаваемое более сложным не просто в визуальном, но и в содержательном отношении, более того, придать выражению «новые грани образа» буквальный смысл. Но в такой картине, как «Грозный. 1995 год» «структурность» пространства трактована прежде всего как яростное сражение временных пластов, будто стремительно проносящихся в сознании смертельно раненого человека и вбирающих в себя также реальное пространство города, который, кажется, разрушается и уничтожается прямо на глазах у зрителя. В то же время в картине «Хайбах» сложная пластическая метафора исторической памяти включает в себя мотивы и забвения, и обретения правды, и грозного предостережения — они сплетаются воедино и воспринимаются как предчувствие (увы, сбывшееся) очередной кровавой трагедии, истоки которой — опять же в прошлом, в его забытых уроках.

Возвращаясь к триптиху, упоминавшемуся в самом начале статьи, можно отметить, что пространство уже не распадается здесь на врезающиеся друг в друга плоскости-границы, а предстает как непроницаемый черный фон. Сквозь него в боковых частях проступают обозначенные белыми линиями и пятнами лицо мальчика и забинтованная голова человека (мы вряд ли сможем распознать — мужчина это или женщина. И это не случайно, поскольку здесь скорее явлен образ, скорбный лик Человека, испытывающего невыносимые физические и душевные страдания). К графическому в своей основе приему контрастного сопоставления черного и белого сознательно использован именно в живописном триптихе — цвет как первооснова живописи словно устраняется волевым решением художника из произведения, где доминанта черного «заявлена» в самом названии. Слеза на лице мальчика возвращает нас к появившейся тремя годами ранее работе «Война», выполненной темперой на бумаге — створки открытых металлических ворот предстают здесь как горькая метафора вторжения боли и смерти в еще только начавшуюся жизнь. Ворота не просто пугающе накренились и повисли в условном пространстве, обозначенном темно-синими линиями — они буквально кровоточат ярко-красной краской, создающей своеобразное прерывистое живописное обрамление листа. Кроваво-красный акцент врывается в контрастное сопоставление черного и белого и в центральной части триптиха «Черные звуки». Кровавый в буквальном смысле — это кровь быка, пронзенного копьем пикадора, причем копьё тоже имеет красный цвет, и, кажется, само напитано кровью подобно прозрачной ампуле. В конечном счете, этот цвет выступает как символ агрессивного, воинственного начала, несущего

смерть всему живому. Образ пикадора воспринимается как некая эмблема войны, отсылающая нас к истории Испании, к ее культурным традициям. Происходившее в течение многих веков формирование испанского государства, сопровождавшееся изгнанием арабов с Пиренейского полуострова, было также эпохой кровавых междоусобных стычек. На какое-то время они прекратились, чтобы с новой силой вспыхнуть уже в двадцатом веке во время Гражданской войны, одной из жертв которой стал Федерико Гарсия Лорка — любимый поэт Саида Бицираева. Мировосприятие Лорки, в стихотворениях которого лирическое, светлое неизменно соприкасалось и переплеталось с трагическим, мрачным и жестоким, оказалось близким творческим поискам художника, несколько раз (впервые — в 1997 году) посетившего Испанию. В какой-то степени центральная картина триптиха «Черные звуки» стала прологом к другой масштабной серии — «Испанская рапсодия», где часто (и в разном эмоционально-содержательном контексте) будет возникать тема корриды.

Эти две серии на протяжении последнего десятилетия постоянно пересекаются, в чем-то дополняют друг друга, в чем-то — решительно расходятся. В связи с этим следует особо выделить картину «Пространство войны» (2007), где создан собирательный образ разоренного войной города, который воспринимается как продолжение и, возможно, некий промежуточный итог поисков и размышлений, связанных с «Черными звуками». Главные «герои» этой картины — темные широкие линии-звуки, наполняющие пространство. Здесь нет даже намека на присутствие человека. Нет и конкретного обозначения времени и места действия. Само название работы отводит доминирующую роль мотиву пространства — одному из ключевых для всего творчества Саида Бицираева. Пространство как тревожная, звенящая пустота. Пространство как свидетель трагедии войны, выносящий ей свой молчаливый приговор. Пространство, в момент сильного душевного потрясения становящееся материальной, чувственно осязаемой субстанцией, разрушающей привычное восприятие мира и буквально сдавливающей человека. Перед нами — собирательный образ разрушенного и покинутого жителями, опустевшего города. Однако в мотив трагической тишины буквально врывается какофония режущих слух «звуков-символов», которые на наших глазах овеществляются, оборачиваются столь же дисгармоничными черными линиями. Эти линии сталкиваются, переплетаются друг с другом, образуют то вворачивающуюся в землю спираль, вызывающую ассоциации с мотком колючей проволоки, то некое подобие свастики — знака слепой и беспощадной ко всему живому, жестокой и несправедливой силы. Но это сплетение стремительно нанесенных на поверхность холста линий может восприниматься и как жест отчаяния. Отчаяния человека, потерявшего дом и близких людей и не находящего себе места в этом мире, ставшем для него войной, и отчаяния художника, выразившего свою эмоциональную оценку войны в совмещении статичного и немого городского пространства и пугающих своей агрессивной динамикой линий-звуков.

О том, насколько чудовищны и губительны те изменения, которые война вносит в жизнь людей, свидетельствует еще одна картина, имеющая название «Черные звуки» и выполненная уже в 2005 году. Характер ее образного



решения заставляет нас вспомнить «Гернику» Пабло Пикассо. Однако в отличие от знаменитого полотна великого испанского мастера здесь избран вертикальный формат, позволяющий свести к минимуму повествовательное начало и преподнести изображение как концентрированный символ, недвусмысленный знак горя и страдания. Тела людей буквально стиснуты акцентированными контурными линиями, не столько подчеркивающими естественные очертания фигур, но скорее деформирующими, искажающими их. Сюжет не конкретизирован — мы можем воспринимать изображение и как яростную схватку, и как отчаяние людей, случайно попавших в «очаг поражения» и обьятых ужасом близкой гибели... Ощущение безысходности, неотвратимости совершающейся на наших глазах трагедии — «триумфа смерти» подчеркнуто и раскрыто также колористическим решением полотна, сопоставлением ярких цветов, образующих напоминающие стекла средневековых витражей прямоугольные плоскости, с кроваво-красным «фоном», проступающим сквозь фигуры и напоминающим огромный сгусток крови. Горе и страдание, безразличие к жизни человека, слепая жестокость, не различающая правых и виноватых — все это в представлении художника объединяет войну и террор. Этим обусловлено то особое место, которое занимает в творчестве Бицираева картина «Репрессированный». Трагедия личности на фоне трагедии миллионов людей, разделивших его судьбу, предстает как трагедия целой эпохи — необходимо еще раз напомнить о том, что репрессирован был целый народ, к которому принадлежит сам художник. Окружающее лицо человека черное пространство можно трактовать и как окно тюремной камеры, и как знак одиночества, предчувствие близкой гибели.

Здесь следует еще раз подчеркнуть, что данная серия не является замкнутой, обусловленной строго определенным кругом сюжетов и образов. Она постоянно соприкасается и взаимодействует не только с «Испанской рапсодией», но и с новой для Саида Бицираева темой Великой Отечественной войны. В картинах «Память» и «9 мая. День Победы» вновь возникает мотив исторической памяти, от наличия или отсутствия которой в представлении художника напрямую зависит «нравственный климат» современной эпохи. Нельзя обойти вниманием и такие работы, как «Страдание» и «Осознание», где мы встречаем подлинный духовный автопортрет художника, пытающегося осмыслить созданное и познать суть творчества, которое не может оставаться равнодушным к трагизму жизни, искаженной и разрушенной черными звуками войны.

Несмотря на свой глубокий, порой кажущийся безысходным трагизм, серия «Черные звуки» не лишена гуманистического содержания. Откликаясь на трагические коллизии, продолжающие раздирать современный мир то в форме открытых вооруженных конфликтов, то в тлеющих внутри отдельных стран и изредка прорывающихся наружу противоречиях, Саид Бицираев дает в сложном многоплановом образе страстную эмоциональную оценку не только и не столько этим событиям, но прежде всего — их истокам, их неизменной глубинной сущности. Душевная боль художника и искреннее сопереживание зрителя мотивам и образам «Черных звуков» — свидетельство того, что

сознание современного человека способно на эту боль реагировать и, стало быть, оставаться живым, чувствующим и мыслящим.



## ТРИ ЦВЕТА ЖИВОПИСИ

*«В настоящее время можно лишь предчувствовать подобную грамматику живописи, и когда, наконец, для нее настанет время, то построена она будет не столько на основе физических законов (как это уже пытались и даже теперь пытаются делать: "кубизм"), сколько на законах внутренней необходимости, которые можно спокойно назвать законами души».*

*В. В. Кандинский*

*«Белый холст на мольберте выглядит вызывающе. Чистые кисти, протертые керосином, разложены на подвижном столике, который служит палитрой. Для начала нужно заказать драку. Я не считаю, что живопись существует для того, чтобы радовать глаз человека. Ему, этому человеку, следует порой хорошенько "начистить физиономию". Ведь добрая душа, способная погладить его по головке, всегда отыщется. Я выдавливаю тюбик красной краски, "кадмий пурпурный", не на палитру, а прямо в ладонь. Резким движением размазываю краску по холсту. Этот акт — протест против первоначальной чистоты холста. Краска словно кричит: "Нет!" Все, дело в шляпе, драка заказана. Вполне, возможно, в конце работы этот холст будет белым. Возможно. Но и он должен пройти через протест красного на белом. Иначе он лишится внутреннего напряжения. Он останется выхолощенным».*

*Зверлин О. В.*

*«Закон кирпича»*

Олег Зверлин — живописец, безусловно, одаренный, родился 12 ноября 1939 года в Ленинграде. Войну и блокаду провел в родном городе. В 1972 году с отличием закончил Высшее Художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой, отделение промышленного дизайна. С 1975 г. работал в Комбинате декоративно-прикладного искусства в области промышленного дизайна. В 1981 году был принят в члены Союза художников России. За годы творческой деятельности участвовал в целом ряде выставок Союза Художников России; Круга Художников города Киева. Был участником Российско-американской выставки «Священный огонь» в 1993 году в С-Петербурге. Его творческие работы находятся в частных собраниях России и ряда стран, в собрании Центрального Банка России и Всемирного Банка. В 1996 году он принимал участие в организации кафедры «Книжной графики и дизайна книги» Академии печати С-Петербурга. С этого времени до самой смерти работал как старший преподаватель живописи, доцент кафедры графики Северо-Западного института Печати Санкт-Петербургского университета Технологии и дизайна.

Тень, в которой до последнего времени находились станковые произведения Олега, частично продиктована его профильной специальностью.

После окончания Мухинского училища он был востребован как дизайнер монументально-декоративных осветительных объектов в общественных интерьерах. В союзе с художниками Н. И. Нарциссовым и Г. А. Потехиным создавал монументальные композиции из стекла и металла для: дворцов культуры Тирасполя, Керчи, Душанбе, Ходжента, гостиничного комплекса Красноярска, Белорусской Государственной филармонии, Аничкова Дворца Санкт-Петербурга и др. Монументальная композиция «Ладья» из хрусталя и нержавеющей стали, созданная творческим коллективом для Всемирной выставки «Инрыбпром-75», приобретена Великобританией и в настоящее время украшает Британское Адмиралтейство. Хотя позднее в постперестроечный период, когда рухнула система Художественного фонда, ему пришлось заниматься самыми неожиданными проектами. Здесь была и работа над художественным кинофильмом «Трудно быть богом» А. Германа, оформление интерьера египетского зала Гигант-Холла, участие в оформлении оперы Р. Вагнера «Гибель Богов» и цикла «Кольцо Нибелунгов» в Мариинском театре, участие в конкурсе Союза Художников России по проекту памятника адмиралу Ф. Ушакову в С.-Пб, создание графических циклов иллюстраций, графическое оформление интерьеров израильского представительства, орнаментальная лепнина частных особняков, оформление витрин и многое, многое другое.

Но рисовал он всегда. Причем понятие «рисование» здесь надо воспринимать значительно шире, имея в виду и живопись маслом, и акварель, и пастель, и офорт, и монотипию, а позднее и использование компьютерной графики в книжной иллюстрации.

В живописи ему был свойственен поиск новых форм и средств художественного отображения. Для него была характерна сильная цветовая и пластическая экспрессивность. Он всегда тяготел к абстрактному искусству, поскольку живопись была для него способом самовыражения. Проблема колорита, гармонии цвета и его развития в картине в его творчестве решалась очень успешно, так как он, не имея музыкального образования, изучал курс теории и гармонии музыки на примере: «Хорошо темперированного клавира» Баха, и владел игрой на флейте. Поэтому принципы развития музыкального произведения применялись им при создании живописного произведения.

Обычно использовал прием «мозаичного» положения мазка. Мазки теплых и холодных оттенков не смешивал на палитре, а прокладывал рядом на холсте, не создавая грязных оттенков в картине. Цвет обретал, таким образом, интенсивность и свежесть. Некоторые свои работы, и вообще работу с цветом, он классифицировал как оп-арт. Как и в оп-арте эффекты пространственного перемещения, слияния и «парения» форм он достигал введением резких цветовых и тональных контрастов, ритмических повторов. Для решения подобной задачи он использовал метод «a la prima», все продумывалось и компоновалось мгновенно, что требовало точного расчета, виртуозного мастерства, знания и отработки многих технических приемов, а также чувства глубокого эмоционального проникновения, духовного перевоплощения, вживания в будущий предполагаемый объект изображения на холсте.

Цвет и линию он считал музыкальным началом в живописи, в то время как развитие сюжета и предметную композицию — ее поэтическим началом. Часто использовал прием «вибрато». Переливы — колебания, вибрация — являются одним из ярких, неповторимых качеств его живописных произведений. Он стремился, чтобы каждый мазок цвета был предельно чист, красив тембрально, чтобы цвет был точным, конкретным, без примеси грязных серо-черных оттенков. Колорит строился не только на тональном богатстве и многообразии рефлексов, но и на контрастных сочетаниях цвета. Повышая общий декоративный строй произведения, они обогащали и каждый его отдельный цвет. Во время написания картины двигался, приседал, то приближался, то удалялся. Ритм был пульсом его сердца, а манера живописи была очень экспрессивной.

В 2009 году, к сожалению, посмертно, в издательстве «АураИнфо» вышла книга Олега Зверлина под названием «Живопись как самостоятельный жанр и язык искусства». Содной стороны книга является учебно-методическим пособием для студентов Северо-Западного института Печати Санкт-Петербургского университета Технологии и дизайна, с другой стороны в ней он попытался сформулировать собственную авторскую концепцию живописи. Отдельные фрагменты этой книги мы и предлагаем вашему вниманию.

*«Наш Мир освещен Светом, Белым Светом Солнца. Отныне Живопись, игра Света — тот язык, которым мы намерены овладеть. Вне всякого сомнения, мы владеем Литературным Языком, но этот факт лишь усложняет нашу задачу. Мы стараемся не путать те языки, на которых мы говорим. Отныне язык Живописи, язык Света; философия Живописи, философия Света занимает наше рабочее время. Существуют два способа познания Мира — Научное познание и Религиозное откровение. В Искусстве существуют два творческих метода: метод Объективно-реалистический, который близок к Науке; и метод Субъективно-импрессионистический, который близок к Религии. Оба эти метода антагонистичны. Мы должны отдавать себе ясный отчет, какой метод — наш способ познания Мира».*

В течение всей своей творческой и преподавательской деятельности он занимался изучением основ цветоведения, применяя в живописи идеи цветового круга, цветового квадрата и цветовой сферы.

*«Два цвета, диаметрально противоположных на цветовом круге, гармоничны и взаимно дополнительны друг другу, что означает, что при их смешении образуется белый, а на практике серый цвет. Красный и голубой, оранжевый и синий, желтый и фиолетовый, зеленый и пурпурный — эти пары цветов гармоничны и взаимно дополнительны друг к другу. Нам часто приходится слышать, что произведение живописи написано в зелено-пурпурной, или в сине-золотистой гамме.*

*Цветовые гаммы на основе двух цветов называют **цветовыми диадами**. Здесь мы можем заметить, что цветовой пары недостаточно для работы над произведением живописи. Так, при работе в оранжево-синей гамме цветов, нам потребуются оттенки как цвета синего, так и оттенки цветов оранжевого*

и желтого. Мы знакомы с произведениями живописи, выполненными в гамме одного цвета — например, в гамме цвета коричневого, или цвета зеленого. Именно поэтому принято считать, что все цвета цветового круга, расположенные в пределах угла в шестьдесят градусов, взаимно гармоничны. Отсюда цветовую диаду мы можем рассматривать как два шестидесятиградусных сектора взаимно дополнительных цветов. Теперь мы можем сделать вывод, что **гармоничными называются цвета взаимно дополнительные друг к другу, образующие при смешении белый цвет, а так же цвета, расположенные в любом шестидесятиградусном сегменте цветового круга.**

Два цвета, расположенные на цветовом круге под углом девяносто градусов друг к другу, **дисгармоничны**. Дисгармоничные цвета воспринимаются нашим зрением поочередно, вызывая в глазах цветовые вибрации. Но из этого факта вовсе не следует, что их нельзя использовать в живописи. Цветовая конструкция произведения живописи зависит не только от заданной цветовой гаммы, но и от взаимного расположения цветовых площадок этой конструкции. Здесь цвет, дисгармоничный в цветовой гамме, может быть гармоничен к ближайшим площадкам цветовой конструкции.

Мы знакомы с классическими произведениями живописи, и мы можем сделать вывод, что художники далеко не всегда ограничивают себя в работе цветовыми диадами. В работах таких мастеров живописи, как Рафаэль, Андрей Рублев, Эль-Греко и других мы можем наблюдать три основных цвета. Эти мастера работали **цветовыми триадами**.

**Три цвета триады гармоничны и взаимно дополнительные, так как при смешении образуют белый цвет.**

Остальные цвета круга будут дисгармоничны по отношению к цветам избранной нами триады; оси дисгармоничной триады являются продолжениями избранных нами радиусов до полного диаметра круга. Мы можем построить цветовую триаду по отношению к любому цвету цветового круга; одновременно мы получим триаду, дисгармоничную к построенной нами триаде. Здесь мы можем заметить, что пограничные и дисгармоничные по определению цвета двух триад могут оказаться цветами гармоничными в условиях иной триады. Опытный мастер живописи может использовать в работе две цветовые гаммы, иногда диссонансные друг с другом, пролетая цвета одной гаммы между цветами гаммы другой, что позволяет ему создавать необходимое напряжение цветовых отношений. Отсюда следует сделать вывод, что **деление цветов на гармоничные и дисгармоничные друг к другу условно и связано с психофизиологическими особенностями нашего цветовосприятия».**

Примером подобного колористического решения живописного произведения служит работа автора «Автопортрет в чаше», построенная на цветовой триаде «синий-красный-желтый» с дополнительным использованием второй цветовой гаммы и их взаимным переплетением. Итогом является необходимое сильное напряжение цветовых отношений. Не зря у работы есть второе название — «Три цвета живописи». Многие работы Олега Зверлина

построены на цветовых диадах и триадах: «Горшки» (синий-пурпурный-оранжевый), «Благовещение» в зелено-пурпурной манере.

*«В предыдущей главе мы рассматривали простые хроматические гаммы, состоящие из спектрально-чистых цветов. В практической работе с красками и пигментами мы имеем дело со сложными цветовыми смесями. Для того, чтобы определить, какой цвет мы получим при смешении двух спектрально-чистых цветов, существует цветовой квадрат.»*

*Отложим по оси абсцисс и оси ординат цветового квадрата цвета спектра — минимальное количество восемь основных цветов, но их количество может быть произвольно большим, соответственно делению цветов спектра. Расчертив квадрат на клетки, закрасим каждую из клеток цветового квадрата цветами, взятыми с осей абсцисс и ординат. Мы получим статистическое поле цветосочетаний двух цветов спектра. Какие закономерности мы можем отметить?»*

*Прежде всего, мы можем отметить, что клетки диагонали квадрата заняты цветами спектра. Действительно, наложение красного цвета на красный даст цвет красный, и так далее.*

*Вторая особенность цветового квадрата состоит в том, что его цвета расположены симметрично относительно его диагонали, что следует из симметрии расположения цветов спектра на его осях.*

*Третья особенность цветового квадрата состоит в том, что цвета взаимно дополнительные друг к другу дают при смешении цвет белый, на практике серый, что следует из их определения; например, цвета голубой и пурпурный.*

*Откладывая по осям цветового квадрата цвета сложных цветовых гамм, мы можем использовать его как средство для исследования сложных цветосочетаний.*

**Цветовой квадрат — статистическое поле всех возможных цветосочетаний».**

*«Цветовая сфера является элементарной объемной и симметричной формой, позволяющей наиболее полно выразить многообразные свойства цвета. Филиппом Отто Рунге она представлена как наиболее подходящая форма для проведения цветовой систематизации, так как позволяет составить отчетливое представление о законе дополнительных цветов и наглядно показать все основные взаимоотношения хроматических цветов, а также их взаимодействие с черным и белым цветом. Отложим по экватору сферы цвета цветового круга. Один полюс сферы обозначим как цвет черный, другой полюс — как цвет белый. Меридианами разделим сферу на сегменты соответственно цветам спектра; рядом параллелей разделим сегменты на квадраты. Если мы представим себе цветовой шар прозрачным, в каждой точке которого находится определенный цвет, то у нас сразу появится возможность представить все цвета в их взаимоподчиненности. Каждая точка шара может быть определена с помощью своего меридиана и своей параллели. Последовательно добавляя к цветам спектра по горизонтальным поясам сферы ахроматические цвета до черного полюса, мы получим ряд гамм сложных цветов, которые в практической живописи называются **землями.**»*

*Последовательно разбавляя цвета спектра по горизонтальным поясам сферы белым цветом до полюса абсолютно белого, мы получим ряд гамм сложных цветов, которые в практической живописи называются **пастелями**.*

*Число цветов цветовой сферы может быть произвольно большим, зависящим только от числа цветов цветового круга ее экватора. Для цветовой сферы справедливы все закономерности по определению гармоничных и дисгармоничных цветов, справедливые для цветового круга. Особенностью цветовой сферы служит тот факт, что если мы повернем секущую плоскость, проведенную через ее центр, на некоторый угол, то мы сможем отметить цвета взаимно дополнительные по тональности, что мы не можем определить по цветовому кругу. **Цветовая сфера служит статистическим полем цветов спектра, различающихся по тональности**».*

Практически все живописные работы Олега Зверлина построены на принципах цветовой сферы. По-видимому, чувство цвета было отчасти врожденным, отчасти же было продуктом самовоспитания в процессе художественной деятельности. Он так много и трудно работал над первыми близкими к оп-арту большими полотнами, что даже вынужден был лечиться у психоневролога, так как по ночам ему виделись приходящие в движение цветные пятна, нарушающие сон («Дети Зверлина»). В последующих работах, таких как «Крест», «Художник и власть», «Радуга», «Ветхозаветная троица», «Ангел над городом», ему уже было свойственно безошибочное, почти автоматическое наложение необходимых цветовых оттенков. По мнению Н. Благодатова: «В витражно — уплотненных композициях, где царит обжигающий цвет, художник стремится воплотить свое страстное отношение к жизни во всех ее проявлениях».

*«Большую часть работ современной живописи отличает стремление ограничить глубину живописного пространства картинной плоскости, что достигается посредством использования в работе строго определенной хроматической гаммы.*

*Произведения классической школы отличают несколько глубинных живописных планов, для выполнения каждого из которых требуется новая хроматическая гамма по шкале земель или шкале пастелей, взятая на цветовой сфере. Так, если для выполнения переднего плана картины мы используем гамму, взятую с экватора цветовой сферы, то для передачи «воздушной перспективы» мы используем ряд пастельных гамм.*

*Авангардная живопись тяготеет к декоративно-плоскостным решениям, но достижение абсолютной плоскостности живописных работ проблематично. Одной из причин сложности достижения этой цели служит эффект выступающих «теплых» и отступающих «холодных» цветов. Но достижение плоскостности живописных работ не является в искусстве самоцелью, и поэтому все произведения живописи обладают некоторой пространственной глубиной, а живописные планы — некоторой «кулиснойностью» по их глубине в картине. Одной из задач живописца в процессе работы служит определение глубины живописного пространства картины».*



Живописные работы Олега Зверлина выполнены в декоративно-плоскостной манере. Их отличает стремление ограничить глубину живописного пространства картинной плоскости. Чтобы выразить себя через цвет он стремился к однотональной, ковровой живописи, которая помогала сохранить декоративную плоскостность картины. Ему нравился Рауль Дюфи, который говорил: «Чем я отличаюсь от других художников? Я пишу, как и все, только тени белые». Он переносил тональные акценты из теней в другие части картины, чтобы вскрыть в тенях пятна чистого дополнительного цвета. При этом особенно велика была роль фактуры живописной поверхности. Она помогала ему сохранить рисунок, «обозначить живописную поверхность», подчеркнуть декоративную плоскостность работы. Примером такого подхода может послужить живописное полотно «Хризантемы» написанное в декоративно-плоскостной манере, где цвета стремятся к белому (второе название работы — «Баланс белого»), а плоскость картины имеет объем. Он часто использовал палочки пастели, чтобы обострить рисунок «мокрого» акварельного наброска.

*«Современный мастер изобразительного искусства — прежде всего дизайнер, создающий новую предметную среду. Дизайнер испытующе вглядывается в окружающий нас предметный мир; какие новые формы появятся завтра, к какому классу вещей их можно будет отнести, из каких простых элементов эти формы состоят, какую эмоциональность они, эти формы, несут? Для дизайнера предметный мир не однозначен; он переменчив, структурирован, подвижен».*

Композиция всегда решалась им как дизайнером. Некоторые представления о композиции почерпнуты им из древнекитайского трактата «Сад с горчицей зерно». Примером мастерского композиционного решения могут быть работы «Двое», «Благовещение», «Ангел над городом», практически все работы в стиле Оп-Арт, написанные типографской краской («Спорт» и др.), акварельные натюрморты («Бутылки» и др.), линогравюры («Бегущие волки» и др.) и графические работы на тему «Движение».

По мнению профессора А. Хоршака, какой-то стройной педагогической системы у него не было. Вернее, система была, но подсознательная, основанная на невероятной эрудиции, специфических свойствах памяти и всепоглощающей доброте. Только он мог экспромтом решить, что именно на сегодняшнем занятии будет полезнее для группы студентов-первокурсников — давать им словесные объяснения по специфике живописно-пластических задач натюрморта, или почти конвейерным методом за три часа переписать каждому ученику его работу. И то и другое получалось у него логично, убедительно и содержательно.



## ВРЕМЯ И ЧУВСТВА АНДРЕЯ ГЛАДИЛОВА

Когда художник перешагнул полувековой возрастной барьер, сформировался и состоялся, когда пережил моменты поисков, сомнений и вдохновений, то ретроспектива его творчества, несомненно, заслуживает внимания.

Произведения родившегося в Ленинграде художника Андрея Гладилова (1959 г. р.), окончившего в 1979 году музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, ассоциируются с поэзией и музыкой. Подобно другим музыкально одаренным художникам, как Пауль Клее, Чюрленис, Андрей Гладилов тяготеет к абстрактности, создает совершенные по выразительности музыкальной формы художественные произведения. Кроме того, работы Андрея Гладилова несут в себе чувство гармонии, привитое не только педагогами ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, но и генетическим талантом, доставшимся ему от мамы, Галины Ивановны, — автора тонких и нежных холстов с уникальными композиционными и образными решениями<sup>1</sup>.

Гладилов — один из шамановцев. Борис Иванович Шаманов преподавал в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, — с 1962 по 2008 годы, — и был заведующим кафедрой станковой живописи. Андрей Гладилов своим творчеством может быть близок к Шаманову. Все выпускники мастера могут называться шамановцами, ибо у них присутствует тончайшее ощущение живописных нюансировок и имеется безупречная композиция.<sup>2</sup> Вспоминая мастера, художник Гладилов говорит: «Борис Иванович был чутким и деликатным педагогом. Уважая чужой труд, он не позволял себе править или переписывать студенческие работы, видя в каждой из них удачные и достойные фрагменты. Иногда он подходил к студенту со словами: "А вам не кажется, что здесь можно было бы взять немного холоднее (светлее, ярче, теплее)?"

Живопись Бориса Ивановича Шаманова, — камерная, лиричная, душевная, чистая, — несет в себе утонченное благородство, интеллигентность и чистый цвет красок, сверкающий в природе, как после очищающего дождя. Поэтизм русского деревенского пейзажа, тонкая индивидуальность в стилистических приемах импрессионизма и экспрессионизма, символичность ощущения вселенной, настроенной на единый ритм, камерное и психологически-личностное видение образа матери и ребенка — все соединилось в творчестве Шаманова, и все растворилось в его тонкой художественной пластике.

Не только Б. И. Шаманов повлиял на становление Андрея Гладилова. Куратор их группы<sup>3</sup> Евгений Логинович Бабляк, окончивший королевскую Академию художеств в Лондоне, часто повторял своим выпускникам, что «в искусстве нужно мыслить вечными общемировыми понятиями». Человек высокого мировоззрения, красивый элегантный мужчина, умерший в год их выпуска, учил своих студентов мировой культуре, формировал их кругозор на вечных смысловых понятиях художественного сознания. Не случайно, еще формирующийся художник Андрей Гладилов обращался в своем творчестве

к тематике библейских сюжетов, к «Апокалипсису», к образам искусства народа Майя, и русским языческим и христианским праздникам.

Для творчества Гладилова в последнем десятилетии XX века характерен психологический сюрреализм в изображении состояний персонажей и, собственно, фоновых пейзажных мотивов. В его графических сериях — декоративная близость холодных тонов, благородство и аристократизм простого решения, сферичность перспективы, колористические ходы: все наполнено художественной выразительностью.

Для серии библейских сюжетов «Sine Anno» (1990, бумага, темпера, гуашь), что означает «Вне времени», Андрей Гладилов выполнил более 25 графических листов. В смысловом художественном решении серии он не только опирался на идеи христианства, но, переносясь по времени, приобщаясь к евангельской тематике, рассматривал конфликт личности и социума. В историческом процессе, — замкнутый на свое время, — художник передавал семантическое поле каждого евангельского сюжета, — от Рождества до Вознесения.

Как оценивать толпу, степень ее поругания личности или преклонения перед ней, как оценивать жертвенность индивидуальности? Андрей Гладилов пластически передавал смысловые композиционные акценты, использовал ритмическую обобщенность тональными сочетаниями. В листах отсутствуют конкретность, физиогномическая натурность. Захватывает психологическое трагическое видение состояния сюжета и всеобщее тяжелое ощущение некоей прострации художественных образов. Свободно-экспрессивная рельефность массы людей и живописная эскизность манеры изображения присутствуют в решении каждого листа серии. Сюжет разворачивается на одной горизонтальной полосе, то есть по принципу фриза. Иногда сюжет разворачивается на двух или трех параллельных горизонтальных полосах. Характерны общечеловеческая выразительность страдания, движения мятущихся тел и рук бестелесных персонажей, похожих на силуэты и тени. Цикл последовательностью эпизодов по характеристикам изображений говорит об этапах судьбы человека, художника.

В творчестве художника были музыкальные сюжеты, связанные с исполнением песен. В плоскостном стиле решены 10 листов серии «Песни» (1991), где героями являются Поющие. Идея художника состояла в фиксировании моментов состояния персонажей, охваченных звучанием голоса или музыкального инструмента. Количество поющих людей увеличивается с каждым листом серии от одного до десяти. Таким образом, создаются знаковые события: 1. Беззаботность; 2. Дружба; 3. Работа; 4. Любовь; 5. Застолье; 6. Молитва; 7. Праздник; 8. Рождение; 9. Поминки; 10. Хор.

Графическая экспрессивная серия «Апокалипсис» (1992) включала 28 листов размером 120 x 100 см. Последующая серия Андрея Гладилова «Сотворение мира» (1993, размеры 120 x 100, бумага гуашь) выполнялась в технике более сдержанной, более выписанной: «Адам и Ева», «Ковчег», — где сюжеты художник выразил обычно-жизненными, понимая, что жизнь почему-то проходит, и проходит очень быстро...

Серия «Портрет человека» (1994) решалась на 10 листах монохромно сангиной и углем на бумаге формата А3. Серия «HOMOSAPIENS» показывает как

вид человека разумного, так и вид человека жующего, «некоего Пантагрюэля с толстым животиком, с бутербродиком, со стаканчиком в руке», или поющего, спящего, или человека страдающего, кричащего. Она обобщает бытовые ситуации простой жизни маленького человека, уникального, как природного вида, и несущего в себе все чувства вечного живого существа.

В 1992 году он приезжает к знакомой художнице Жозефине Клайс в маленький голландский городок Koningsbos на границе с Германией. Он вспоминает, как ходил в булочную в Германию, как катался на велосипеде к немцам, и, как в следующем 1993 году, покупал газеты с рецензиями на свою выставку живописи и графики в Центре науки и искусства Asenray. В Нидерландах, в городе Утрехт (Utrecht) художник Андрей Гладилов представляет новую выставку в 1994 году в Гуманистическом университете на симпозиуме «Гуманизм и будущее Европы», проходящем с 21 по 23 апреля. Очень прискорбно, но это — факт, что все вывезенные работы из серий, — «Апокалипсис», «Сотворение мира» и «Портрет человека», — остались в Голландии навсегда. Гладилов оформил в рамы большие по формату листы, и уже не смог их вывезти, застекленные, тяжелые, а просто оставил их в университете, где выставка продолжалась в течение 3-х месяцев.

Из серии «Посвящение Майя» (1995) у художника из 12 работ сохранилось только два листа. Остальные принадлежат петербургской Балтийской финансовой компании, частным коллекционерам в Праге и в Петербурге.

Созданная в 1997 году абстрактная серия «Русские праздники», включающая языческие, — «Ночь Ивана Купала», «Радуницу», «Ярило», «Масленицу», — или христианские, — «Рождество», «Пасху», «Троицу», — погибла в деревенской мастерской, залитая водой от тающего на крыше снега. В каждом листе художник запечатлевал чистое настроение праздника, соединяя его с опытом абстрактного чувственного настроения, но сегодня это уже невозможно увидеть.

Свобода в искусстве для Гладилова означает многое, но, главное, он обладает чувством времени и возможностью выражения его на плоскости вдумчивыми касаниями кисти. В конце 1999 и начале 2000 года, миллениума, он пишет графическую серию «Стены и окна». Это — виды каменных стен на вертикальных листах, выполненных гуашью, и листы с изображениями молящихся ангельских образов. Несомненно, они возвеличивают дух и напоминают о прошедших временах Андрея Рублева и Феофана Грека.

Серию «Стены и окна» (2000, бумага, гуашь) из 18 работ автор предполагал выставлять горизонтальным рядом. Монументальная стенопись декоративного плоского рельефа камней, ангелы в беспредельной ряду оконных проемов чередовались бы в символически определенной последовательности.

Плоскости гладиловских стен исторически связаны с временным фактором. Каменная и кирпичная кладка древнерусских крепостей, кремлей, монастырей — это связь серии с археологией, с зодчеством, с разрушенной архитектурой, со слоями времени. Его известняковые, каменные и кирпичные текстуры выступают как основа разных архитектурных стилей. Стены и перекрывают, и в архитектурном стиле трактуют пространство. В целом, серия представляет собой

ансамбль неизвестного зодчества, — возникшего в сознании автора, — выполненного на грани, на пороге XXI века. Двухмерная форма изобразительности рассказывает нам о каждой из стен, но сюжета нет, а есть историческое состояние, ощущение прошлого, и есть ангелы, молящие о будущем.

Натюрморты «Сентябрь», «Октябрь» или другие, названные по месяцам, вошли в графическую серию «Времена года» (2001, бумага, смешанная техника, 42 x 54). Некоторые из натюрмортов имеют по два названия, например: «Февраль. Шитье» или «Июль. Воспоминания о море». Удивительным образом автор сумел несколькими предметами показать спокойную бытовую ситуацию, уже состоявшуюся, свершившуюся: убранные в сентябрьскую корзинку овощи; разгоряченные закатом холодного октябрьского солнца глиняные сосуды; мягкую снежность и серо-прозрачные тени февральского покрывала с мотками ниток.

Андрей Гладилов — художник не социального плана, в его работах 2000–2010 годов мало людей и сюжетов. Андрей Гладилов создает графику, запечатлевая наше время, как нечто вновь прочувственное и недоосмысленное, как стремление к вечности. Он может писать загадочные музыкальные художественные формулы, приближающиеся к изобразительно — аскетичной, экспрессивной плакатности. Такие, как например, в работе «Опушка». “Как можно проще, как можно выразительнее...” — вот фраза, объясняющая его творческую позицию.

Почти всегда Гладилов создает работы для себя. Для него состояние души звучит музыкой и отражается в его авторской живописи, которая важнее литературного смысла. Он музыкально запечатлевает структуру пространства, использует метафору зеркальности и углубленной отдаленности природных фрагментов. В пейзаже с осокой и водой главенствует общее состояние чувственного покоя. Потрясающе написана полоса горизонта: нет ничего, — ни домов, ни деревьев, — есть только вода, трава, небо, есть то, что перед глазами. Выбор влюбленного человека отпечатан в пейзаже. Каждая работа художника Гладилова — частичка истории его жизни, художник пишет про себя.

«Ветер» (2002, бумага, гуашь, темпера) — работа мухинско — штиглицевской школы. Не известно, что происходит за высоким горизонтом. Перед нами высокое неизведанное пространство. Работа сделана нервами. Композиция подтверждает, что в ней есть эмоция, сила чувства, понимание жизни. Художник не повторяется, он показывает новые ощущения состояния чувств, новые виды и фрагменты природы.

В пейзаже «Сумерки» есть все: показан заход солнца, и колорит уже исчезает, трава, уставшая от палящего солнца, дерево, которому не хватает ухода. Очень хочется поставить себя прямо в пейзаж, почувствовать его воздух, запах; услышать самого себя, подойти к этому дереву, обнять его ствол, разбудить муравьев, живущих под ним. Пейзаж «Сумерки» (2003) подтверждает, что для художника характерен графический прием, — набирать изобразительную плоскость длинный тонким линейным мазком.

В композиции «Груши» (2008, бумага, гуашь, пастель) художник, используя традиционные методы, говорит о том, что не хочет соглашаться с тривиальными состояниями искусства. Чувственность едоков картофеля, запах Таити, атмосфера кафе-шантана — все состоялось в гладиловском

натюрморте «Груши». Он понимает всех предшествующих художников. Но... в композициях Сезанна есть первое и... все остальное, а у Гладилова первого нет, нет лидера. Здесь есть группа, кампания демократичная, — народ, как куча груш, а он — изгой, художник-одиночка.

Графическая работа «Ноктюрн» (2009, бумага, гуашь, темпера), если обратиться к истории искусства, — это произведение как новый виток традиций в графике. Работа довольно интимная по ощущению, так Врубель рисовал жену, трепетно прикасаясь к бумаге карандашиком. Гладилов застиг природу в изображенном колоритном состоянии и передал ее. Передал состояние и свое ощущение восторга. Замечательно! Умница, молодец, здорово! Посмотрите, у этого солнца появится ангел, он спустится с высоты и будет говорить с художником, Посмотрите, автор ничего специального не делал, просто у него были настроение и возможность мастерски это настроение зафиксировать. О стиле художника можно говорить, как о петербургском стиле школы Штиглица. Рука видна, и видно, как делалось, ощущалось, чувственно переживалось с любовью к каждой веточке, деревцу, дрожанию воздуха изображение на бумаге. В «Ноктюрне» есть свое видение жизни. Состояние контражур, кружева деревьев написаны потрясающе. Гладилов относится ко времени музыкально, чувственно, как композитор. Он вносит в графический лист обобщенное природное звучание изображения: с тесными сплетениями запахов и ощущениями от простора состояний, до простора цвета и смысла.

«Опушка» (2009, бумага, гуашь, темпера) — это шедевр, потрясающая работа! Бумага плюс гуашь, плюс талант, плюс тенденция, школа, плюс ничего лишнего, плюс состояние мастерства, мудрость — вот и опушка готова. В «Опушке» — круглая линия горизонта. Перед такими работами можно плакать. Дайте мне лыжные палки, я хочу подышать этим воздухом! В традициях Гладилова заложена эстампная ленинградская школа графиков. Но у Остроумовой — Лебедевой был цвет, а здесь, у Гладилова, цвет использован чуть-чуть. Дышит за его спиной Врубель, как ни крути. «Опушка» — произведение музыкальное, виртуозное, с редким художественным образом!

«Дом у дороги» (2009, бумага, гуашь, акрил) — произведение, где есть вселенная, одиночество, мудрость, ностальгия по несостоявшемуся; это и мудрая философия, и состояние ребенка одновременно.

«Догоняя маму» (2009, бумага, гуашь, акрил) — простая светлая камерная работа художника. Она символизирует в себе погоню за счастьем, любовью, за смыслом жизни, за тем, что вечно... «Догоняя маму» — летний пейзаж, где маленькая девочка, как символ любви, и как желание быть нужной, выражает собой все детские фантазии и понимание собственной беспомощности. Желтая, как солнце, девочка, голубая, как ангел, мама. Философски картина изображает то, чего не догнать ни при каких обстоятельствах: так не догнать закат, так не догнать то, что ушло. Маму мы догоняем только по возрасту, и только в детстве можем догнать, чтобы быть ближе, чтобы ее поцеловать и сказать о своей любви...

Анализ творчества художника позволяет сделать вывод, что оно разными витками времени связано с двумя десятилетиями. В станковой графике 1990-х годов для Гладилова характерны философские битвы, трагическая

лиричность, абстрактная экспрессия, образная обобщенность. Молодым формирующимся художником он преодолел период познания вечных истин жизни и бытия в «Библейских сценах», в «Апокалипсисе», и позже, уже зрелым мастером, обратился к природе: к пейзажам и натюрмортам. Первое десятилетие нового XXI века для художника наполняется светлыми мироощущениями, вдумчивым покоем, мудростью и лаконизмом. Для его произведений характерны поэтическая музыкальность, продуманность и недосказанность, манера записывающего цвета, картины цветового состояния, работа цветовыми пятнами. Пейзажи Гладилова — это смысл его жизни, а не идеи художника. Он пишет просто и естественно, как рыба, скользящая в водном пространстве. Художник Андрей Гладилов ощущает все по-настоящему, и «его вечность» обязательно произойдет.

Сегодня художник визуально чувствует изображенное на листе мгновенно, как стрела, летящая в цель; убирает, все лишнее, как скальпелем, как резцом скульптора. Обострилось чувство виртуозного простого решения, не нужны лишние детали, остается самое главное, без чего никогда не обойтись. Пришла мудрость единственного, самого выразительного художественного решения. Сегодня музыкально-образная поэтика и эстетика Андрея Гладилова — только в простоте и в степени ее выразительности.

#### Примечания

<sup>1</sup> Гладилова (Колодкина) Галина Ивановна (1933 г.р.). Персональные выставки: 1990 — Галерея современного искусства в здании ЛОСХ, Мойка, д. 44.; 1991 — Галерея «10-10», куратор Лариса Улитина, — Ленинград, ул. Пушкинская, д. 10.

<sup>2</sup> Статьи: Данилова А. В. «Душа хранит», Шлыкова Т. В. «Выставка работ народного художника Б. И. Шаманова». — Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 15. с. 46–55. — Типография «Абрис»: СПб. — 2009 г.

<sup>3</sup> Выпускники группы в 1987 году: Борисов Валерий, Васильев Сергей, Гиниатуллин Тахир, Гладилов Андрей, Кахиани Нугзар, Корогодов Андрей, Макаров Дмитрий, Сидалиев Сабир, Стригалева Владимир, Сушин Александр.

#### Библиография

1. Буклет выставки «Андрей Гладилов. Sine Anno». Автор статьи — М. Цветаева. Куратор — Г. Украинский. Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. СПб. — 1991, (фото художника — Александр Рец).

2. Буклет «Андрей Гладилов. Выставка живописи и графики». Автор статьи — М. Тереня. Дом писателя им. В. В. Маяковского. СПб., — 1992, (3 ч/б илл.)

3. Каталог выставки проектов петербургских художников «Брошенный вперед». Союз Художников Санкт-Петербурга. — СПб., — 1997, с. 9 (2 цв. фото).

4. Рецензия «По ту сторону стены». О выставке Андрея Гладилова «Стены и окна» в Русско-немецком центре при Петрикирхе с 3 по 31 октября. — Городская общественно-политическая газета «Корреспондентъ», ноябрь, 2001, № 10, раздел «Культура», с.15. — СПб., 2001, (1 ч/б фото).

5. Каталог выставки «Традиции и современность». — ГРМ, Творческий союз художников, ГМИСПб., ЦВЗ «Манеж». — Андрей Гладилов «Сумерки». 2002. Бумага, гуашь, темпера. — ЦВЗ «Манеж», СПб. — 2003, с. 41.

6. Каталог Международной выставки «Вторая независимая Биеннале графики в Санкт-Петербурге». Выставочный центр СХ СПб., 23 июня — 4 июля, ЦВЗ «Манеж» 25 июня–19 июля. Руководитель проекта — Олег Яхнин. Раздел коллекции Музея неконформистского искусства:

- Андрей Гладилов «Голгофа». 1991. Бумага, темпера. 38 x 56. — Фонд «Современная графика», СПб., — 2004, с. 263, (1 цв. илл.)
7. Каталог Международной выставки «Третья независимая Биеннале графики в Санкт-Петербурге». ЦВЗ «Манеж» 29 июня–24 июля. Автор и руководитель проекта — Олег Яхнин. Раздел номинации «Станковая графика»: Андрей Гладилов «Ожидание». 2005. Бумага, смеш. техника, 60 x 80. — Фонд «Современная графика». Из-во «Белый шар»,: СПб., — 2006, с. 101, (1 цв. илл.)
8. Рецензия «Где больше неба мне — там я бродить готов...». Корреспондент Н.Бобровская — о выставке в галерее «На Бастионной». Глеб Костин (фото) — портрет Андрея Гладилова. — Газета «Время — псковское» от 30 октября, 2008 г. № 64. — Псков, — 2008.
9. Рецензия «Время ожидания». О выставке «Возвращение в Сетумаа». Материалы полосы «Культурный город» подготовил Алексей Семенов. — Городская газета, 28.10. — 03.11.08, — Псков, — 2008, (3 ч/б фото).
10. Каталог «Андрей Гладилов. Возвращение в Сетумаа». Автор статьи — О. Кошелькова. Галерея современного искусства «На Бастионной». Псков, — 2008, (15 цв. илл.)
11. Плакат выставки «Андрей Гладилов. Ретроспектива». Центр книги и графики. Выставочный зал, 25.08. — 08.09.2009 — Типография: Литейный пр., д.55. — СПб., 2009, (1 цв. илл.)





## «КОЛОКОЛЬЦОВСКИЕ» ШАЛИ ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ

23 апреля 2009 года в залах корпуса Бенуа открылась выставка «Картина. Стилль. Мода», на которой Государственный Русский музей впервые за долгие годы столь полно представил свою коллекцию «колокольцовских» шалей. Наряду с Государственным Эрмитажем и Государственным Историческим музеем, Русскому музею принадлежит одно из лучших собраний «колокольцовского» ткачества, включающее в себя не только шали и шарфы, но и отдельные каймы.

«Колокольцовскими» традиционно называют произведения, изготовленные в закладной технике ткачества, при которой лицевая и изнаночная сторона предмета выполнялись одинаково тщательно, с незаметным закреплением окончаний цветных нитей. Уникальные произведения, создававшиеся крепостными мастерицами, отличаются тонкостью, богатством оттенков (до 60) и мастерством исполнения.

В конце XVIII столетия благодаря египетскому походу Наполеона I сначала во Франции, а затем и по всей Европе распространилась мода на индийские кашемировые шали ручной работы из тонкого козьего пуха, декорированные «турецкими бобами» — «огурцами», «опахалами» и яркими растительными мотивами. В начале XIX в. подобные восточные изделия, а также подражавшая им фабричная продукция из Франции, Германии и Великобритании появилась и в России, став одним из необходимых элементов туалета любой модницы. Если взглянуть на представленные на выставке портреты первой трети XIX века (баронессы И. П. Меллер-Закомельской кисти А. Ф. Ризинера, 1815; Е. С. Авдулиной работы О. А. Кипренского, 1822–1823 и др.), то мы непременно встретим дам в светлом однотонном платье с приподнятой талией *a la greque* и обязательной ниспадающей с плеч шалью или длинным шарфом («шалевым эшарпом»).

Наивысшего мастерства сложное искусство двустороннего ткачества достигло в небольших крепостных мастерских, организованных помещиками (Еникеевыми, Панюшиными, В. А. Елисеевой и Н. А. Шишкиной) в своих имениях. Здесь из тщательно отобранного, отбеленного и расчесанного горячими стальными гребнями пуха ангорских и киргизских коз создавалась тончайшая пряжа, которая затем окрашивалась в различные цвета. Далее на небольших станках из нее ткались различные элементы — однотонное полотно саржевого переплетения (желтое, красное, серое, голубое, белое), полосы разной ширины и расцветки, наугольники, каймы и бахрома, которые затем незаметно сшивались в единое целое. Изредка крупные изделия ткались полностью. Изготовление подобных вещей занимало много времени (от полугода до 2,5 лет) и требовало от крепостных мастериц большого внимания. Приблизительно через десять лет напряженной работы они часто теряли зрение, после чего отпускались на волю с небольшим капиталом.

Благодаря доведенному до совершенства художественному мастерству исполнения и высококачественным материалам подобные произведения

небольших мануфактур, доступные только представительницам высшего дворянства, стоили от 500 до 4000 рублей, в то время как шерстяная шаль фабричного производства обходилась в 10–130 рублей. Несколько дешевле стоили яркие каймы, которые мог себе позволить покупатель со средним достатком. Вместе с тем, в их создании искусство крепостных ткачих выразилось наиболее ярко. Букеты и гирлянды, ветки и «турецкие бобы», составленные из гвоздик, ромашек, маков, незабудок и других цветов поражают богатым колоритом и мастерством исполнения.

Одной из наиболее известных мастерских, изготавливавших произведения в технике двустороннего ткачества, была фабрика Н. А. Мерлиной, основанная в 1800 года в деревне Скородумовка (Нижегородская губерния). Первоначально выпускавшая ковры, мастерская с 1806 года переключилась на вошедшие в моду пелерины и шали, платки и шарфы из нежного козьего пуха. В 1820–1830-х годах, во время расцвета искусства «колокольцовского» ткачества, на ней числилось 50 девушек, трудившихся на 24 станках, которые за год, в основном, по частным заказам создавали всего около 20 вещей. В 1834 году фабрика Мерлиной была переведена в село Подрядниково (Рязанская губерния), а ее продукция, экспонировавшаяся на многих художественно-промышленных выставках, неоднократно удостоивалась высших наград. На выставке представлена уникальная серая шаль с цветочной каймой, на которой искусно вышиты монограмма «Н: М:» (Надежда Мерлина) и государственный герб (знак поставщика императорского двора), право на изображение которого мастерская получила в начале 1830-х годов. В последний раз изделия мастерской Н. А. Мерлиной фигурировали на Первой Международной выставке промышленных изделий, открывшейся в 1851 году в Лондоне.

Не меньшей популярностью пользовались и изделия мануфактур статского советника Д. А. Колокольцова в Огаревке и генерал-майора Г. А. Колокольцова в Ивановском (Саратовская губерния). Следует отметить, что упомянутая выше Н. А. Мерлина приходилась родной сестрой братьям Колокольцовым, чья фамилия дала название целому направлению в русском текстильном искусстве. На первой Петербургской выставке русских мануфактурных товаров (1829 г.) именно шаль мастерской Д. А. Колокольцова была удостоена малой золотой медали и приобретена за 5500 рублей для императорского двора.

К середине XIX столетия, не выдержав конкуренции с недорогим фабричным производством, крепостные ткацкие мастерские угасли, а немногочисленные произведения «колокольцовского» ткачества стали драгоценными украшениями музейных коллекций и частных собраний (Франция, США).

## ШПАНЬКОВО: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА...<sup>1</sup>

В 15,5 километрах от Гатчины, по сторонам шоссе расположилась деревня Шпаньково (финск. — Spankkova), входящая в настоящее время в состав Елизаветинского сельского поселения, образованного 1 января 2006 года. Этимология топонима, по всей видимости, восходит к шведским словам «spanka» (шлепок) или «spank» (вонь).

Как свидетельствуют археологические находки, история местности, в которой находится Шпаньково, восходит еще ко времени освоения словенскими племенами Ижорской возвышенности и к эпохе сложения Древнерусского государства. В 1875 году здесь на южном берегу оврага Л. К. Ивановским была раскопана курганная группа, состоявшая из 25 курганов.<sup>2</sup> Как указывает С. Л. Санкина, некоторые мужские черепа, обнаруженные в могильнике, по своим краниологическим характеристикам (отсутствие следов поражения зубного аппарата и других болезней, влияющих на костную ткань; отсутствие маркеров стресса, характерных для основной массы черепов, наличие на некоторых черепах следов рубленых ран) резко отличаются от основной группы черепов и по набору антропологических признаков могут быть атрибутированы как скандинавские. Чуть позднее, 20 апреля 1913 году в церковном приходе Спанка (Шпаньково) был найден клад, зарытый между 1111 и 1120 годами в сохранившемся фрагментарно горшке.<sup>3</sup> Клад состоял из 1850 монет (целые и обломки; в частности — фрагмент римской монеты Гордиана 238–244 годов; 18 куфических монет 914/915–1004/5 годов, 5 из них — подражания; византийская монета Василия II и Константина VIII, 976–1025 годов и 1 обломок, подражание византийской монете XI в.; 24 англосаксонские монеты 978/1016–1087/1100 годов; 2 норвежские монеты Олава Тихого; 7 датских монет 1018/35–1042/47 годов; 1801 немецкая монета 936/962–1111/37 годов) и серебряных украшений (подковообразные пряжки с литым и пунсонным орнаментом (1 целая и 2 фрагмента), фрагмент лунницы X века С зернью, круглые медальоны с тисненым и пунсонным орнаментом (3 целых и фрагменты четвертого), различные славянские височные кольца, литая бляшка с чернью, обломки украшений и проволоки). Клад поступил в Археологическую комиссию, откуда вещи были переданы в Археологический кабинет Петербургского университета. Позднее предметы и несколько монет (6 или 7) поступили в Государственный Русский музей, а основная масса монет — в Государственный Эрмитаж. В 1952 году часть Шпаньковского клада, находившаяся в ГРМ, была также передана в Эрмитаж. Наличие скандинавских захоронений в Шпаньково и присутствие в найденном там кладе монет разных стран может быть объяснено влиянием расположенного неподалеку торгового пути «из варяг в греки».

До начала XVII века православное население Ижорской земли состояло из славян и ассимилированных финно-угорских племен (воть, ижора, корела, вепсы), а ближайшим к Шпаньково центром являлся Егорьевский Вздыецкий погост с находившимся в соседних Дылицах (ныне — Елизаветино) деревянным храмом Св. Великомученика Георгия Победоносца, построенным еще до 1500 года и исчезнувшим к 1599 году<sup>4</sup> После подписания Столбовского

мира 27 марта 1617 году северо-запад Ижорской земли, получивший впоследствии название «Ингерманландия», отходит к Швеции. Вместо частично ушедшего местного населения сюда из двух округов Выборгской Карелии (Восточная Финляндия) переселяется около 6,5 тысяч финнов — лютеран (савакот, эвремейсет), освобожденных от воинской повинности.<sup>5</sup> Если в 1640 году они составляли около трети всего населения Ингрии (к 1640-м годам также относится и образование общины в Шпаньково<sup>6</sup>), то после русско-шведской войны 1656–1658 годов, вызвавшей очередное опустошение и последовавшее за ним заселение, доля лютеран выросла до 70%.

В начале XVIII в. Ингерманландия вновь отходит к России. В 1702 году по указу Петра I была провозглашена свобода вероисповедания для лютеран, а к 1721 году здесь уже существовало 13 приходов. Причем, настоятель прихода Шпаньково Якоб Мейдели (Майделин, Манделин), бывший пастор шведско-финской лютеранской церкви в Ниеншанце, попавший при его взятии в плен<sup>7</sup>, получил от императора титул пробста (старшего пастора) всех ингерманландских лютеранских приходов (позднее дела лютеранских приходов перешли в ведение Священного Синода) и возглавлял ингерманландскую церковь до своей смерти в 1729 году<sup>8</sup> Одновременно с этим Мейдели опекал петербургский шведско-финский приход, основанный в 1703 году и разделившийся при его преемнике, пасторе Леване<sup>9</sup>, в 1745 году на финский приход Св. Марии и шведский приход Св. Екатерины. С 1753 года вместе с Колпаницкой общиной (в д. Малые Колпаны) община Шпанькова входила в один приход.<sup>10</sup>

Вероятно, с петровского времени деревня Шпаньково являлась частью имения Дылицы (Елизаветино), первым владельцем которого с 1712 по 1718 года был полковник Г. И. Волконский, устроивший в «мызе Взылицкой» небольшую усадьбу со строениями, копаным прудом и регулярным садом.<sup>11</sup> В 1718–1760 годах имение оставалось в собственности Волконских и принадлежало сначала капитану Кроншлотского драгунского полка А. Г. Волконскому (1692–1732), а затем его брату, лейтенанту флота И. Г. Волконскому. Известно, что в 1720–1730-х годах одна часть Шпанькова принадлежала А. Г. Волконскому, а другая — морского флота подпоручику И. И. Неронову, на сестре которого Волконский женился.<sup>12</sup> В 1760 году имение ненадолго перешло к надворному советнику И. Д. Маслову, а через два года вновь сменило владельца, доставшись В. Г. Шкуруину, сделавшему при Екатерине II головокружительную карьеру от истопника и личного камердинера императрицы до камергера и тайного советника. В дальнейшем усадьбой владели поручик лейб-гвардии Преображенского полка А. В. Шкурин (1782–1787), С. В. Шкурин (1787–1800), генерал-майор П. С. Шкурин (1800–1847) и Е. И. Волкова (1847–1852), племянница В. Г. Шкурина. В 1852 году помещица Е. И. Волкова, супруга статского советника А. Ф. Волкова, продала около 6.000 десятин земли со всеми относящимися к имению деревнями (Вероланцы, Авколово, Большое и Малое Веренье, Шпаньково, Ижора, Дылицы, Холоповицы) коллежскому секретарю князю П. Н. Трубецкому.<sup>13</sup> Царила, однако, в усадьбе его супруга П. Н. Трубецкого, Елизавета Эсперовна, урожденная Белосельская-Белозерская, пытавшаяся самостоятельно управлять

имением. В том числе и по этой причине после смерти Е. Э. Трубецкой в 1907 году ее дочери А. П. Охотниковой досталось лишь 1500 десятин земли.<sup>14</sup>

На северной оконечности Шпанькова, на высоком песчаном холме стоит лютеранская кирха Св. Марии, возведенная в 1827–1833 годах на месте старой деревянной церкви. Автором храма, освященного 7 марта 1833 года<sup>15</sup>, по всей видимости, является архитектор А. М. Байков, построивший кирху Св. Екатерины в Петрово (бывшие Новые Скворицы, 1834–1839)<sup>16</sup> и церковь Св. Михаила Архангела в Удосолово (1805–1807)<sup>17</sup>, имеющие сходные черты с кирхой в Шпаньково. С июля 1877 по декабрь 1894 года настоятелем Шпаньковского прихода был Ю. Сааринен (18.06.1846–07.12.1920), позднее возглавлявший финскую церковь Св. Марии в Петербурге. Его сын, Элиэль (Eliel), который провел в Шпаньково молодые годы, впоследствии стал всемирно известным архитектором.<sup>18</sup> Какое-то время церковным старостой кирхи Св. Марии был Абрам Семенович Тикка (1839–1911), возможно, принимавший участие в ее строительстве.<sup>19</sup> По воспоминаниям старожилов, в великолепно украшенном люстрами и наборным полом храме находился орган.<sup>20</sup>

К 1917 году в Шпаньковском приходе насчитывалось 3161 прихожанин из 44 деревень.<sup>21</sup> Затем размеренная жизнь сменилась революцией и братоубийственной Гражданской войной. Как вспоминает А. И. Куприн в повести «Купол Св. Исаакия Далматского» (1928)<sup>22</sup>, во время закончившегося провалом второго наступления Юденича на Петроград здесь сражалась 2-ая дивизия белогвардейской Северо-Западной Армии. 13–16 октября 1919 года входившие в ее состав Островский, Семеновский и Талабский полки вели бои в Кикерино, Елизаветино и у Шпанькова. К вечеру 16 октября они вышли на подступы к Гатчине, которую взяли на следующий день. Примерно в это же время была предпринята и попытка создания независимой Ингерманландии, столицей которой в сентябре 1919 года провозглашен поселок Кирьясало (территория совр. Всеволожского района, с 1939 года не существует). В 1920 года по Тартускому мирному договору большая часть Ингерманландии вошла в состав Советской России. 5 декабря 1920 года в Кирьясало был спущен национальный флаг, и ингерманландские войска ушли в Финляндию.<sup>23</sup>

С 01.05.1889 по 27.01.1919 года пастором церковного прихода Шпаньково — Колпаны был Карл Йоель Брамс.<sup>24</sup> После его смерти, в 1919–1922, 1929–1930 и 1931–1935 года службы в Шпаньково вел пастор П. И. Бистер<sup>25</sup>, с именем которого связан раскол прихода. В 1923 году, когда из кирхи Св. Марии были изъяты метрические книги<sup>26</sup>, Бистер вышел из состава Ингерманландского ВЦС и вместе со своей общиной отделился от него. Причиной послужило решение Финской консистории (ВЦС) из-за нехватки пасторов разрешить исполнять их обязанности проповедникам — мирянам. В 1927 году на съезде представителей финских приходов отмечалось, что приход Шпаньково раскололся на две части, причем с Бистером осталась меньшая часть верующих, которая не позволяла большинству, признавшему Финскую консисторию, пользоваться кирхой. До ареста мятежного пастора в апреле 1935 г. и его ссылки на Урал конфликт так и не был ликвидирован.<sup>27</sup> В июне 1935 года П. И. Бистер бежал с женой из ссылки, нелегально вернулся в Шпаньково и с июля стал проводить еженедельные

молитвенные собрания в доме председателя «двадцатки» П. И. Кунту. 25 ноября 1936 года он был вновь арестован и после допроса дал подписку о выезде на Урал, куда вскоре и отбыл.<sup>28</sup> В конце 1939 года пастор с женой вновь бежал из Свердловской области и вернулся в Шпаньково. Примерно полтора года он тайно обслуживал верующих Красногвардейского, Тосненского, Красносельского, Служского и Ораниенбаумского районов, пока не был случайно арестован в Мариенбурге 26 июня 1941 года по обвинению в наблюдении за перемещением советских воинских подразделений. На допросе пастор виновным себя не признал и отказался сообщить местонахождение жены. 21 августа из Ленинградской тюрьмы П. И. Бистер был отправлен в Златоуст (Челябинская область), где скончался 25 ноября 1942 года.<sup>29</sup>

Кроме Бистера в Шпаньково недолго служили пасторы Ф. Г. Слеер (1919)<sup>30</sup>, И. И. Мюхкюря (1923)<sup>31</sup>, Р. Г. Раудмунд (1920-е; арестован в 1927 году)<sup>32</sup>, Г. А. Теули (1924–1928 и 1930–1931; арестован в 1931 году, скончался в конце 1930-х в Шпаньково)<sup>33</sup>, Ю. П. Варонен (1935–24 августа 1936)<sup>34</sup> и священник прихода Кобрино И. М. Вирронен (1936–28 сентября 1937; арестован и расстрелян в Левашово).<sup>35</sup> С сентября 1937 года кирха Св. Марии перестала действовать, а в мае 1939 года была закрыта и в дальнейшем использовалась под склад.<sup>36</sup> В это же время ряд живших в Шпаньково финнов и эстонцев (например, К. И. Краф)<sup>37</sup> за национальную принадлежность были арестованы региональным управлением госбезопасности НКВД и расстреляны.<sup>38</sup> Председатель приходского совета Шпаньковской кирхи Павел Кунту, в доме которого нелегально собирались лютеране окрестных сел, был в 1938 году выслан из Ленинградской области.<sup>39</sup>

В годы войны храм Св. Марии практически не пострадал — один из его углов был поврежден снарядом и пропал увезенный немцами орган. Основные разрушения кирхе нанесли пришлые русские переселенцы, появившиеся в Шпаньково после войны.<sup>40</sup> В 1950-х годах лютеране обращались с просьбой к властям об открытии храма. Получив отказ, они неоднократно и в довольно большом количестве (до 1000 человек) собирались на территории кладбища на службы, которыми руководили бывшие пасторы К. Кукканен, Ю. С. Ваассели<sup>41</sup> и П. Хайми, приезжавшие специально по просьбе верующих из Петрозаводска.<sup>42</sup> Позднее подобные собрания также попали под запрет. Сейчас у обезображенной надписями кирхи Св. Марии полностью отсутствует крыша и в некоторых местах наблюдается разрушение кладки.

Кирха Св. Марии, сложенная из местного тесаного доломитового известняка на цемяночном растворе, представляет собою прямоугольное в плане здание (приблизительно — 60 x 30 м), традиционно ориентированное с запада на восток. С северной стороны к ней примыкает пристройка (18 x 15 м), которая, возможно, играла роль прелатской. Углы храма обработаны рустом.

Центр западного фасада акцентирован четырехгранной башней-колокольной с четырьмя ярусами освещения. Дверной проем входа, предваряемого двумя ступенями из красного гранита, украшен фронтоном, лежащим на двух стилизованных балках. Чуть выше на фасаде помещен четырехконечный равносторонний крест. Маловероятно, чтобы над входом евангелическо-лютеранского храма был изображен греческий крест (стих

quadrata)<sup>43</sup>, скорее всего, это так называемый гельветический крест, относящийся к национальному виду крестов.<sup>44</sup>

На втором ярусе башни находится большое круглое окно, предназначенное, скорее всего, для витража — «розы». Выше идет ряд окон с полуциркульным арочным завершением, акцентированных выступами на фасаде, а на четвертом ярусе — пояс из люкарнов. Аналогичные люкарны имеются в помещениях по обеим сторонам башни. На северном и южном фасадах башни окна, расположенные также как и на западном, идут только до третьего яруса. На восточном же фасаде башни находится дверь, ведущая в основное помещение храма. Над дверью расположен прямоугольный дверной проем, а выше — окна третьего и четвертого ярусов. Внутренний объем башни не соответствует внешнему, он сделан не четырехгранным, а шестигранным. По бокам башни расположены два симметричных помещения, из которых выходят две люкарны на западный фасад, два окна с полуциркульным завершением на боковые фасады и две двери, ведущие в главное помещение кирхи (в настоящее время заложены).

На боковых фасадах храма расположено по пять больших окон с полуциркульным завершением. Первые от входа окна находятся в помещениях у башни, а последние приходятся на алтарную часть. Под каждым из окон у земли расположены прямоугольные вентиляционные отверстия. Под центральным окном южного фасада находится прямоугольный дверной проем, ведущий в основное помещение кирхи.

Алтарная часть выделена на фасаде небольшим прямоугольным выступом и отделена кирпичной аркой, поддерживавшей когда-то крышу, от остального объема. Расположенное на алтарном выступе окно, заложное сейчас кирпичом, аналогично окнам боковых фасадов. С внутренней стороны алтарная часть, по бокам от которой расположены две ниши, углублена по сравнению со стенами. С северной стороны от алтаря также располагается заложное плитняком окно, под которым находится ведущая в пристройку дверь и еще одно небольшое прямоугольное окно. Следует отметить, что все окна на фасадах выделены кладкой из плитняка, а с внутренней стороны их завершения выполнены из красного кирпича, кроме люкарнов, которые выложены кирпичом по периметру полностью. В оконных и дверных проемах до сих пор сохранились деревянные переплеты.

Пристройка кирхи, возможно служившая прелатской, представляет собой прямоугольный объем (18 x 15 м), пониженный по сравнению с основной постройкой. От нее сохранилась лишь западная стена с дверным проемом.

Рядом с кирхой находится кладбище, на котором еще кое-где встречаются старинные литые и кованые финские кресты, выделяющиеся на фоне поздних убогих памятников из арматуры и бетона. На нем, например, были похоронены члены семьи Тикка, в том числе, церковный староста А. С. Тикка (1839–1911), владевший землями и недвижимостью в Сеппелево, Волгово и Дубицах, и его супруга Устинья (1847–1921; урожд. Доберман).<sup>45</sup> От их могил сохранились вмурованные в известняк остатки чугунных крестов и едва заметная ограда из этого же камня.

В августе 1941 года Шпаньково с окружающими деревнями (Большие и Малые Борницы, Дубицы, Дылицы, Елизаветино и др.) было довольно быстро захвачено немцами.<sup>46</sup> Некоторое сопротивление противнику оказал 2-й батальон 3-го стрелкового полка Свердловской дивизии народного ополчения ЛАНО, переброшенный сюда 18 августа. Частично состоявший из работников Балтийского судостроительного завода, батальон понес тяжелые потери.<sup>47</sup> Здесь же героически сражался 2-й батальон Ново-Петергофского военно-политического училища НКВД им. К. Е. Ворошилова, задачей которого было сдерживать продвижение противника по дороге Елизаветино — Красногвардейск (Гатчина) в течение трех — четырех дней (противник был задержан на 6 дней), до занятия у колхоза Малые Парицы оборонительного рубежа другими частями и 8-й ротой Военно-Политического училища.<sup>48</sup> В ночь на 18 августа 1941 года разведка батальона обнаружила наступление двух мотомехбатальонов дивизии «СС» и одного разведывательного танкового батальона по дорогам Волосово — Елизаветино и Озеро — Елизаветино. В 5.00 18 августа противник прорвал передний край обороны батальона, и завязался ожесточенный бой, длившийся до 23.00 того же дня. В ходе боя было уничтожено два танка противника. В 23.00 немцы занял парк у станции Елизаветино, и по приказанию полковника Роганова батальон отошел на новый рубеж обороны Миккино — Шпаньково. К 8.00 19 августа 1941 года батальон стал закрепляться на рубеже Миккино — Шпаньково, отражая контрударами наступление превосходящего противника. В 21.30 батальон был вынужден оставить рубеж и закрепиться в лесу северо-восточнее деревни Большие Борницы, чтобы закрыть дорогу противнику в Красногвардейск. Ведя бои, 27 августа 1941 года батальон вышел к станции Сусанино, откуда поездом был доставлен в Ленинград. Всего в училище вернулось 193 человека живыми и 80 ранеными, удалось установить убитых — 30. Остальные 268 человек, среди которых были убитые и раненые, находящиеся в окружении и задержанные другими частями, не возвратились.

Почти через три года, 25–26 января 1944 года деревня была освобождена совместными усилиями 90-й стрелковой и 27-й пехотной дивизий, а также 31-го и 46-го гвардейского танковых полков.<sup>49</sup> Бои по освобождению Шпанькова были настолько ожесточенными, что оно четырежды переходило из рук в руки.<sup>50</sup> Погибший при освобождении деревни сержант А. И. Королев (1925, Тверь — 1944) был похоронен в Шпаньково.<sup>51</sup>

В послевоенное время деревня стала активно развиваться. В Шпаньково были открыты Дом культуры, библиотека, начальная школа. «Деревне-образующим» предприятием стал колхоз имени XXI съезда КПСС, преобразованный затем в совхоз «Нива».<sup>52</sup> Для его рабочих в основном на Лесной улице было возведено довольно большое количество типовых блочных домов (два из них — четырехэтажные). В конце 1980-х годов в деревне даже планировалось строительство железнодорожной платформы, но по каким-то причинам оно так и не было осуществлено.

1990-е годы внесли в жизнь Шпаньково значительные перемены. Ставшие «ненужными» школа, библиотека и Дом культуры закрылись, а совхоз превратился в ЗАО «Нива».



В настоящее время деревня включает в себя Коммунальные улицу и переулок, Никольское шоссе, Песочную, Центральную и бывшую Лесную улицы. В 2000 году Лесная улица была переименована в память о бойце 1-го оперативного батальона ОМОН старшем сержанте милиции А. А. Рыкунове, погибшем в августе 1996 году в Грозном при выносе с поля боя молодого солдата внутренних войск.<sup>53</sup> В 2002 году Правительство Ленинградской области приняло разработанную Центральным котлотурбинным институтом (ЦКТИ) адресную целевую программу перевода котельных региона на местные виды топлива (торф, древесные отходы). В рамках этой программы совместно с концерном «Лемо», являющимся одним из крупнейших лесозаготовителей Северо-Западного региона, в Шпаньково в 2002–2004 годах была фактически построена новая биокотельная мощностью 4 МВт, работающая на отходах деревообрабатывающего производства.<sup>54</sup> В 2008 году деревня была включена в список населенных пунктов, подлежащих газификации.<sup>55</sup> Сейчас в Шпаньково имеются почтовое отделение, медпункт, детский сад (№ 49), несколько магазинов и кафе. Численность жителей деревни превышает тысячу, хотя и неуклонно сокращается (2002 — 1173 чел., 2007 — 1054 чел.). Несмотря на это, наблюдаются первые попытки возрождения забытого исторического и национального прошлого. Так, в 2001–2002 годах художниками — дизайнерами В. Зерновым и А. Гуриновым были разработаны гербы Ингерманландских приходов, ряд которых уже получил одобрение местных отделений созданного в 1989 годах общества «Inkerin Liitto» («Ингрийский союз»), объединяющего ингерманландских финнов — инкери. Герб прихода Спанккова (Spankkova), центром которого является Шпаньково, в трактовке художников выглядит следующим образом: «В золотом щите два червленых молочных кувшина в пояс, левый из которых обременен в центре золотой финно-угорской звездой («Солнышком»), подвешенных золотым стилизованным канатом на крест, к червленому, окаймленным снизу золотом, коромыслу, сопровождаемый внизу соцветием анютиных глазок с четырьмя лазоревыми лепестками, четырьмя червлеными чашелистиками и золотым пестиком».<sup>56</sup>

<sup>1</sup> В значительно сокращенном варианте статья ранее была опубликована в журнале «Адреса Петербурга» (Матвеев Л. Шпаньково // Адреса Петербурга, 2009, № 34/48. С. 84–87.).

<sup>2</sup> Лапшин В.А. Археологическая карта Ленинградской области. Часть I. Западные районы. Л., 1990. С. 72.

<sup>3</sup> Там же. С.72.; Голубева Л. А. Археологические памятники веси на Белом озере // Советская археология, 1962, № 3. С.60.; Корзухина Г.Ф. Русские клады IX–XIII вв. М.; Л., 1954. С. 25, 26, 40, 48, 59, 101, таб. XXVII.; Цалобанова В. Зарождение Дылицкой усадьбы в первой половине XVIII века // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып.14. СПб., 2009. С.132.; Стальсберг А. Археологические свидетельства об отношениях между Норвегией и Древней Русью в эпоху викингов: возможности и ограничения археологического изучения (<http://norse.ulver.com/articles/stalsberg/>)

<sup>4</sup> Земля Невская православная. Православные храмы пригородных районов Санкт-Петербурга и Ленинградской области: Краткий церковно-исторический справочник / Сост. А. В. Берташ, Е. В. Исакова, Н. С. Крылов, М. В. Шкаровский, Н. А. Яковлев. СПб., 2000. С. 57.

<sup>5</sup> Иванова Н. И. Логика дороги (история заселения и культурного строительства в Гатчинском районе Ленинградской области) // Петербургские чтения. Научная конференция, посвященная 290-летию Санкт-Петербурга 24–28 мая 1993 года: Тезисы докладов. Вып. 1. СПб., 1993. С. 223.

- <sup>6</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917-1945). СПб., 2004. С. 213.
- <sup>7</sup> Августин (Никитин), архимандрит. Шведская лютеранская община в Петербурге // Скандинавские чтения 2000 года. Этнографические и культурно-исторические аспекты. СПб., 2002. С. 204.
- <sup>8</sup> Тикка Б.П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С.28.
- <sup>9</sup> Августин (Никитин), архимандрит. Шведская лютеранская община в Петербурге // Скандинавские чтения 2000 года. Этнографические и культурно-исторические аспекты. СПб., 2002. С. 212–213.
- <sup>10</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917-1945). СПб., 2004. С. 211, 213.
- <sup>11</sup> Об истории усадьбы см.: Мурашова М.В. Усадьбы Ленинградской области // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1993. М., 1994. С. 463–464.
- <sup>12</sup> Цалобанова В. Зарождение Дылицкой усадьбы в первой половине XVIII века // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып.14. СПб., 2009. С. 143.
- <sup>13</sup> Ярошецкий С. Елизаветино // Адреса Петербурга, 2004, №10/22. С.93.; Ярошецкий С. Елизаветино // Адреса Петербурга, 2008, №31/45св. С.109.
- <sup>14</sup> Цурикова Е. История имени Дылицы (<http://elizavetino.yard.ru/history7.html>).
- <sup>15</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С. 213.
- <sup>16</sup> Файнштейн Л. А., Гоголицына Т. М., Громов В. И. Памятники истории и культуры Ленинградской области. Каталог. Вып.4. Л., 1976. С. 34.; Гоголицын Ю. М., Гоголицына Т.М. Памятники архитектуры Ленинградской области. Л., 1987. С.292.
- <sup>17</sup> Мурашова Н. В., Мыслина Л. П. Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Кингисеппский район. СПб., 2003. С. 145.
- <sup>18</sup> Шкаровский М. В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С. 322.; Роденков А.И. Печи и каминны ([http://terijoki.spb.ru/trk\\_rechi.php?item=47](http://terijoki.spb.ru/trk_rechi.php?item=47)).
- <sup>19</sup> Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С. 28.
- <sup>20</sup> Хмельник Т.Родина для ингерманландца — его деревня // Аргументы и факты — Петербург, №11(448), март 2002.
- <sup>21</sup> Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С. 28.
- <sup>22</sup> Куприн А. И. Купол Св. Исаакия. Рига, б.г. С.80.
- <sup>23</sup> Башкиров К. С., Штейнбах С.Ю. Наш край: Справочная книга по истории и геральдике Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Ч. 1. СПб., 2005. С.83–84.
- <sup>24</sup> Шкаровский М. В., Черепенина Н. Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917-1945). СПб., 2004. С. 213,300.
- <sup>25</sup> Там же. С. 298–299.; Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С. 28.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).
- <sup>26</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С. 214.
- <sup>27</sup> Там же. С. 68.
- <sup>28</sup> Там же. С. 78–79.
- <sup>29</sup> Там же. С. 83–84, 333.
- <sup>30</sup> Там же. С. 323.
- <sup>31</sup> Там же. С. 317.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).
- <sup>32</sup> Раудмунд (Раумунд) Рудольф Генрихович, 25.12.1886–1938. Родился в Раквере (Эстония). Начал учительствовать с 18 лет. Окончил семинарию в Гатчине. Служил пастором в Лютеранской церкви в Гатчине, Вошкове, затем в Домкине и в Шпанькове. В 1927 был арестован и сослан на

Соловки. В 1932 освобожден. В 03.1938 арестован и расстрелян вместе с женой. Осталось семеро детей-сирот. В 1963 супруги реабилитированы посмертно (Шкаровский М. В., Черепенина Н. Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С. 320–321.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).

<sup>33</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С.324.; Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С.28.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).

<sup>34</sup> Шкаровский М. В., Черепенина Н. Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С.213,302.

<sup>35</sup> Там же. С. 79, 82, 304–305.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).

<sup>36</sup> Шкаровский М. В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С. 213, 214.

<sup>37</sup> Краф Карл Иванович. Родился в 1881 г., Ленинградская обл., Красногвардейский р-н, д. Шпаньково; эстонец; б/п; санитарный надсмотрщик психиатрической больницы им. Кащенко. Проживал: Ленинградская обл., Красногвардейский р-н, д. Шпаньково. Арестован 9 августа 1937 г. Приговорен: особая тройка при УНКВД по Ленинградской обл. 22 августа 1937 г., обв.: 58–10 УК РСФСР. Расстрелян 24 августа 1937 г. (<http://list.memo.ru/d18/f193.htm>).

<sup>38</sup> Список городских и сельских поселений, из которых были в 1937–1938 гг. увезены финны на расстрел за национальную принадлежность ([http://www.inkeri.ru/h\\_9.shtm](http://www.inkeri.ru/h_9.shtm)).

<sup>39</sup> Шкаровский М.В., Черепенина Н.Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С.82,344-345.

<sup>40</sup> Хмельник Т.Родина для ингерманландца — его деревня // Аргументы и факты — Петербург, №11 (448), март 2002. О довоенном состоянии храма можно судить по фотографии, опубликованной в книге Б. П. Тикка (Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С. 32.).

<sup>41</sup> Шкаровский М. В., Черепенина Н. Ю. История Евангелическо-Лютеранской Церкви на Северо-Западе России (1917–1945). СПб., 2004. С.300-301.; Санкт-Петербургский мартиролог духовенства и мирян. Евангелическо-Лютеранская церковь. Репрессированные священнослужители Петербургского округа (<http://www.petergen.com/bovkalomar/luthd.html>).

<sup>42</sup> Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С.175.

<sup>43</sup> См.: Смирнова И.Тайная история креста. М., 2006. С.47, 52, 212–215.; Серафимов Б. Кресты. Формы, награды, символы. СПб., 2003. С.34–35.

<sup>44</sup> Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995. С.218, 220.

<sup>45</sup> Тикка Б. П. КОНТАЛОТ СУДЬБЫ. СПб., 2003. С. 27, 33.

<sup>46</sup> Там же. С.106.

<sup>47</sup> Зеликсон И. Л., Сидоров Б. Г. В ряды ополченцев вставали конструкторы // Корабелы в боях за город Ленина. Очерки о добровольцах — ополченцах судостроительных заводов. Л., 1971. С. 277.

<sup>48</sup> Рапорт командира 2-го батальона Ново-Петергофского военно-политического училища НКВД им. К.Е. Ворошилова начальнику училища о действиях батальона на подступах к Ленинграду (<http://pvrif.narod.ru/dok/1939-1945/dok38.htm>).

<sup>49</sup> <http://lenfront.narod.ru/places/gatchina.htm>

<sup>50</sup> Салют над Невой // Курская Правда, №14 (23531), 27.01.2004 (<http://pravda.kursknet.ru/newsprint.php?article=347>).

<sup>51</sup> Книга памяти (<http://www.history.tver.ru/book/book.php?r=32&l=202&ch=1&lim=1350&ch=1>).

<sup>52</sup> Даринский А.В. Ленинградская область. Л., 1975. С.199.; Ленинградская область. История и современность. СПб., 1997. С.256.

<sup>53</sup> Морозова В. У ОМОНа праздник // Санкт-Петербургские Ведомости. Субботний выпуск, №218 (2368), 25.11.–01.12.2000. «Рыкунов Алексей Александрович (1974–1996), старший сержант милиции, милиционер — боец 1-го оперативного батальона ОМОН. Родился 1 января 1974 года в п. Мис Сырдарьинского района Кызыл-Ординской области Республики Казахстан. В августе 1994 года поступил на службу в органы внутренних дел. Службу проходил в 1-м оперативном батальоне, в должности милиционера — бойца. Погиб 8 августа 1996 года при проведении специальной операции по уничтожению бандформирований Чеченской Республике, защищая конституционную целостность России. Похоронен на кладбище поселка Шпаньково Гатчинского района Ленинградской области. В память об А. А. Рыкунове на здании администрации ЗАО «Нива» установлена мемориальная доска» (<http://www.guvdspb.ru/guvd/memory/>).

<sup>54</sup> Митропольский Д. Лес рубят — щепки летят. Как их использовать // СтройПРОФИль, 12.11.2002, №1 (<http://www.stroy-press.ru/print.php?id=812>); [http://www.wood.ru/ru/lg\\_2006\\_1113.html](http://www.wood.ru/ru/lg_2006_1113.html)

<sup>55</sup> В медицине главное — предупредить болезнь // Гатчинская Правда, 13.03.2008.

<sup>56</sup> Башкиров К.С., Штейнбах С.Ю. Наш край: Справочная книга по истории и геральдике Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Ч.1. СПб., 2005. С.85, 89.





## II

**Михаил Герман**

*В 16 выпуске Петербургских искусствоведческих тетрадей (СПб., 2009) мы начали публикацию глав из монографии «Пабло Пикассо», над которой сейчас работает Михаил Юрьевич Герман. Были напечатаны «Вступление» и первая глава «Испания». Сейчас мы предлагаем вниманию читателей вторую главу книги.*

### **«ПЕРЕКРЕСТКИ ТРЕВОГ»**

Ô Paris

Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétude

(О, Париж

Главный вокзал желаний, перекресток тревог)

*Блэз Сандрар*

Для Пабло Пикассо и Карлеса Касахемаса первым парижским «перекрестком тревог» стал новый, торжественно открытый всего за три месяца до их приезда, вокзал Орлеанской железной дороги или Gare du Quai d'Orsay<sup>a</sup>. Сюда, в самый центр города, проехав через тоннель, прибывали поезда с запада Франции и из-за Пиренеев. Два юных испанца в одинаковых черных костюмах из дешевого бумажного бархата — плиса (настойчиво повторяемый историками занимательный факт) высадились на платформу вокзала Орсе в октябре. Это — конец парижского лета, начало сезона, это канун нового тысячелетия, всемирная выставка.

Париж, Париж! Все здесь было иным для уроженцев полуденной страны, обитателей средиземноморского побережья Испании. Для них Франция — страна почти «полуночная» (угадано Пушкиным: «...Далеко на севере, — в Париже...»)

В отличие от большинства художников и литераторов, приезжавших в Париж на рубеже столетий, Пикассо не думал здесь остаться: мысль о переезде в другую страну его вряд ли тогда занимала.

По-французски не знал он вовсе, не чувствовал и не понимал обычаи страны и те повседневные коды общения, без умения пользоваться которыми странник здесь вдвойне чужой. Но, как было заведено у приезжавших в Париж иностранных художников, друзья сразу же отыскивали соотечественников.

<sup>a</sup> Орлеанским вокзалом назывался тогда и нынешний Аустерлицкий. Эффектное здание, построенное Виктором Лалу на левом берегу Сены, на набережной Орсе (ныне Анатоля Франса), в 1980-е годы, как известно, было превращено во всемирно известный музей, в преображенных интерьерах которого ныне экспонируется искусство XIX–начала XX веков.

Испанских братьев жило в Париже предостаточно, приезжие сразу входили в их круг: первое время — а случалось и навсегда — они так и оставались иностранцами.

С Пикассо, как известно, такого не приключилось, но в тот первый приезд, он, разумеется, едва прикоснулся к парижскому «train-train», как называют французы обыденный ход жизни.

Сначала он предполагал поселиться на Монпарнасе<sup>1</sup>. Но остановились они с Касахемасом в квартире их приятеля со времен барселонского «Els Quatre Gats» Исидро Нонелла, как раз собирающегося возвращаться домой. Нонелл на восемь лет старше Пабло, в Париже — с 1907, выставлялся в одной из парижских галерей вместе с Гогеном и Тулуз-Лотреком, издавал в Барселоне, в которую часто возвращался, журнал *Pel y Ploma* (*Кисть<sup>b</sup> и перо*). Искусство Нонелла (его, случалось, называли «революционером для традиционалистов») было — скорее всего, сюжетом и настроением — отчасти близко будущему голубому периоду Пикассо: картины в синеватой гамме, часто изображавшие калек, бродяг, нищих, сумасшедших, были наполнены сочувствием к беднякам и страждущим, они несли в себе несомненное воздействие Домье.

Пикассо повезло: квартирка Нонелла с мастерской — на склоне Монмартра в почти новом доме под номером 49 по улице Габриэль, где она образует тупой угол с улицей Равиньян. Там по сию пору осталось что-то от пленительного провинциализма былого нетуристического Монмартра: забытая ныне в Париже едва ли не деревенская тишина извилистых и крутых переулков, почти безлюдная улица Габриэль, машины, спящие вдоль узких пустых тротуаров, и издалека слышные шаги редких прохожих.

В 1900 году метро там еще не было, единственный «трамвай» (конка) АQ, ходивший на Монмартр, добирался лишь до площади Сен-Пьер у подножия возводившейся базилики Сакре-Кер, чьи тяжелые и пышные купола уже виднелись сквозь высокие строительные леса. Монмартр в ту пору — почти деревня, налитая, однако, сумеречной и пряной экзотикой злачного столичного пригорода. Художники, музыканты, артисты, воры и профессиональные бандиты существовали рядом с добропорядочными обывателями, чинно ухаживавшими за своими огородиками и садами.

Поселившись в ателье Нонелла, Пикассо оказался в самом сердце того Монмартра, который надолго станет его средой обитания. Он, хоть и жил потом на Левом берегу, бывал в Клозри де Лиля, но так и не стал монпарнасцем, «монпарно», как большинство художников Парижской школы.

Спускаясь от мастерской Пикассо налево по улице Равиньян, можно через несколько минут выйти к одноименной площади (сейчас она носит имя поэта Эмиля Гудо). И там направо — здание, столь же убогое, сколь уже тогда знаменитое — обитель художников, которому Пикассо вскоре принесет уже всемирную славу. Тогда оно еще не получило прозвища, под которым вошло в историю — Бато-Лавуар<sup>c</sup>.

---

<sup>b</sup> Точнее — волосок кисти.

<sup>c</sup> Плавающая прачечная, плотомойня (*франц.*). Возможно, название это придумал Макс Жакоб (см. ниже).

Здание сгорело в 1970 году, и в память о нем на том же месте воздвигли его копию, скорее даже реплику — своего рода памятник — из унылого пропыленного бетона. Но, в конце концов, присутствие *genius loci* — духа места — определяется не сохранностью материальных свидетельств, но, если угодно, «густотой» живущих здесь воспоминаний. Память овещает и преобразует изменившийся, исчезающий мир: нынешнее здание (где, кстати сказать, и сейчас устроены уже современные мастерские для художников) может показаться живым подобием прежнего — ветхого и некрасивого Бато-Лавуар: и дома вокруг сохранились, и улочки, по которым подымались и спускались к нему его многочисленные и именитые и те, которым только предстояло прославиться, гости, все те же. И не так уж трудно представить себе высокие фиакры, огромные шляпы дам, вкусные запахи из любимых художниками ресторанчиков «Ребята с холма» и «У друга Эмиля», располагавшихся когда-то рядом с Бато-Лавуар. Вскоре по крутым склонам Монмартра начнет карабкаться и новоявленное чудо — автобус, наполняя улочки, еще не написанные Утрилло, непривычным бензиновым чадом. А Сюзанна Валадон в те годы развлекала прохожих, приезжая в свою мастерскую на Монмартре в коляске, запряженной мулами и сопровождаемой свитой породистых собак. Впрочем, иные блага цивилизации появлялись на Монмартре стремительно — уже в 1913 году на бульваре Клиши открылся гигантский по тем временам кинотеатр — «Гомон-Палас».

Ниже площади Равиньян — площадь Аббатис (Place des Abbesses) с ее прелестной гимаровской стеклянно-металлической «бабочкой» над входом в метро (эта станция открылась только в октябре 1902 года) и отлично с ней гармонирующей церковью св. Иоанна-Евангелиста, тоже выстроенной в стиле ар-нуво, — еще один кусочек старого Монмартра, хранящий относительный покой и безмятежность прежних, «не туристических», времен (как раз в том, 1904 году, когда архитектор де Бодо закончит отделку выстроенной из армированного бетона — невиданное в храмовом строительстве новшество — церкви Иоанна-Евангелиста, и совсем незадолго до открытия станции метро «Аббесс» поселится в Бато-Лавуар окончательно обосновавшийся в Париже Пабло Пикассо).

Сальмон посвятил этим местам пронзительные строчки

Ô mondes élargis de nos sages ivresses

Ô patries tirées du néant

Ô rue les Abbesses

Ô rue Ravignan.<sup>d</sup>

Нынче и сюда добираются любопытные путешественники, и сувенирные лавки здесь развелись, и фыркают автомобили, и ловко пробирается по извилистым улицам «Монмартрбюс» — маленький автобус с электрическим мотором, удобный и зевакам, и обитателям холма: склоны круты и прогулки утомительны. И все же и здесь память относительно легко пробивается

---

<sup>d</sup> О распахнутые миры нашей хмельной мудрости // О отчизна извлеченная из небытия // О улица Аббесс, // О улица Равиньян.

к событиям столетней давности, временам «хмельной мудрости» зачинателей Парижской школы.

В Бато-Лавуар Пикассо бывал и в 1900 году, в первый свой приезд, бывал, чтобы встречаться с земляками, жившими и работавшими там, в частности, со ставшим его приятелем керамистом Франсиско Дурио де Матрон, известным как Пако Дурио, или просто Пако. Это был один из немногих испанцев, достаточно давно, со времен последних импрессионистов (с конца 1880-х) обосновавшийся во Франции, и даже друживший с Гогеном. Ему было уже за тридцать, он хорошо знал новейшее искусство Парижа и стал первым проводником Пикассо в зыбкое еще, только возникающее пространство зарождающейся «Парижской школы». Пако открывал юному собрату своеобычность Гогена и дал ему первые уроки керамической скульптуры.

Вокруг были собратья-испанцы<sup>2</sup>, огромные выставки, его ждали новые знакомства, из которых многие стали в жизни Пикассо определяющими.

И был сам Париж. Париж, который всегда, особенно в первые дни, становится для приезжего главным и вечным потрясением. Излет XIX столетия, пик перемен, рубеж веков, *fin de siècle*, *Jahrhundertwende*<sup>е</sup>. Открываются все новые станции метрополитена (первая линия — Венсенн — Порт-Майо, соединившая восточную и западную окраины столицы и проходившая через самый центр, под Елисейскими полями, служившая главным транспортом для Всемирной выставки, открылась 19 июля 1900 года) с уже упоминавшимися оформленными Гимаром входами — изящнейшими воплощениями стиля *Art nouveau* (недаром в Париже вместо «*Art nouveau*» порой говорят «*Art metro*»). Еще работают Сезанн, Писсарро, Ренуар, Клод Моне, Дега, Тулуз-Лотрек, в пьесе Эдмона Ростана «Орленок» выступает Сара Бернар, с ее участием идет кинофильм «Поединок Гамлета»; чудится: уходящий век не кончился, новый — уже начался.

Старый Париж вечен и поразительно восприимчив к новому, всегда пронзительно печален, не подвластен времени и восприимчив к новым ритмам, заметным, но мало что способным изменить. Таким застал его Пикассо. Это и город со знаменитых фотографий Эжена Атже, снятых в начале века — Париж и парижане, почти такие же, какими видели их былые столетия, город, где у многих вызывает негодование Эйфелева башня, и по-прежнему чудом кажутся и метро, и автомобили. Город бесчисленных, вытесняющих конки трамваев — старых паровых и новейших электрических, омнибусов и автобусов, город, где таксомоторы начинают соперничать с фиакрами, а уличные певцы торгуют нотами (как и позднее в знаменитом фильме Рене Клера). Город, где этапы и уровни цивилизации, сами времена, чудится, переплетаются, просвечивают друг сквозь друга. Электрические лампы и фонари — редкость, они кажутся призраками будущего меж керосиновых и газовых огней Мулен Руж и Мулен де ла Галет, бросающих отсветы на огороды и фруктовые сады Монмартра. В самом центре столицы торчат жестяные писсуары, закрывающие клиентов лишь от плеч до колен. А Жюль Ромен описывал, как из банных заведений привозили на дом

---

<sup>е</sup> Этот немецкий термин «поворот столетий» — самый, пожалуй, емкий и точный термин, обозначающий смену эпох.



и втаскивали на верхние этажи ванны и кувшины с кипятком для разовых омовений состоятельных клиентов.

Впрочем, нет никаких свидетельств тому, насколько ощутил Пикассо обаяние Парижа и ощутил ли вообще. Парижа он не писал, восхищения городом не высказывал. Но — остался в нем жить.

Первые впечатления, пусть глубокие, не могли не быть разорванными, случайными, смутными. Пабло в Париже странник, к тому же ему еще только девятнадцать. Что мог он понять, что заставило его поспешно вернуться в Барселону, потом снова отправиться в Париж, а потом и стать парижанином? Есть достаточно серьезные объяснения, но ни одно не может быть решающим и исчерпывающим.

Юноше, ищущего открытий и свершений, угадавшего уже свою избранность, не нужно было полюбить Париж. Достаточно было угадать в нем ристалища будущих побед и среды обитания. Где, как не в Париже, это искали и находили возможность для профессиональной реализации: все понимали, что именно здесь создается новейшее искусство. Пикассо, однако, с младых ногтей искал всего более самого себя. И быть может, эта необычайная для столь юного возраста способность сконцентрироваться на искусстве и собственных исканиях позволили ему сохранить известную независимость от внешней занимательности и даже обаяния Парижа.

Уже в старости Пикассо говорил Дэксу, что тогда, в Париже, понял: в Испании и даже в Барселоне многое было ограниченным (*étriqué*) и витиеватым (*guindé*)<sup>3</sup>: кстати сказать, бродячее мнение о некоем влиянии на Пикассо Гауди вряд ли существенно: о равнодушии Пабло к знаменитому зодчему и его постройкам говорят многие серьезные источники. Величие испанской школы, наследие Эль Греко, Сурборана, Веласкеса остались в прошлом, титанические свершения Гойи не сделали Испанию центром художественного подвига. А в Париже традиции испанской классики «имплантировались» в процесс сотворения новейшего искусства — достаточно вспомнить Эдуара Мане и суждение о нем Бодлера: «Испанский гений нашел убежище во Франции (*le génie espagnol s'est réfugié en France*)»<sup>4</sup>.

Вскоре Пабло получил среди монмартрских собратьев признание, отчасти смешанное с иронией: «Он был благословлен прозвищем, которое получил в Париже; его физиономия под шляпой *ravero*<sup>f</sup>, полинявшей под монмартрскими дождями, его живые южные глаза, умевшие смотреть свысока, его шея, обвязанная легендарным “сверх-импрессионистическим” галстуком, вдохновила друзей наградить его прозвищем “Маленький Гойя”»<sup>5</sup>.

Что успел увидеть осенью 1900 Пикассо, что именно и насколько подробно, конечно, не известно. Разумеется, Люксембургский дворец и Лувр. И, разумеется, Всемирную выставку, открывшуюся 14 апреля (ее художественный раздел открылся в Гран-Пале на Елисейских полях лишь 1 мая, когда завершились работы в Большом и Малом дворцах). В испанской секции — собственная картина Пикассо *Последние мгновения* — его первый шаг в интернациональную известность.

---

<sup>f</sup> Сторож, смотрящий за индюшками (*испанский*).

Ощущения Пабло перед своим холстом в Париже вообразить не трудно: мечты о всемирной славе оказываются не столь уж фантастическими.

На колоссальной ретроспективе французской живописи история национального искусства представлена, наконец, уже не столько героями минувших и нынешних салонов, сколько истинными своими мастерами: в экспозиции — всего три картины Кутюра, одна (!) Деляроша, но — шестнадцать холстов Делакруа, семнадцать — Домье (едва ли хоть в одном современном музее можно нынче увидеть столько его живописных работ!), двенадцать — Эдуара Мане, одиннадцать — Ренуара, четырнадцать — Клода Моне. Правда, Сезанн (как Кутюр!) представлен всего тремя вещами. И тут же — персональная выставка Родена, где впервые показаны *Врата ада*. И тогда же, в галерее Дюран-Рюэля на углу улиц Лаффит и Лафайет — двадцать две *Нимфеи* Клода Моне.

Французский раздел всемирной выставки оказался тогда богаче и уж во всяком случае, более впечатляющим, нежели экспозиция Люксембургского музея, где было слишком много салонных помпезных вещей весьма сомнительного качества.

Впрочем, в Люксембургском музее и в первый приезд, и в последующие годы Пикассо бывал и, разумеется, не напрасно. Тогда это — единственное официальное собрание современного искусства. Работы хранились в музее, постоянно меняясь, в течение двенадцати лет, после чего могли быть приняты Лувром или удовлетворены пребыванием в провинциальных галереях.

Имена художников, перечисленные — в качестве наиболее уважаемых — в каталогах начала века, ныне решительно забыты. Однако коллекция импрессионистов (и тех, кого тогда ими называли) для времени весьма представительна — *Балкон* Эдуарда Мане, *Кафе* Эдгара Дега, *Этак* Поля Сезанна, *Мулен де ла Галлет* Огюста Ренуара, *Мать с ребенком* Мэри Кэссат, *Полировщики паркета* Гюстава Кайботта, *Вокзал Сен-Лазар* Клода Моне, пейзажи Камилля Писсарро, Альфреда Сислея и так далее.

Перед этими картинами становилось очевидным: романтические битвы, импрессионисты, олимпийский переворот, осуществленный Сезанном, — художественная революция совершалась здесь, во Франции. Даже те радикальные тенденции, что зарождались в других странах, почти непременно экспортировались в Париж, в Париже расцветали, вступали в ревнивые диалоги и получали ту известность и признание, которые только он и мог подарить.

Что и говорить: Париж к исходу XIX столетия накопил в себе невиданный потенциал, способность аккумулировать и осознавать прошлое, творить настоящее и предугадывать будущее. Храня вечный свой прельстительный блеск, этот город первым нашел в себе мужество увидеть поэзию непреклонных и дерзких перемен. Платформы и своды железнодорожных вокзалов, через которые человек на исходе XIX столетия входил в пространство новых представлений о движении, скорости, преодолении расстояний, в мир невиданных машин и их необычной эстетики, стали своего рода торжественным порталом меняющегося мира.

После подвига импрессионистов (в начале XX века Сезанн или Ван Гог едва от них отделяли), впервые доказавших право искусства на автономию

и создание собственного ценностного мира, после всемирной выставки 1900 года с колоссальной экспозицией изобразительного искусства — классического и современного, после того, как над городом взметнулась отважным символом новой эстетики Эйфелева башня, а фантазии Эктора Гимара явили миру дерзкое сочетание металла и стекла, сплетенных в томные и жесткие ритмы ар-нуво, знаменуя едва ли не воплощение фантазий Жюль Верна, после открытия все новых независимых салонов, грандиозных ретроспектив Сезанна, Ван Гога, Тулуз-Лотрека — Париж утвердил свое непререкаемое первенство.

Где как не здесь мог обрести естественную среду обитания мужаящий гений Пикассо! Но, к сожалению, о самых мелких подробностях жизни Пабло в Париже начала 1900-х известно не больше, нежели об его искусстве этого времени, тем более, что первый визит был очень недолог.

Но совершенно конкретные плоды первой поездки, нам известные, это — написанные там картины и, прежде всего, *Мулен де ла Галет*; и, конечно, первое знакомство с настоящими маршанами.

В их числе и весьма принципиальные знакомства: с Маньячем и Бертой Вейль. И, кроме того, он, как и все художники, знал знаменитую в ту пору улицу Лаффит. Тогда сказать «пройтись по улице Лаффит» — значило «пойти смотреть картины». Этой недлинной — менее полукилометра — улице действительно суждено было на рубеже XIX и XX веков стать средоточием магазинов, постепенно становящихся современными художественными галереями.

Нынче, подымаясь по ней от Больших бульваров до церкви Нотр-Дам де Лоретт (она дала в начале XIX века прозвище милым и легкомысленным барышням — «лореткам», обитавшим в этом квартале), вряд ли можно почувствовать присутствие здесь какого-либо особенного *genius loci* — духа места. Днем здесь не по-парижски безлюдно, вечером ощущается привкус монмартрских туристических соблазнов (рядом, чуть выше площадь Пигаль).

Меж тем полтора века назад места к югу от площади Пигаль называли «Новыми Афинами» и вовсе не только из-за расположенного на этой площади одноименного кафе, наследовавшего, хотя и не в полной мере, славу знаменитых «Мартир» и «Гербуа», любимых импрессионистами. Просто здесь давно уже селились писатели, художники, музыканты. На улице Виктор-Массе (еще недавно улица Лаваль), знаменитой в Париже модным кабаре и бальным залом «Табарен», совсем рядом с улицей Лаффит, была мастерская Кутюра, в доме 18 жил Боннар, в несохранившемся особняке под номером 37 — Дега. Совсем рядом располагалось в пору «*fin de siècle*» — знаменитое кабаре «Шануар (Черный кот)», где начинал петь Аристид Брюан, чуть выше по склону и ныне стоит памятник тончайшему рисовальщику Гаварни, рядом Орлеанский сквер с особняком Шопена и Жорж Санд, словом, атмосфера могла бы быть, что называется, «полна воспоминаний», но миновали те годы, не оставив видимых следов.

В пору, когда импрессионисты еще не обрели признания, иными словами, в семидесятые-восемидесятые годы позапрошлого века, чуть повыше Нотр-Дам-де Лоретт на улице Клозель обосновался Жюль Танги, в недавнем прошлом — бродячий торговец красками и даже участник коммуны. Еще до

войны 1870 года, привозя свои товары в Фонтенбло, он познакомился там с Писсарро, Моне и их товарищами, которые затем стали завсегдатаями его лавки. Папаша Танги, как звали его на Монмартре, снабжал художников материалами в обмен на их картины — в частности, он немало помогал Сезанну в пору его бедности. Первые и знаменитые маршаны тоже ведь начинали с торговли красками и холстами, даже прославившийся уже в те годы Дюран-Рюэль, чья галерея с просторной квартирой над ней тоже располагались тогда на улице Лаффит, 16 — на углу улицы Лафайет.

Папаша Танги и респектабельнейший Дюран-Рюэль — вероятно, полярные и по масштабу, и по судьбе маршаны, все же в равной степени олицетворяют собой этот удивительный персонаж — парижский торговец картинами. Так свойственное французскому сердцу диковинное сочетание расчета, консерватизма и романтической отваги, умение любить новое и чувствовать его тревожащее и рискованное величие — как помогало все это не сгинуть начинающим талантам!

На витрине Танги впервые увидел картины Сезанна Амбруз Воллар (тогда, в 1892 году, он жил еще за Монмартром на улице дез-Апенэн). У самой церкви Нотр-Дам де Лоретт располагалась лавка Кловиса Саго (старший его брат торговал гравюрами), который одним из первых станет покупать Брака и раннего Пикассо. Именно там Лео и Гертруда Стайн впервые купит его картины, там и произойдет около 1906 года их знакомство с самим Пикассо...

Легенды Монмартра мешаются с реальностью. Рассказ о слепом любителе искусства Папаше Анжели с улицы Габриэль, что у подножия Монмартрской верхушки, кажется фантастикой: благодаря сверхъестественной интуиции и описаниям девочки-поводыря, он будто бы выбирал лучшие картины у нищих гениев и, говорят, никогда не ошибался, впрочем, и художники стеснялись его обманывать; зловещий Луи Либод, богатый литератор, печатавшийся под псевдонимом Луи Лормель, бывший оценщик на аукционах лошадей, державший лавку на улице Боден, а затем опять-таки неподалеку от улицы Лаффит на проспекте Трюден, 17, (где прежде торговал картинами безобидный и неудачливый Папаша Тома), Либод, безжалостно эксплуатирующий Утрилло и Модильяни, надувавший всех, кого только мог, человек с лицом «цвета зеленого супа», вечно жалующийся на здоровье, на подлинные и мнимые болезни, по слухам, носивший с собой браунинг, чтобы избежать расправы обманутых художников, и вместе с тем автор первой и отличной статьи об Утрилло; папаша Сулье с улицы Мартир (тоже рядом с Нотр-Дам де Лоретт, повыше улицы Лаффит), цинично спаивавший Утрилло; Кловис Саго, которого Берта Вейль прозвала «гиеной», тонкий ценитель и коварный коммерсант, медоточивый, как Гартюф, и жестокий, как Горпагон, который будет обирать Пикассо, — сколько в этих отточенных годами образах затуманенного историей гиньоля и несомненной подлинности времени!

И все же эти люди — сколь ни были бы приблизительны наши о них знания, сколько бы ни водилось за ними подлинных и мнимых грехов — пусть скудно, но помогали художникам выживать, а, главное, своей серьезной

заинтересованностью в новейшем искусстве формировали общественное мнение, питали и будоражили его.

Пока же — два важнейших для юного Пабло знакомства.

Нонелл, перед возвращением в Испанию, успел представить Пикассо своему маршану — тридцатилетнему каталонскому промышленнику и коммерсанту Педро Маньячу. Это, несомненно, стало событием в тот осенний приезд.

Маньяч — фигура отчасти темная, о нем, в сущности, очень мало известно. Не вполне ясно, как именно познакомился он с Пикассо<sup>6</sup>, не вполне ясно, были ли осложнены их отношения специфическими пристрастиями Маньяча. Доподлинно известно, однако, что Маньяч был очарован работами Пикассо и им самим и почти сразу же предложил выплачивать ему по 150 франков<sup>8</sup> в месяц за то, что Пабло будет писать в ближайшее время, купил несколько его работ и перепродал их знаменитой Берте Вейль.

Вейль, впрочем, приняла Пикассо сразу и, возможно, купила их прямо у него<sup>7</sup>. Уроженка Эльзаса, она училась в Париже антикварной торговле и, когда познакомилась с Пабло, лишь начинала заниматься картинами, а продавала главным образом взятые на комиссию предметы старины. Собственного магазина у нее не было и только в декабре 1901 она открыла небольшую лавку на улице Виктор-Массе, 25. Позднее у нее появился магазинчик поблизости на улице Тетбу (там-то и случился в 1917 знаменитый скандал с ню Модильяни), а еще позже в 1920 году она сняла на той же улице Лаффит бывшую лавку Саго.

В начале века кроме литографий Домье, Тулуз-Лотрека и Редона, (надо полагать, что для юного Пикассо эти оттиски, развешенные на веревках с помощью бельевых прищепок, были еще одним серьезным музеем и школой), она стала продавать современных молодых «ниспровергателей основ». О «старушке Вейль» (ей было в пору первой встречи с Пикассо всего тридцать пять) в художественной среде говорили как о человеке не слишком приветливом, решительно лишенном обаяния, но в высшей степени щепетильном и обладавшем редкостной добротой. Равнодушная к доходам и комфорту, она скончалась в бедности, оставив о себе благодарную память (особенно ласково относился к ней Рауль Дюфи, прозвавший ее «сокровищем»: он помнил, что она была первой его покупательницей — в 1902 году она купила у него, двадцатипятилетнего провинциала, студента Эколь де Бо-з-ар, пастель за целых тридцать франков).

Многие авторы придерживаются мнения, что уже в первый приезд Пикассо в Париж Маньяч познакомил его с Волларом. Это так и остается неясным, поэтому к отношениям знаменитого маршана с Пабло есть смысл обратиться ниже, когда речь пойдет о выставке Пикассо в галерее Воллара летом 1901 года.

Итак, с Маньяча, Берты Вейль и, можно предположить, и с Воллара началось знакомство Пикассо с миром парижских маршанов, но в первый приезд оно, скорее всего, этими персонажами и ограничилось. Впрочем, ему удалось продать еще

---

<sup>8</sup> Снять студию в Париже можно было тогда за 15 франков в месяц, скромно пообедать — за 2.

несколько работ — одним из его покупателей стал испанский консул в Париже Виренка, другим — государственный советник Оливье Сенсер.

Почти два с половиной месяца Пабло вел жизнь профессионального парижского живописца — бедного, но не нищего, имеющего своего постоянного маршана. Если верить иным биографам Пикассо, с избыточной скрупулезностью расписывающим его юношеские похождения, он лишь развлекался в Париже. Развлечений, в том числе сомнительных, и впрямь было с избытком. Но сколько бы было известно о подлинных и выдуманных проказах молодого и пылкого Пикассо, о его неутомимости в любви и разного рода авантюрах, он во время своего первого и недолгого пребывания в Париже успел сделать чрезвычайно много и многому смог научиться.

Ведь большую часть времени он отдавал работе — истовой и серьезной. Как было сказано, главная его картина той поры — *Мулен де ла Галетт* (1900, Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк).

Разумеется, Пикассо видел в Люксембургском музее знаменитое полотно Ренуара *Бал в Мулен де ла Галетт* (1876, Музей Орсе, Париж). Ставшее хрестоматийным сравнение этой работы Пикассо с написанной четвертью века ранее картиной великого импрессиониста не утеряло убедительности: Пикассо открыто вступал в диалог с прославленным мастером, которому, кстати сказать, было еще только шестьдесят и который в тот год работал в Маганьоске близ Граса с редкой интенсивностью. Старший собрат Пикассо Рамон Касас за десять лет до Пикассо писал тот же сюжет (*Танец в Мулен де ла Галетт*, 1890, Ситхес, музей Кау Феррат), картину, которую Пабло, возможно, и видел в Испании.

Поразительно не то, что девятнадцатилетний художник выстроил и скомпоновал большую (90 x 117) картину: у него уже был опыт работы над большими полотнами, хотя их композиции и пространственные структуры оставались традиционными, и у Пикассо была возможность использовать классические рецепты. Удивительно иное — как удалось ему отлично, с выверенной долей условности, вполне в духе новейших исканий развернуть изображение на плоскости, обозначив, однако, и пространство. Зловещие фантомы, напоминающие персонажей Мунка, Лотрека или Энсора, но близкие отчасти и Эль Греко, и Ван Гог<sup>8</sup> (можно вспомнить его картину 1888 года *Танцевальный зал в Арле* из музея Орсе) средневековой Испании, сменили ренуаровских беззаботных гризеток, как тьма, вспоротая мертвенными дырами ламп, — нежные солнечные пятна. Но главное — сменилась душевная и художественная оптика, возможно, сменилась куда радикальнее, чем даже сам Париж. Лишь через десять с лишним лет подобные летучие, острые, призрачные фигуры станут появляться у Кирхнера и Августа Макке.

Итак, светлая беззаботность ренуаровского бала уступила место нечистому inferнальному гульбищу, изображенному с непримиримой жесткостью. И все же очевидно, что Пикассо угадал и оценил в феерии Ренуара этот прорыв в XX век: грозный узор черных силуэтов — цилиндры, черные полосы шляпных лент, что находят отклик в черной же пульсирующей горизонтальной полосе в глубине, это странное и резкое сочетание прерывистых темных ажурных пятен и золотистого света, растворенного в воздухе и размывающего зелень листвы — все то, что

вносит в картину странную тревогу, открывшую путь Тулуз-Лотреку, а теперь, вслед за ним — и Пикассо.

Блеск и зрелость картины очевидны, как очевидно и то, что это — еще далеко не сам Пикассо<sup>9</sup>.

Впрочем, ставшее уже привычным суждение, что стиль Пикассо в ту пору не сформировался вовсе, вряд ли вполне справедливо. Картины, пусть не столь знаменитые, как *Мулен де ла Галетт*, написанные в ту же пору, говорят об ином. О совершенно конкретных и мощных, но переосмысленных влияниях, об обретении если не индивидуальной манеры, то направления поисков, очевидных пластических и эмоциональных предпочтениях, наконец, круга мотивов.

Это много и это важно. Ведь именно найденное осенью 1900 года достаточно скоро кристаллизуются в отчетливую стилистику голубого периода.

Что касается влияний, они очевидны: в первую голову речь идет о великих французах, чьи графические работы Пикассо видел еще у себя на родине: литографии Домье, афиши Тулуз-Лотрека, произведения Стейнлена.

Сначала, вероятно, Лотрек доминировал. Хотя бы потому, что, делая афиши, в особенности для «Els Quatre Gats», Пикассо в значительной мере шел по его пути и многому у него учился. Тогда, в Париже он «отдал себе отчет, каким великим художником был Лотрек»<sup>10</sup>.

Иное дело, что сначала тонкая и жесткая его трагичность оборачивалась в работах Пабло злой экстравагантностью. Пикассо отдавал дань и искусству, которое в Испании называли *modernismo*, а во Франции *Art nouveau*<sup>h</sup>, хотя и говорил о его «безумных линиях». Впрочем, линейная стилистика Тулуз-Лотрека, так любимая художниками из «Els Quatre Gats», была, конечно, одной из основ этого «безумия».

Однако в Париже, увидев уже не афиши Лотрека и не литографии Домье, а их живопись (картины Домье, к тому же, до 1900 года едва были известны), Пикассо открыл для себя невиданные ресурсы современного и драматического видения. Близость к Тулуз-Лотреку очевидна и в *Мулен де ла Галетт*, но достаточно беглого сравнения других картин Пикассо 1900 года с живописью Домье, чтобы именно ее прямое воздействие стало ясным.

Семнадцать картин Домье в Большом дворце, которые Пикассо посчастливилось увидеть осенью 1900 года, стали — в чем не приходится сомневаться — существенной частью той корневой системы, на которой возрастала его индивидуальность начала 1900-х годов. Можно представить себе, какие ощущения испытывал юный Пабло перед *Дон-Кихотом*, *Эмигрантами*, *Прачкой*, *Адвокатом*, *Ношей*, *Республикой* и иными прославленными ныне шедеврами!<sup>11</sup>

Так «Абсолютная вершина парижского периода 1900 года и один из несомненных шедевров раннего Пикассо»<sup>12</sup> — картина *Объятия* (1900, ГМИИ) — генетически несомненно восходит к Домье.

Здесь Пикассо, сведя изображение персонажей к максимально упрощенному, суггестивному варианту, полностью отказался от прямолинейного психологизма

---

<sup>h</sup> В отечественном искусствознании принят термин «модерн».

своих юношеских картин. Его персонажи неразрывны и превращаются в некий единый знак, инкарнацию чувства, причем изображение опирается не на сюжет, а исключительно на возможности самого «вещества искусства».

(Далекое начало этой тенденции, как известно, можно разглядеть уже в искусстве импрессионистов, впервые уравнивших значение *всего* в картине, будь то глаза главного персонажа или блик света на воде. Но у импрессионистов лицо, даже растворенное в солнечно-пыльном мареве или зыбкой тени, сохраняло привлекательность, как и все в их картинах. А у Пикассо — взрыв горькой художественной фантазии, игра форм, стремление дойти до сути предметов, фигур и самых корней искусства, начало азбуки нового языка).

Сквозь сложное сплетение реминисценций Тулуз-Лотрека, Стейнлена, набидов, гогеновского клаузонизма, даже Мунка, властное присутствие Домье проступает со всей очевидностью.

Оно сказывается в двух качествах — в тяжелой мощности движения и в густой интенсивности напряженных, тусклых и сияющих одновременно цветовых пятен.

Именно Домье создал в своей олимпийской поздней живописи эти *иероглифы чувств*, сгустки цвета, оборачивающиеся сгустками бытия, вознесенными над обыденной событийностью, но принадлежащими именно и только своему времени. В этом смысле и Домье, и вслед за ним Пикассо подтверждали тезис Бодлера: «У каждой эпохи есть своя осанка (*son port*), свой взгляд и свой жест»<sup>13</sup>.

На холсте не очертания фигур, но их движение и слияние. При этом предметная среда, утрачивая материальность и событийное красноречие, тоже обретает независимую от реальности значимость, становясь пластическим и цветовым резонатором главного мотива. Пикассо предвосхищает суждение Жакоба: «Значение произведения искусства — в нем самом, а не в предполагаемых сравнениях с реальностью»<sup>14</sup>.

Разумеется, эта картина не была рождена совершенно внезапно. Некоторые барселонские работы, исполненные до приезда в Париж, уже несут в себе эту устремленность к скупой риторике, смелому обобщению. Например, *Интерьер «Els Quatre Gats»* (1900, частная коллекция) с его тягостным эффектом пятен тускло-терракотового, пепельно-лилового, охристого оттенков, с суровой ритмичной округлых линий — несомненно, пример поисков отвлеченной от быта простоты, хотя характерные лица персонажей сохраняют театральность и намек на психологическую интригу, без которой Пикассо еще трудно построить картину. К тому же в картине присутствует портрет реального персонажа: человек с трубкой — поэт Рафаэл Ногуэрас Оллер.

В парижских работах, особенно в картинах *Мулен де ла Галетт* и *Пьеро и танцовщица* (1900, частная коллекция), психологическая интрига растворяется или прячется за масками. И вовсе исчезает, уступая место декоративным формальным задачам, в картинах *Ярмарочный балаган*, *Монмартр* (1900, частная коллекция) и *Браскри на Монмартре* (1900, частная коллекция).

Пикассо, однако, еще не отказался от сюжетного драматизма, в картине *Безумие* (1900, частная коллекция) он заставляет вспомнить о произведении



Дега *Интерьер (Насилие)* (ок. 1868–1869, Филадельфия, Музей искусств), вещи для автора необычной, где есть подлинный трагизм и та устремленность к «формулам чувств», которые спустя полвека смог реализовать Пикассо. Независимо от того, видел ли Пабло эту странную вещь Дега, важно отметить некую общность обоих мастеров в способности внезапно менять манеру в поисках прямого «бытового трагизма».

Итак, первое пребывание Пабло в Париже оказалось коротким. Причины были разные, жизнь юного художника стала трудной, запутанной, отчасти и не безопасной.

Во-первых, Пикассо был напуган французской полицией: его вызывали в комиссариат. Каталонцы вообще были на подозрении, их считали анархистами, а Пабло имел неосторожность подписать их достаточно рискованный «Манифест испанской колонии в Париже» в защиту испанских политических заключенных. К счастью, он смог воспользоваться помощью упомянутого государственного советника Оливье Сенсера, недавно купившего у него картину, его оставили в покое, но страх остался. Вообще следует сказать, что при всей мужественности нрава, душевной и физической силе Пикассо порой впадал в панический ужас, иногда ощущал нечто вроде мании преследования, много боялся и был вообще мнителен, особенно касательно здоровья.

Во-вторых, Пабло очень беспокоили проблемы личные. Дело вовсе не в его избыточно вольной жизни, которую он воспринимал, как правило, без особых душевных затрат и страданий, а в тревоге за его горячо любимого друга Карлоса Касахемаса, для которого пребывание в Париже из-за неразделенной любви и иных тягостных обстоятельств вскоре обернулось подлинным адом.

Ну и, разумеется, кончились деньги.

К середине декабря 1900 года удалось уговорить измученного Касахемаса вернуться в Испанию. Да и Париж — для первой поездки — был, в сущности, исчерпан. 20 декабря они уехали в Барселону, прибыли туда 24, а 30 отправились в Малагу. В тех же, знаменитых, уже ставших лохмотьями, плюсовых костюмах. Родные Пабло были огорчены — парижская поездка не казалась им сколько-нибудь успешной, Пикассо вернулся нищим и удрученным (более всего из-за Касахемаса).

В середине февраля Карлос не выдержал и возвратился в Париж к любимой им женщине, надеясь уговорить ее выйти за него замуж. Пабло уже с середины января жил и работал в Мадриде.

Вернувшись из Парижа, Пабло Пикассо видимо ощутил себя отчасти европейцем в провинции. Денег у него, однако, не было, и он с удовольствием принял предложение мадридского литератора Франсиско де Асис Солера (с которым вместе в Париже он подписывал злополучный манифест) участвовать в издании журнала *Arte Joven (Молодое искусство)*. Отец Солера изобрел в свое время «Cinturón eléctrico (электрический пояс)», предназначенный «для излечения всех болезней», в том числе и импотенции — сомнительную, но имевшую огромных успех панacea, что принесло ему солидный капитал: Франсиско представлял интересы отца в Мадриде, но более всего интересовался литературой. То было время «поколения 1898 года», разочарованных в прошлом и надеявшихся

изменить будущее, юных либералов. Мадрид, прежде сонный, кипел. В своем манифесте новое издание обещало свободу мнений и идей, а так же совершенную честность, что «в наше время» «кажется невозможным», обещало быть молодым, как «вечно молодые» Вергилий, Гомер, Данте, Гете, Веласкес, Рубенс, Эль Греко, Моцарт, Бетховен, Вагнер. «Вступайте, молодые, в нашу борьбу, мы восторжествуем и победим с верой. Вступайте и не забудьте: бороться — значит победить!». В издании участвовал цвет мадридской молодой интеллектуальной богемы. Мигель де Унамуно, эссеист Азорин (это ему принадлежало выражение «поколение 98»), француз поэт Кортунни, скульптор (тоже писавший стихи) Лосано. Пикассо, хоть и делал для журнала много иллюстраций, больше был увлечен деятельностью издательской, вольными и смутными идеями, которые должны были переливаться с журнальных страниц в души читателей. Их было немного, журнал не приносил дохода. Пабло просил дядю Сальватора, уже давно расстроенного сомнительными с его точки зрения успехами племянника, подписаться на журнал. Дядюшка скандализован: «О чем ты думаешь? И куда мы идем? За кого ты меня принимаешь? Не этого мы от тебя ждали. Что за идея, что за друзья! Продолжай в том же духе, и ты увидишь...»

Пикассо решительно бедствует: Маньяч, не получающий от него никаких картин, больше ему не платит. Пикассо вынужден много рисовать для журнала — в большинстве своем жанровые, гротескные сцены, своего рода «социальные репортажи», в поисках которых он бродит по самым, зачастую рискованным, уголкам столицы. Сначала он поселился в дешевом пансионе, почти в центре («все яичница, яичница» — жаловался он потом Сабартесу)<sup>15</sup>, но уже в феврале переезжает в убогую мансарду на кале Сурбано: он смог купить лишь складную кровать с соломенным матрасом, стол из некрашеного дерева и стул — почти как в последней комнате Ван Гога. «Ни огня, ни света, никогда не было мне так холодно»<sup>16</sup>. Но все же — Прадо в четверти часа ходьбы. Пишет он немного.

Все же Маньяч о Пикассо не забыл. Пока Пабло не было в Париже, он договорился с Волларом о выставке его, Пикассо, работ в июне.

Пикассо начинает спешно писать новые вещи и собирать уже готовые.

Картины, сделанные за несколько месяцев, проведенных в Мадриде, грешат какой-то пылкой растерянностью, а некоторые — и той внешней занимательностью, от которой Пикассо, казалось, уже отказался в последних парижских работах. В них едва ли можно сыскать недавнюю сосредоточенность. Но могучий дар Пабло спасает его от губительной суеты и откровенной эклектики: все (нам известное), что он написал в Барселоне, сохраняют мужающую индивидуальность. Однако время между *Объятием* и ранними «голубыми» вещами — не самое лучшее его время.

Конечно, в двух картинах с одинаковым названием *Коррида* (1901, обе — в частных коллекциях) есть, разумеется, и обретенная в Париже свобода в размещении пятен и масс, стремительность движений, острота рисунка (раненая белая лошадь на первом плане, в которой угадываются уже мотивы 1930-х годов), есть и та пылкость цвета, которая словно предугадывает фовизм (не исключено, что Пикассо отчасти и сознательно эксплуатировал тему: ведь именно сцены корриды купила у него Берта Вейль). Писал он тогда и весьма эффектные

портреты — странный синтез утонченного сарказма и салонности (редкое сочетание для столь юного художника) — сделанные с неоспоримой виртуозностью: *Дама в шляпе с перьями* (1901, Сан Антонио, Художественный институт Мак-Ней), картина, где есть и импрессионистическое эхо и те же зарницы фовизма; пастель *Дама в синей шляпе* (1901, частная коллекция), *Испанка* (1901, Копенгаген, Глиптотека Ни Карлсберг), *Дама в синих тонах* (1901, Мадрид, Музей современного испанского искусства).

В двадцатых числах февраля старый друг Пабло литератор Рамон Ревентос сообщает ему о самоубийстве Касахемоса в Париже. 28 февраля в газете *Catalunia artistica* вместе с некрологом публикуется один из сделанных Пикассо портретов Карлоса.

Странная эта история — кровавый фарс, закончившийся смертью. Она многократно, с излишними и тягостными подробностями излагалась биографами. История короткой жизни, мучительных страстей и страшной гибели Касахемоса обросла таким количеством темных сплетен, фрейдистских толкований, альковных подробностей, что излагать все это детально не представляется возможным и достойным. О ней можно было бы умолчать или отделаться коротким изложением фактов, но слишком большую роль сыграл Касахемас и его смерть в жизни и искусстве Пикассо, слишком был привязан к нему Пабло, хотя отношения их были трудными и запутанными.

Карлес — ровестник Пабло — был поздним (он на двадцать лет моложе своих сестер) сыном американского консула в Барселоне, ушедшего в отставку в 1898, после трагической для Испании войны. Юноша обеспеченный, наивный, пылкий, талантливый и экзальтированный, одаренный, хотя и не реализовавший себя художник, изысканный сумасброд, испанский вариант уайлдовского денди, при этом натура страстная и благородная, Он исповедовал непримиримые политические взгляды и был, вероятно, самым радикально мыслящим из окружавших Пикассо молодых людей. Они (см. предыдущую главу) сдружились еще в Барселоне, где делили жилье на Риера де Сан Хуан, вместе уехали в Париж, где втроем с Палларесом поселились на улице Габриэль. Скорее всего, именно свободолобивый и пылкий радикал Касахемас уговорил Пикассо подписать манифест анархистов. С Карлесом смотрел Пабло на Всемирной выставке грандиозную экспозицию живописи в свой день рождения 25 октября — вскоре после приезда.

Бесчисленные предположения и мифы, десятилетиями оттачиваемые современниками и исследователями, можно, чтобы более к ним не возвращаться, суммировать следующим образом. Пикассо, Касахемас и Палларес, поселившись в квартире Нонелла, не отказывали себе ни в каких развлечениях, предаваясь им с испанским темпераментом и французским разнообразием («Грязная Аркадия!», — говорил Касахемас). В числе их подруг были сестры Гаргалло — Жермен (настоящее ее имя Лора, в замужестве — Флорентен, затем — Пишо) и Антуанетта, а также Луиза Ленуар, известная под именем Одетты. Озабоченные интимными подробностями и фрейдистскими проблемами истории не исключают любовных

отношений и между молодыми людьми. Касахемас, однако, страдал бессилием<sup>17</sup> и оставался, в сущности, зрителем среди участников всех этих радостей.

Настоящая же беда заключалась в том, что он серьезно и страстно влюбился в двадцатилетнюю натурщицу Жермен, женщину действительно красивую и «шикарную», вовсе не платонически восхищавшую многих (в том числе и Пикассо), которой — в силу ее почти профессионального отношения к любви — восторженный, склонный более к рефлексии и лирике, чем к земным радостям испанец был совершенно неинтересен.

Карлес постоянно страдал, испытывал мучительную депрессию; тягостные комплексы, безответная и унижительная страсть превратили юного и одаренного поэта в искалеченного человека, стоявшего у порога безумия или самоубийства. Тогда Пикассо с трудом уговорил его вернуться в Барселону.

В начале февраля Карлес написал Палларесу, что собирается приехать в Париж. Тот рассказал об этом Жермен, которая в ответ стала жаловаться: Касахемас хочет на ней жениться, хотя она и замужем — опасаясь встречи с ним, она даже вернулась под кров своего бывшего мужа. Чтобы сразу заявить, что она не хочет и не собирается стать его женой, Жермен встретила Касахемаса на перроне.

Дальнейшее могло бы напомнить пафосные страницы Поль де Кока, если не обернулось бы смертельной развязкой.

В воскресенье 17 февраля Касахемас заявил, что возвращается в Испанию и пригласил друзей и приятелей на прощальный обед в кафе «Ипподром» на бульваре Клиши, 128.

На основе собранных воспоминаний, полицейского протокола и т. д. один из исследователей так воспроизводит это событие: «Касахемас держал в руках письма к Жермен и умолял ее прочесть их. Заметив, что верхнее письмо адресовано начальнику полиции и зная, что у Касахемаса в кармане есть револьвер, она бросилась на землю и подползла к Палларесу, сидевшему напротив. Увидев направленный на него револьвер, Палларес успел отклониться и отвести в сторону оружие в сторону, еще до того как Касахемас крикнул Жермен — “Voilà pour toi ! (Это тебе!)” <...> Выстрел оглушил Жермен, она упала на пол. Полагая, что он убил женщину, которую любил, Касахемас направил револьвер себе в голову, и воскликнув “Voilà pour toi ! (Это мне!)”, выстрелил себе в правый висок»<sup>18</sup>. Кто-то предполагал, что Жермен нарочно упала на пол и притворилась мертвой. Так или иначе, этот гиньоль обернулся трагической смертью любимого друга Пабло.

Сначала — казалось бы — страшная и жалкая гибель Карлеса не отразилась на обыденных занятиях Пикассо. Он продолжал работать в журнале, рисовал, писал картины. На похороны Касахемаса (они состоялись в Барселоне) не поехал, отправился туда позже, чтобы заняться подготовкой выставки своих пастелей в респектабельной галерее Sala Parès, что в центре города неподалеку от «Els Quatre Gats». Его работы предполагалось показать вместе с пастелями знаменитого Рамона Касаса, ничто, казалось бы, не изменилось.

Только дела шли все хуже, реклама «электрического пояса» одна приносила журналу вялые доход. Не дождавшись выхода последнего пятого номера, Пикассо уехал из Мадрида, забыв там в спешке картину *Дама в синих тонах*.

Не вполне понятно, почему незадолго до открытия выставки в барселонской Sala Parèс Пикассо стал выражать недовольство тем, что его работы будут висеть рядом с произведениями Рамона Касаса. Касас почитался в Барселоне первейшим из современных мастеров, но, видимо, Пабло не желал быть вторым. К тому же он спешил в Париж и уехал, не дождавшись ни вернисажа, ни выхода последнего номера *Arte Joven*. Журнала, где была опубликована статья Мигеля Утрилло, посвященная его работам на выставке, которую он не увидел. Первая в жизни Пабло статья о его искусстве.

«Искусство Пикассо — поразительно молодо. Плод безжалостных наблюдений над слабостями нашего времени, оно открывает красоту даже того, что ужасно, — пишет Утрилло. — Он отмечает то, что видит, с остротой и сдержанностью, заботясь прежде всего о правде, а вовсе не для того, чтобы доказать, что он способен нарисовать нос по памяти. Представленные на выставке пастели <...> открывают лишь одну грань таланта Пикассо, таланта, о котором станут горячо спорить, но который будет не менее горячо оценен теми, кто, отворачиваясь от муляжей, ищет новые аспекты искусства»<sup>19</sup>.

В середине мая 1901 года Пикассо снова в Париже.

Он не приехал в Париж — он в него вернулся, и это уже совсем иные ощущения и иная жизнь.

И вернулся он в другой Париж.

Этот «другой» Париж располагался всего лишь в четверти часа неспешной ходьбы от его прежнего жилья на улице Габриэль — на бульваре Клиши, 130. Широкий бульвар у подножия Монмартра, вполне респектабельный район с хорошими ресторанами, магазинами, брасри, с отличными «османовскими» домами, высокими и для своего времени комфортабельными.

В одном из них и поселился Пикассо. Судьба судила так, что он стал жить в квартире, служившей последним пристанищем Касахемаса.

Рядом, в доме 128, как уже было сказано, располагалось кафе «Ипподром»<sup>20</sup>, где недавно разыгралась описанная выше сцена самоубийства Карлеса.

В квартире из двух комнат под самой крышей Пикассо поселился вместе с Маньячем. Бесполезно пытаться понять, кто въехал туда раньше и кто кого пригласил. Известно, что Маньяч был к Пабло привязан, к тому же, художнику не по карману было платить за жилье одному. Он занял большую комнату — мастерскую. О ее беспорядке и убожестве мебелировки (кровать, ночной столик, стол, два стула, мольберт) свидетельствует Сабартес<sup>21</sup>. Отношения с Маньячем — по тем или иным причинам — были напряженными. Выставка, однако, готовилась со всей серьезностью.

Как уже говорилось, так и осталось неясным, когда именно произошло знакомство с Волларом.

Сам знаменитый маршан писал в своих поздних воспоминаниях: «Году в 1901 мне нанес визит молодой изысканно одетый испанец, которого привел ко мне его соотечественник, мне немного знакомый. Звали его, кажется

Манаш<sup>22</sup>. Это был промышленник из Барселоны <...> Его спутником был никто иной как художник Пабло Пикассо, успевший, хотя и был всего девятнадцати или двадцати лет от роду, написать около сотни холстов, которые привез мне<sup>23</sup>, имея в виду будущую выставку. Выставка не имела никакого успеха (n'eut aucun succès) и еще долго Пикассо не мог добиться большего признания у публики<sup>24</sup>. Возможно, ошибается сам мемуарист: вполне вероятно, Маньяч представил ему Пикассо еще осенью 1900 года, а со временем Воллар мог соединить в памяти первое знакомство с Пикассо осенью 1900 года и встречу в начале лета 1901 перед выставкой. Возможно, и в самом деле знакомство состоялось поздней весной 1901<sup>25</sup>. (Заметим в скобках, что события, имевшие место во время двух приездов Пикассо в Париж, вообще нередко путаются и меняются местами и в памяти современников, и в суждениях историков: так и знакомство с известным «папашей Фреде» — будущим хозяином знаменитого кабачка «Проворный кролик» — относят то к 1900, то к 1901 году).

Так или иначе, именно у Воллара Пабло мог видеть превосходных сезаннов, и хотя для историка небезынтересно, когда именно это могло случиться, вопрос, видимо, навсегда останется не решенным.

О Волларе следует, наконец, сказать особо. При том, что он обрел уже известность и положение, Амбруаз Воллар был еще человеком молодым — в пору знакомства с Пикассо ему исполнилось 33.

В отличие от многих своих знаменитых старших коллег он не имел ни наследственной, ни приобретенной с юных лет страсти к искусству. Сначала он (восхищенный блеском мундира морских врачей, которыми любовался еще на своей экзотической родине, на острове Реюньон), решил заняться медициной, затем, напуганный видом крови (мудрый отец дал взглянуть мечтательному сыну на хирургическую операцию), обратился к юриспруденции. В Париже он с растущим интересом бродил вдоль витрин художественных магазинов Левого берега. Вскоре стал покупать живопись, начав с картинки на фарфоре за 20 франков, оказавшейся не оригиналом, а всего лишь репликой с работы и без того не слишком великого мастера.

Он первым рискнул широко показать Сезанна и продавать его картины (1895), подписал контракт с Гогеном.

В 1894 Воллар открыл, по собственному своему выражению, «лавочку (une petite boutique)» на улице Лафит, 39, затем перебрался в соседний дом 41. И только около 1900 года обосновался в доме 6 — между Большими Бульварами и бульваром Осман, в куда более фешенебельном месте той же улицы. Там и была открыта первая выставка Пикассо.

Какие люди бывали здесь, в знаменитом Подвале дома Воллара!

«Все слышали про это знаменитое подземелье. Считалось даже хорошим тоном получить туда приглашение отобедать или отужинать, — вспоминает Аполлинер. — Я был участником нескольких таких пиршеств. Подвальчик с совершенно белыми стенами и полом из плит весьма походил на крошечную монастырскую трапезную.

Кушанья там подавались простые, но вкусные, готовились они по рецептам старинной французской кухни, которая еще не забыта в колониях; их

жарили, долго тушили на медленном огне и подавали с экзотическими приправами»<sup>26</sup>. Заканчивает Аполлинер свой отрывок словами: «Многие из бывших сотрапезников будут сожалеть об этом местечке Парижа, находившемся неподалеку от Бульваров, об этом подвальчике с белым сводом и стенами, не украшенными ни единой картиной, где было так мирно и спокойно»<sup>27</sup>.

В числе «участников этих подземных пиршеств» Аполлинер называет помимо «множества хорошеньких женщин» «Принца поэтов» Леона Дьеркса, «Принца рисовальщиков» Форена, Альфреда Жарри, Одилона Редона, Мориса Дени, Мориса де Фламинка, Вюйара, Боннара, Пикассо, Эмиля Бернара, Дерена. Сам Воллар вспоминал и Сезанна, Дега, Ренуара, Родена, а сколько еще побывало там персонажей ныне забытых, но тогда всем известных. В сущности, мало кто из знаменитых художников не побывал в этом сыром и небогатом, но знаменитом на весь Париж помещении.

«Симпатичная обезьяна», «сонный креол» Воллар (шутили, что он разбогател во сне!) — в каких только грехах его (справедливо или нет!) ни упрекали (хотя всегда ценили его честность)! Корили за любовь к сплетням, рассказывали чудеса о его флегматичности, лени, даже грубости с покупателями, из-за которой и заинтересованные любители могли не увидеть интересующие их вещи, как то случилось с Гертрудой Стайн, пришедшей к нему на ул. Лаффит «посмотреть Сезанна» (это произошло уже после выставки Пикассо, скорее всего в 1904 году). Сюжет, рассказанный Стайн в *Автобиографии Алисы Б. Токлас*, при всей его нарочитой фантазмагоричности рисует образ человека, несомненно, обаятельного и своеобразного. «Воллар был массивный темноволосый человек и он слегка шепелявил» <...> Первый визит к Воллару произвел на Гертруды Стайн неизгладимое впечатление. Место было невероятное, совсем не похожее на картинную галерею. Внутри, лицом к стене, пара холстов, в углу небольшая стопка больших и маленьких холстов, кое-как наваленных друг на дружку (thrown pell mell on top of one another), в середине комнаты стоял плотный и мрачный темноволосый человек. Это был Воллар в хорошем настроении (cheerful). Когда же он бывал в совсем дурном настроении (cheerless) он перетаскивал свое плотное тело к стеклянной двери, выходившей на улицу, подымал над головой руки, упирался ими в верхние углы дверного проема и мрачно и угрюмо смотрел на улицу. Никто не мог тогда и подумать, чтобы зайти к нему.

Они (Стайны — М. Г.) попросили показать им Сезаннов. Он стал менее мрачным и сделался чрезвычайно вежливым. Позже мы узнали, что Сезанн был великой любовью всей его жизни (the great romance of Vollar's life)<sup>28</sup>.

А его упрекали в отсутствии вкуса, в неумении видеть и понимать живопись, между тем, реальная его деятельность, написанные им книги, а главное, те художники, известности которых он поспешествовал, свидетельствуют решительно о другом...

Тем не менее, Воллар раньше понял значимость и перспективы Пикассо, чем почувствовал и полюбил его искусство. Голубой период тоже не заинтересует его, и только ранние кубистические работы Пабло заставят Воллара вновь обратить внимание на его картины. А тогда, летом 1901, осторожный маршан предпочел выставить работы Пикассо вместе

с произведениями более зрелого и известного в ту пору Итуррино, бакского художника — почти соотечественника Пабло. Надо полагать, радости Пикассо это не доставило — совсем недавно он был недоволен тем, что в Sala Parès его выставка тоже не стала вполне персональной. Впрочем, он, конечно, остается центральным событием выставки: Итуррино, скорее, выступает в качестве респектабельного дополнения к рискованной акции Воллара. Франсиско де Итуррино, давний обитатель Монмартра, которому в 1900 было 36 лет, оценил талант Пикассо, несомненно затмившего его на выставке, и сохранил с ним надолго дружеские отношения<sup>29</sup>. Итуррино давал Воллару некоторые, как он полагал, гарантии в смысле репутации и поддерживал «испанскую тенденцию» галереи, где совсем недавно прошла и выставка Нонелла.

Как бы ни относился к Пикассо и его картинам Воллар, он вполне профессионально позаботился о рекламе выставки: попросил Гюстава Кокьо, в ту пору довольно известного журналиста, много писавшего об искусстве (правда, скорее как любитель анекдотов о художниках, нежели серьезный критик), знавшего импрессионистов и Родена, подготовить заранее статью для газеты и предисловие к каталогу. Статьи не были глубокими, но давали достаточно яркую и, во всяком случае, восторженную характеристику работ Пабло. Кокьо искренне восхищался и сюжетами (он был приверженцем современных тем, кстати сказать, именно он придумал названия для большинства выставленных картин), и дерзкой, темпераментной живописью. Так или иначе, уже 11 вещей было продано до открытия.

Но первая, по-настоящему профессиональная статья была опубликована в *La Revue blanche* за 15 июля 1901 года. Она называлась *Испанское нашествие (invasion)* и принадлежала перу действительно талантливого поэта и критика Фагюса<sup>30</sup>.

«Он живописец — в абсолютном и прекрасном значении слова; это доказывает его способность обожествлять материальность (*sa divination de la matière*). Как все истинные живописцы, он обожает цвет как таковой, так что каждая субстанция наделена у него собственным цветом. Так что он влюблен в каждый сюжет, и все для него может стать сюжетом: страстно устремленные к свету цветы из вазы, танцующий вокруг светозарный воздух; или многоцветные шумные толпы на фоне зелени ипподрома или освещенного солнцем песка на арене корриды, или нагота женских тел, да и неважно, что еще».

И далее: «С другой стороны, здесь нетрудно разглядеть великих предков (*les grandes ancêtres*) их нередкое и вероятное влияние. Делакруа, Мане, Моне (так много взявший от испанцев), Ван Гог, Писсарро, Тулуз-Лотрек, Дега, Форен, возможно, Ропс... Каждое из этих влияний преходяще (*passagère*), оно улетает, не оставаясь надолго: очевидно, что собственная его пылкость (*emportement*) не оставляет ему времени выковать *forger* собственный стиль: его индивидуальность — в его пылкости, в юношеской стремительной непосредственности (*spontanéité*) ( рассказывают, ему всего двадцать и он пишет по три картины в день). В этой избыточной порывистости и таится для него главная опасность, поскольку может привести к поверхностной и легкой



виртуозности <...> Сегодня мы присутствуем при рождении истинно блистательного и могучего таланта»<sup>31</sup>.

Естественно, на открытие выставки пришло много испанских друзей Пикассо, но сколько-нибудь достоверных рассказов об этом событии не сохранилось.

Собственно говоря, нет и точной информации о составе выставки. Лишь о нескольких сохранившихся картинах можно более или менее уверенно говорить, как об экспонатах выставки у Воллара. Остальное — в области гипотез.

В последнее время высказано немало предположений о том, что именно было у Воллара показано. В последней книге Дэкса сделана интересная и во многом убедительная попытка реконструкции выставки<sup>32</sup>: автор сопоставляет каталог 1901 года с некоторыми сохранившимися картинами, и часть этих идентификаций уже можно рассматривать как научный аргументированный факт. Даже опираясь на эти несколько названий, можно представить себе общее впечатление от выставки.

Картины были написаны эмоционально, многие поспешно, ярко, густо, лица на них исполнены были напряжения, земных темных страстей, отчасти даже контрастировавших с пылкими красками. Было много испанских мотивов — сразу очевидных, и чисто испанских глубинных интонаций, скорее всего, замеченных немногими.

Все же успех выставка имела, много картин было продано. Успех этот мог бы вызвать некоторое удивление — не так уж были значительны картины Пикассо, на ней представленные. Скорее всего, работы его вызвали интерес, поскольку появились именно тогда — в Париже 1901 года.

В самом деле. Радикальные течения начала века в полной мере еще не заявили о себе. Весной 1901 Матисс и Марке впервые показали несколько работ в Салоне независимых, а у Пикассо уже открылась персональная выставка. Еще пишет вполне предметные вещи Купка. Импрессионизм «догорает» в глазах даже просвещенной публики, хотя и Сезанн (его тогда от импрессионистов не отдели), и Писсарро, и Моне еще работают. Лотрек делает свою последнюю афишу. Но они, еще не принятые до конца, принадлежат, скорее, прошлому. Мунка, возможно, достаточно хорошо известного Пикассо по репродукциям, вряд ли вспоминают в Париже. Яркое, очень молодое, темпераментное искусство Пикассо прозвучало прологом грядущих перемен, оставаясь жизнеподобным, а во многом и занимательным, экзотичным, будоражащим воображение.

Хотя истинный Пикассо вряд ли здесь угадывался. Угадывался, возможно, масштаб, мотивы, но еще не индивидуальность его дара.

Все же многое реализовалось. Почти сезанновская определенность жесткой статики. Тяжелая статуарность фигуры Маньяча в его портрете<sup>32</sup> (1901, Вашингтон, Национальная художественная галерея), ее угловатая и почти грозная монументальность, ее вписанность в плоскость холста, дерзкое (как у Домье) использование черного контура. И поразительно сходная «композиционной интонацией», даже позой с *Портретом Педро Маньяча Танцовщица-карлица*

(*Нана*) (1901, Барселона, Музей Пикассо), написанная, однако, стремительными и плотными мазками, напоминающими и пуантилистов, и Ван Гога<sup>33</sup>. *Морфинистка: Потаскушка (Pierreuse) с рукой на плече* (1901, Барселона, Музей Пикассо) — эта картина, еще пылающая красками, мерцающая крупными переливающимися мазками фона, уже несет в себе начала той выразительной деформации (удлиненные, змеящиеся руки), в которой угадываются находки эрмитажного полотна *Любительница абсента*. Парижские пейзажи, показанные на выставке (практически единственные в творчестве Пикассо), сочетают в себе и корни и побег. Из окон квартиры, где жил Пабло, открывался вид на юго-восток, на угол улицы Дуэ, парижские крыши мерцали темной ржавчиной и чернеющим железом, тонкие трубы поднимались к небу — более парижский вид трудно было представить себе. Не склонный писать пейзажи, Пикассо не устоял: вид домов бульвара и улицы Дуэ, деревья, облака написаны темпераментно и даже лирично, но в несколько наивной импрессионистической традиции: *Бульвар Клиши* (1901, Частное собрание, Хьюстон, Техас). Более широко и ярко исполнен другой вид — *Голубые крыши* (1901, Оксфорд, Музей Эшмола): корпусные, почти локальные уплощенные пятна интенсивного, но сдержанного темно-голубого цвета странно и тревожно сочетаются со стремительными мазками неба и облаков. Но синева все чаще врывается в картины Пикассо, все тем же холодным, пронзительным прологом грядущих откровений.

Скорее всего, открытием эта выставка стала в первую голову для самого Пабло. Персональная выставка — всегда испытание и действительно открытие для любого художника, тем паче молодого и впечатлительного, каким был Пикассо. И — некоторый итог — даже для юноши. Он впервые видит свои картины со стороны и в большом сравнительно количестве в настоящем выставочном зале.

Никаких собственных суждений Пикассо о первой его выставке не сохранилось. Но перелом в искусстве стал разительным. Хотя, разумеется, основы для него и даже первые признаки уже были.

Успех и раздумья — отчасти собственные, отчасти внушенные критиками о недостаточной самостоятельности, обступившие его воспоминания о Касахемасе (он буквально жил рядом с его тенью, в его квартире, рядом с кафе, где он погиб), раздумья и некий ранний нравственный перелом интенсифицировали уже начавшийся процесс поисков иных мотивов и иной стилистики.

Конечно, никакое конкретное событие, даже трагическое, не способно изменить и, тем более, определить появление новой художественной манеры. Нужна совокупность глубоких причин, внутренняя готовность художника к крутому повороту, чтобы некое событие послужило поводом, ассоциативным или эмоциональным толчком, чтобы совершилось то, к чему он уже близок. Давно в душе Пикассо копилась горечь, нервозность, темные приступы страха. И смерть Касахемаса, раздумья и воспоминания о ней дала толчок некоему трагическому прозрению, новому и серьезному видению жизни.

Однако были и иные обстоятельства, и какими спорными они ни казались, игнорировать их нецелесообразно. Здесь стоит процитировать предположения Дэкса, достаточно близко знавшего художника.

«В разборке выставки никогда нет ничего веселого. Пикассо видел, как уходят его картины, напоминавшие ему, с каким пылом стремился он завоевать Париж и каков был итог. Слишком легкий, даже поверхностный успех? Смертельная опасность стать его пленником? Новые воспоминания о первом приезде с Касахемасом в Париж и их поход на Всемирную выставку, чтобы увидеть *Последние мгновения*? Через каких-нибудь полгода жизнь с ее грозной иронией сделала из этого салонного сюжета более чем реальные последние мгновения Касахемаса...

Писать настоящую смерть Касахемаса значило достичь, наконец, искренности, которую он проповедовал в “Arte Joven”. “Именно думая о том, что Касахемас мертв, — говорил мне он [Пикассо] позднее, — я начал писать в голубой гамме (C’est en pensant que Casagemas était mort je me suis mis à peindre en bleu) “<sup>34</sup>. Даже если эта идея была бы внушена ему какими-нибудь работами Лотрека или голубоватыми отпечатками фотографий, голубая тональность — прежде всего — явление психологическое. Возвращение к себе и к жизни, такой как она есть. Искусственная (factice) жизнь с ее внешним блеском, которую он старался поймать, обернулась совершенной ложью (triche avec tout ce qu’il sait). Как, возвращаясь мыслями к Касахемасу, не разглядеть было контрастов между испанской нищетой и этой парижской жизнью, нищетой андалузских и галисийских деревень, предместий Барселоны? Нищетой, которая, быть может, ожидала и его»<sup>35</sup>.

В этих суждениях Дэкса есть, при всем их пафосе и некоторой спрямленности, немалая доля правды.

Выставка длилась меньше трех недель — она закрылась 14 июля. Внешне жизнь Пикассо текла по-прежнему. Юный цинизм и пылкая неразборчивость или непосредственность (некоторые биографы видят в этом, естественно, фрейдистские изыски) позволила ему стремительно броситься в объятия еще не утешившейся Жермен — недавней подруги Касахемаса. Но искусство его обрело невиданную и горькую серьезность.

Синева «вливается» как холодное отрезвление в очередной автопортрет *Я Пикассо (Yo Picasso)* (лето 1901, частная коллекция). Художник выглядит постаревшим, усталым, испуганным, будто впервые ощущает серьезность и тяжесть своего дара.

Художник может гнать от себя мысли о болезни, о смерти, утрате друзей, о страхе безумия, но может и воспламениться ими, если пробил час прозрения.

Многое из того, что было заложено в раннем искусстве Пикассо, которое назвали «франко-испанским»<sup>36</sup> и которое было основой собственно голубого периода, в сущности, осталось в работах художника навсегда. С отрочества движение Нового искусства видел он не в импрессионистах и не в завораживающих фантазиях Гауди, да и язык «ар нуво» увлек его ненадолго. Наибольшее впечатление той поры — Мунк, которого он не мог видеть много, но который, тем не менее, поразил его глубоко. Главное же — мощное дыхание

средневековой Испании, Гойя и — уже несколько позднее — беспощадное видение раннего экспрессионизма.

Интенсивная работа могла, разумеется, начаться только после закрытия выставки — скорее всего, с августа. Существует авторитетное мнение (Прокофьев)<sup>37</sup>, касательно того, что Гоген и Сезанн, виденные Пикассо еще в 1900 году, всерьез заинтересовали его только в конце лета 1901. Это подтверждается самими картинами, сделанными в это время.

Известна мысль Юнга о том, что одна из основ искусства Пикассо — осмысленное «*katabasis eis antron*» (вхождение внутрь) в дебри тайного знания<sup>38</sup>. Для художника уже тогда лабиринты душевного ада отождествлялись с драмой времени: подобно чувствительному сейсмографу, он воспринимает частные страдания обездоленного человека-знаком и прологом вселенской беды, приближающейся катастрофы.

В 1901 году написан один из лучших его автопортретов (Музей Пикассо, Париж). Изображенный на пронзительно-печальном бездонном голубом фоне, художник — словно бы один во Вселенной. Здесь нет ни грана той эмоциональной напряженности, внутренней силы, которой отмечены другие его автопортреты. Он написал себя бесконечно печальным, словно прощающимся с миром, еще не распавшимся на части, еще не открывшим своих страшных и благотворных тайн, вглядывающимся в то будущее, которое ему предстоит познать и открыть ценой расставания с классической традицией, которую он так понимал и любил. И от которой готовился отказаться во имя вхождения в «дебри тайного знания» и создания нового огромного мира, сопоставимого с миром реальным.

#### Примечания

<sup>1</sup> Они приехали с вокзала на улицу Кампань-Премьер, 9 — известный на Монпарнасе дом со множеством мастерских, где в разное время жили и работали Рильке, Де Кирико, Модильяни и др., но мастерская одного испанского художника, обещавшего им приют, оказалась сданной. Только тогда они отправились к Нонеллу (см.: *Klüver B., Martin J. Kiki's Paris. N. Y., 2002, P. 217*)

<sup>2</sup> С кем именно удалось познакомиться Пикассо осенью 1900 года, а с кем в следующий приезд, в 1901 году, точно сказать вряд ли возможно. В числе его новых знакомых, кроме Нонеллы, называют и Каналса, и Маноло, и Суньера, но время первых встреч с ними Пикассо в разных источниках предлагается разное, а чаще вообще не называется.

<sup>3</sup> *Daix. P. 37.*

<sup>4</sup> *Baudelaire Ch. Op. cit., p 410.* Эти слова относятся к испанским картинам Мане.

<sup>5</sup> Об этом рассказывает Мигель Утрилло в статье, посвященной пастелям Пикассо в барселонской галерее. *Cabanne P. Le Siècle de Picasso. V. 1. La naissance du cubisme (1881–1912). P., 1992. P. 152.* См. также прим. 16.

<sup>6</sup> Дэкс считает, что Пикассо представил Маньячу Нонелл и что Маньяч затем познакомил Пабло с Бертой Вейль (*Daix. Dictionnaire, 556; Daix. PC. 33; Daix. 39*). Пенроуз же полагает, что Пикассо сам пришел к Б. Вейль и она представила его Маньячу. (*Penrose, 58*). То же говорит и Сабартес: *Sabartés J. Picasso. Portraits et souvenirs. P., 1996. P. 64.*

<sup>7</sup> И здесь много неясностей (см. следующие примечания). Называются разные суммы, которые заплатила Пикассо Берта Вейль: от 100 до 300 франков.

<sup>8</sup> Дэкс, впрочем, отмечает, что Пикассо мало заинтересовался выставкой Ван Гога в галерее Бернхайма-младшего и только после ее закрытия пришел взглянуть на оставшиеся картины (*Daix. Dictionnaire, 104*)

<sup>9</sup> Картину купила Берта Вейль. Судя по тому, что она продала ее в том же году за 250 франков, гонорар Пикассо был весьма скромным.

<sup>10</sup> **Daix P.** et **Boudaille G.** Picasso 1900–1906. Les années de formation. Le préfauvisme. La période bleue. La période rose. Le classicisme rose. Le précubisme. P., 1966. P. 118.

<sup>11</sup> Каталог *Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de L'Exposition Centennale de l'art Français de 1800 à 1889.* на стр. 198-199 приводит список живописных работ Домье (все они вряд ли могут быть точно идентифицированы, поскольку большинство сюжетов имеют множество вариантов). Вот важнейшие из этих работ с каталожными номерами: 174. — Парад бродячих артистов – Parade de saltimbanques, 176. — Народные волнения на улицах – Mouvement populaire dans la rue, 177. Республика (конкурс 1849) — La République (concours de 1849), 179. Дон Кихот и Санчо Панса — Don Quichotte et Sancho Pança, 180. – Женщина, поднимающаяся с плотомойни на набережную Сены — Femme remontant du lavoir aux quais de la Seine, 181. — Эмигранты – Les Émigrants, 183. — Le Drame (à M. Viau), 184. — Любители картин – Les Amateurs de peinture, —190. — Ноша – Le Fardeau.

<sup>12</sup> **Подоксик А. С.** Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л., 1989. С. 21. Талантливейшее (к несчастью, не завершённое вполне) исследование умершего молодым Александра Подоксика – одно из лучших в библиографии мастера.

<sup>13</sup> **Baudelaire Ch.** Curiosités esthétiques. L'Art romantique. P., 1962, P. 468. Неслучайно многие авторы видели в картине «Объятии» современных персонажей: так Тугендхольд полагал, что Пикассо изобразил «солдата с женщиной» (*Тугендхольд Я.* Французское собрание С. И. Щукина. Аполлон № 1 – 2, 1914.

<sup>14</sup> **Jacob M.** Le cornet a dés. P., 1945. P. 23.

<sup>15</sup> **Sabartés J.** Picasso. Portraits et souvenirs. P., 1996. P. 48.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> После вскрытия, как много позже рассказал Дэксу Пикассо, выяснилось, что бессилие Касахемаса было связано с анатомической патологией, от которой можно было легко избавиться с помощью хирурга. (*Daix.* PC, 31-32, *Daix.* Dictionnaire, 392).

<sup>18</sup> **Richardson J.** Vie de Picasso. V. I, 1881–1906. P., 1992, P. 180.

<sup>19</sup> Цит. По: Cabanne P. op.cit., P. 151- 152. Пьер Кабанн замечает, что в этой статье Пабло впервые печатно назван не Руис, но Пикассо (там же).

<sup>20</sup> Кафе получило название в честь находившегося рядом, на углу бульвара Клиши и улицы Коленкур здания так называемого «Ипподрома», выстроенного в духе римских цирков, где устраивались развлекательные гонки на колесницах, управляемых девицами в «античных» одеждах. В 1900 г. там был устроен манеж, а позднее возведено здание крупнейшего в мире (почти шесть тысяч зрителей) кинотеатра «Гомон-Палас», просуществовавшего до 1973 года.

<sup>21</sup> **Sabartés J.** Picasso. Portraits et souvenirs. P., 1996. P. 95–96.

<sup>22</sup> Воллар пишет «Manache» вместо Мафюас или Мафаш. Во французских текстах чаще всего встречается написание «Manach» или «Manуас».

<sup>23</sup> Это замечание, скорее всего, относится уже к встрече перед самой выставкой – поздней весной 1901 года.

<sup>24</sup> **Vollard A.** Souvenirs d'un marchand de tableaux. P. 2007. P. 242-243.

<sup>25</sup> Год первой встречи Пикассо с Волларом не указывает даже Дэкс в *Словаре Пикассо: Daix.* Dictionnaire, 899. Компромиссная, аргументированная точка зрения принадлежит Кабанну: «отстраненный (distant), несколько презрительный тон, – пишет он о посвященных Пикассо строчках мемуариста-маршана, – добровольный отказ от точности и путаница в датах и именах – все это частые случаи под пером Воллара. На самом деле “Манаш” начал переговоры с ним до прибытия Пикассо в Париж (имеется в виду приезд его в мае 1901 года – *М. Г.*), он показал Гюставу Кокио холсты своего соотечественника, и тот, покоренный их оригинальностью, отвел его на улицу Лаффит. Решение о выставке было принято в отсутствие художника» (*Cabanne P.* Le Siècle de Picasso. V. 1. La naissance du cubisme (1881-1912). P., 1992. P. 156.

<sup>26</sup> *Аполлинер Г.* Подвальчик г-на Воллара / *Аполлинер Г., Фарг Л.-П.* Парижский прохожий. СПб, 2004. С. 88. «Обычно меню состояло из одного блюда, которым я слегка гордился (j'étais quelque peu fier) – цыпленка в карри – национального блюда острова Реюньон», — писал сам Воллар (на острове Реюньон Воллар родился и провел детство и юность — М.Г.)». *Vollard A.* Souvenirs d'un marchand de tableaux. P. 2007. P. 97.

<sup>27</sup> Там же. С. 91.

<sup>28</sup> *Stein G.* The Autobiography of Alice B. Toklas. L., 2001. P. 34–35.

<sup>29</sup> В качестве благодарности Пикассо написал портрет Итуррино, который долгие годы считался утраченным, пока не был обнаружен А. Подоксиком под картиной Акробат на шаре, написанной поверх означенного портрета (*Подоксик А. С.* Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л., 1989. С. 156-157, *Daix.* Dictionnaire, 8):

<sup>30</sup> *La Revue blanche.* 1901. XXII. № 195. Juillet 15.

<sup>31</sup> *Daix PC,* 439 (Annex).

<sup>32</sup> По неясным причинам (подражая старым мастерам?) Пикассо снабдил картину латинизированным именем «Petrus Manach» в верхнем левом углу.

<sup>33</sup> См. примечание 9.

<sup>34</sup> Здесь приведена по всей видимости более точная фраза, приведенная в *Daix*, 47. В *Daix PC*, фраза упрощена: «Когда я думал о Касахемасе» (Р. 41). Вообще следует отметить, что в более поздней книге. *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre.* P., 1987 Дэкс цитирует суждения художника несколько иначе, чем в монографии 1977 года. *La vie de peintre de Pablo Picasso.* Paris, 1977. См. Библиографию.

<sup>35</sup> *Daix PC,* 40-41.

<sup>36</sup> *Daix P. et Boudaille G.* Picasso 1900-1906. P. 40.

<sup>37</sup> *Прокофьев В.* Пикассо. Годы формирования // Из истории классического искусства запада. М., 1980. С. 189.

<sup>38</sup> *Jung C.G.* Picasso. Neue Zuerhen Zeitung, CLIII/2, 13.11.1932.



## ЭДГАР ПО И ХУДОЖНИКИ

Великий американский романтик Эдгар Алан По (1809–1849) прожил ровно сорок лет. В 2009 году было широко отмечено 200-летие со дня его рождения и 160 лет со дня смерти. Произведения писателя и сегодня переиздаются во многих странах и пользуются огромным успехом у читателей. Однако тема «Эдгар По и изобразительное искусство» остается пока что недостаточно полно исследованной.

Эдгара По всегда называли мятущейся душой. Его стремление разгадать тайны человеческой психики привели к появлению новых жанров в литературе: детективного рассказа и гротескно-романтической новеллы.

Когда искусствоведы называют художника **Одилона Редона** «Эдгаром По от изобразительного искусства», с этим нельзя не согласиться. Оригинальное творчество Редона является «прямым попаданием» в эстетику сборника «Гротески и арабески», пластическим эквивалентом фантазий великого романтика.

По родился 19 января 1809 года в Бостоне. Ему было всего 2 года, когда его родители — актеры — погибли во время пожара в театре. Мальчика разлучили с братом и сестрой, его воспитывал приемный отец — табачный торговец Джон Аллан. В юности По увлекся картами, и однажды, когда Алан отказался оплатить карточные долги Эдгара, вспыхнула ссора, после которой отношения между будущим писателем и его приемным отцом навсегда остались неприязненными.

По учился в Англии, затем в Виргинском университете. В зрелом возрасте писатель выдумал легенду о том, что он побывал в России, в частности, в Петербурге, и даже гулял по Невскому проспекту (интереснейшая тема для художников-фантастов). Если бы это оказалось правдой, то получалось, что По попал в Петербург времен Пушкина и Гоголя (кстати, Гоголь был его сверстником), причем это было вскоре после поражения восстания декабристов — в очень важный и колоритный период истории города на Неве. Литературоведы принялись за выявление подлинных фактов и пришли к выводу, что в описываемый период писатель служил в армии и в России быть никак не мог.

По очень много знал. Большое влияние на него оказала философия известного мистика Эммануила Сведенборга. Писатель с юности интересовался оккультизмом и магией, и это проявилось в его прозе. Тема призраков и олицетворенной смерти раскрывалась им с подлинным драматизмом.

Однако когда писатель обращался к детективным сюжетам, мистика куда-то исчезала. Придуманый По сыщик Дюпен был образцом аналитического ума, цикл рассказов об этом знаменитом детективе убеждали читателя в том, что у каждой тайны есть разгадка и для человека нет ничего невозможного. Сцены из рассказов о Дюпене обычно иллюстрировались художниками на основе принципов жизнеподобия.

Романтики любили исключительные ситуации. Так, например, рассказ По «Убийство на улице Морг» строится вокруг преступления, совершенного огромной обезьяной. Очень удачно проиллюстрировал этот рассказ **Обри Винсент Бердслей** (1872 — 1898), а вслед за ним итальянский символист **Альберто Мартини**, для которого эстетика Эдгара По стала судьбоносной.

В рассказах По часто возникала тема воскрешения, диалога с потусторонним миром. Например, в новелле «Что случилось с мистером Вальдемаром» заговорил мертвый человек. Герой новеллы «Вильям Вильсон» постоянно встречается своего двойника. Аномальные явления очень интриговали «безумного Эдгара» и он нередко демонстрировал оригинальный взгляд на все таинственное и недюжинные знания об экстраординарных событиях. В одних случаях По мастерски разоблачал тайны природы, в других — благоговел перед непознаваемым. Все эти обстоятельства делали задачу художника-иллюстратора очень сложной.

По был не только прозаиком, но и одаренным поэтом, и от иллюстраторов требовалось недюжинное мастерство, когда они хотели найти пластическое решение иллюстративного цикла — решение, которое было бы адекватным литературному источнику по выразительной силе. Оформлять сборники стихов По всегда было непросто. Его знаменитая поэма «Ворон» стала одним из символов романтической поэзии. Это история о философе и поэте, в окно которому посреди ночи влетел ворон с мрачным пророчеством, ошеломившим хозяина дома.

Как найти адекватное графическое решение? Этот литературный сюжет имеет множество трактовок. Ворон — это и символ обычной физической смерти человека, и провозвестник конца света. Поэму захотели издать во многих странах мира, но переводчики сразу же столкнулись с трудной задачей: необходимостью передать звукопись. Ведь По стремится передать «шорох алой занавески», другие звуки. Но не во всех странах нашлись поэты, способные воспроизвести эту сложную «звуковую партитуру».

Ш. Бодлер и С. Малларме во Франции, В. Брюсов, К. Бальмонт и Д. Мережковский в России по-разному подошли к переводу поэмы. Каждый поэт увидел в ней что-то свое и к началу XX века знаменитый черный ворон заговорил на многих иностранных языках, в том числе и на русском. Существует не менее двенадцати русских переводов поэмы. Слово «Nevermore» (больше никогда), имитирующее крик ворона, переводчики нередко оставляли без изменений, но гораздо труднее было передать звуковую партитуру поэмы и ощущение от мрачного пророчества черной птицы. Лирический герой словно и сам не понимал, что предвещает ему страшный ночной гость.

Многие известные художники пытались воспроизвести диалог романтического героя с вороном на бумаге и на гравировальной доске, но, как правило, получалось изображение внешнего антуража: кабинет поэта, бюст Афины Паллады, оконная рама и алая занавеска, шорох которой так было трудно передать при переводе. Самой большой удачей стал графический цикл знаменитого французского художника **Эдуарда Мане**, который был даже издан отдельной книгой в твердом переплете (редкий случай для небольшой поэмы).



В России увлечение «безумным Эдгаром» было столь сильным, что его уместно назвать словом «поэманья». Русские читатели увлеклись «гротесками и арабесками» По. Эта волна моды была очень сильной, устойчивой и разносторонней.

Первыми обратили внимание на великого романтика В. Белинский и Ф. Достоевский. А русские символисты, которые читали стихи По во французских и немецких переводах, начали воссоздавать стихи По на русском языке, соревнуясь в точности перевода. Их вдохновлял пример Шарля Бодлера — скрупулезнейшего читателя По. В. Брюсов и К. Бальмонт вошли в историю не только как переводчики По, но и как редакторы и издатели, готовившие тексты «безумного Эдгара» к выходу в свет. Оба поэта имели на рабочих столах французские издания По и были знакомы со стилистикой Редона и других иллюстраторов.

Важной архитектурной достопримечательностью, косвенно связанной с творчеством великого поэта, стала редакция символистского журнала «Весы», которая находилась в центре Москвы, в красивом здании гостиницы «Метрополь». Это масштабное здание украшено мозаиками и скульптурными рельефами. В начале XX века здесь находилось также издательство «Скорпион», которое выпустило в свет знаменитое пятитомное собрание сочинений По, редактором которого был К. Бальмонт.

Накануне Октябрьского переворота в России обострился интерес к магии, мистике и оккультным наукам. Проза По, особенно его рассказы о летаргическом сне, гипнозе и явлении черта, оказались очень близки вначале символистам, а затем апологетам магии и мистики. Такие рассказы, как «Маска красной смерти», «Случай с мистером Вальдемаром» и «Черт на колокольне», были знаковыми для России начала XX века. Писатели обращались к теме призраков и оборотней, и любимейшим рассказом По стала новелла «Маска красной смерти».

Художники эпохи символизма и модерна не остались в стороне. Они стремились изобразить астральное и эфирное тело человека и такие произведения По, как «Случай с мистером Вальдемаром» были одним из источников вдохновения. Символисты словно пытались препарировать человеческую душу и разложить ее на компоненты. Огромную роль в изобразительном искусстве и в поэзии приобрела игра теней на стенах и занавесках — в ней поэты и художники видели зловещие отсветы грядущих катаклизмов (достаточно назвать бельгийского графика **Жана де Бошера**). И строки из «Ворона» опять-таки были хорошим подспорьем в творчестве — даже линия в рисунке пером была призвана передавать звукопись.

Наиболее близким к биографии По является жизненный путь **Михаила Врубеля**. У него была такая же тяга к непознанному и таинственному. Образ Демона был так же значим для Врубеля, как Ворон для Эдгара По. Интересно было бы в будущем сравнить биографии и творчество Врубеля и По — две страстные и мятущиеся натуры имели много общего.

Но чаще всего рядом с именем По называют художника **Одилона Редона**. Его биоморфные композиции, в которых появляются диковинные цветы

и животные, а по небу летают огромные головы, вызывают в памяти эстетику великого американского романтика. Редон страстно любил По и постоянно его перечитывал. Не случайно многие подарочные издания По имеют обложки и переплеты с композициями Редона.

После войны в СССР стали широко издавать дореволюционные и новые переводы По, поэму «Ворон» стали проходить в институтах как памятник американского романтизма, звукоподражательную поэму «Колокола» рекомендовали читать будущим музыковедам, а метод Дюпена упоминали в курсах криминалистики.

Однако самым популярным произведением писателя оставался «Золотой жук». Детективная история, связанная с прочтением шифра, полюбилась читателям. Образ золотого скарабея стал своего рода священным талисманом мировой детективной прозы. В разные годы «Золотой жук» выходил в разном графическом оформлении. Но больше всего запомнились читателям иллюстрации Д. Митрохина, в которых отразились как эстетика мирискусничества, так и черты становящейся ленинградской школы графики.

В середине XX века творчество писателя стало получать все новые интерпретации. Исследователи все чаще стали «вчитывать» в произведения По психоанализ, сюрреализм, нейролингвистическое программирование, психологию толпы. Многие течения в интеллектуальной жизни, которые появились через десятилетия после смерти По, вдруг были объявлены изобретениями «безумного Эдгара». По, конечно же, мог предвидеть многие современные направления в науке, но нельзя переносить современную культуру в прошлое. Возьмем, например, самый сложный комплекс нитей, связывающих По и выдающегося бельгийского сюрреалиста **Рене Магритта**, который в своем оригинальном творчестве отдал дань По-фантасту. Работы Магритта с их одновременной экспозицией разных временных пластов настолько напоминали читателям фантастический мир безумного Эдгара, что По (под влиянием Магритта) стали называть писателем-сюрреалистом.

Многие читатели, не искусенные в эстетике и ищущие в прозе только цепь событий, все равно с большим интересом читают По, так как его произведения имеют захватывающий сюжет. При этом следует отметить, что герои По — и положительные, и отрицательные — отличаются необыкновенной изобретательностью. Они идут на различные уловки и ухищрения ради достижения поставленной цели. Злодеи у По неистощимы на разного рода злокозненные изобретения. Они замуровывают врагов в стены, насылают на них дьявола и наводят порчу. Но писатель создает и целую галерею благородных романтических героев, к которым относится интеллектуальный сыщик Дюпен или страстный влюбленный из рассказа «Длинный ларь», который после смерти возлюбленной не мог расстаться с ее мумией.

Одним из самых талантливых иллюстраторов По был англичанин **Артур Рэкхем** (1867–1939). Он внес в книжную иллюстрацию несколько неожиданных черт. Этот талантливый художник книги любил изображать гротескно неправильные черты лица. Сознательно искал персонажей с таким обликом.

Иллюстрируя классику, он размещал на заднем плане силуэты деревьев, которые махали ветвями так, словно предупреждали героев сказок и романов об опасности.

Биографы Рэкхема говорят, что само географическое расположение места в Лондоне, где родился художник, содержит в себе своеобразное предзнаменование. Неподалеку от того места, где появился на свет Рэкхем, и в этом же году (1867) Карл Маркс сдал в печать первый том «Капитала». На таком же расстоянии от места рождения Рэкхема (но в другом направлении) находилась Трафальгарская площадь, где опять-таки в этом же году скульптор Эдвин Лэндсир украсил колонну Нельсона статуями львов. Получается, что Рэкхем родился между двумя географическими точками, связанными с социалистическим движением, с одной стороны, и символом капитализма (львы символизировали финансовую мощь) — с другой. Кем же должен был стать младенец, родившийся строго между этими двумя местами — марксистом или финансовым магнатом?

Артур Рэкхем был сыном высокопоставленного чиновника английского Адмиралтейства. Детство художника складывалось вполне благополучно. Он получил великолепное домашнее воспитание, а затем учился в престижной художественной школе «Лэмбет-скул» у Уильяма Льюэллина. Получив отличную выучку и создав программную картину маслом «Сельский праздник», молодой художник целиком посвятил себя книжной иллюстрации. Судьба распорядилась так, что графический цикл к Эдгару По стал одной из лучших работ художника. Он репринтируется и сегодня и иллюстрации смотрятся удивительно современно.

Никто из иллюстраторов так не любил старые деревья, как Рэкхем. Они у художника живые — с глазами и носами. Дубы рассказывают детям сказки и в то же время предупреждают их об опасности. Тревожная атмосфера рэкхемовских иллюстраций, багрово-красные закаты и черные силуэты деревьев выглядят грозным предостережением. Искусство Рэкхема, предназначенное для юных читателей, а то и вовсе для малышей, на самом деле оборачивалось очень «недетским» и изобиловало намеками на темные силы подсознания и скорое появление черных призраков, которые принимали форму старых сухих деревьев.

Художник скончался в год начала Второй мировой войны. Вполне возможно, что он предчувствовал мировые катаклизмы в своих замечательных работах. При этом в раннем творчестве художника нет ничего, что предвещало бы обращение к мрачноватой фантастике. Дипломная работа художника изображала танцующих крестьян. Вот бы ему и заниматься всю жизнь музыкальной и хореографической темой, воспевать счастье мирной жизни, создавать обложки для нотных изданий. Но его увлекли тайны подсознательного. За долгую и яркую жизнь лондонский волшебник создал немало запоминающихся циклов иллюстраций, и везде трагическое преобладает над комическим. Это «Басни Эзопа», «Алиса в стране чудес» Кэрролла, «Ундина» немецкого романтика Де ла Мотт-Фуке, «Золушка» Шарля Перро, «Детские и семейные сказки» братьев Гримм, «Питер Пэн» Джеймса Барри и многие другие циклы.

Когда художник уставал от работы гуашью и акварелью, он абстрагировался от цвета и объема и начинал рисовать черной тушью, рисуя эльфов и изящных танцовщиц в прозрачных одеждах. Из-под его пера выходили то замечательные силуэтные изображения, то цветные композиции, выполненные в смешанной технике.

Биографы художника давно заметили, что Рэкхем очень внимателен к задним планам своих композиций. Он нередко размещает в глубине картины силуэт одинокого дерева, который делает читателю книги какие-то таинственные знаки, предупреждает о чем-то. Скрытые пласты значений этих задних планов с обязательными гротескными силуэтами деревьев не раз становились предметом размышления ученых.

Психоаналитики нередко видели в этом изображении тайн подсознательного, приглашение читателя (зрителя) в тайники, где гнездится страх и предчувствие смерти. И эти страхи всегда побеждает красота, воплощенная в образе прекрасной девушки. Не без влияния женских образов из рассказов По художник создал особый типаж совершенного женского лица с тончайшими чертами, вызывающими восхищение.

Хронологически творчество Рэкхема располагается в первой половине XX века. Ему были чужды новейшие авангардистские направления в искусстве. Немаловажно и то, что Рэкхем скончался в один год с Зигмундом Фрейдом (1939), и с тех пор эти два имени довольно часто упоминали вместе. А журнальные статьи о Фрейде (особенно о его концепции толкования снов) нередко украшали фантастическими работами Рэкхема. При этом Рэкхем никогда специально не иллюстрировал Фрейда, не создавал композиций, навеянных его трактатом "Толкование снов". Просто работы художника удивительным образом вписывались в стилистику психоаналитической литературы.

Несмотря на тягу художника к трагизму и подземельям подсознательного, у его работ вполне счастливая судьба. Акварели художника не раз включались в разного рода благотворительные сборники, (например, издания Красного креста), так как даже скромное участие в благотворительных акциях такого солидного мастера придавало вес любому изданию.

Имя Рэкхема было очень значимым для российской художественной традиции. Об этом свидетельствует хотя бы огромное число последователей и подражателей, которые нашлись у Рэкхема в Петербурге, да и в других городах нашей страны. Его любили и почитали, у него учились. Рэкхема очень любили в России, но только до 1917 года. Гонения на буржуазную детскую книгу, инспирированные Пролеткультом, конечно же, затронули искусство книги, всегда бывшее возвышенным и аристократичным. Так было предано забвению имя Рэкхема, а заодно и его российских почитателей — Д. Митрохина, В.Конашевича и С.Чехонина. А затем в популяризации творчества художника в нашей стране наступил перерыв на долгие десятилетия. Художника Рэкхема в эпоху пролеткульта постигла та же судьба, что и его любимого писателя Эдгара По.

Лишь в девяностые годы XX столетия, когда перестроечные процессы затронули издательское дело, за английской графикой было, наконец, признано законное право считаться одной из самых совершенных школ. С середины

1990-х годов стали появляться репринтные издания. Дремучий лес и архитектурный ландшафт развернулись перед российскими читателями во всем своем великолепии. Для обозначения художественного пространства Рэкхема был даже выдуман специальный термин — "лесная рэкхемерия", но это слово обозначало не весь диапазон творчества художника, а мрачный и почти трагический мир. «Лягушонок» Эдгара По как раз и существует в таком «рэкхемерическом» пространстве.

Сегодня Рэкхем как никогда востребован и в разных странах мира появляются все новые издания Эдгара По, проиллюстрированные работами Рэкхема. Тиражи переизданий его книг поистине огромны, просто фантастичны. Кажется, что художник не умирал, а лишь побывал в длительной творческой командировке в каком-то фантастическом измерении и лишь сегодня возвратился к нам. Возвратился, чтобы рассказать о диковинных лесах, в которых живут эльфы, о сказочных замках, о «подсмотренных» в лесах заворачивающих танцах, еще не освоенных хореографами.

Но это только кажется. Художник ушел из жизни много лет назад; он скончался, всего нескольких месяцев не дожив до начала самой страшной войны в истории человечества. В его полных трагизма работах содержались гениальные пророчества будущих катаклизмов. Поэтому Рэкхема и принято считать художником трагической музыки. Но не следует забывать, что, показывая нам Лягушонка и Маску Красной смерти, населяя лес черными воронами, художник одновременно призывал человечество беречь красоту, восхищаться гармонией...

Факты биографии австрийского художника **Альфреда Кубина** (1877–1959) остро поставили перед культурологами проблему адекватности творческой личности. Живя затворником в австрийском замке Цвикледт, Кубин и сам не заметил, как снискал себе мировую славу. Но этому предшествовали конфликтные детство и юность.

Будущий король готического ужаса родился в 1877 году в чешском городе Литомержице (Ляйтмерице). Его отец был придворным геометром. В детстве он был очень нервным и впечатлительным ребенком. В юном возрасте он попытался совершить попытку самоубийства на могиле собственной матери и с тех пор стал пациентом психиатрических больниц. Но и находясь под присмотром врачей, он не переставал думать о самоубийстве.

Кубину не дали погибнуть и он выстоял в схватке со смертью, которая властно манила его. Врачи-психиатры отбирали у него колюще-режущие предметы и иногда вместе с этими потенциальными орудиями самоубийства лишали его и принадлежностей для рисования. Но его коллеги-художники взяли шефство над неуравновешенным фантастом. Главным «куратором» безумного живописца был сам Герман Гессе — его подпись стояла первой под письмами, в которых деятели культуры просили отпустить безумного художника из психиатрической больницы. И врачи не могли отказать знаменитому Гессе.

Кубин прожил долгие годы в замке Цвикледт, где ничто не мешало ему предаваться любимому делу. Он бывал на своей исторической родине. Кубин скончался в 1959 году примиренным с жизнью.

Вот что пишет о художнике в своей «Энциклопедии символизма» французский ученый Жан Кассу:

*«Будучи последователем Шопенгауэра, он воплощает пессимистический взгляд на мир в фантастических, демонических рисунках, собрание которых Х. Фон Вебер издает в 1903 году».*

С этого собрания рисунков и началась общеевропейская, а потом и мировая слава художника.

Мрачный характер творчества художника идет вразрез с сегодняшней коммерческой книжной продукцией, поэтому вряд ли мы скоро дождемся издания альбомов с репродукциями работ художника.

Попытаемся в рамках настоящей работы определить в общих чертах, какова структура художественного образа, созданного под влиянием По и культивируемого Кубиным, и какие общие черты миров Кубина и По могут быть выделены.

Художник любил изображать фантастические существа. Они то были единичными, затерянными в сказочном пространстве образами, выделяясь на светлом фоне, то объединялись в целые сонмы. Совершенно очевидно, что на художника оказала большое влияние повесть Гоголя «Вий». Очень важно, что традиции Гоголя и романтическая приподнятость По в одинаковой мере увлекали Кубина и литературная основа его творчества — это своеобразный синтез гоголевского начала и романтизма По.

Важной особенностью был биоморфный характер изображенных Кубином персонажей. Везде клыки, зубы, страшные щупальца и лапки насекомых. Биологические формы были очень близки художнику. Вероятно, многих из этих фантастических существ он видел в своих мрачных видениях.

Но творчество великого фантаста — это не только лапы, когти и щупальца. В его иллюстрациях к По находится место и для архитектурной среды. Средневековые замки, руины крепостей и подземелья создают атмосферу готического ужаса. В целом мир Кубина — это юдоль скорби. Мир ночных кошмаров и непроходимых кафкианских лабиринтов. Поэтому и полюбили Кубина не сразу, в том числе и на родине художника.

Анализируя образный строй работ художника, нельзя не отметить, что затворник из замка Цвикледт очень любил русскую классическую литературу. Пожалуй, самым любимым русским писателем Кубина был Достоевский. Образный строй произведений великого русского классика привлекал многих экспрессионистов. В частности Карла Шмидта-Роттлуффа, у которого учился Кубин. В 1919 году Кубин создал рисунок *In memoriam Dostojewski* с изображением фантастического существа, бредущего по улицам Петербурга (в духе рассказов «Черт на колокольне» и «Маска красной смерти»).

*Кубин был членом мюнхенского объединения «Синий всадник», которое было создано Кандинским. Но еще раньше, до «Синего всадника» художник состоял еще в одном художественном объединении «Новая ассоциация*

молодых художников», которое также создал В.Кандинский. Кубин получил хорошую школу у мюнхенских экспрессионистов В своей книге «О духовном в искусстве» В.Кандинский назвал Кубина «очевидцем упадка».

А можем ли мы выявить какие-либо общие черты в творчестве Кандинского и Кубина? У Кандинского есть ранний фантастический цикл «Стихи без слов», в котором он отдал дань модному тогда увлечению мифологической фантастикой. Там встречаются фантастические существа, сказочные леса и горы и старинные замки причудливой формы. Кандинский вполне мог взять эту гамму образов в фантастике По. Даже странно, что никто никогда не пытался положить рядом фантастические произведения Кандинского и Кубина, навеянные эстетикой романтизма, и сравнить их, указав как на общие черты, так и на различия.

Крупнейший российский фантаст начала XX века **Виктор Дмитриевич Замирайло** (1868–1934), подобно Кубину, отдал дань теме ужасного и трагического. Его циклы листов на фантастические темы являются своеобразным синтезом эстетики Гойи и Кубина. В работах Замирайло мы можем проследить такие общие с творчеством Кубина черты, как, например, рваный, похожий на проволоку штрих, серый туманный фон, отказ от цвета в пользу эффектной черно-серой гаммы. В творчестве Замирайло отчетливо видно увлечение эстетикой Эдгара По.

Замирайло был на девять лет старше Кубина, но это не мешало ему быть последователем знаменитого фантаста. У двух графиков столько общего в тематике произведений и в манере штриховки, что можно изучать общие закономерности развития графической фантастики, эволюции готического ужаса... Приведем фрагмент из книги С Эрнста о Замирайло, доказывающий, что художник приблизился к концепции сюрреализма в поистине кубинском духе:

«Вот отрывок, принадлежащий перу самого художника и очень ясно намечающий те настроения, что сопутствуют ему при работе над этими рисунками:

*«Низко нависшие седые тучи. Тишь, безлюдье. Мелькнет в поникшей траве пугливая ящерица, налетит еле ощутимый ветер, качнет иссохший бурьян, и опять глухая тишина. Повинуясь какому-то неясному чувству, Вы входите в встретившийся на Вашем пути полуразвалившийся дом. Истлевшие полы, сорвавшиеся с петель двери, кружева паутины. И вдруг Вы останавливаетесь пораженный: в одной из комнатушек этого вымершего дома вы видите кого-бы? Ну, хоть ребенка, играющего камешками. Он один, ни души вокруг»... (сохранена орфография оригинала. — А. Д.)*

С.Эрнст выбрал из литературного наследия Замирайло отрывок, который красноречиво характеризует мрачную фантастику модерна со свойственными декадансу образами упадка, разрушения и бытования жизни в неожиданном для зрителя полумистическом окружении.

Все это мы находим у Кубина. Но не только формальные приемы роднят двух фантастов. Оба художника отдали дань классической литературе, готическому ужасу. Сравнение Кубина с Замирайло невольно заставляет перечитать мистические новеллы По.

А ведь были и художники, для которых мир готического ужаса был не так уж важен, а тем не менее имя Кубина они все равно знали и почитали. Выдающийся мастер книжной иллюстрации Дмитрий Митрохин несколько раз упоминает имя Кубина в своих письмах и это доказывает, что знаменитый фантаст интересовал художника. Давайте вспомним, что писал о Кубине Митрохин в письме к П.Д.Эттингеру 18 апреля 1921 года:

*В одном из номеров Kunst und Kuenstler за 1920 год видел статью с рисунками А.Кубин'а; его я до сих пор ненавижу, теперь же примирился.*

Что означали эта ненависть и примирение? Сегодня уже трудно сказать, но из слов Митрохина можно заключить, что фантаст из города Литомержице мало кого оставлял равнодушным.

Нельзя не назвать и очень значительного русского графика **Василия Масютина**, отдавшего дань теме ужасного и трагического. Так же как и Замирайло, он изображал сонмы призраков и фантастических существ. Масютин долгие годы прожил в Германии — стране, где работы Кубина переиздавались большими тиражами и он не мог пройти мимо влияния мастера «готического ужаса». Так же, как и в творчестве Кубина, мы встречаем у Масютина страшные биоморфные образы, вселяющие ужас даже современному искушенному зрителю.

В 1938 году в творчестве Кубина совершенно неожиданно возник образ Сталина. Графический лист изображает демонстрацию на Красной площади, однако чувствуется. Что знаменитый фантаст из замка Цвикледт никогда не был в Москве и лишь догадывался о том, как могла выглядеть Москва тридцатых годов. И тем не менее он создал остро гротескный и запоминающийся образ Сталина, который опять-таки вызывает в памяти черта из новеллы По. Можно только пожалеть о том, что эта работа ни разу не воспроизводилась в советской искусствоведческой литературе.

Увлечение гоголевским гротеском сказалось здесь в полной мере. Но не следует забывать и пристрастие художника к сатире Свифта. Кубин в течение всей жизни думал над образом Гулливера, иллюстрировал свифтовский шедевр, тщательно обдумывая произведение великого английского сатирика. Мы не знаем, когда именно и при каких обстоятельствах пришла к нему идея создать фигуру Сталина-Гулливера. Отметим здесь лишь экспрессивность и выразительную силу этого образа. Однако в рамках настоящей статьи этот образ интересует нас в связи с тематикой рассказов По.

Выдающийся российский книжный иллюстратор **Алексей Лаптев** написал очень ценную в методическом отношении книгу «Рисунок пером», которая вообще-то предназначается для студентов, но и вне учебного курса рисунка читается с большим интересом. Книга вышла в 1962 году. Для нас интересно, что в книге анализировалась иллюстрация Кубина к Эдгару По.

Книге Лаптева много лет. Кое-что в трактовке перьевого рисунка изменилось. Но для своего времени это был важный шаг в постижении нашими читателями (а не только студентами) лучших образцов зарубежного искусства.

На примере иллюстрации к Эдгару По (рассказ «Свидание») Лаптев подробно анализирует манеру штриховки, свойственную Кубину. Он пишет:



*В рисунках Кубина много импрессионистических черт. Венецианский дворец, гондола, люди — все это объединено, растворено в мерцающей тональной среде. Кажется, что художнику не важно было передать плотность каменной стены. Зыбкую поверхность воды или мерцающее пространство дальних планов. Главное для него — дать представление о тоне и цвете. Поэтому мы видим по всему рисунку много одинаковых мест. Решенных одинаковым приемом штрихования. На первый взгляд штрихи производят впечатление случайных перекрещиваний и наложений линий. Но даже в этом кажущемся хаосе росчерков и штрихов, как бы не имеющем ни ритма, ни пластики, есть своя определенная изобразительная система.*

Посвященная Кубину страница, написанная рукой талантливого педагога-методиста, — бесценное свидетельство эпохи оттепели, эпохи, когда произведения, раскрывающие тему ужасного и трагического, стали появляться на страницах наших книг по искусству.

Если бы эта тенденция развивалась и далее, мы увидели бы искусствоведческие труды о Ропсе, Мунке и Энсоре (художниках, которым была необыкновенно близка фантастическая вселенная По) значительно раньше. Но этого не произошло — и в конце 1960-х годов критика символизма и модерна продолжилась, и никаких надежд на то, что замечательная инициатива А.Лаптева — начать популяризацию творчества Кубина — не оставалось, ибо тема, к сожалению, не нашла продолжения.

Но художники несомненно многое знали о творчестве Кубина хотя бы от своих учителей (сверстников Масютина и Замирайло). Традиции Кубина стали передаваться через устное предание (если только это выражение применимо к изобразительному искусству).

Из современных художников назовем немецкого графика **Хорста Янсена**. Его портреты знаменитых писателей отличаются большой экспрессивностью. Он написал По акварелью, и живописные пятна, с помощью которых смоделирован образ, создают ощущение трагизма. А итальянский художник и скульптор **Ранальди** создал интересное пластическое произведение «Низвержение в Мальстрем». Зеленая гипсовая воронка стала уникальным примером трехмерной иллюстрации к новелле По.

Произведения По экранизировали многие режиссеры. Наиболее плодовитым был Роджер Корман — кинематографист, задававший тон в деле создания масштабных и зрелищных киноверсий новелл По. Тени Рэкхема присутствовали во многих лентах. Создавая таинственный колорит, режиссеры использовали все средства кинематографа — цвет, широкий формат, трюковую съемку. Но наряду с коммерческими фильмами рассказы По давали пищу и для философских лент.

В 1967 году вышел киноальманах «Три шага в бреду», поставленный по новеллам По. Лента была буквально пропитана атмосферой смятения и страха. В ней ощущалось предчувствие богатого событиями шестьдесят восьмого года. В новелле «Метценгерштейн», которую поставил Роже Вадим, оживала эстетика **Арнольда Беклина** — крупнейшего швейцарского символиста.

В мире неоднократно выпускались почтовые марки, посвященные По. Впервые ему посвятила почтовую миниатюру Венгрия. Это было в 1948 году. Номинал марки составлял 8 форинтов. Миниатюра выполнена в стиле популярнейшего мастера марочной графики **Шандора Легради**. Честно говоря, писатель на воспроизведенном портрете не очень похож на себя (к счастью, у нас есть, с чем сравнивать, ибо портретов великого романтика осталось немало). А первая американская марка, посвященная творчеству писателя, увидела свет ровно шестьдесят лет назад — в октябре 1949 года. Почтовая миниатюра пурпурного цвета имела номинал 3 цента. Она была оформлена в классическом стиле. В листе было 70 штук. День 100-летия со дня кончины По — 3 октября 1949 года, но марку гасили специальным памятным штемпелем 7 октября. Новейшая марка США к 200-летию со дня рождения писателя самоклеющаяся. Она создана по портрету Майкла Диаса 1989 года, опять-таки напоминающему портреты девятнадцатого века.

К юбилею писателя появились новые циклы иллюстраций, прекрасные книжные переплеты. Выпущена даже графически оформленная карта вин, которые упоминаются в произведениях писателя. Искусствоведческое освоение этого пласта культуры — дело будущего.



**АДОЛЬФ ФОН ХИЛЬДЕБРАНД И ДРУГИЕ МАСТЕРА  
НЕОКЛАССИЦИЗМА В СКУЛЬПТУРЕ ГЕРМАНИИ  
КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА**

Главной фигурой неоклассицистического направления в немецкой пластике был Адольф фон Хильдебранд (Adolf von Hildebrand, 1847–1921). Творчество этого замечательного мастера сформировалось за пределами Германии, в «вечном городе» Риме и во Флоренции. Впервые Хильдебранд посетил Рим в 1868 году, после обучения в Нюрнберге и в Мюнхене. Здесь он познакомился с «немецкими римлянами» — Гансом фон Маре, Ансельмом Фейербахом, а также с теоретиком искусства и меценатом Конрадом Фидлером. Это знакомство имело решающее значение для формирования творчества молодого скульптора. Он глубоко воспринял взгляды Маре на задачи и методы искусства и развивал их на протяжении всей своей жизни. Современники называли его «счастливым наследником духа Маре»<sup>1</sup>. После возвращения в Германию Хильдебранд работал в Берлине, некоторое время в мастерской Рудольфа Симеринга, талантливого скульптора, востребованного в Германии и за рубежом. Однако Италия манила его, и в 1873 году он покинул немецкую столицу и отправился во Флоренцию, а затем в Неаполь. Здесь он помогал Г. фон Маре в работе над оформлением зала Зоологической станции (1873), основанной ученым А. Дорном. Здесь Маре выполнил цикл фресок — одну из лучших своих работ, Хильдебранду принадлежат бюсты Ч. Дарвина и К. Бэра и декоративный рельефный фриз. После завершения оформления станции оба художника переехали во Флоренцию, где Хильдебранд основал мастерскую в здании жилого корпуса бывшего монастыря Сан Франческо ди Паола.

В 1873 году он представил несколько работ на Всемирной выставке в Вене. Его мраморного «Спящего пастушка» и бронзового «Пьющего мальчика» (оба 1870–1873) ждал громкий успех. Современная критика назвала их «лучшим, что есть в современной скульптуре». Особенно примечателен «Спящий пастушок». Фигура полулежащего нагого мальчика выполнена в натуральную величину. Расслабленность человеческого тела во сне передана очень естественно. Неподвижность фигуры придает ей особую выразительность, благодаря отсутствию действия внимание зрителя концентрируется исключительно на созерцании красоты человеческого тела. Это отличает скульптуру Хильдебранда от близких по духу произведений современников, например «Мальчика, вытаскивающего занозу» Г. Эберлейна. Иную задачу — показать самое простое, естественное движение человеческого тела, его гармонию, решает мастер в фигуре «Пьющего мальчика». Эта скульптура восходит к пластике эпохи Возрождения, прежде всего к произведениям Донателло.

Одной из лучших работ Хильдебранда, замечательным воплощением его творческой концепции, является фигура «Стоящий мужчина» (1884). Скульптор создал самостоятельное изображение человека — не героя, не атлета, своего рода образцовое «обыкновенное» изображение. Ничто, кроме самой фигуры обнаженного мужчины, не привлекает — и не в состоянии привлечь — внимание

зрителя. В «Стоящем мужчине» очевидно влияние античных образцов, однако Хильдебранд создает здесь образ современного ему человека, далекого от классических канонов мужской красоты — скульптур Поликлета, Праксителя, Леохара. Удачны и другие фигуры мастера, например «Игрок в шары» (1884).

В упомянутых выше работах Хильдебранда в полной мере воплощено его понимание содержания и образно-пластического языка скульптуры. Его новизна заключается в ином, чем у мастеров второй половины XIX века, восприятии наследия античности. Неоклассицизм Хильдебранда в значительной степени связан с искусством итальянского ренессанса, он отличается сдержанностью, порой даже холодностью. В этом заключается его разительный контраст с основанной на живописности образов и энергичном движении фигур художественной концепцией необарокко, которую в немецкой пластике конца XIX — начала XX века последовательно воплотили Р. Бегас и мастера его круга. Работы Хильдебранда отличаются от скульптуры необарокко и характером пластики. Их поверхность обработана довольно сдержанно, мастер избегает детальной проработки мускулатуры и глубины рельефа, создающей игру света и тени.

Хильдебранд отказывается от сюжетной повествовательности. Его интересует красота сама по себе, вне всякого контекста, например определенных исторических событий и той роли, которую человек сыграл в них. В этом заключается основополагающее отличие искусства Хильдебранда от работ ведущих немецких скульпторов конца XIX — начала XX века. Лучшие из них были привлечены к воплощению государственной программы в сфере искусства и создали многочисленные так называемые «официальные» памятники. Монументы кайзерам Вильгельму I и Вильгельму II, канцлеру О. фон Бисмарку, другим политическим и военным деятелям современности, памятники, посвященные военным победам — от битвы в Тевтобургском лесу до сражений франко-прусской войны занимали важное место в контексте немецкой скульптуры того времени. Центральное место среди них занимали грандиозные «национальные» монументы. В этих работах идея прославления могущества империи, вновь созданного единого германского государства, определяла характер образов и пластического языка. Хильдебранд ставит перед своим творчеством иные задачи. Во многом это объясняется тем, что в эпоху грюндерства, когда сложились требования, предъявляемые к «официальному» пластическому искусству в Германии, мастер был в Италии. Нам кажется справедливой точка зрения зарубежных исследователей, которые причисляют Хильдебранда «в широком смысле» к кругу «немецких римлян», чье творчество сформировалось в иной атмосфере, в процессе внимательного изучения наследия античности и ренессанса, и было далеко от перемен, происходивших в немецком искусстве. В 1893 году увидела свет книга Хильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве»<sup>2</sup>, в которой отражены теоретические взгляды самого мастера и опосредованно — его учителя и старшего товарища Г. фон Маре.

После крупной персональной выставки в берлинской Академии художеств (1884) Хильдебранд получил громкую известность в Германии. Спустя несколько лет он был избран почетным членом мюнхенской Академии

и с 1897 года регулярно жил в баварской столице несколько месяцев в году, оставшееся время проводя во Флоренции. На рубеже столетий Хильдебранд много работал в области монументальной скульптуры. В это время он создал величественные конные статуи: изображение Отто фон Бисмарка в Бремене (1907–1910) и памятник принц-регенту Луитпольду Баварскому в Мюнхене (1903–1913). Обе скульптуры отличаются ясность силуэта, спокойное величие и строгость образов, сдержанность пластического языка, четкость линий. Конный памятник канцлеру установлен на центральной площади Бремена. Бисмарк словно влитой сидит в седле, в его руке, немного отведенной назад, — свиток с текстом манифеста о провозглашении империи. Изящно, не спеша, движется лошадь, повернувшая точеную голову чуть вправо, следуя неумовимому движению поводьев.

Скульптура Хильдебранда выглядит довольно сдержанно. В ней нет широкого движения, а образ Бисмарка отличается от других бронзовых всадников того времени, чьи фигуры закутаны в длинные плащи, а головы увенчаны лавровыми венками или шлемами с перьями. В бременском памятнике нет этих атрибутов торжествующего могущества властелина. Кираса, в которую одет кайзер, придает его фигуре особую монументальность, это впечатление усиливается благодаря прекрасно переданному Хильдебрандом единству всадника и лошади, особенно ощутимому при взгляде справа. Мускулатура лошади проработана не очень подробно, так же как и складки на одежде Бисмарка. Поставленный на высоком постаменте, этот памятник полон внутренней энергии, неумолимо движущей этого человека, творящей его замечательную судьбу.

В памятнике Луитпольду даже движение складок короткого плаща, кажется, происходит лишь в пределах, допущенных скульптором, — настолько тщательно Хильдебранд выверяет каждую деталь, по возможности отказываясь от всего второстепенного и незначительного. Например, чтобы голова лошади выглядела более выразительно, он упрощает упряжь, убирая ремни на лбу и морде. Число складок — на одежде и сапогах всадников, на точеных телах лошадей — в обеих скульптурах минимально. Стремление показать красоту человека, едущего верхом, воспроизвести образ, восходящий к древнейшим временам нашей цивилизации и являющийся одним из ее главных символов, явственно проступает в этих работах. Первостепенная цель памятников — портретное изображение государственного деятеля — как бы проецируется на обобщенный образ всадника, становясь его частным вариантом. По сравнению с ними конные статуи других скульпторов того времени — Р. Бегаса, Р. Симеринга, А. Донндорфа, И. Шиллинга и других — в гораздо большей степени принадлежат эпохе, служат воплощением ее духа. Гармония монументов Хильдебранда иная — спокойное величие Бисмарка и Луитпольда Баварского, освобожденное от частных моментов, будто приподнимает их над мятущимся движением современности, выводит за пределы конкретного периода истории.

Однако в области «официальной» скульптуры искусство Хильдебранда не получило значительного развития. Монумент Бисмарку находится в вольном ганзейском городе Бремене, а памятник Луитпольду — в Мюнхене. Оба этих

места были в начале 1900-х годов в гораздо большей степени открыты искусству, чем столичный Берлин, требовавший следования определенным художественным канонам. Наглядным примером служит тот факт, что, несмотря на первую премию, полученную Хильдебрандом на одном из этапов конкурса на памятник Вильгельму I в Берлине, Вильгельм II поручил его исполнение Бегасу, чье торжественное необарокко больше соответствовало вкусам кайзера. Разочарованный, Хильдебранд писал: «Я четко понял, что художнику нечего делать в Германии. Здесь он нужен лишь для того, чтобы осуществлять идеи правителя»<sup>3</sup>.

В дальнейшем Хильдебранд отказался от попыток создать памятники в Берлине, предпочитая работать в Мюнхене. Здесь находятся его главные произведения в области монументальной пластики — фонтаны. В работах этого рода проявился интерес Хильдебранда к решению сложных пространственных задач, к архитектуре. Наиболее значительное произведение — «Виттельсбахский» фонтан (1890–1895). Благодаря его появлению довольно обширное пространство, окруженное постройками, выдержанными в различных стилях, получило вид организованной площади. Фонтан облицован природным камнем и выглядит как бы целиком вырубленным из скалы благодаря массивным необработанным блокам по обеим сторонам бассейна. В центре находится двухуровневая чаша, из которой струится вода, а справа и слева фонтан фланкируют аллегорические изображения мужчины и женщины верхом на морских животных. Трактовка женского образа восходит к сюжету о Европе, похищаемой быком-Зевсом. Композиция фонтана отличается ясностью и спокойной гармонией. Вода не извергается бурно, поднимаясь на большую высоту с шумом и брызгами. Ее течение размеренно, тихое журчание струй располагает к созерцательному размышлению. «Никому из классицистов старшего поколения, как и никому из его современников не было по силам настолько гармонично включить в облик города такое мощное пластическое произведение, живых и в то же время спокойных очертаний,» — писал Г. Паули.

Этой работе близок по своему характеру и другой известный фонтан Хильдебранда — «Рейнский» (1903). Вначале он был сооружен в Страсбурге, но после Первой мировой войны, когда город оказался на французской территории, его разобрали и перевезли в Мюнхен. Так же, как и в «Виттельсбахском» фонтане, в этой работе главный акцент сделан на ясность архитектурных форм и их взаимодействие со скульптурой. Центральная бронзовая фигура мужчины представляет образ «отца Рейна», или «трудяги Рейна», как традиционно называют эту реку в Германии. Багор в одной его руке и рыба в другой символизируют судоходство и рыболовство. Этот образ вызывает ассоциации с персонажем из пантеона древних божеств, чья жизнь продолжается тысячелетия. По обеим сторонам от центральной фигуры расположены небольшие скульптурные группы играющих детей. В одном случае объектом их внимания является большая рыбина, в другом — рог изобилия. Образы малышей напоминают путти из берлинского фонтана «Нептун» Р. Бегаса, их легкомысленная непосредственность усиливает впечатление значительности центральной фигуры. Зритель не может подойти близко к скульптуре с фронта:

между ним и фонтаном находится довольно большой бассейн. Это водное зеркало имеет важное функциональное значение. Оно и определяет точку, с которой надлежит воспринимать скульптуру, и как бы раскрывает фонтан в пространстве, и служит основой его архитектурной формы. Относительная плоскостность этой работы Хильдебранда принципиально отличает ее от произведений его современников, стремившихся к созданию высоких многофигурных композиций (Р. Бегас, фонтан «Нептун», Г. Эберлейн, «Немецкий» фонтан в Сантьяго, Чили, Я. Унгерер, «фонтан Менде» в Лейпциге). Их оживленному движению мастер противопоставил гармонию покоя. В то же время, чтобы избежать статичности, Хильдебранд придает центральной фигуре оригинальную, сложную позу. Изгиб сильного тела уравнивает прямая линия багра, на который опирается Рейн и который служит визуальным символом устойчивости скульптуры. Возня копошащихся малышей по сторонам не отвлекает внимание от пластической красоты центральной фигуры.

Фонтаны принесли Хильдебранду широкую известность за пределами Германии. Кроме названных выше отметим и другие его произведения в этой области. Это фонтан «Бисмарк» в Иене (1894–1895) и проект фонтана «Нибелунги» для Вормса (1895). Один из признанных шедевров мастера — фонтан «Святой Губерт» — в Мюнхене (1907–1917) выполнен в форме небольшого храма. Внутри, в обрамлении колонн, расположена круглая чаша. В ее центре на небольшом постаменте стоит бронзовый олень, над головой которого сияет крест. Легенда о Святом Губерте получила в этом произведении Хильдебранда несколько необычное, но очень выразительное воплощение. Мастер словно запечатлел сам миг явления чуда, когда время словно остановилось и все окружающее утратило свое значение. Так это мгновение предстает перед каждым входящим в помещение, и зритель переживает его подобно Святому Губерту. Несмотря на то что в этом фонтане Хильдебранд в меньшей степени обращается к наследию античного искусства, характерная для его творчества лаконичность изображения и стремление сконцентрировать внимание зрителя на главном, исключив всякую повествовательность, воплощены в этой работе со всей полнотой.

Хильдебранд — признанный мастер скульптурного портрета. «Он соблюдает определенную душевную дистанцию с теми людьми, которых он изображает, и поэтому эти изображения объективны и спокойны. ...Такое отношение является категорическим противопоставлением импрессионизму, который стремится проникнуть в глубинную сущность изображения, чтобы понять ее в момент чувственного возбуждения»<sup>4</sup>, — писал Г. Паули. К числу лучших работ Хильдебранда принадлежит поясной портрет матери К. Фидлера Луизы (1882), бронзовые бюсты А. Беклина (1898) и скульптора И. Флоссмана (1908). У Г. Паули, сравнившего эти выразительные, глубоко проработанные изображения с произведениями античных мастеров, они вызвали ассоциации с «божествами, родственными Дионису»<sup>5</sup>. Иной характер имеет мраморный бюст К. Фидлера. В образе Фидлера получили отражение его поиски идеального начала, гармонии и красоты, одухотворенность и глубокое внутреннее благородство. Почти незаметным штрихом, оживляющим портрет,

является тонкая жилка, бьющаяся на гладком мраморном виске. Велика роль Хильдебранда и в развитии искусства рельефа. Для его работ в этой области, таких как «Осень» (1888), «Охота амазонок» (1887–1888), «Рельеф Диониса» (1890–1900) характерны ясность композиции, гармония реалистического и идеального начала в изображении. Широкой известностью пользовались и портреты-плакетки с изображениями О. фон Бисмарка, В. фон Боде и других современников.

Искусство Хильдебранда получило широкое признание в Германии. Современники называли его крупнейшим мастером немецкой пластики конца XIX — начала XX века. Неоклассицизм Хильдебранда оказал влияние на многих скульпторов. Луи Туайон (Louis Tuillon, 1862–1919), вначале ученик Р. Бегаса, с 1885 года жил в Риме и был близко знаком с Г. фон Маре. Здесь была создана его лучшая работа — «Амазонка» (1890–1895), представленная на берлинской выставке и в 1898 году помещенная перед зданием Национальной галереи. Эта статуя стала «совершенным воплощением концепции Хильдебранда»<sup>6</sup>. Хрупкая девушка в коротком хитоне кажется существом из иного мира, воплощением цветущей юности и счастливой полноты бытия. Ее тонкой фигуре вторит и изображение лошади, внимательно наострившей уши и слегка повернувшей свою красивую голову. Единство всадницы и лошади передано с восхитительной естественностью. Они — спутницы и подруги, обе молоды и сильны и живут в некоей идеальной стране, где нет ни бед, ни горестей, ни войн, столь частых в настоящем. На лошади нет седла, нет сбруи — они совершенно не нужны для взаимопонимания животного и всадницы, и их изображение определено нарушило бы гармонию памятника. Для необарочной берлинской скульптуры того времени, ориентированной на вкусы императорского Двора и выполнявшей прежде всего представительскую функцию, появление статуи Туайона в центре столицы было исключением как с позиции художественного стиля, так и с точки зрения характера изображения.

В творчестве мастера «Амазонке» вторят и некоторые другие работы, например поставленный в Бремене «Выводящий коня» (1902). Эта группа может служить прекрасным дополнением образу юной всадницы. Мужчина, широко шагая, ведет под уздцы своего коня. Главными достоинствами этой скульптуры стали выразительная красота сильных тел, ясность композиции, а также отсутствие деталей, которые могли бы помешать зрителю насладиться самим изображением. То же можно сказать и о более ранней работе — бронзовом «Победителе» (1895–1899) в Берлине. Некоторые произведения, например группу «Выводящий коня», мастер многократно повторял в уменьшенном масштабе, и эти работы пользовались большим спросом. Туайон известен и как автор парадных конных монументов, весьма различных по своему характеру. Так, император Фридрих III в Бремене (1918) изображен в образе римского полководца с благородной головой мудреца и прекрасно развитым торсом. В отличие от него памятники Вильгельму I в Любеке и Вильгельму II в Кельне, выполненные в начале XX века, являются типичным примером «официальной» скульптуры, в которой художественный характер произведений



определяло их общественное предназначение, хотя они и выделяются среди подобных монументов изяществом пропорций и легкостью силуэта.

В одном ряду с «Амазонкой», «Выводящим коня» и «Победителем» Л. Туайона находится созданный в 1908 году «Юный всадник» работы Германа Хана (Hermann Hahn, 1868–1942). Хан учился в Академии художеств в Мюнхене, где его руководителем был В. Рюманн. Однако в большей степени, чем необарокко и реализм учителя, на молодого мастера оказало влияние творчество Хильдебранда и его теоретические высказывания. «Юный всадник» — лучшая работа Хана. Сочетание точенного силуэта, гармонии объемов, прекрасно переданного движения лошади, повинующейся руке юноши, и физической красоты формирует почти идеальный образ. Любование формой — главная идея этого произведения. Мастер искусно уравнивает в нем движение лошади вперед и сдерживающее его усилие человека. Тонкий, натянутый, идущий параллельно земле повод является единственным зримым выражением внутреннего напряжения. В этой скульптуре Хан очень удачно передал внимательное взаимное «вчувствование», «вслушивание», которое каждый миг существует между всадником и его лошадью. Другая известная работа мастера — памятник Гете в Чикаго (1912). Хан создал образ Гения поэзии, восходящий к античным божествам. На колене согнутой ноги молодого человека, прекрасного физически и словно просветленного изнутри, сидит, внимательно глядя на зрителя, орел — символ гордого духа и возвышенного творчества. Гений, предаваясь размышлениям о вечном, задумчиво перебирает перья на спине величественной птицы. Воплощенную в чикагском монументе аллегория мастер развил в более позднем памятнике поэту, установленном в 1919 году в Висбадене. В нем Гете представлен в образе Зевса, монументально и прямо восседающего на своем троне, положив левую руку на плечи орла. Хан был и известным мастером скульптурного портрета. К числу его лучших работ в этой области принадлежат бюсты Г. Вельфлина (1901), В. Ратенау (1909), а также монумент Ф. Листу в Веймаре (1900).

Назовем других последователей Хильдебранда. Большинство из них работали в Мюнхене. Профессор Эрвин Курц (Erwin Kurz, 1857–1931) руководил скульптурным классом в Академии. К числу его работ, помимо ряда небольших статуй, принадлежат и два фонтана: «Вайтцфельдский» в Мюнхене и «Виттельсбахский» в небольшом городке Цвайбрюкен. Ученик Хильдебранда в Академии художеств, впоследствии женившийся на его дочери, Теодор Георгии (Theodor Georgii, 1883–1963) создал ряд образов, восходящих к античному искусству. Они различны по своему характеру. Буйной силой наполнена фигура вздыбившегося кентавра, поднявшего над головой тяжелую каменную глыбу. Прекрасна охотница Диана, изящество ее стройного тела дополняет красивый изгиб лука, который она держит в руке. Георгии известен также своими бронзовыми фигурами животных в парках Мюнхена и Бремена и работами в области медальерного искусства. После Второй мировой войны мастер восстановил сильно поврежденный «Виттельсбахский» фонтан Хильдебранда. В русле неоклассицизма развивалось творчество Георга Ремера (Georg Roemer, 1868–1921). Одна из главных его работ — фриз на здании городского театра

в Любеке (1909). Три рельефа, составляющие его, выполнены в плоскостной, суховатой манере, образы кажутся застывшими. В рельефах, украшающих здание Кунстхалле Бремена (1899–1902), важную роль играет декоративное начало. Влияние Хильдебранда заметно в работах Бернарда Блеекера (Bernhard Bleeker, 1881–1968). Творчество этого известного портретиста принадлежит в основном более позднему периоду немецкого искусства.

Среди берлинских неоклассицистов второго плана отметим Рейнольда Фельдерхофа (Rheinold Felderhoff, 1865–1919), Петера Бройера (Peter Breuer, 1856–1930), Николауса Фридриха (Nikolaus Friedrich, 1865–1914), Эрнста Венка (Ernst Wenck, 1865–1929), Артура Левина-Функе (Arthur Lewin-Funcke, 1866–1937) и некоторых других. Главным образом эти мастера работали в области парковой и декоративной скульптуры. Так, Фельдерхофу принадлежит многократно повторенная бронзовая фигура обнаженной Дианы (оригинал — 1898) и рельефы на здании военно-медицинской Академии в Берлине (1905–1910), а Венк получил известность как автор фонтана «Считающий деньги» (1912). Левин-Функе создавал изящные фигуры обнаженных воинов, нимф, купальщиц и амазонок. Некоторые его работы выполнены в традициях необарокко. Искусство Хильдебранда оказало влияние и на творчество Георга Врба (Georg Wrba, 1872–1939). Некоторые работы этого скульптора принадлежат неоклассицизму, другие свидетельствуют об его интересе к иным стилевым направлениям. Так, например, памятник Отто Баварскому (1906) на Виттельсбахском мосту в Мюнхене выполнен в традициях тяжеловесного, подчеркнуто грубоватого «гигантизма» Б. Шмитца, а фигурки детей в «Сказочном» фонтане (1912–1913) в Берлине, в создании которого Врба принял участие наряду с другими мастерами, представляют собой образцы реалистической пластики. К плеяде учеников Хильдебранда принадлежит и Фриц Бен (Fritz Behn, 1878–1970), известный скульптор-анималист.

Среди мастеров неоклассицистического направления особенное положение занимает Артур Фолькман (Arthur Volkman, 1851–1941). Как и А. Хильдебранд, он был учеником Г. фон Маре в Риме. Этому предшествовало обучение в Дрездене и в Берлине, после чего Фолькман более тридцати лет провел в Италии. Многие его работы выполнены по эскизам, созданным Г. фон Маре. Особенно тесной была их совместная работа в последние два года жизни художника. Именно тогда Фолькман создал первые мраморные статуи в размер человеческого роста. Из них сохранилась только фигура вакханта (1887) — «подлинное воплощение идеала искусства в понимании Маре». Разработанный Маре принцип «скульптуры, создающей иллюзию реальной жизни» Фолькман последовательно воплотил в своих произведениях. К числу наиболее удачных из них принадлежат фигура обнаженной женщины в собрании Бременского Кунстхалле (1904) и «Сидящий мужчина» (1905), восходящие к образцам античного искусства. Ясный и лаконичный пластический язык, гармония пропорций, красота обнаженного тела составляют главные достоинства этих работ. Как отмечают исследователи творчества Фолькмана, он, подобно Хильдебранду, воспринимал искусство как «показывающее, а не рассказывающее». Его скульптуры самодостаточны и не нуждаются в каких-либо дополнениях. Как

правило, образы заимствованы из античной мифологии и литературы, например «Флора» (1900–1910), «Парис» (1913–1918) и другие. Следуя традиции античного искусства, Фолькман раскрашивал некоторые свои работы, стремясь достичь большей выразительности. Помимо круглой скульптуры, мастер много работал в области рельефа. Широко известна его «Амазонка, поящая своего коня» (1886–1898), и надгробие на могиле Г. фон Маре в Риме (после 1887). Лишь в 1910 году Фолькман покинул Рим и после этого долго преподавал в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне. Вокруг него сложился круг учеников, с которыми он продолжил развивать принципы, заложенные Г. фон Маре, и собственные взгляды на искусство, нашедшие воплощение в книге «О видении и форме. К вопросу об истории современного немецкого искусства» (1912)<sup>7</sup>.

Творчество Фрица Климша (Fritz Klimsch, 1870–1960), одного из основателей берлинского Сецессиона, не ограничивается рамками неоклассицизма. Ряд его известных работ принадлежит пластике Югендстиля. Однако во многих произведениях он опирается на наследие античности и выступает сильным самостоятельным мастером. Оригинальна композиция одного из главных произведений Климша — памятника знаменитому медику Р. Вирхову в Берлине (1906–1910). Рельефный профильный портрет Вирхова помещен на передней грани пьедестала между двумя дорическими колоннами, придающими основанию монументальный, мощный вид. Выше расположена скульптурная группа: сцена борьбы человека со сфинксом. Полные динамизма, физического и душевного напряжения, образы этого памятника далеки от спокойной сдержанности скульптур Хильдебранда и других мастеров неоклассики. Ближе им по своему характеру другие произведения Климша. Это мраморная фигура сидящего обнаженного Меркурия (1907) и статуя сеятеля (1910), выполненная из бронзы. Широкую известность принесли Климшу многочисленные «Обнаженные». Кроме того, он исполнил в неоклассицистической манере несколько рельефов. Большинство из них принадлежит корпусу мемориальной пластики, и это определяет характер изображений. Человеческие образы в сценах прощания и аллегорических композициях отличаются сдержанностью и достоинством. Интересен и рельеф «Купальщицы» (1911), выполненный для фонтана в городском бассейне в Аахене.

Художественная концепция неоклассики получила воплощение и в творчестве Франца фон Штука (Franz von Stuck, 1863 — 1928), не чуждом, впрочем, и черт модерна. Круг скульптурных работ мастера ограничен произведениями, которыми оформлена его собственная вилла в Мюнхене. Бронзовая фигура атлета, несущего шар (1892), традиционно считается первым опытом Штука в области пластики. Тяжелая сфера, на которой сосредоточено все внимание мужчины, заставляет напрячься каждый мускул его тела, и это придает довольно небольшой (66,5 сантиметра) скульптуре ощущение сильного внутреннего напряжения. Лучшие работы художника — «Амазонка, бросающая копьё» (1897) и «Раненый кентавр» (1890-е) — восходят к известным сюжетам античной пластики — амазономахией и кентавромахией. Отметим, что некоторые специалисты называют первой скульптурной работой Штука «Раненого кентавра», уточняя его датировку (1891). В этих работах особенно выразительно движение: оборвавшееся, медленно останавливающееся и гаснущее в фигуре

погибающего кентавра и стремительное, мощное, подобное вихрю в «Амазонке». Отклонив рукой голову разгоряченной лошади, она вся подалась назад, чтобы метнуть свое смертоносное оружие. Словно тугая пружина, взведенная до крайней степени, ее обнаженное тело через краткий миг взорвется в движении, изменится, и оттого в теперешнем, запечатленном, словно «пойманном» мастером состоянии оно предстает особенно прекрасным. «Амазонка» была многократно повторена автором и пользовалась большой популярностью у коллекционеров. В 1897 году Штук выполнил и ее увеличенную копию. Находящаяся ныне в одном из парков города Эберсвальде, эта скульптура отличается гораздо большей выразительностью по сравнению с камерной статуэткой (высота вместе с постаментом — 65 сантиметров). Работами, перечисленными выше, практически исчерпывается творчество Штука в области пластики и одновременно — его поиски в рамках неоклассицистического направления. Фигурка «Танцовщица» (1897) стилистически принадлежит искусству модерна — направления, около 1900 года пережившего краткий расцвет в немецкой скульптуре.

#### Примечания

<sup>1</sup> Pauli G. Das neunzehnte Jahrhundert // Dehio G. Geschichte der deutschen Kunst . 4 Bände. – Leipzig, 1921–1934. – S. 286.

<sup>2</sup> Adolf Hildebrand. Das problem der Form in der bildenden Kunst. – Strassburg: J.H.E. Heitz, 1893.

<sup>3</sup> Olbrich H. Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918. – Leipzig : VEB E.A. Seemann Buch- und Kunstverlag, 1988. – S. 241.

<sup>4</sup> Pauli G. Das neunzehnte Jahrhundert // Dehio G. Geschichte der deutschen Kunst . 4 Bände. – Leipzig, 1921–1934. – S. 290.

<sup>5</sup> Там же. – S. 291.

<sup>6</sup> Feist P. Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890. – Leipzig : VEB E.A. Seemann Buch- und Kunstverlag, 1987. – S. 333.

<sup>7</sup> Volkman A. Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten deutschen Kunst. – Jena: E. Diederichs, 1912.

## РЕЙНХОЛЬД БЕГАС И НЕОБАРОККО В НЕМЕЦКОЙ СКУЛЬПТУРЕ КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА

В немецкой пластике конца XIX–начала XX столетия, так же, как и в живописи и графике, отсутствовало стилистическое единство. Наряду с постепенно угасавшими традициями позднего классицизма параллельно друг другу в ней получили развитие необарокко, неоклассицизм и так называемый натурализм — реалистическое направление. На рубеже столетий заметным явлением была скульптура Югендстиля. Незадолго до Первой мировой войны заявили о себе мастера экспрессионизма, другие молодые художники, стремившиеся выработать новый выразительный язык формы.

Развитие необарокко определило творчество Рейнхольда Бегаса (Reinhold Begas, 1831–1911) и мастеров его круга. Бегас, несомненно, один из ведущих скульпторов Германии этого периода. Ученик К. Д. Рауха в берлинской Академии, Бегас несколько лет работал в его мастерской, а в 1856–1858 годах совершил пансионерскую поездку в Рим. Здесь он познакомился с работавшими в Италии крупнейшими немецкими художниками — Ф. фон Ленбахом, А. Беклином и А. Фейербахом. В дальнейшем Бегас неоднократно работал в Риме. В начале 1860-х годов он некоторое время преподавал в недавно созданной великим герцогом Карлом Александром Художественной школе в Веймаре, однако главной ареной для его творчества стал Берлин. «Как скульптор Бегас был для Берлина тем же, чем Ганс Макарт был как живописец для Вены, с тем лишь отличием, что Бегас относился к этому [к своей роли — *Д. Л.*] более ответственно», — писал Г. Паули, называя мастера «самым значительным представителем нового эстетического вкуса». Ранние работы скульптора свидетельствуют об отступлении от строгих форм и идеальных пропорций классицизма, от его величественных композиций и высоких образов. В группе «Венера и амур» (1864) больше реалистического, чем идеального, больше земного, чем возвышенного. Бегас обратился к барочной традиции. Похожий на путти амур стоит, насупившись, а мать, склонившись, утешает его. Фигура Венеры далека от идеальных пропорций скульптур классицизма. Неудивительно, что критики середины столетия называли эту группу «плохой, вульгарной натурой».

Общение с кругом «немецких римлян», в частности с А. Беклином, оказало значительное влияние на молодого мастера. Персонажи античных мифов и легенд предстают излюбленными героями многих произведений Бегаса. Интерес к античной мифологии проявился как в ранних работах — группах «Амур и Психея» (1857) и «Пан утешает Психею» (1858), так и в более поздних — «Меркурий и Психея» (1874), «Кентавр и нимфа» (1881). Образ беззаботного существа, подсаживающего себе на спину изящную нимфу, словно почерпнут из картин А. Беклина, находившегося в 1880-х годах на пике славы. Подобно ему Бегас создал совершенно жизнеподобную сцену с участием мифологических персонажей, изобразил момент их радостной, веселой и беззаботной жизни. Образы героев античных мифов, полные живого, непосредственного чувства, были новым словом в немецкой скульптуре того времени.

Вершиной этого направления в творчестве Бегаса стал фонтан «Нептун» в Берлине (1888–1891). Он выполнен по заказу городского магистрата и был предназначен в качестве подарка столичных властей императору Вильгельму II. В работе над ним Бегасу помогали другие скульпторы. Фонтан — один из лучших образцов берлинской пластики конца XIX века. Мощный, атлетически сложенный Нептун с длинной спутанной бородой и трезубцем в руке восседает на огромной раковине. Она покоится на плечах морских кентавров и на могучей скале, на которой, в свою очередь, сидят дети и ползают лобстеры. Рядом с Нептуном, в наполненной водой раковине, резвятся путти, купающиеся и играющие с водой. Бронзовые змея и морские звери — крокодил, черепаха и тюлень — пускают водяные струи, омывающие центральную композицию и окружающие ее прозрачным облаком из водяных капель. По краям гранитного бассейна размещены полуобнаженные женские фигуры, символы четырех главных рек Пруссии: Рейна, Эльбы, Одера и Вейхселя (Вислы). Главное художественное достоинство фонтана — живописность его композиции — особенно выгодно представало на фоне довольно однообразного фасада Берлинского замка, исторической резиденции прусских королей и императоров Германии. Эта работа Бегаса своей живостью, богатством образов, и вместе с тем верностью натуре (мокрые волосы купающегося путти налипли на лоб, другой мальчик, сидящий на скале, неподдельно испуган ползущим внизу лобстером с растопыренными клешнями) превосходит все подобные произведения немецкой пластики того времени. Значительно уступает ему и схожий по замыслу знаменитый «фонтан Менде» в Лейпциге (1883), созданный мюнхенским скульптором Якобом Унгерером (Jacob Ungerer, 1840–1920) по заказу богатой вдовы М. П. Менде.

Творчество Бегаса сыграло определяющую роль в области монументальной скульптуры. Его первым значительным памятником был монумент Шиллеру, установленный в Берлине в 1871 году. Стройная фигура поэта в длинном плаще гармонично вписана в архитектурное окружение, которое составляют одни из наиболее важных построек столицы: городской собор и театр. У подножия постамента Бегас изобразил сидящие женские фигуры, символизирующие лирическую и драматическую поэзию, историю и философию. В отличие от возвышенного, одухотворенного образа Шиллера они выглядят несколько тяжеловатыми. Памятник Александру фон Гумбольдту перед зданием берлинского университета представляет собой воплощение нового подхода к портретному изображению. В отличие от мастеров классицистического искусства — И. Г. Шадова и К. Д. Рауха, чьи работы характеризует известная строгость композиции, Бегас демонстрирует большую свободу художественного замысла. Он отступает от обязательной фронтальности и изображает ученого сидящим как бы по диагонали, со скрещенными ногами, одна из которых выступает за пределы постамента. Угол широкого плаща, живописно лежащего на коленях Гумбольдта, также нарушает «отведенное» скульптуре пространство. Ученый сидит, и из-за этого его одежда немного приподнимается на груди, и Бегас более глубоко и выразительно прорабатывает очертания воротника и складки шейного платка. Благодаря этим отступлениям от сложившегося в предыдущие десятилетия канона портретного памятника рождается более живое, непосредственное изображение.

Преодолевая некую застылость и чопорность классицистической скульптуры, эта живость ничуть не умаляет значительности образа ученого. Художественное оформление пьедестала также нехарактерно для классицистической скульптуры. На лавровых ветвях изображены птица и жук, змея и ящерица, а одному из сидящих над надписью путти явно тяжело держать подзорную трубу — такую он скорчил рожицу. В некоторых других портретных работах Бегас выступает превосходным реалистом. В бюсте А. Менцеля (1877) живо передан строгий характер выдающегося художника.

Крупнейший мастер «официальной» скульптуры, Бегас выполнил ряд работ, принесших ему громкую славу. Главные из них находятся в Берлине: это памятники Вильгельму I и Отто фон Бисмарку. То, что именно Бегас стал автором важнейших монументов империи, объясняется созвучием его работ художественному вкусу германского кайзера и правящих кругов страны. Памятник первому императору (1889–1897) отличается торжественным характером и является одним из лучших примеров пластики необарокко. В этом произведении главную роль играет сложное, живописное и многоярусное построение, созвучное основной идее монумента — прославлению создателя новой Германской империи. Император в парадном военном мундире и остроконечном шлеме торжественно восседает на лошади, которую ведет под уздцы изящная девушка — Гений мира. Девятиметровую конную статую дополняло скульптурное оформление постамента, расходящегося внизу четырьмя широкими выступами. По обе его стороны находились фигуры — символы войны и мира. Военные трофеи, расположенные на выступах, охраняли могучие львы. Авторы этих скульптур — Август Краус (August Friedrich Johann Kraus, 1868–1934) и Август Гауль (August Gaul, 1869–1921). Позади памятника была расположена изящная полукруглая терраса со сдвоенными ионическими колоннами. Крыши ее боковых павильонов украшали статуи Бруссии и Баварии. Павильоны фланкировали ансамбль, придавая ему заверченный вид. Задний фасад, выходящий на берег Шпрее, воспринимался изящной постройкой в неоклассическом стиле. Один из лучших и наиболее характерных монументов эпохи, этот памятник пережил Вторую мировую войну и был разобран в 1950 году.

Памятник Бисмарку (1896–1901) композиционно более сложен, чем монумент Вильгельму I. В нем интересен не только образ самого канцлера — подчеркнуто официальный и созвучный другим подобным памятникам, но и сложная гармония дополняющих его фигур. Склонившийся под тяжестью земного шара Атлас символизирует всемирное значение свершений Бисмарка и, вероятно, отражает концепцию «мировой политики» Германии, для которой объединение страны, по словам Вильгельма II, было «не итогом, но началом». Этот смысл подтверждает и другая фигура: позади постамента Зигфрид кует меч, предназначенный для поражения врагов в грядущих битвах. Прорицательница-сивилла, откинувшись, сидит с книгой истории на плечах неподвижного сфинкса, а с другой стороны леопард, грациозно изогнувшись, покорно кладет голову под ноги женской фигуры в короне — возможно, она символизирует Германию.

Движение гигантской кошки перекликается с позой сивиллы, а неподвижность коронованной женщины уравнивает застывшую позу сфинкса.

Наряду с памятниками Вильгельму I и О. фон Бисмарку — шедеврами «официальной» пластики работы Р. Бегаса отметим и его бюсты кронпринца Фридриха Вильгельма и Бисмарка для «Зала славы бранденбургско-прусской армии» в Берлине (оба 1880-е), а также погрудное изображение кайзера Вильгельма II (1889). В отличие от реалистической выразительности упомянутого выше портрета А. Менцеля в этих работах характер человека не играет главной роли и подчинен официальному назначению произведений. Бегасу принадлежат и многочисленные памятники всем трем германским императорам в разных городах страны. Интересна и его мемориальная пластика: саркофаг императора Фридриха III (1888–1892) и надгробие Бисмарка (1907), находящиеся в городском соборе Берлина. Бегас разработал общий замысел Аллеи Победы в берлинском парке Тиргартен — не сохранившегося грандиозного проекта Вильгельма II и руководил ее созданием. Аллея была посвящена историческим и современным правителям Бранденбурга, Пруссии и Германской империи. Ее составили тридцать две монументальные группы, созданные крупнейшими представителями столичной скульптурной школы. Р. Бегас также выполнил несколько фигур для Аллеи Победы.

Творчество Рейнгольда Бегаса оказало большое влияние на многих немецких скульпторов. Замечательный пример немецкого необарокко представляют работы Эмиля Хундризера (Emil Hundrieser, 1846–1911). Ученик Р. Симеринга, этот мастер создал такие знаковые памятники, как гигантскую статую Вильгельма I в Кобленце (1889–1897) и символ Берлина — фигуру Беролины на Александерплатц (1889). В монументе в Кобленце, выполненном в соавторстве с архитектором Бруно Шмитцем (Bruno Schmitz, 1858–1916), соединились два стилистических направления. Собственно статуя (в то время самый высокий — 14 метров — конный памятник в Европе) выполнена в формах необарокко, в то время как архитектурное окружение принадлежит монументальному и подчеркнуто грубоватому «немецкому» стилю. Беролина в кольчуге и лавровом венке, выполненная вначале из гипса, была позднее отлита из бронзы. Необарочный характер носит внешний облик женщины, ее широкий, торжественный жест, движение складок плаща. В других, менее известных работах Хундризера доминирует классицистическое начало.

Разнообразно и творчество Йозефа Уфуеса (Joseph Uphues, 1851–1911). Дух искусства его учителя Р. Бегаса воплощен в скульптурной группе «Сабинянин, защищающий свою сестру» (1886). Мастер превосходно передал сложное движение фигур — женщины, в поисках защиты стремительно припавшей к коленам своего полуобнаженного брата, наносящего врагу разящий удар мечом. В отличие от динамичного «Сабинянина», памятник фельдмаршалу Г. фон Мольтке в Берлине (открыт в 1905) — прекрасный образец сдержанного реализма, основанного на классицистической традиции. Одухотворенный образ Шиллера в Висбадене (1905) воплощен в характерных для берлинской школы ясных формах позднего классицизма. Уфуесу принадлежит и фигура скорбящей женщины в надгробии генерала фон



Штефана в Берлине (конец 1890-х). Вместе со своим учителем и другими берлинскими мастерами Уфуес принял участие в создании Аллеи Победы и выполнил для нее две скульптурные группы.

В традициях необарокко решен памятник великому немецкому поэту Г. Э. Лессингу (1886–1890), созданный его правнучатым племянником Отто Лессингом (Otto Lessing, 1846–1912). Сын одного из крупнейших мастеров исторической живописи К. Ф. Лессинга, он обучался скульптуре в Карлсруэ и затем в Берлине, где впоследствии открыл собственное ателье. Его работы 1870-х и 1880-х годов — это преимущественно рельефные композиции, предназначенные для украшения различных столичных построек. Лессинг выполнил скульптурное оформление дворца семьи Борзиг, во время работы над которым рядом с мастером работали Р. Бегас, Э. Хундризер и Э. Энке, дворца железнодорожного магната Б. Г. Штроусберга и другие произведения. Скульптор принимал участие в художественном оформлении городского собора и «Зала славы», для которого он выполнил бронзовые входные двери. Особенно удачны рельефы на фронтонах здания императорских конюшен (1897–1900). На одном из них мощный титан Океан, стоя на раковине, погоняет своих бешено несущихся морских коней, и эта композиция, напоминающая по форме фонтан, выразительна и динамична.

Памятник его великому предку занимает центральное место среди произведений фигурной пластики Лессинга. Изваянная из мрамора фигура поэта выглядит возвышенно и благородно. Возле высокого постамента, украшенного рельефами, возлежит бронзовый крылатый Гений человеколюбия. С противоположной стороны помещена фигура Аллегии критики. Благодаря сочетанию различных материалов — мрамора, бронзы, красноватого гранита — памятник имеет нарядный и торжественный вид. Среди других работ Лессинга наиболее удачны мраморные портреты фельдмаршала Г. фон Мольтке и художника Л. Кнауца (оба — 1894), памятник В. Шекспиру в Веймаре (1903–1904). В формах неоготического искусства, получившего довольно широкое распространение в Германии на рубеже XIX — XX столетий, решен несохранившийся фонтан Роланда в Берлине (1902–1903). Сенатор Академии художеств, Лессинг занимал видное положение в художественной жизни Берлина того времени.

Образы, типичные для искусства барокко, возникали и в творчестве других немецких мастеров того времени. Интересен «Мальчик, вытаскивающий колючку» (1886) Густава Эберлейна (Gustav Eberlein, 1847–1926). Исследователи отмечают в этой работе удачное сочетание идеализированной красоты юного вакханта, сидящего на вазе с изображением сцен праздничного веселья, и реалистически трактованной позы мальчика, уколовшего ногу о ветку розы. Эберлейн известен и как мастер монументальной скульптуры. К числу его лучших работ принадлежит памятник Рихарду Вагнеру в Берлине (1901–1903), в котором классицистическая строгость образа композитора сочетается с живописным обликом фигур, расположенных у основания постамента, и декоративными деталями, характерными для искусства историзма. Схож по композиции и выполненный в этой же манере монумент И. В. Гете в Риме (начало 1900-х).

Эберлейн получил известность и как автор многих «официальных» скульптур, в большинстве своем не сохранившихся. Среди них особенно удачна мраморная фигура Вильгельма I в Крефельде (конец XIX — начало XX). Живой, подвижный облик кайзера дополняют тонко исполненные детали мундира и ниспадающего плаща. В памятнике Вильгельму I в Гамбурге (1898) неподвижную фигуру императора на застывшей лошади гармонично оттеняют динамичные скульптуры нижнего яруса.

Один из наиболее значительных своих замыслов Эберлейн воплотил за пределами Германии. В городе Буэнос-Айрес (Аргентина) находится его монумент революционному генералу Хосе де Сан-Мартину. В центре на высоком постаменте располагается конная статуя генерала с поднятой рукой, зовущего свои войска в битву. Памятник (1862) принадлежит французскому скульптору Луи-Жозефу Дома (Louis Joseph Daumas, 1800-1871). В 1900 году правительство Аргентины приняло решение изменить постамент, дополнив фигуру де Сан-Мартина скульптурными группами. Эту работу выполнил Эберлейн. По углам большого постамента из красного гранита размещены четыре группы, олицетворяющие главные эпизоды войны: «Отправление», «Сражение», «Победа» и «Возвращение». У ног всадника Эберлейн изобразил Марса в образе могучего обнаженного воина, опирающегося на меч. Многоярусный пьедестал украшен двумя рядами рельефных изображений. Композиция памятника выглядит довольно предсказуемо. Однако скульптор «адаптирует» изображение для аргентинского зрителя, вводя характерные оригинальные элементы. Так, шлем бога войны украшает ящерица с раскрытым капюшоном, а у его ног расправил крылья не традиционный европейский символ — орел, а хищная южноамериканская птица. По динамике фигур, живописности образов, обилию дополнительных украшений, например пальмовых ветвей, монумент генералу де Сан-Мартину, названный «Национальным памятником Аргентины», близок лучшим образцам пластики главного мастера немецкого неobarocko Р. Бегаса. Это не единственная работа Эберлейна в Южной Америке. В Буэнос-Айресе ему принадлежат еще четыре портретных памятника, а в столице Чили Сантьяго — выразительный и оригинальный по композиции грандиозный «Немецкий фонтан» (начало XX века).

Отметим и других мастеров, испытавших влияние Р. Бегаса и стилистики неobarocko. Берлинец Пауль Отто известен своими замечательными портретными изображениями. Главная его работа — памятник Вильгельму фон Гумбольдту (1883) перед зданием университета, парный к скульптуре Бегаса и не уступающий ей по своей художественной выразительности и свободе композиции. Для Старого музея в Берлине Отто создал статую выдающегося немецкого художника Даниэля Ходовецкого (1887). Мастеру принадлежит и памятник Мартину Лютеру (1885/87–1895), заверченный уже после его смерти. Луи Зуссманн-Хеллборн (Louis Sussmann-Hellborn, 1828–1908) интересен, прежде всего, своей «Спящей красавицей» (до 1880). Восходящий к традициям барочной скульптуры образ спящей девушки дополняет исключительно изящное декоративное оформление. Ветви розовых кустов выются по подлокотникам и спинке высокого трона, представляя тонкую «резьбу по мрамору» — настолько искусна рука мастера.

В то же время в оформлении трона заметны черты искусства историзма. Тяготение скульптора к особенному изяществу декоративного украшения, вероятно, объясняется его интересом к иным материалам, к прикладному искусству. Вскоре после создания «Спящей красавицы» Зуссманн-Хеллборн стал художественным руководителем берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры (1882–1886).

Необарокко представляет одно из главных стилевых направлений в скульптуре Германии конца XIX — начала XX века. Оно объединило многих мастеров. Наряду с поздним классицизмом необарокко доминирует в творчестве скульпторов берлинской школы, главой которой был Рейнгольд Бегас. Пафосному, торжественному характеру, живописной манере исполнения и полным движения и эмоций образам работ Бегаса и других мастеров необарокко противостоит другое направление — неоклассицизм, главным представителем которого был Адольф фон Хильдебранд (Adolf Hildebrand, 1847–1921), замечательный мастер, воспитавший целую плеяду учеников. Творчество Хильдебранда представляет иной полюс в развитии немецкой скульптуры того времени. Главным образом, оно связано с Мюнхеном, с которым Берлин на рубеже столетий соперничал за звание столицы искусств Германии. В начале 1910-х годов характерный стиль берлинской пластики уже не был столь привлекательным для немецких художников. Многие ученики Р. Бегаса обратились к новейшим течениям в искусстве. Это время принято считать закатом берлинской школы скульптуры.



## КОСТЮМ В КИНО: АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ДИЗАЙНЕРОВ «ЗОЛОТОЙ» ЭРЫ ГОЛЛИВУДА

«Оскар» — ежегодная национальная премия Американской академии киноискусства, созданная руководителем студии «MGM» Луисом Б. Майером в 1929 году — и по сей день остается одной из наиболее престижнейших наград в киноиндустрии. В настоящее время существует 24 основных и 6 дополнительных номинаций, по которым вручается знаменитая статуэтка. Здесь следует отметить, что, невзирая на очевидный вклад художников по костюму в процесс создания кинофильмов, приз за лучший дизайн костюмов был учрежден лишь в 1948 году. Его первыми обладателями стали Д. Джекинс и Б. Каринска за костюмы к фильму «Жанна Д'Арк» с блистательной И. Бергман в главной роли.

Американский кинематограф с самого начала его становления осознал ту существенную роль, которую играет костюм для создания и выражения образа киногероя на экране. Примечательно, что если в 20-х годах американские костюмеры заимствовали напрямую или косвенно парижские образцы модного платья, то в 30-е годы Голливуд начал самостоятельное производство костюма для кино, оказав большое влияние на европейскую моду благодаря фильмам, ставшим культовыми и актерам, признанным иконой стиля.

В это время продукция американской киноиндустрии стала для зрителей своего рода бегством от реальности глубокого экономического кризиса, охватившего США и Западную Европу. Это желание «прекрасной эпохи», которое было характерно для большинства населения в эпоху Великой Депрессии, нашло свое отражение в кинофильмах 30-х годов, ознаменовавших собой расцвет американской «фабрики грез» и ставших в настоящее время «классикой» кинематографа. Именно в этот период в Голливуде работали талантливые дизайнеры, которые создавали роскошные «исторические» наряды, напоминая то рафинированную куртуазную моду эпохи рококо XVIII века, то помпезные туалеты Ч. Ворта. Эти незабываемые костюмы, благодаря таланту их создателей, стали не просто неотъемлемой частью образов киногероев, но и подлинными произведениями искусства. Исторический костюм в кино является чрезвычайно сложным типом костюма, своего рода проверочным тестом, который ярко демонстрирует талант и профессионализм мастера. Художник по костюму для кино должен обладать обширными знаниями истории искусства и моды, культуры и стилей, знать тонкости создания конструкций одежды, уметь подчеркнуть в крое достоинства фигуры актера, скрыть ее недостатки, и, самое главное, помочь актеру создать образ персонажа.

Среди многих художников, работавших для американского кинематографа в эти годы, особое внимание заслуживают Адриан, (студия «MGM»), Т. Бентон, (студия «Paramount»), У. Планкет, Орри-Келли (студия «Warner Brosers»). Эти модельеры внесли особый вклад в индустрию американского кино в период ее первого расцвета в 20-30-е годы XX века, которые создали настоящую

философию костюма в кино, во многом способствовали расцвету этого вида искусства и оказали значительное влияние на развитие мировой моды.

Адриан Адольф Гринбург (1903–1959), вошедший в историю кинематографа и мировой моды под псевдонимом Адриан, стал преобразователем строящегося по своим особым законам костюма для кино. Он понимал, что только лицо актера сможет в полной мере раскрыть драматургию образа персонажа. Концепция костюмов Адриана состояла в подчеркивании лица актера, что усиливало образ и характер персонажа, а уж затем поддерживало звездный статус исполнителя, что было революционной идеей для киноискусства того времени. Как дизайнер костюма, Адриан обладал умением превращать недостатки фигур кинодив в их достоинства. Так, например, для Джоан Кроуфорд, обладавшей слишком большими плечами, Адриан создал шикарное вельветовое платье, скроенное «по косой», со снимаемым «верхом», позволявшим то обнажать, то скрывать ее плечи («Гранд Отель», 1932). Несколько позднее, Адриан ввел в употребление знаменитые подкладки, которые визуальнo увеличивали плечи, делая фигуру строже и элегантнее, а талию тоньше. В таком, модном для женской моды силуэте, талантливый мастер предвосхитил тенденции своей эпохи и неправильная фигура превратилась в предмет для подражания модниц. Сам Адриан заметил: «Кто бы мог представить, что вся моя карьера держится на плечах Кроуфорд?»

Кроме Д. Кроуфорд, Адриан работал со всеми ведущими актерами Золотой эры Голливуда, среди которых следует упомянуть Р. Валентино, С. Де Милле, Н. Шерер, К. Хелберн, Дж. Гарланд. В 1928 году Адриан заключил постоянный контракт со студией MGM, а с 1930-х годов начал создавать костюмы для Греты Гарбо. Для Адриана, как художника, главной задачей было создание эффектного, декоративного костюма, наиболее полно раскрывающего образ киногероя.

За годы работы в киностудии MGM с 1928 по 1941, Адриан создал костюмы более чем к 250 фильмам. К подлинным шедеврам искусства можно отнести его работы для кинофильмов «Анна Каренина» (1935), «Капризная Мариетта» (1935) «Дама с камелиями» (1936), «Ромео и Джульетта» (1936, совместно с О. Месселем), «Мария Антуанетта» (1938). В них модельер воплотил свое понимание специфики кинокостюма, которое свидетельствует, что мастер глубоко изучал историю и культуру изображаемого времени, биографию исторической личности, послужившей прототипом персонажей, литературный первоисточник, историю костюма, историю искусства, театрального дизайна, психологию, а также характер, типаж, фигуру, пластику своей модели и ее киноперсонажа. Костюмы Адриана для перечисленных выше фильмов — это не просто копирование исторических образцов, они скорее представляют собой изящные цитаты из истории европейской моды, несущие в себе с одной стороны визуальные коды своей эпохи и культуры, а с другой стороны некие неуловимые черты, делающие образы героев понятными и близкими зрителю. В отличие от ряда художников, которые работали для кинематографа, Адриан не стремился к созданию «гламурных» костюмов, он полагал, что раскрытие образа должно осуществляться минимальными

выразительными средствами — за счет ясного силуэта, изящных пропорций и грамотно подобранных фактур.

«Дама с камелиями» (Дж. Кьюкор, 1936) является воплощением классического голливудского стиля. Этот фильм отличает особенный, характерный для американского черно-белого кинематографа свет, экспрессивная передача образов Маргариты (Г. Гарбо) и Армана (Р. Тейлор) и проникновенная закадровая музыка. Адриан сумел прочувствовать истинную индивидуальность Греты Гарбо, ее отчужденную, таинственную, неземную и притягательную натуру и воплотить ее в образе Маргариты Готье средствами костюма. Результатом такой совместной работы стал незабываемый образ Дамы с камелиями — необычайно чувственный, страстный, манящий и вместе с тем хрупкий, образ истинной женщины, способной на самоотверженную любовь. В своих эффектных костюмах Адриан не только раскрыл характеры героев, он воплотил «дух» и стиль изображаемой эпохи, блестяще показав специфику социального слоя, в котором жила героиня. Художник, создавая наряды, тонко чувствовал специфику черно-белого изображения на экране, что позволило ему умело «играть» с тоном костюмов, фактур и декоративных элементов.

Белые пышные платья Маргариты, безупречные с точки зрения вкуса и стиля, отличающиеся четкими ясными линиями и пропорциями, контрастируют с вычурными, излишне сверкающими нарядами ее подруг. В белой ночной рубашке, напоминающей скорее вечернее платье, в которой героиня умирает на руках у Армана, Адриан раскрыл не только суть романтической Маргариты, но и самой Гарбо — женственной, элегантной, недостижимой. Адриан изменил стиль одежды Гарбо, предложив ей вне сцены элегантные платья из натурального струящегося шелка удлинненного силуэта, которые как нельзя лучше подчеркивали достоинства ее по-мальчишески прямой, стройной фигуры.

«Мария Антуанетта» (У. С. Дан Дайк, Ж. Дювивье, 1938) — историко-биографический фильм, созданный в голливудской манере 30-х годов XX века, стал одной из самых лучших ролей Н. Шерер. Для этой киноленты было изготовлено около тысячи костюмов, выполненных в соответствии с французской модой второй половины XVIII века. Для работы над эскизами Адриан в 1937 году посетил Францию и Австрию, где он изучал культуру XVIII века, портреты австрийской и французской аристократии для более точной передачи куртуазной атмосферы французского двора. Роскошные наряды Адриана, выполненные для Н. Шерер, — ее тронное расшитое золотом платье, помпезные балльные одежды, накидка с меховой опушкой — создавали образ юной королевы, в котором сочеталось царственное высокомерие и дерзость, инфантильное легкомыслие и капризность, и в то же время очарование избалованного ребенка, женственность и страстность жаждущей любви молодой женщины. Черная блуза, в которой королева взойшла на эшафот, стала отражением нового краткого заключительного этапа судьбы Марии Антуанетты: капризный ребенок и кокетка, она неожиданно повзрослела и, стоя на эшафоте, скорбела по утраченным иллюзиям и несбывшимся мечтам.

В отличие от Адриана, пришедшего в мир кутюр из мира кино, американский Трэвис Бентон (1894–1958) долгое время работал модельером. Подлинную

популярность модельер приобрел после того, как выдающаяся американская киноактриса М. Пикфорд выбрала для своей свадьбы с Д. Фэрбенксом его платье. Благодаря этому, имя Бентона стало синонимом «гламурного» голливудского кино. В начале 1920-х, модельер открыл свой салон в Нью-Йорке, а в 1924 году, дизайнер заключает контракт с «Paramount» и создает свою первую серию костюмов для фильма «Портниха из Парижа» (1925, П. Берн). В 1939 году Бентон начинает сотрудничать со студией «Twentieth Century Fox», а с 1941 года — с «Universal Pictures». Как художник по костюму он работал с многими знаменитыми голливудскими актерами 30–40-х годов XX века, среди которых П. Негри, К. Боу, К. Колберт, Л. Тэшман, С. Сидни, К. Фрэнсис, Г. Патрик; он создал неподражаемый стиль К. Ломбарт, М. Дитрих и М. Вест.

Т. Бентон создавал роскошные костюмы из экзотических тканей. Он знал, как сделать женщину поистине красивой. Модельер окутывал своих клиенток магией переливающихся шелков и блеском драгоценных камней. Он создавал незабываемые женские образы — его героини были земными богинями, бесподобными творениями своего великого мастера. Очарование, загадочность, и обаяние М.Дитрих мастерски визуализировались из фильма в фильм, во многом благодаря стилю Т. Бентона.

В отличие от Адриана, создававшего костюмы, стилистически соответствовавшие эпохе, Т.Бентон предлагал зрителю свое творческое переосмысление исторической европейской моды, подчас далекое от реальности: например, костюмы для кинофильма «Кровавая Императрица» (1934, Дж. Фон Штернберг) с блистательной М. Дитрих. Актриса в одном из эпизодов фильма появляется в платье-мундире, отдаленно напоминающим наряд Екатерины II, с большой меховой муфтой и в огромной меховой шапке. В этом фильме Дитрих появляется также в костюме русских казаков, демонстрируя свою страсть к мужской одежде. Дж. фон Штернберг вспоминал: «...Предметы мужского туалета она носила с большим шармом, и я не только хотел слегка коснуться ее сексуальных ориентиров, но также продемонстрировать, что ее чувственная притягательность обусловлена не только строением ее ног». Появление Дитрих в мужской одежде как на сцене, так и вне ее было обусловлено веянием времени. Но брюки стали не просто излюбленным предметом гардероба актрисы, а основной частью сложного калейдоскопа сценического чувственно-элегантного образа Марлен, составленной из разноцветных стеклышек «прусского стиля» и игривой французской элегантности, из строгой классики «делового стиля» и вычурной роскоши подиумных творений Т. Бентона.

Одной из лучших работ Т. Бентона стали костюмы к фильму «Клеопатра» (1934, Х. Дриер). Платья героини фильма в исполнении К. Колберт, являются своего рода данью стилю 30-х годов XX века арт-деко и его американскому варианту «стримлайн», получившему развитие именно в это время. Египетские костюмы, созданные для кинофильма «Клеопатра», лишь отдаленно напоминают свои исторические прототипы, но зато вполне соответствуют стилистике арт-деко, которая проявляется в этнических узорах и фактурах тканей, роскоши дорогих современных материалов и отделок. Стилистический успех нарядов кинофильма был обусловлен тем, что арт-деко как художественное направление частично

базировалось на эстетике древнеегипетского искусства. В работах для этого кинофильма Т. Бентон показал себя талантливым интерпретатором исторических костюмов, обладающим способностью совмещать в одном произведении различные эпохи и стили, придавать костюму ушедших эпох современное звучание.

В 1924–1938 годы, в период первого расцвета Голливуда, ассистенткой Т. Бентона была Э. Хэд (1897–1981), работавшая также на студии «Paramount» (1924–1967) и «Universal Pictures» (1967–1981), которая за свою долгую карьеру в качестве художника по костюмам была 35 раз номинирована на «Оскар» и получила заслуженные 8 статуэток. Хэд создала костюмы более чем к 1000 фильмам. Такая профессиональная востребованность была обусловлена не только ее несомненным талантом модельера, но и умением работать с капризными кинодивами. Сама Хэд говорила: «В дипломатии я сильнее, чем в эскизах». Дизайнер сотрудничала с кумирами американского кинематографа: она одевала звезд М. Уэст, Л. Тейлор и Б. Дейвис до Г. Келли, стилю которой подражало целое поколение. А. Хичкок считал, что только она способна спрятать таинственные глубины его холодных блондинок за буржуазной одеждой. Однако успех и признание пришли к Э. Хэд только после ухода Т. Бентона со студии. В 1944 году, в самый разгар мировой войны, она создала для Дж. Роджерс великолепное облегающее платье, отделанное серебряной вышивкой и норкой, которое стало своего рода протестом против тягот и лишений военных лет. А с 1948 года после триумфа музыкального фильма «Большой вальс» (Б. Уйлдер), Э. Хэд стала признанным мастером костюмов новой эры американского кинематографа, в течение которой были созданы «Наследница» (1949), «Все о Еве» (1950), «Бульвар Сансет» (1950), «Самсон и Далила» (1951) «Римские каникулы» (1953), «Поймать вора» (1954) и др.

Другим признанным мастером «золотой эры» Голливуда был Уолтер Планкет (1902–1982), работавший для «FBO studios» (позднее «RKO») и «Warner Brosers». Как дизайнер костюмов, У. Планкет начал свою карьеру в конце 20-х годов XX века, создав костюмы к кинофильмам «Рио-Рита» (1929, Л.Рид), «Утренняя звезда» (1933, Л. Штерман) и «Полет к Рио» (1933, Т. Фриленд). В этот период он также создает отделение костюмов и гардероба, которое позже преобразовалось в творческую и эффективную студию. Несмотря на то, что по праву лучшей работой У. Планкета стали костюмы для самого кассового фильма в истории Голливуда «Унесенные ветром» (1939, Д. Сельзник, В. Флеминг), У. Планкет удостоился награды Академии только в 1951 году вместе с Орри-Келли и А. Шарафф за костюмы к фильму «Американец в Париже».

Костюмы героев киноэпопеи «Унесенные ветром» по-своему уникальны. При создании костюмов для героини фильма У. Планкет не стремился к точному копированию исторических образцов, как Адриан, или к стилизации, как Т. Бентон, он использовал моду 60-х годов XIX века как основу для творчества. Дизайнер соединил характерные черты костюмов середины XIX века с модными тенденциями конца 30-х годов XX века, таким образом, что они не воспринимаются чужеродными и стилистически необоснованными. Ярким примером таких комбинаций может служить зеленый бархатный костюм



Скарлетт, сшитый, по сценарию фильма, из портьер. Костюм, в целом соответствующий моде 1860-х годов, дополнен кокетливой шляпкой, явно напоминающей по своей форме военную пилотку. Создавая наряды главной героини, У.Планкет подчеркнул ее бунтарский характер и пренебрежение традиционными устоями общества второй половины XIX века. В ряде эпизодов Скарлетт появляется в декольтированных платьях с короткими рукавами, что было характерно для женских платьев 30-х годов XX века, но недопустимо для повседневной одежды второй половины XIX века. Кокетливые наряды Скарлетт, выделяют героиню на фоне сдержанных по цвету и формам «глухих» платьев остальных женских персонажей фильма. Они способствуют яркому контрасту образа страстной южанки с образом истинной викторианской леди Мелани, раскрывая суть произведения М. Митчелл. Однако, именно образ Скарлетт — образ юной женщины, хрупкой нежной, но удивительно сильной, способной преодолеть потрясения войны, голод и нищету — оказался удивительно актуальным для общества между двумя мировыми войнами.

Похожий женский образ был создан Б.Дэвис в кинофильме «Иезавель» (У. Уйлер, 1938), сюжетная линия которой много перекликается с вышеупомянутым фильмом Д. Селзника. Орри-Келли (Орри Джордж Келли, 1897–1964), автор костюмов для этого фильма, во многом обеспечил успех Б. Дэвис. Орри-Келли, профессиональный портной, работал в Голливуде с 1932 года и сотрудничал со студиями: Warner Brothers, Universal, RKO, 20 th Century Fox и MGM; работал со многими выдающимися актерами своей эпохи: Б.Дэвис, О. де Хэвилленд, К. Хепберн, Д. дель Рио, А. Гарднер, А. Шеридан и пр.

Орри-Келли являлся автором костюмов для таких получивших мировую популярность фильмов, как «42-я улица», «Касабланка», «Оклахома!». Российскому зрителю этот художник знаком больше всего по кинокомедии «В джазе только девушки», за костюмы к которой Орри-Келли был удостоен Оскара. Однако, особенно ярко талант Орри-Келли, как художника, раскрылся в фильме «Иезавель».

Четыре великолепных костюма, созданных Орри-Келли для главной героини «Иезавель», предопределили успех этого фильма. Благодаря этим костюмам, ярким и запоминающимся, художник раскрывает сложный и многогранный образ и характер героини: амазонка для первого эпизода фильма, где Джули предстает отважной наездницей; скандальное кроваво-красное глубоко декольтированное платье, в котором Джули появляется на «Олимпийском» бале и шокирует общество; роскошное белое платье, в котором героиня пытается вернуть жениха и, наконец, накидка, которую Дэвис одевает в финальной сцене, когда идет ухаживать за больным возлюбленным. В своем понимании специфики костюма для кино Орри-Келли во многом следовал концепции «мини-макса» (максимальная выразительность минимальными средствами), разработанной Адрианом. Однако если Адриан был мастером тонких тональных нюансов, то Орри-Келли, напротив, был сторонником резких контрастов: костюмы его героев вырывают их из окружения, притягивают взгляд, магнетизируют. В отличие от Адриана, он свободно обращался с формами и образами исторических костюмов, не

стремился к стилистической и исторической достоверности своих костюмов, предлагая в ряде случаев выразительные фантазийные наряды.

Заслуга перечисленных выше художников по костюму — Андриана, Т. Бентона, У. Планкета, Орри-Келли — состоит не только в несомненном художественном и культурном вкладе в становление американского кинематографа, но и во влиянии на мировую моду. Кинематограф «золотой эры» Голливуда стал подиумом для многих известных модельеров и дизайнеров. Адриан и Т. Бентон помимо сценических костюмов создавали коллекции для собственных Домов мод. Так, например, Адриан выразил себя как талантливый дизайнер костюма и был практически первым в целом ряде начинаний, которые мгновенно подхватывались крупнейшими, в первую очередь европейскими домами моды, в том числе К. Диора, Н. Риччи, Шанель, К. Баленсиага. Можно сказать, что влияние моды на кино и кино на моду имеет два взаимонаправленных вектора, но при этом основной акцент может быть сознательно остановлен на векторе «Влияние кино на модную индустрию». Еще в конце 30-х годов XX века художники кино создавали женственные туалеты с тонкими, затянутыми в корсет талиями, пышными юбками, подготовив тем самым общество к «новому взгляду» К. Диора, который стал революционным в мире моды и охватил всю Европу в 1947 году.

«Золотая эра» Голливуда не закончилась вместе с уходом талантливых художников и актеров 30–40 годов XX века. Новым, заслуживающим отдельного анализа, стал этап 50–70 годов, когда в Голливуде блистали О. Хепберн, Э. Тейлор, Д. Лоллобриджида, Г. Келли, Г. Пек, а их кинематографический успех обеспечивали костюмы Э. Хэд, С. Биттона, А. Шарафф, О. Кассини, Ю. Живанши и др.



**МОРИС ДЕНИ — ХУДОЖНИК ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА  
(К 140-летию со дня рождения мастера)**

**1. Эпоха символизма**

Представление о символизме рубежа веков нельзя ограничить расхожим мнением, что он был порождением литературно-интеллектуального движения, возникшего в полемике с позитивизмом и натурализмом. Это время можно смело назвать эпохой символизма, которая охватила все сферы человеческого творчества: философию, пластические искусства, литературу и музыку.

В истории последних двух столетий трудно найти период, когда бы дух так победоносно восторжествовал над материей. Это было время единомыслия и плодотворных творческих контактов между художниками, писателями, поэтами и музыкантами: они создавали союзы, сотрудничали в журналах, организовывали выставки и спектакли. Их эстетическая программа основывалась на идеях таких философов как Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Д. Беркли, И. Г. Фихте, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Э. Гартман, А. Бергсон, а также историка и писателя Т. Карлейля. Деятели культуры того времени часто обращались к идеалистическим учениям неоплатоников — Плотина, Порфирия, шведского религиозного мыслителя Э. Сведенборга, немецкого поэта Новалиса.

Теория символизма сформировалась прежде всего в литературе и поэзии, став результатом духовного брожения и поисков выхода из тупика, созданного натурализмом и реализмом, идейным вождем которых был Э. Золя. Эстетика символизма многим обязана критическим статьям Ш. Бодлера, Ж. Мореаса, суждениям о литературе П. Верлена и С. Малларме, А. Мокеля, М. Метерлинка и Э. Верхарна.

Типичным проявлением переоценки духовных ценностей стало католическое возрождение. В литературе его наиболее яркими выразителями явились П. Верлен, П. Клодель, Ф. Жамм, Ш. Пеги и Ж. К. Гюисманс. В живописи — О. Редон, Ж. Руо, М. Дени, П. Серюзье, Ж. Девальер. Что касается символизма в живописи, то он нашел воплощение в творчестве Г. Моро, О. Редона, Пюви де Шаванна, Э. Карьера, П. Гогена и художников группы наби.

Символизм распространил свое влияние и на музыку. Как известно, каждое время в истории мировой культуры отдает предпочтение какому-то одному виду искусства, наиболее полно отражающему его колорит. В эпоху символизма это была музыка. Она, как эхо, передала все многоголосие времени. Музыкой была полна поэзия символизма. Достаточно вспомнить пророческие слова Поля Верлена: «Музыка прежде всего».

Символистам, погруженным в свой внутренний мир и озабоченным самовыражением, не случайно были так близки немецкие романтики. Отличие заключалось лишь в том, что если эпоха романтизма предполагала появление великих деятелей, ведущих за собой народные массы и играющих главную роль в мировых коллизиях, то эпоха символизма не была непосредственно связана с историей. Каждый ее творец, по существу, был одинок и озабочен только

проявлением собственной индивидуальности, утверждением ее уникальности. Это было время гениальных одиночек, а такое явление, как группа наби, — скорее исключение, чем правило. Тем более, что ее участники были символистами второй волны, продолжателями, а не первооткрывателями. Показательно название дневника Одилона Редона — «Себе самому».

Музыкой дышала не только поэзия символизма (достаточно вспомнить названия нескольких произведений: «Осенняя песнь» и «Романсы без слов» П. Верлена, «Кантилена» Ж. Мореаса, «Дуинские элегии» Р. М. Рильке и другие), но и живопись. Еще в середине XIX века Т. Готье назвал свое стихотворение «Симфония в белом мажоре», а Э. Делакруа писал о «музыке картины»<sup>1</sup>. Позднее ему вторил Ш. Бодлер, рассуждавший о «мелодичности картины». А Э. По в «Философии творчества» напоминал, что поэт должен прежде всего думать о музыке стиха, поскольку поэтическое переживание невыразимо. Еще точнее об этом сказал Ф. И. Тютчев: «Мысль изреченная есть ложь».

Что касается взглядов художников-символистов, то Гоген, например, писал Андре Фонтена: «Подумайте также о музыкальном аспекте, который в современной живописи отныне будет принадлежать цвету. Цвет, имеющий такие же вибрации, как музыка, обладает способностью того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, — ее внутренней силы... Мои грезы не позволяют себя схватить и не содержат в себе никакой аллегии; это музыкальная поэма, она обходится без либретто»<sup>2</sup>.

Другой видный символист, О. Редон, записал в дневнике: «Мои рисунки должны вдохновлять, а не определять. Они ничего не устанавливают. Они переносят нас, как и музыка, в зыбкий мир неопределенного...»<sup>3</sup>

Среди всех видов искусств именно музыка, обладающая наибольшей впечатляющей силой, способна полнее передать мистику жизни. Она меньше всего подвластна и разрушительной силе времени. Текучая переменчивость ассоциаций, аллегорий, отзвуков минувшего и притяжение грядущего, порой осязаемого лишь интуитивно, — сближало поэзию, живопись и музыку.

В Западной Европе эпоха символизма выдвинула двух наиболее выдающихся композиторов — Р. Вагнера и К. Дебюсси. В трактате 1850 года «Произведение искусства будущего»<sup>4</sup> Р. Вагнер высказал ряд глубоких мыслей о сущности искусства, призванного отражать, переосмыслять и синтезировать все жизненные впечатления. Причем художественное произведение должно обладать символом универсальной жизни, выявлять сущность природных явлений, мира и человека. Таким образом, Вагнер не только в своем музыкальном творчестве, но и в критических статьях утверждал концепции символизма, призывая к созданию нового синтетического стиля, способного объединить все виды искусства.

Ярким примером сближения нескольких видов искусств было творчество К. Дебюсси. Театральные постановки на его музыку зачастую служили своеобразной интерпретацией шедевров символистской поэзии. Например, «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» по одноименной эклоге С. Малларме и лирическая драма «Пеллеас и Мелизанда» по М. Метерлинку.

В этих произведениях символизм обрел наиболее чистое выражение, а связь музыки с поэзией достигла впечатляюще глубокого взаимопроникновения.

К. Дебюсси был выдающимся новатором. Именно он ввел в музыкальное творчество понятие арабески, столь важное для наби, которые стремились к орнаментальности и причудливости игры арабесок в живописи так же, как это делал К. Дебюсси в музыке благодаря новым, свободным от традиционных канонов формам построения произведения, позволяющим запечатлеть прихотливую красоту образа.

Символизм в живописи не возник на пустом месте, он был вызван к жизни сложными явлениями, происходившими в искусстве Франции, да и всей Западной Европы, начиная с последней четверти XIX века. Это время отличалось необыкновенной интенсивностью творческих поисков. Вслед за отживающими свой век натурализмом и академизмом расцветает импрессионизм, в определенной мере ставший наследником реалистического восприятия жизни, с его стремлением к достоверности отображения окружающего мира. Некоторые исследователи видят главное его достоинство именно в необходимости изучения природных явлений с целью их объективного воспроизведения. Так, например, О. Кочик считает, что несомненным завоеванием импрессионизма является утверждение значимости материального мира, создание образа, эквивалентного самой жизни, превосходно служащего целям ее познания<sup>5</sup>. Однако следует уточнить, что этот образ отличался от реалистического своей зыбкостью, неуловимостью, предполагающей дистанцию между замыслом художника и «угадыванием» его зрителем. Благодаря зависимости от эффектов зрения и от субъективности восприятия, импрессионисты наделяли свои произведения определенной двойственностью. Однако, как справедливо отмечает О. Кочик, «импрессионисты не были художниками-философами. Чувственное начало искусства в их творчестве сильнее интеллектуального»<sup>6</sup>.

О. Редон, по воспоминаниям П. Серюзье, однажды сказал: «Я отказываюсь садиться в лодку импрессионизма, потому что нахожу ее потолок слишком низким»<sup>7</sup>. Действительно, главная слабость импрессионизма была в отсутствии Идеи. Именно в преодолении этой ограниченности вели свои творческие поиски теоретики символизма. Так, например, Жан Мореас писал, что «реальность может служить для искусства лишь отправной точкой», видя его основную задачу в стремлении «облечь идею в чувственную форму»<sup>8</sup>. Эту же мысль позднее повторил и Морис Дени: «Искусство — это создание нашего духа, а натура при этом только повод»<sup>9</sup>.

Однако, если импрессионизм был цельным явлением, то постимпрессионизм трудно определим и расплывчат, поскольку вобрал в себя несколько ярких индивидуальностей, давших ему ориентиры, а также два наиболее крупных художественных направления — символизм и модерн. Оба эти направления находились в сложной зависимости, взаимно проникая и дополняя друг друга. Причем символизм — это прежде всего мировоззрение, обладающее определенной философской концепцией, которую он зачастую реализовал в формах стиля модерн, хотя это не мешало ему прибегать и к другим стилям. Например, к неоклассицизму. Главное, что символизм обладал содержанием, а визуальное

его воплощение зависело от воли творца. В отличие от реализма, а за ним и импрессионизма, имевших тенденцию копировать природу, символизм стремился к преобразующе-созидающему началу. Как справедливо подчеркивал Д. В. Сарабьянов, это не исключало взаимовлияния всех основных художественных направлений второй половины XIX века: «И такие поздние романтики или ранние символисты, как английские прерафаэлиты, Ханс фон Марэ или Беклин в Германии, Пюви де Шаванн или Гюстав Моро во Франции, пользовались достижениями реалистического искусства; и, с другой стороны, реалистические мастера, такие как Курбе, были озабочены желанием выразить символически общезначимое в конкретном, единичном образе»<sup>10</sup>.

Необходимо отметить, что как символизм, так и модерн, не говоря о последующих направлениях в искусстве начала 20 века, зачастую пользовались завоеваниями импрессионизма, отразившимися на развитии всей художественной культуры того времени. Импрессионизм был слишком значительным явлением, чтобы не оказать на нее решающего влияния. По Д. Ревалду, на период с 1855 по 1886 год, когда состоялась последняя, восьмая выставка мастеров этого направления<sup>11</sup>, приходилось становление и расцвет импрессионизма. Общей эстетической платформой как для импрессионизма в живописи, так и для натурализма в литературе явился реализм середины XIX века, провозгласивший своей основной концепцией правдивое изображение окружающего мира. О.Конт, видный последователь позитивизма, писал: «Со времен Бэкона все здравомыслящие люди повторяют, что истинны только те познания, которые могут опираться на наблюдения»<sup>12</sup>. Не удивительно, что эта идея наблюдения и подражания природе нашла воплощение и в искусстве и в литературе того времени.

Вслед за О.Контом и И.Тэн считал, что главнейшей задачей творчества является «необходимость подражания живому образу и неустанное пристальное наблюдение природы»<sup>13</sup>.

Эти теоретические установки позитивизма дали импульс развитию реалистического искусства, получившего в 1850–1860-е годы во Франции расцвет как в живописи, так и в литературе. В конце 1860-х годов реализм в живописи перерождается в импрессионизм, а в литературе — в натурализм. Таким образом, имея общую эстетическую платформу, они и развивались параллельно во времени.

Импрессионизм, как известно, полнее всего воплотился в живописи, хотя его приемы наблюдались и в других искусствах. Одним из основных его императивов был как можно более тесный контакт с природой. Импрессионисты, как образно выразился один из их исследователей, были «фанатиками зрения»<sup>14</sup>. Своей главной задачей они провозгласили пристальное внимание к зримому миру, что и определило арсенал их технических приемов. Поэтика же импрессионизма пронизана убеждением, что художник должен устремлять взор вовне, а не внутрь себя. И в этом их принципиальное отличие от идеалистически настроенных символистов.

Что касается мировосприятия импрессионистов, то они добивались жизнеутверждающей, просветленной интонации, устремленности к счастью. То есть своим творчеством проповедовали философию «радости бытия». Не

удивительно, что чувственное начало у них преобладает над интеллектуальным. Стремясь к возможно более верной передаче окружающего мира, они овладели секретом воспроизведения подлинной красоты и трепетности жизни. Их лучшие завоевания, — использование чистого цвета, смелые композиционные приемы, раздельный мазок, новое понимание пространства,— впоследствии нашли применение в творчестве как мастеров постимпрессионизма, — Сезанна, Ван-Гога и Гогена,— так и у художников группы наби.

Однако импрессионизм, несмотря на все его новшества, лишь завершал достижения культуры XIX века, уступив место иному направлению, не материалистического, а идеалистического толка, имевшему богатый спектр новых философских идей и художественных приемов,— символизму.

Как уже отмечалось выше, на языке символов заговорила эпоха. Не удивительно, что раньше всего он определился во французской поэзии.

18 сентября 1886 года в печати появилась статья Жана Мореса «Символизм», в которой впервые было предложено как само это понятие, так обозначены и основные его тенденции в искусстве. При этом символисты, по определению Гюстава Кана, «объективизировали субъективное»<sup>15</sup>. То есть любая Идея для достижения желаемой суггестивности должна быть объективизирована с помощью чувственного образа. Это вполне согласовалось с модным тогда неоплатонизмом, призывавшим к выявлению видимых форм, которые «обязаны своим существованием невидимым формам сверхчувственного мира»<sup>16</sup>. В послесловии к книге П. Серюрье «Азбука живописи» М. Дени писал: «Символизм, как считал Серюрье, был неоплатоничен. Писатели и художники пытались запечатлеть объекты зримого мира идеальными знаками; они полагали, что видимые предметы —это выражение незримого, что звуки, краски, слова имеют чудесную способность выражать нечто высшее, даже более важное, чем литературное значение слов. И как говорил Делакруа в своем дневнике, впервые опубликованном нашим другом —наби Рене Пио, — «Живопись— это таинственный переход от души художника к душе зрителя». Чтобы убедиться в справедливости этих слов, критики символизма должны обратиться к Гегелю, к Сведенборгу, к Эдгару По, к Бодлеру. В эту чрезвычайно насыщенную идеями эпоху родилась новая, необычайно духовно богатая эстетика»<sup>17</sup>.

## **2. Философия и эстетика символизма**

Эстетические принципы символизма во многом восходили к идеалистическим концепциям немецкого романтизма, а также более близким им по времени доктринам А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и Ф. Ницше. У романтиков эстетическое чувство сродни мистическому. «Я, — писал Вакенродер, — сравниваю наслаждение благороднейшими произведениями искусства с молитвой»<sup>18</sup>. А Ф. Шеллинг, при жизни бывший общепризнанным главой романтической школы, считал, что «именуемое нами природой — лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи»<sup>19</sup>. То есть философское понимание искусства как символической формы перешло в 20 век от немецких романтиков, а учение Ф.Шеллинга стало отправной точкой для последующих трактовок символа. В своей знаменитой речи, произнесенной им 12 октября

1807 года в Мюнхенской академии художеств «Об отношении изобразительных искусств к природе» Ф.Шеллинг отрицал признание задачи искусства как в «рабском копировании» природы, так и в ее идеализации. «Искусство, — говорил он, — представляет собой полное и действенное выражение идей», а задача творца — «в гармонии мироздания узреть ту высочайшую красоту, которую он обрел в Боге»<sup>20</sup>.

Таким образом, отношение искусства к действительности трактуется Шеллингом в духе платоновского учения об идеях. Причем главное для художника — изображение духовной красоты. Иначе говоря, рассматривая весь мировой процесс эволюции искусства, Шеллинг отмечал движение от чувственного к духовному, постепенное возвышение духа над материей.

В трактате «Философия и религия» Шеллинг вполне определенно пытается согласовать свои убеждения с христианской религией, видя в воплощении Христа вечную эманацию конечного из бесконечного и признавая одной из целей христианства — в объединении религии, философии и искусства. Нечто подобное пробовал воплотить в своем религиозном творчестве и Дени.

В рассуждениях об искусстве Шеллинг сближает понятия прекрасного и возвышенного, в чем чувствуется влияние эстетики неоплатонизма. Значительное место в «Философии искусства» он уделяет проблеме мифологии, полагая, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства»<sup>21</sup>. Хорошо известно, какая роль в символизме отводилась мифологическим сюжетам. При сопоставлении античной и христианской мифологии Шеллинг приходит к идее исторической изменчивости мифа и предсказывает в будущем возникновение мифологии, обогащенной духом нового времени. При этом миф он сравнивает с символом, то есть с чувственным выражением идеи, делая вывод, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем художественное творчество немислимо без мифологии.

Действительно, произведения Пюви де Шаванна и Мориса Дени, например, — яркие образцы неомифологизма, а рассуждения Шеллинга получили свое развитие во второй половине XIX и в XX веке в работах Ницше, Хайдеггера, Ясперса и Зедльмайра.

Таким образом, в эстетике Шеллинга в зачаточном состоянии существовали многие идеи будущего. В частности, разделение «аполлонического» и «дионисийского» начал, рассмотренное впоследствии Ницше, постановка проблемы синтеза искусств, столь актуальной в эпоху символизма, и многие другие вопросы.

В работах другого видного теоретика романтизма, — Фридриха Шлегеля, — символичность искусства выводится как следствие предположения о присущей природе духовности, постичь и воспроизвести которую и призван художник. Например, в книге «Философия жизни» он делает вывод, что «...всякое искусство символично»<sup>22</sup>. В статьях по изобразительному искусству Шлегель особое внимание уделил дорафаэлевской живописи, как известно, ставшей образцом для немецких назарейцев и английских прерафаэлитов, которые, в свою очередь, повлияли на формирование вкуса молодых символистов — Мориса Дени и религиозных художников его круга.



Ф. Шлегель считал, что ранний романтизм проникнут эсхатологическим духом ожидания обновления человечества, прихода нового «Золотого века». Этим он предвосхитил тематику многих будущих произведений второй половины XIX—начала XX века, имевших ту же ностальгическую окрашенность и символистскую направленность, начиная с Энгра, Пюви де Шаванна и кончая Морисом Дени.

Вслед за Шеллингом Шлегель ставил вопрос и о синтезе искусств, подчеркивая, что их взаимосвязь и единство — характерная особенность эстетики романтизма, чем предугадал важность этой проблемы и для рубежа веков, когда художники были озабочены поисками большого стиля, выражающего дух эпохи и объединяющего все виды творчества. Мирозерцание Шлегеля носило характер мистико — символического пантеизма, что нашло отклик, например, в произведениях Пюви де Шаванна. Цель живописи Шлегель видел не столько в отображении красоты, сколько в раскрытии непреходящего, понимая под символом слияние идеи и жизни. Более того, следуя учению Вакенродера, Шлегель считал, что живопись должна прежде всего обращаться к возвышенным, в частности, — религиозным сюжетам, что удивительно созвучно мыслям Мориса Дени о том, что «живопись — это искусство по сути религиозное и христианское»<sup>23</sup>.

Таким образом, актуальность поставленных Шлегелем философских и эстетических проблем осталась неизменной на протяжении последующего столетия, дав импульс исканиям не только художников, но и всех творческих личностей.

Основоположником символизма во Франции считается Шарль Бодлер, взгляды которого сформировались под влиянием Гофмана, Гейне, Жерара де Нерваля, Эмерсона, Делакруа, Готье, а также Жозефа де Местра и Эмануэля Сведенборга.

В основе эстетики Бодлера находится представление о мире как создании Божественного воображения. Поэтому задачей художника является постижение Божественной тайнописи природы и перевод ее при помощи мистических соответствий на доступный человеческому пониманию язык. Понятие «соответствий» (от французского слова *correspondance* — соответствие), заимствованное Бодлером у Сведенборга, необходимо для объяснения, что материальный, зримый и внутренний, духовный миры корреспондируют друг с другом. При этом духовное превалирует над материальным. Об этом писал еще Плотин: «...мы имеем привычку не всматриваться внимательно в самую глубь вещей, чтоб уразуметь их внутреннюю сторону и сущность, а довольствуемся большей частью лишь тем, что видится в них снаружи, забывая, что именно внутри них скрывается то, что более всего способно привлекать и увлекать...»<sup>24</sup>

«Расшифровка» тайнописи природы невозможна без символов — соответствий. Именно они, находясь на грани двух миров, помогают художнику воплощать свои замыслы. Творческая работа при этом подобна «припоминанию» заложенного в памяти образа и воплощению его в зримом эквиваленте. Искусство, создаваемое в этом процессе «припоминания» при помощи символов — соответствий, по сути своей суггестивно, наделено

качествами как духовного, так и материального плана. Бодлер писал: «Что такое чистое искусство согласно современному пониманию? Это — создание суггестивной магии, содержащей одновременно объект и субъект, мир внешний художнику и мир самого художника»<sup>25</sup>.

Бодлер имел склонность к наделению искусства мистической окрашенностью и, как следствие, к эстетизации религии. Вслед за немецкими романтиками он считал, что религия призвана возродить искусство. Это пророческое предположение сбылось на рубеже веков, когда началось католическое возрождение и молодое поколение символистов во главе с М. Дени стало претворять идеи старших современников в жизнь.

Хотя принято считать, что символизм был реакцией на засилие позитивистских воззрений, однако многие из теоретиков символизма, — такие как Реми де Гурмон и Морис Дени, — отрицая вульгарный материализм и призывы позитивистов к буквальному копированию природы, внимательно отнеслись к их методикам в области психологии и подходам к решению философских проблем. Дени писал: «Идя по пути, проложенном Тэном и Спенсером, мы прямо придем к александрийской философии»<sup>26</sup>. Основная мысль этого высказывания несколько туманна, поскольку между неоплатонизмом и позитивизмом не было ничего общего, однако характерен сам интерес к таким апологетам последнего, как Герберт Спенсер и Ипполит Тэн, обойти вниманием которых в то время было невозможно, поскольку именно они стимулировали рост оппозиционных настроений у молодежи, верной идеалистическим традициям немецкого романтизма.

«Через отдельные цветовые тона с нами беседуют природные духи, как духи небесные через звуки инструмента, — писал Вакенродер. — Мы не в состоянии выразить, как трогает нас каждый цвет, ибо краски говорят с нами на более нежном наречии. Это мировой дух, и он радуется, что может дать понятие о себе тысячами способов, одновременно скрываясь от нас»<sup>27</sup>. Эти слова не могли не находить отклика у мистически настроенных символистов, но не меньшее воздействие на них имели идеи так называемой «философии жизни», яркими представителями которой были Шопенгауэр, Ницше и Бергсон.

Шопенгауэр, например, размышляя об искусстве, которому он придавал большое значение в процессе познания человеком мирового порядка, пришел к выводу, что при созерцании прекрасного происходит растворение и слияние субъективного и объективного. Он писал: «Искусство, творение гения. Оно повторяет воспринятые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира... Познание идеи — его единственный источник; сообщение этого познания — его единственная цель»<sup>28</sup>.

Мысли Шопенгауэра находятся в полном согласии с учением неоплатоников. Морис Дени, популяризируя идеи эпохи символизма, приводит характерную фразу из статьи А. Орье, смысл которой созвучен изложенным выше рассуждениям: «В природе каждый объект заключает в себе, по существу, значение какой-то идеи»<sup>29</sup>. А задача художника — эту идею постичь и средствами искусства донести до зрителя. Зачастую осознание идеи происходит не разумом, а интуитивно. «Философия жизни», сосредоточившись на ее проблемах, не

строила логических схем, а призывала к интуитивному постижению явлений бытия. Так, например, Ницше считал мир живым организмом, вечной игрой стихий, целью которой является самореализация. Касаясь вопросов искусства, он писал, что поступательное его движение «связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении...Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения...»<sup>30</sup>

Подобное разделение стихий жизни и подчинение их реализации творческих задач нашло самое непосредственное и впечатляющее воплощение именно в символизме рубежа веков.

Одним из ярких выразителей аполлонического начала в живописи этого времени можно считать Мориса Дени, а дионисийского — Эдварда Мунка.

Ницше, трактуя окружающий мир как объективную реальность, считал его при этом непостижимым, а единственным к нему приближением — интуицию. Наиболее последовательно эту концепцию разработал А. Бергсон. С помощью понятий «длительность» и «интуиция» он воспроизвел процесс жизненного становления и непрерывной эволюции, отрицая способность рационального постижения. Только с помощью интуиции, считал Бергсон, можно проникнуть в «длительность», постигая при этом сущность жизненных явлений и получая картину истинной реальности. Длительность — это та же сущность, то есть свободная от пространства и времени смена состояний. Искусство, в котором так важен творческий порыв и интуиция, играет в жизни незаменимую роль. Его задача — установить контакт с сущностью и проникнуться ей. Бергсон называл искусство возвышенной формой интереса к окружающему миру, причем художник должен отказаться от утилитаризма и отдаться воображению, мечте, чтобы его произведения сохранили свойство суггестивности, воздействуя на зрителей с помощью внушения, намеков, символов. Иными словами, концепции Бергсона способствовали расцвету символизма, хотя и обрели известность во Франции только в конце 1890-х годов.

«Символистская эстетика, поэзия интуиции (столь дорогая Бергсону, который также дебютировал в эту эпоху) есть искусство намекать и внушать, а не рассказывать и говорить»<sup>31</sup>, — заявлял Морис Дени.

Итак, «философия жизни» оказывала влияние на эстетику как символизма, так и модерна, которые развивались одновременно, стихийно, интуитивно, подчиняясь непредсказуемому напору жизненных сил. Главным нервом их искания была красота. Она стала объектом обожествления. Именно с ней связывались надежды преобразования жизни, достижения гармонии и расцвета духовности. Ведь еще Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании» наделял искусство функцией гармонизации мира. Призывом немецких романтиков проникнуты все творческие устремления XIX века. Он был услышан не только во Франции, но и во многих европейских странах. «Красота спасет мир», — сказал Ф. М. Достоевский, а М. А. Врубель написал: «Красота — вот

наша религия»<sup>32</sup>. Таким образом, поиски нового образа красоты характерны для всеобщей художественной направленности искусства рубежа столетий.

Следует подчеркнуть, что символизм был чрезвычайно неоднородным явлением. Его концепции могли быть выражены в русле разных стилей, — начиная от модерна и неоклассицизма и кончая сюрреализмом. Они близки не только немецкому романтизму, «философии жизни», но и христианству, поэтому художники, так или иначе относящиеся к символизму, столь непохожи друг на друга.

### 3. Символизм в изобразительном искусстве

Впервые идеи символизма, согласно которому духовное имеет приоритет над материальным, нашли воплощение в творчестве трех великих мастеров конца XVIII–начала XIX века — Гойи, Блейка и Фюсли. В отличие от Гойи, которого преследовали inferнальные галлюцинации, жуткие наваждения войны и греха, Блейк пребывал, в основном, во власти божественных видений, становясь посредником между людьми и Небом. Чувственные образы Фюсли, явившиеся эротическими порождениями его кошмаров, предвосхитили символизм «дионисийского» толка. Не остались без внимания и творческие достижения таких художников, как Э. Делакруа и Т. Шассерио, поражающие и красочностью своей палитры, и безудержной игрой воображения, и совершенством мастерства.

Волна символизма, не зная границ, прокатилась по всем европейским странам. В Германии, например, его непосредственными предшественниками были К.-Д. Фридрих, Ф.-О. Рунге, К. Г. Карус, а также назарейцы: П. фон Корнелиус, И. Ф. Овербек, Ф. Пфорт и другие. Их монументальная живопись впоследствии вдохновляла некоторых мистически настроенных наби. В частности, Ж. Веркаде работал в монастыре Бейрон под началом Дидье Ленца, бывшего в свое время учеником Корнелиуса. Творчество назарейцев хорошо знал и Морис Дени, неоднократно посещавший монастырь и общавшийся с о. Дезидериусом. Это не могло не повлиять на его собственные многочисленные церковные росписи.

Особое место среди предшественников символизма следует отвести английским прерафаэлитам: Д. Г. Россетти, У. Ханту, Д. Э. Миллесу и другим. Они способствовали возрождению декоративного искусства, оказали влияние на формирование живописного стиля как Г. Моро и Пюви де Шаванна, так и художников наби, в особенности Мориса Дени.

По сравнению с другими художественными направлениями конца XIX века символизм имел эстетическую программу, основные концепции которой сформировали такие теоретики, как Альбер Орье, Поль Серюзье и Морис Дени. Наиболее полную характеристику символистского произведения дал А. Орье: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал — выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетическим, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного,

оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, — не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно»<sup>33</sup>.

Что касается Поля Серюзье, то в книге «Азбука живописи» он в русле символизма дает обоснование своей оригинальной теории цвета, которая впоследствии получила признание у фовистов.

Многие адепты символизма, о которых упоминалось ранее, внесли заметный вклад в его концептуальное развитие, но в свете обозначенной темы наибольший интерес представляет теоретическое наследие Мориса Дени. Уже в двадцатилетнем возрасте он выступил в печати под псевдонимом Пьера Луи. А в течение жизни опубликовал несколько книг, главные из которых — *Theories*» и «*Nouvelles theories*».

Первая из упомянутых книг при издании в 1912 году имела название «*Theories, 1890–1910, du Symbolisme et de Gauguin vers un Nouvel Ordre Classique*», а при повторных изданиях ее переименовали в «*Du symbolisme au classicisme. Theories*». Она состояла из ряда статей, многие из которых посвящены теоретическому обоснованию символизма, а также из мини-эссе об отдельных художниках, как современных, так и времен кватроченто.

Следует подчеркнуть, что М. Дени — теоретик столь же сложное и яркое явление в культурной жизни Франции конца XIX–начала XX века, как и Дени — художник. Но если в живописи проявился его лирический дар, способность тонкого, глубоко поэтического восприятия красоты мира, а также умение передавать многие оттенки человеческих чувств, то Дени — теоретик показал свою широкую эрудицию, аналитический ум, склонный не только к обобщениям, но и предвидению будущих путей развития искусства. Именно благодаря его статьям и книгам многие художественные явления современности стали яснее для понимания и нашли почитателей. Так, например, Дени дал определение неотредактированного, которое на долгие годы определило направление поисков молодых художников. Он обратил всеобщее внимание на значение для искусства таких мастеров, как Сезанн, Гоген, Ван-Гог, Редон и других. Одним из первых Дени назвал сложное время рубежа веков «эпохой символизма».

Но тематика его статей не исчерпывается современностью. Дени был из тех немногих деятелей культуры, кто понимал значение классицизма для развития искусства своего времени и едва ли не единственным, кто осознал важность обновления религиозной живописи. Этому вопросу Дени посвятил свою вторую книгу «*Nouvelles theories sur l'Art moderne et l'Art sacré, 1914–1921*», опубликованную в 1922 году. Она подытоживала его воззрения на христианское искусство в свете возросшей необходимости возрождения религиозного сознания. Более подробно об этом будет сказано в последней главе настоящего исследования. Кроме вышеупомянутых книг Дени опубликовал еще несколько, но по своему вкладу в его теоретическое наследие они несоизмеримо менее значимы.

Возвращаясь к ранним статьям Дени, следует напомнить, что его многочисленные толкования сути символизма сводятся к следующему: «...это искусство выражать с помощью пластических знаков и внушать посредством

живописных приемов-идеи и чувства»<sup>34</sup>. Главной задачей художника Дени считал «визуализацию грез».

Хотя определяющим видом искусства эпохи символизма и была музыка, на долю живописи выпала честь визуальными средствами воздействовать на зрителя, взывая к воображению и духовному миру человека, обращая его взор в глубь естества.

Как уже отмечалось выше, к старшему поколению художников — символистов рубежа веков можно причислить Пюви де Шаванна, Гюстава Моро, Одилона Редона и Эжена Карьера.

Пюви де Шаванн проявил себя прежде всего как мастер монументальных росписей. Впервые после художников Возрождения он наделил фреску кроме чисто декоративных функций глубоким внутренним содержанием, полным иносказания и многозначности образов. Его композиции, обладая спокойным величием античных образцов, с их уравновешенностью форм, линий и приглушенностью цвета, являли прекрасный пример неоклассицистического искусства в гармоничном сочетании с символистской направленностью, востребованной временем, когда достигалось созвучие вечных тем с современными аллегориями. Его фрески не просто декорировали стены, они были подчинены единому принципу: ясности общей концепции, синтезу живописи и архитектуры и отстраненности от реальной жизни, что делало их похожими на ностальгические мечты или сны о прекрасном, но угасшем времени. Он оказал огромное влияние на художников наби. Как писал впоследствии Морис Дени, у него они находили «...доказательства, как может быть божественна красота»<sup>35</sup>.

Произведения Г. Моро с их филигранной техникой и сложностью аллегорий были еще более отстраненными от жизненных реалий, чем композиции Пюви де Шаванна. Если у последнего преобладало «аполлоническое» начало, то у Г. Моро — дионисийское», с характерными демоническими женскими и мужскими образами. Его символизм в отличие от Пюви, — изощренный, химерический. Картины Моро, представляя образец неомифологизма, подобны наваждениям, иллюзиям, игре болезненной фантазии.

Творчество Эжена Карьера являет иную ипостась философии символизма — стремление жизненные наблюдения обобщить до символа, попытку материализовать духовный мир человека. Этого он достигал светонасыщенностью, используя приемы, открытые еще Рембрандтом и Вермером в XVII веке. Причем в отличие от них он усиливал светотеневые эффекты до такой степени, что предметы приобретали свойства ирреальности, таинственности, недосказанности, столь свойственной символизму. Даже жанровые сцены у Карьера получали мистическую окрашенность. Манипулируя светом, художник, как никто из его современников, мог показать высоту человеческого духа, глубину переживаний, сокровенный мир его мыслей и чувств. Карьеру удавалось с необыкновенной достоверностью передать чувство любви, нежности, состояние погруженности во внутренний мир, наполненный или тишиной, или безмолвным отчаянием, или невыразимым счастьем.

В картинах и гравюрах Одилона Редона с наибольшей наглядностью воплотилась основная концепция символизма — визуализация грез. Более того,

— искусство этого мастера обладало еще одним важным свойством — высокой степенью суггестивности. Редон, абстрагируя от реальности, был подчас склонен при передаче потаенных сторон своей духовной жизни к образотворчеству. Поначалу он использовал черно-белые тона, поскольку считал, что «суггестивное искусство ничего не может дать без таинственной игры теней»<sup>36</sup>. В его творениях, порожденных высвобожденным на волю подсознанием, самые обыденные явления имеют свойства тайны, вымысла, галлюцинаций, становясь отражением ирреальности. Его излюбленные образы — цветы, глаза, пауки с человеческими чертами, — словно иллюстрируют учения З. Фрейда, подготавливая появление сюрреализма.

«Одилон Редон, — писал Морис Дени, — вместо копирования природы искал пластический эквивалент своим чувствам и мечтам»<sup>37</sup>.

О необходимости самовыражения с помощью аллегорий, предположений заявляли многие символисты. Так, например, Верлен говорил: «Не надо красок, не надо ничего, кроме теней», а Мореас считал, что «чем глубже мысль, тем больше она должна быть завуалирована»<sup>38</sup>. Все это имело исключительное влияние на молодых наби.

К концу жизни Редон обратился к цвету, проявив качества незаурядного колориста. Как впоследствии наби, он пленился сказочным миром арабесок. Его натюрморты поражают щедростью палитры и трепетностью простых жизненных проявлений.

Редона также привлекали христианские, буддийские сюжеты, античная мифология. Эволюция творчества мастера отразила сложность и неординарность его натуры, которую невозможно ограничить только рамками символизма. Его искания нашли отклик в творчестве последующего поколения художников, во многом предвосхитив развитие искусства XX века.

Характерной особенностью живописи рубежа веков, о которой уже упоминалось ранее, явилось взаимопроникновение разных стилей и направлений. Прежде всего это касается символизма и модерна, во многом имевших одинаковые истоки. Модерн, как и символизм, впитал в себя «философию жизни», но для него, в отличие от символизма, более свойственно «дионисийское» начало, то есть культ стихийного, интуитивного, иррационального, — иными словами, проявление подсознательных сил. Художники модерна, как, впрочем, и символизма, озабоченные созданием нового образа красоты, были склонны к ее обожествлению. Главным побудителем своих творческих поисков они сделали эстетизм. При этом их, в отличие от символистов, больше интересовала форма, поэтому они зачастую ограничивались чисто декоративными целями. Поскольку символизм обладал глубоким философско-мировоззренческим содержанием, то именно он дал импульс появлению модерна. Таким образом, модерн возник на благоприятной идейной основе символизма, поэтому он многое заимствовал у его предшественников, начиная с представителей романтизма и кончая прерафаэлитами. Даже произведения Энгра предвосхитили завоевания Ар Нуво (в формальной структуре).

Примат орнаментального начала стал главным признаком модерна: игра линий, вытянутость фигур, имитация силуэтов животных и растений, контурное ограничение локальных цветовых пятен, плоскостность форм,

гибкость и изысканность рисунка, — все это постепенно привело к созданию закономерностей рождающегося стиля. Наиболее характерные его особенности — единый ритм всей композиции, подчинение ее декоративным целям, — нашли отклик как в живописи, так и в графике рубежа столетий.

Одним из ярких примеров взаимопроникновения символизма и модерна стало творчество художников наби. Однако если у Э. Вюйара и П. Боннара черты модерна выступали более отчетливо, то у М. Дени они играли второстепенную роль, хотя он, обладая врожденным даром декоратора, не мог не заимствовать выработанные этим стилем приемы, особенно в своих ранних работах.

«Как бы ни были различны французские художники этого времени, — отмечал Д. В. Сарабьянов, — их объединяет общее для большинства стремление к созданию живописного панно вместо прежней станковой картины малого размера...»<sup>39</sup> Суть этой тенденции выражена и в знаменитых словах Ж. Веркаде: «В начале 90-х годов по мастерским художников пронесся боевой клич: «Долой станковую картину, прочь эту рухлядь! Живопись должна вернуться в лоно других искусств, перестать быть самоцелью. Работа живописца начинается там, где заканчивается работа архитектора. Дайте нам стену, мы распишем ее! Долой перспективу! Стена должна оставаться плоской, ее нельзя прорывать изображением с бесконечным горизонтом. Нет никаких картин, есть только декор»<sup>40</sup>.

Молодые художники стремились создать новый образ красоты. Причем их «искусство, вместо копирования, должно было стать субъективной деформацией природы»<sup>41</sup>, — считал Дени. Под объективной деформацией он подразумевал закономерности декоративной живописи, призванной творить красоту, а под субъективной — личное восприятие природы художником. «В идее "природы, видимой сквозь призму темперамента", — писал он, — мы имеем в виду теорию эквивалентов или символов; мы утверждаем, что эмоции или состояния души, вызванные каким-то зрелищем, в воображении художника состоят из знаковых или пластических эквивалентов, способных воспроизвести эти эмоции или состояния души без копирования первоначального зрелища...»<sup>42</sup>

Причем понятие объективной деформации Дени увязывает с воспроизведением красоты видимого мира: «...объективная деформация, в свою очередь, обязывает художника проникнуться красотой. В результате возникает экспрессивный синтез, когда символ чувства, будучи копией, в то же время становится объектом созерцания»<sup>43</sup>. То есть, иными словами, при изображении видимого мира художник вносит в образ свое представление о красоте. Это как нельзя лучше согласуется с учением Плотина о творческом процессе: «...нужно иметь в виду, что объектом подражания служат не явления природы как таковые, а те идеи, из которых возникла природа; кроме того, искусства вносят в природу, которой они подражают, нечто самостоятельное. Владея силой красоты, они устраняют недостатки природы»<sup>44</sup>. Далее он подчеркивает: «Душам, способным к созерцанию, этот мир раскрывается во всем своем богатстве, но при этом каждый получает от него свое индивидуальное впечатление...Созерцаемый объект и созерцающий субъект не находятся один вне другого; человек, обладающий жаром созерцания, переносит объект внутрь своей души»<sup>45</sup>. Кстати, Гоген писал:



«Искусство — это абстракция, извлекайте ее из природы, мечтая подле нее, и думайте больше о том творении, которое возникает...»<sup>46</sup> В «теории эквивалентов» Дени дал неоплатоническое толкование этой мысли Гогена: «...всякое произведение искусства — это преобразование, карикатура, страстный эквивалент получаемого ощущения»<sup>47</sup>. Концепцию декоративной живописи, сформулированную Дени в его знаменитой фразе о полотне как плоскостной первооснове произведения современного искусства, он так же почерпнул из уроков Гогена: «Помните, что картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, положенными в определенном порядке»<sup>48</sup>.

Таким образом, личность Гогена играла в формировании взглядов Дени исключительную роль.

«Пока не появился Гоген, — отмечал Ш. Шассе, — ни Моро, ни Карьер, ни даже Пюви де Шаванн не помогли молодым людям полностью освободиться от влияния литературы, чтобы воплотить свой идеал в живописи»<sup>49</sup>.

Это признавал и А. Орье: «Поль Гоген представляется мне основоположником нового искусства, — пусть не в плане истории, но, по крайней мере, для нашего времени...»<sup>50</sup> Гоген завещал молодым наби свои основные концепции: вместо копирования природы давать интерпретацию Идеи, чтобы символ в сюжете олицетворял суть; отказ от изображения объема, линейной и воздушной перспективы; смелое использование выразительных возможностей линии, что так свойственно японскому рисунку; введение клуазонизма, придающего предметам плоскостно-декоративный характер, а главное — то, что он сам называл «правом все сметь». Гоген учил не отказываться от отображения реального, видимого мира, а воссоздавать с помощью обобщенных образов-символов эквивалентный ему мир невидимый.

Поиски Гогена в русле символизма отвечали мыслям, сформулированным его основными теоретиками: Ж. Мореасом, Э. Дюжарденом и А. Орье. В «Манифесте символизма» 1886 года Мореас призывал творцов облачать Идею в чувственную форму так, чтобы она сохраняла свою неповторимость. Доктрины символизма в изложении Дюжардена сводились к тому, что художник должен обобщать, пользуясь наименьшим количеством живописных средств и стремясь при этом с наибольшей полнотой передать сущность Идеи. Определение символизма, данное А. Орье в статье 1891 года о Гогене, подчеркивало значение субъективного, синтетического и декоративного в искусстве.

Вопрос синтеза как антитезы аналитического метода импрессионистов решался не только Гогеном. Он стал ключевой проблемой постимпрессионизма, особенно в творчестве такого мастера, как Сезанн.

Если Гоген был явным символистом, то Сезанн нельзя причислить ни к одному из существовавших в то время направлений, хотя несомненен и тот факт, что французский символизм невозможно представить без такой яркой личности, как Сезанн. Размышляя об этих мастерах, Морис Дени подчеркивал, что влияние Сезанна наступило не раньше, чем только после Гогена. В частности, о Гогене Дени писал следующее: «Он любил ясность, признак интеллигентности. Такой реформатор искусства, как Сезанн, начал с пересмотра импрессионизма.

Гоген же продолжил его работу, но с меньшим чувством и размахом, хотя теоретически и более строго. Он внес ясность мысли в идеи Сезанна»<sup>51</sup>.

Уникальность Сезанна заключалась в том, что едва ли кто из его современников был художником в настоящем смысле этого слова больше, чем он. То есть его влюбленность в живопись и преданность искусству не имели прецедента. Сезанн прежде всего стремился создать технически совершенный образец живописи, гармонично сочетающий в себе как линии, так формы и краски. Дени в статье, посвященной мастеру, с подлинным восхищением признавался: «Картину Сезанна пришлось бы поместить среди старых мастеров, к которым он близок по благородству и чувству стиля. Гоген говорил, думая о Сезанне: «Ничто так не похоже на никуда не годную мазню, как шедевр». Мазня или шедевр картина Сезанна, — мы сможем понять только в противопоставлении ее посредственности современной живописи... По большей части это этюды, в которых авторы демонстрируют свою виртуозность. А работа Сезанна, хороша она или плоха, — это картина»<sup>52</sup>.

Сезанн обогатил искусство новым пониманием формы, законов построения композиции и блестящим колористическим даром. По воспоминаниям Дени Поль Серюзье отзывался о мастере из Экса так: «Это чистый живописец. Его стиль — это стиль живописца, его поэзия — это поэзия живописца. Назначение изображенного предмета, само понятие предмета исчезают перед очарованием красочной формы»<sup>53</sup>. Более приземленно оценивал его заслуги Э. Бернар: «Сезанн-художник и ничего более. Он пишет ради того, чтобы писать, как алкоголик пьет все что попало лишь бы только пить»<sup>54</sup>.

Неоднократно называя Сезанна классиком, Дени имел в виду не только его значение как мэтра современного искусства, но и присущую ему тенденцию к определенному порядку, столь свойственную неоклассицизму рубежа веков. Что касается отношения к символизму, то показательны слова, сказанные им Дени во время их встречи в 1906 году: «Я хотел копировать природу, но у меня ничего не выходило. И я был очень доволен, когда открыл, что солнце, например, нельзя воспроизвести, но его можно передать чем-то другим... цветом». Вот в этом — определение символизма, как мы его понимали в 1890 году»<sup>55</sup>.

Иными словами, Сезанн считал, что задачей художника является не имитация природы, а передача чувственного эквивалента от соприкосновения с ней. И в этом символисты были его единомышленниками. Но если Сезанн, стремясь к синтезу, достигал осязаемости материи, обобщения ее форм, то есть подчеркивал гармонию и единообразие видимого мира, то Гогена волновала не столько вещественность материи, сколько ее духовный эквивалент, возникающий в сознании творца. Признавая, что хотя основой для любого произведения искусства является зримый мир, что самое непостижимое — это именно материя, Гоген призывал постичь ее суть. Его рассуждения сочетались с учением Плотина о том, что «...природа, которая творит прекрасное, сама прекрасна по своей сущности, но мы, не привыкши или не умея смотреть в сущность вещей, гоняемся за внешностью и не замечаем, что движущая причина скрыта в глубине»<sup>56</sup>.

Отсюда понятно — почему именно Гоген имел такое влияние на наби. Они переняли от него не только некоторые живописные приемы, но и направление духовных поисков. Кроме того, понятие синтеза открывало большие возможности при реализации их декоративных устремлений.

Авторитет Гогена был особенно непререкаем для Дени, который даже в конце жизни записал в дневнике: «Я должен создать новый «Крестный путь», с более ярким цветом и упрощенными формами. Гоген, думать о Гогене»<sup>57</sup>.

Что касается Мориса Дени, то для него неоспоримое влияние старших современников сказалось не столько в интенсивности духовных поисков, сколько в жажде самовыражения и обретении собственной творческой индивидуальности.

#### 4. Морис Дени — символист

«Искусство символизма, — писал Г. Хофштеттер, — в противоположность видимой реальности и научному изучению дает такие образы, которые предполагают существование скрытой реальности...Одна фраза Беклина прекрасно определяет природу символистского произведения: «Картина должна кое-что рассказать, дать зрителю возможность подумать, как это делает поэзия, и оставить в нем впечатление, как это делает музыка»<sup>58</sup>.

Балансирование на грани видимого и невидимого миров, похожее на волшебный сон и сохраняющее в душе подобие музыкального эхо, полного совершенной гармонии завершающего аккорда, — чрезвычайно характерно для символистских произведений Мориса Дени. Ярким примером служит его картина «Фигуры в весеннем пейзаже» («Священная роща».1897. Эрмитаж. СПб), в которой прозрачность аллегорий, изысканность линий, форм и колорита, звучащих как бы в одном ключе и подчеркивающих женственность образов, — все пронизано поэзией символизма с ее утонченной инструментровкой. Это один из несомненных шедевров мастера, где он сочетал свое символистское мироощущение с врожденным влечением к гармонии, ясности и упорядоченности, столь свойственной классицизму.

Следует отметить, что этому произведению предшествовал целый ряд картин, где художник как бы постепенно приближался к его появлению, предугадывая его неясные образы. К ним относятся такие работы, как: «Тройной портрет Марты-невесты» (1892. Музей Приере. Сен-Жермен-ан-Ле), «Три юные принцессы» (1893. Частное собрание. Сен-Жермен-ан-Ле), «Сад мудрых дев» (1893. Собрание Лероль. Париж) и «Девственная весна» (1894. Музей Приере. Сен-Жермен-ан-Ле).

Безусловно, тема пробуждения природы и обновления чувств, переданная весенним пейзажем и нежными девичьими фигурами, — не нова. Это вечная тема юности, любви и красоты, к которой обращались как старые мастера, так и современные художники. Достаточно вспомнить одноименные композиции Пюви де Шаванна и Поля Серюзье. Дени наверняка знал и картину «Обновление» П. Франка Лами, имевшую успех в Салоне Общества французских художников 1892 года, а также творчество Анри ле Сидане, для которого характерно одухотворение природы в сочетании с интонацией легкой грусти. Его главные

героини, — девушки в белом, — своей нежностью, хрупкой красотой и зачарованностью только им ведомыми мечтами так похожи на образы Мориса Дени. Действительно, тема девушек в белом пронизывает все раннее творчество Дени не случайно: она непосредственно связана с образом Марты-невесты, многократно и с любовью варьируемой в предвкушении дня свадьбы, которая состоялась 12 июня 1893 года.

Тема девушек в белом, символизируя чистоту юных душ, часто сочетается с мотивом дороги, по которой этим душам предстоит пройти в поисках истины. Так, например, это видно в картинах: «Апрель» (1892. Гос. музей Креллер-Мюллер. Оттерло) и «Шествие невест» (1894. Частная коллекция. Париж). Причем типаж Марты повторялся почти во всех женских образах Дени начала 1890-х годов.

Иногда художник наделяет мирские сюжеты христианскими аллегориями. Например, в картинах «Три юные принцессы» и «Сад мудрых дев» яблоки — символы искушения, а фигура всадника вдали — ожидание пришествия Небесного Жениха. Более прозрачна евангельская символика в картине «Сад мудрых дев», где на первом плане изображена Марта в платье невесты, а на втором — девы. Обнаженные купальщицы слева — неразумные девы, а две в белом справа — разумные. Одна из них поправляет прическу и ее изящный жест напоминает такой же у хариты из «Священной роши».

Главная героиня — Марта, окруженная яблоневыми деревьями, нежна и задумчива. Ее рука придерживает на коленях раскрытую книгу. Скорее всего это Евангелие, где притча о разумных и неразумных девах (Матф. 25 1–13) повествует о готовности ко второму пришествию Спасителя. Его фигура на белом коне едва просматривается в правом верхнем углу полотна. Но художника увлекает не столько христианская мораль, сколько возможность средствами живописи создать опозитизированный, неземной облик избранницы. Накануне свадьбы Дени записал в дневнике: «Она была такой красивой в своем покрывале девственности и совершенно другой, какой-то ирреальной, более прекрасной, чем мечта»<sup>59</sup>.

В картине «Тройной портрет Марты — невесты» Дени запечатлел ее в день венчания. Здесь показана духовная эволюция человеческой души. Марта с закрытыми глазами — это погружение в себя, состояние созерцания невидимого мира; с полуоткрытыми глазами — пробуждение интереса к миру, а с открытыми — возвращение к реальности.

Прием утроения одного типажа Дени использовал неоднократно: три грации, три принцессы, три ангела. Противопоставляя жизнь активную и созерцательную, верность миру видимому и невидимому, Дени ставил проблему выбора пути, преодоления искушений и стремления к свету. При этом он отдавал предпочтение равно как языческим, так и религиозным мотивам и аллегориям. Ему вообще было свойственно сверять события личной жизни с библейскими и евангельскими. Ведь религия, как известно, была главным нервом его творчества.

Одной из ранних картин на библейский сюжет, где религиозный символизм вызван глубоко личными переживаниями, явилась «Борьба Иакова

с ангелом» (1892–93. Частная коллекция. Париж). В дневнике художника сохранилась запись от 8 декабря 1892 года: «Кто победил ангела? Даже сам патриарх был повержен в этой символической дуэли. Что касается меня, то я буду бороться до зари...»<sup>60</sup>

Сюжет борьбы ангела с Иаковом взят из книги Бытия (32, 24–26): «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним».

Обуреваемый накануне свадьбы противоречивыми чувствами, Дени пожелал связать испытываемые переживания с библейскими образами, которые когда-то по-разному интерпретировали такие мастера, как Делакруа, Гюстав Моро, а также Гоген. В книге Фомы Кемпийского «Подражание Христу» этот эпизод толкуется следующим образом: «И чем более устранишь ты себя от всякого утешения в творениях, тем более сладостных и действительных утешений найдешь во Мне. Но прежде, чем их достигнешь, будешь ты вначале не без печали и не без тяжкого борения. Упорно держится застарелая привычка, но лучшею привычкою побеждена будет. Поднимется ропот от плоти, но ревностью духа плоть будет обуздана. Змий древний станет разжигать и раздражать тебя, но его прогонит молитва; и сверх того полезным трудом главный вход затворен ему будет»<sup>61</sup>.

Эта книга была одной из любимейших у Мориса Дени. Так что, думается, он писал свою картину и под впечатлением от рассуждений Фомы.

Сюжет имел несколько авторских вариантов. Например, в иллюстрациях к «Подражанию Христу» изображен и змий. Что касается полотна 1892–93 года, то его решение типично для ранних работ Дени с их плоскостностью форм, четкими силуэтами фигур и тяготением к декоративности, напоминающей средневековые гобелены. Немалую роль в достижении архитектоники играют вертикали столбов деревьев. Устойчивые, кряжистые, они передают напряжение и драматизм схватки. В других работах, для сравнения, — «Девственная весна», «Священная роща», «Сад мудрых дев», — наоборот, тонкие, гибкие, как прутья, деревья ассоциируются с хрупкими мечтами героинь, ирреальностью их состояния.

Самая известная из ранних религиозных картин, — «Католическое таинство» (1890. Коллекция Франсуа Морис Дени. Алансон) — также связана с личными переживаниями художника: теплыми чувствами к «милрой Жанне», которая в 1898 году стала монахиней. В этой работе явно проступает влияние мастеров кватроченто, особенно Фра Анжелико.

В «Пейзаже с зелеными деревьями» («Буки Кердуэлла». 1893. Коллекция Д. Дени. Сен-Жермен-ан-Ле), по всей видимости, показан эпизод из поэмы Бульвер-Литтона о короле Артуре, перед которым в долине Кердуэлла внезапно возникло неземное видение, предсказавшее, что если он добудет три талисмана, то спасет страну от нашествия саксонцев. Этот сюжет дал Дени возможность новой интерпретации темы девственниц в белых одеяниях. Во всяком случае, на фоне бретонского пейзажа развернуто взятое из истории средневековья, столь любимой символистами, таинственное действо, смысл которого не столь важен по сравнению с воссозданием атмосферы его сакральности. Обобщенность

и плоскостность изображения буков наделяет пейзажный фон условностью, присущей скорее сценографии, чем станковой живописи. Убрав за край полотна кроны, заслонявшие небо, художник освободил от лишних деталей место действия, переведя акцент с внешней стороны на внутреннюю сущность происходящего. Стволы, как колонны огромного храма, с их громоздкостью и осязаемостью, лишь подчеркивают хрупкость фигур в белых одеяниях, смиренно склонивших головы перед чудесным явлением ангела. Колористическое решение картины также весьма условно: преобладает зеленый цвет, который символизирует полноту бытия, оттеняя эфемерность дев в белом и неземную красоту ангела.

Еще одной вариацией белофигурных композиций стала картина «Процессия под деревьями» (1892. Коллекция Артура Г. Альтшуля. Нью-Йорк). По признанию самого художника — не что иное, как чистые души, облаченные во все белое, парами проходят в тени деревьев. Возможно, они материализовались по молитве монахинь, показанных на втором плане. По крайней мере ясно, что это бесплотные существа. Даже ажурные тени, отбрасываемые невидимой листвой, чья прихотливость рисунка — дань модерну, кажутся в бликах солнечного света более реальными, чем эти небесные видения. В картине изображено соприкосновение двух миров. Она очень поэтична и оставляет чувство благоговения перед чудесным и божественным явлением.

Но не только небесные, но и вполне реальные женщины занимали воображение Дени. Способность вдумчиво относиться к окружающей жизни, глубоко чувствовать и дарить любовь невольно привлекала к ним внимание молодого художника. Его Муза принимала то обличье Марты, то черты других знакомых женщин. Например, в картине «Тройной портрет Ивон Лероль» (1897. Коллекция Оливье Руара. Тулуза) изображена дочь известного художника Анри Лероля, в доме которого Дени встречался с видными поэтами и музыкантами — Малларме, Дебюсси и Шоссонем. Ивон Лероль готовилась в скором будущем стать мадам Эжен Руар. Девушка, явно позируя и сознавая собственное очарование, одной рукой кокетливо придерживает подол платья, а другой подносит к лицу букетик. Две другие фигуры, как это принято у Дени, раскрывают символику образа: одна из них срывает розы, что знаменует цветение юности, а вторая робко вступает на тропу, олицетворяющую жизненный путь, глядя на необъятные горизонты чудесного регулярного парка с извилистыми дорожками, заманчиво влекущими вдаль, что естественно воспринимается как метафора предстоящих радостных поворотов судьбы.

Хотя некоторые французские исследователи считают «источником тройных портретов Мориса Дени картину Пюви де Шаванна «Девушки на берегу моря»<sup>62</sup>, но даже если это так, то многочисленные вариации Дени этой темы имеют глубоко индивидуальное прочтение и совершенно иную окрашенность.

У Дени был свой иконографический круг. Зачастую в тройных портретах, как мирских, так и религиозных, он использовал один типаж — облик Марты. Примером может служить его картина «Святые жены у гроба» (1894. Музей Приере. Сен-Жермен-ан-Ле). Даже обращаясь к евангельским сюжетам, художник

не связывал себя выработанным веками традиционным прочтением образов, а изображал современный, хоть и условный мир, удобный ему для выражения собственных представлений, мыслей и чувств, то есть давая символистскую трактовку. Упомянутая выше картина — это один из многочисленных вариантов темы пасхального утра. Воспроизводя евангельский эпизод, Дени на первом плане представляет святых жен в сопровождении девочки — причетницы. Они смиренно склонили головы перед двумя ангелами, жестами подтверждающими свой рассказ о воскресении Христа: «Когда же недоумевали они о сем, вдруг предстали пред ними два мужа в одеждах блистающих. И когда они были в страхе и наклонили лица свои к земле, сказали им: что вы ищете живаго между мертвыми? Его нет здесь: Он воскрес...» (Лк.24.4–6)

В этом полотне символизм образов сочетается с явными приемами модерна, что вообще характерно для ранних работ Дени. Типичным его проявлением, где помимо черт Ар Нуво дано четырехкратное повторение одного типажа, является декоративная композиция для дома Лероля «Лестница в листве» (1892. Частная коллекция. Сен-Жермен-ан-Ле), имеющая второе название — «Поэтическая арабеска», более полно отражающее суть произведения. Фигуры девушек в длинных платьях с раздувающимися от напора ветра подолами, воспринимаются не столько как чей-либо портрет, сколько как воплощение юности и грации. Символика композиции совершенно прозрачна и не является ее главной целью, которую художник видел прежде всего в создании поэтического и одновременно декоративного живописного образца, где все радует глаз: свежая девичья красота, их нарядные платья, складки которых от движения ветра образуют прихотливые завихрения, так тонко сочетающиеся с арабесками листвы, локонами причесок и ажурными просветами летнего неба. Типично для Ар Нуво и понимание человеческих фигур как равнозначных с фоном элементов орнамента.

Наиболее полно эти традиции нашли выражение в картине «Госпожа Рансон с кошкой» (ок.1892. Коллекция Д.Дени. Сен-Жермен-ан-Ле), где помимо Ар Нуво ощутимо сильное влияние японского эстампа. В целом это произведение, отражая творческие поиски молодого художника, не характерно для его будущей манеры письма, хотя и являет прекрасный пример проявления чисто декоративных функций живописи. Не случайно Дени выбирает холст вертикального формата. Причудливо изогнутая фигура сидящей женщины занимает почти всю его поверхность, а кошка, с ее гибким силуэтом, введена для пластического и цветового равновесия и усиления орнаментального начала. Эта работа Дени напоминает картину П.Боннара «Женщина с кроликом» (н.1890х гг. Частное собрание. Нью-Йорк).

Стилизация форм под японскую гравюру видна и в картине «Чашка чая» (1892. Музей Орсе. Париж), имеющей второе название — «Мистическая аллегория», которое и раскрывает символику полотна: чайная церемония, согласно пониманию японцев, олицетворяет просветление души. Главная героиня — Марта. Ее облик удвоен. Когда она держит поднос с чайными принадлежностями, ее глаза закрыты, взгляд как бы направлен вглубь души. Рядом — другая Марта с ясным, устремленным вдаль взором. Ее ладонь

придерживает книгу, подчеркивая состояние покоя, словно душа обрела истину и растворилась в нирване. Фигуры решены плоскостно, их силуэт обведен четким контуром. Светлый колорит соответствует мистике происходящего таинства. Изысканный жест руки стоящей Марты, тугие завитки ее прически и каскад струящихся складок и линий рисунка ткани платья, — все это дань Ар Нуво. В целом же картина, помимо символистской, наделена и декоративной окрашенностью.

Этими же свойствами обладает и полотно «Апрель» (1892. Гос. Музей Креллер-Мюллер. Оттерло). Белые одеяния юных девушек символизируют не набожность и отрешенность от земного бытия, как, например, в «Пейзаже с зелеными деревьями», а чистую радость общения с пробуждающейся природой. Их нехитрое занятие — сбор цветов — показано в строгом соответствии с декоративной задачей, поставленной художником: фигурки разбросаны яркими пятнами на фоне цветущего луга, составляя вместе с остальным изображением прихотливый узор. В картине нет иного подтекста, кроме радости жизни, весенних надежд и любования красотой мира.

В композиции «Шествие невест» (1894. Частная коллекция. Париж), также имеющей скорее декоративное звучание, удвоен облик Марты в наряде невесты. За ней — условное изображение сопровождающих с праздничными дарами, причудливые силуэты придорожных деревьев, плавный изгиб реки и бескрайние горизонты, символизирующие начало новой жизни, — все это дань тому счастью, которое художник обрел в недавно состоявшейся свадьбе. Однако его вариации на эту тему несколько навязчивы и снижают подобающий случаю пиетет.

Мало кому из современников удавалось сочетать в себе дар проникновения в тончайшие движения человеческой души и состояние глубокой набожности, с одной стороны, и безграничного восхищения любым проявлением жизни, с ее непосредственностью и трепетностью, — с другой. Для Дени чрезвычайно характерно слияние духовного и чувственного начал, поэтому даже обнаженную натуру на лоне природы, традиция изображения которой восходит еще ко времени Возрождения, он трактовал по — разному. Например, в картине «Вечер втроем» (1891. Коллекция Дежан. Сен-Мартен-де-Лондр), с отрешенными от всего мирского фигурами трех женщин, преобладает духовное начало. Внутреннее сродство героинь не столько в их похожести друг на друга, сколько в общности состояния — глубокой погруженности во внутренний мир. Стилизованный пейзаж с узорчатым рисунком травы, словно собранном из арабесок, на котором белеют рассыпанные звездочки цветов, подчиненный декоративной задаче и напоминающий старинный гобелен, подчеркивает совершенное отсутствие чувственности.

Совсем иначе воспринимается «Обнаженная с букетом фиалок» (1894. Частная коллекция. Сен-Жермен-ан-Ле ). Здесь чувственное превалирует над духовным, что дало повод некоторым критикам упрекнуть Дени в отсутствии интимной скромности<sup>63</sup>. Строгая симметрия элементов натюрморта и пейзажа, застылость и напряженность позы и выражения лица обнаженной Марты, — все это отголоски оформившегося к тому времени стремлению художника



к «классическому порядку», которое стало еще более явным после его поездки в 1895 году в Италию. Именно тогда Дени научился воспринимать окружающий мир глазами художников Возрождения. Работая над одним из портретов, он признался в дневнике: «Я исполняю довольно серьезные подражания. Я сейчас тружусь над портретом мадам Шоссон, используя знаменитый портрет одного примитива, — П. делла Франчески. Тот же декор, те же пропорции, и время от времени я езжу во Флоренцию, чтобы посмотреть, как это сделано».<sup>64</sup>

Однако помимо классицистических тенденций в картине «Обнаженная с букетом фиалок» чувствуется некоторая принужденность, не свойственная непосредственному восприятию природы. Симметричность композиции, плоскостность решения объемов, стилизованность пейзажного фона и нарочитая демонстративность напоминают о сценографии.

Действительно, в те годы Дени немало времени отдавал театральной деятельности: он принимал участие в оформлении многих спектаклей по пьесам современных авторов — Дюжардена, Реми де Гурмона, Метерлинка, Трарье, Жарри. Театр привлекал его не только символистской направленностью тематики, но и своими синтетическими возможностями.

Этим же свойством обладало и искусство книжной иллюстрации. Дени создал за свою жизнь множество графических циклов, но один из самых ранних, — к «Мудрости» Верлена, — так и остался непревзойденным. В нем он проявил тонкое понимание замысла поэта и способность к визуализации сложных душевных состояний и глубоких мыслей, — качества, которые Дени впоследствии развил при оформлении других книг.

Интерес к внутреннему миру человека — отличительная черта лучших работ Дени. Она связана не только с мистической или религиозной направленностью его мыслей, но и с желанием опоэтизировать самые будничные проявления жизни, дать видимую оболочку сокровенным мечтам, грезам и надеждам. Но при этом Дени не терял узнаваемости привычных образов, но придавал им совершенство форм, свойственное классическому искусству. Такова его картина «Музы» (1893. Музей Орсэ. Париж), изображающая отдыхающих в парке женщин. Столь прозаичная тема обретает у Дени чрезвычайно продуманное воплощение, наделенное множеством аллегорий. Это живописное переложение символистской поэзии, устремленной к высоким духовным сферам. Кроме того, полотно обладает несомненными декоративными качествами. В нем отдана дань не только символизму, но и Ар Нуво, что проявилось и во внимании к рисунку, и в использовании мотива арабесок. При всем том и пластика форм, и архитектура композиционного построения напоминают о классицизме. Итак, это произведение, которое сочетает многие тенденции, свойственные творчеству художника.

Одна из наиболее характерных черт живописи М. Дени — это ее женственность. Она проявлялась не только в том, что главные персонажи картин мастера — женщины, но и в просветленности общей интонации, в их созерцательности, в той особой духовности, которая присуща именно женской душе.

Дени свойственна и живописная музыкальность. Не случайно одним из его наиболее почитаемых художников был Боттичелли. От него Дени перенял

плавность, а вернее — кантабельность линий и совершенство форм, чередование восходящих и нисходящих направлений, подчинение элементов полотна единому ритму. В сочетании с элегичностью мотива, нежностью красок и изысканностью колорита возникал некий зримый мелос, неизменно достигалась гармония, столь свойственная музыке. Как правило, она была созвучна духовному состоянию человека, ведь Дени почти во всех своих ранних произведениях трактовал символизм как поэзию настроения.

Зрелый период его творчества был ознаменован возникновением живого интереса к искусству Ренессанса и «классическому порядку», в обретении которого Дени воспринял уроки не только старых мастеров, но и недавних предшественников.

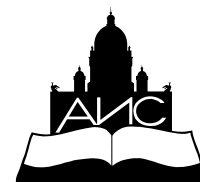
Анализируя более позднее творчество мастера, можно с уверенностью сказать, что наиболее ярко и талантливо он проявил себя особенно в ранний период жизни, поэтому в канун юбилея художника имело смысл так подробно остановиться именно на нем. Ведь благодаря своим символистским работам он в основном и вошел в блестящую плеяду мастеров рубежа XIX–XX веков, став главой второй волны французских символистов.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Delacroix E. Oeuvres litteraires. T.1. Paris, 1923. P.63.
- <sup>2</sup> Мастера искусств об искусстве. М, 1967. Т.5, кн.1. С. 165-166.
- <sup>3</sup> Там же. С.182.
- <sup>4</sup> См.: Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Samllliche Schriften und Dichtungen. Bd.3. Leipzig, 1914.
- <sup>5</sup> См.: Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство вт. пол. XIX века. М. 1975. С.24-25.
- <sup>6</sup> Там же. С.30.
- <sup>7</sup> Цит. по: Chasse Ch. The Nabis and their period. London, 1969. P.26.
- <sup>8</sup> Цит. по: Ревальд Д. Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена. Л.-М. 1962. С.91.
- <sup>9</sup> Denis M. Du symbolisme au classicisme. Theories. Paris. 1964. P.118.
- <sup>10</sup> Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М. 1989. С.39.
- <sup>11</sup> Ревальд Д. История импрессионизма. Л.-М. 1959. С.27.
- <sup>12</sup> Конт О. Курс положительной философии. СПб. 1899. Т.1. С.6.
- <sup>13</sup> Тэн И. Философия искусства. М. 1933. С.12.
- <sup>14</sup> Марцинский Г. Метод экспрессионизма в живописи. Пг. 1923. С.30.
- <sup>15</sup> Johansen S. Le symbolisme. Copenhagen, 1945. P.94.
- <sup>16</sup> Плотин. Сочинения. СПб. 1995. С.339-340.
- <sup>17</sup> Serusier P. ABC de la peinture. Paris. 1942. P.64.
- <sup>18</sup> Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Берковского Н.Я. Л. 1934. С.149.
- <sup>19</sup> Там же. С.287.
- <sup>20</sup> Там же. С.298-300.
- <sup>21</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М. 1966. С.105.
- <sup>22</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М. 1983. Т.2. С.352.
- <sup>23</sup> Denis M. Journal. Paris. 1957. T.I. P.63.
- <sup>24</sup> Плотин. Указ. соч. С.122.
- <sup>25</sup> Baudelaire Ch. Curiosites esthetiques. L art romantique et autres oeuvres critique. Paris. 1962. P.503.
- <sup>26</sup> Denis M. Du symbolisme au classicisme. Theories. Paris. 1964. P.73.
- <sup>27</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Указ. соч. С.165.

28. Шопенгауэр А. Сборник произведений. Минск. 1998. С.391.
29. Denis M. Op.cit. P.64.
30. Ницше Ф. Сборник произведений. Минск. 1997. С.468-473.
31. Цит. по: Denis M. Orangerie de Tuileries. Paris. 1970. P.87.
32. Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. Л. 1976. С.154.
33. Aurier G.-A. Oeuvres posthumes. Paris. 1893. P.215-216.
34. Denis M. Nouvelles theories sur l art modern, sur l art sacre. Paris. 1922. P.31.
35. Denis M. Du Symbolisme au classicisme. Theories. Paris. 1964. P.42.
36. Redon O. A soi-meme. Journal (1867-1915). Paris. 1922. P.27.
37. Denis M. Op.cit. P.165.
38. Цит. по: Chasse Ch. Op.cit. P.30.
39. Сарабьянов Д.В..Указ. соч. С.112.
40. Verkade J. Le Tourment de Dieu. Paris. 1926. P.94.
41. Denis M. Op. cit. P.118-119.
42. Ibid. P.118.
43. Ibid. P.119.
44. Плотин. Указ. соч. С.339-340.
45. Там же. С. 349-350.
46. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л. 1972. С.67.
47. Denis M. Op.cit. P.51.
48. Ibid. P.33.
49. Chasse Ch. Op.cit. P.35.
50. Цит. по: Ревальд Д. Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена. Л.-М. 1962. С.309.
51. Denis M. Op.cit. P.121.
52. Ibid. P.157.
53. Ibid. P.164.
54. Цит. по: Chasse Ch. Op.cit. P.39.
55. Denis M. Op.cit. P.165.
56. Плотин. Указ. соч. С.341.
57. Denis M. Journal. Paris. Т.III. P.234.
58. Hofstatter H.H. L iconographie de la peinture symboliste // Le symbolisme en Europe. Paris. 1976. P.11.
59. Denis M. Journal. Paris. 1957. Т.I. P.90.
60. Ibid. P.98.
61. Кемпийский Фома. О подражании Христу. М. 1999. С.101.
62. См.: Le symbolisme en Europe. Paris. 1976. P.170.
63. См.: Bouillon J.-P. Maurice Denis. Geneve. 1993. P.54.
64. Denis M. Journal. Paris. 1957. Т.II. P.124.





### III

Марина Унксова

## СЮРРЕАЛИЗМ — ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

В постмодернистском потоке современной живописи смешались все возможные жанры и направления. Преобладают абстракционизм и экспрессионизм. Велика роль поистине бессмертного реализма, отражающего красоту действительности, и неомпессионизма как его более декоративного варианта. Если приблизительно подсчитать число картин того или иного направления, показанных на выставках в галереях Санкт-Петербурга за год, то примерно 1/3 из них — абстракции, по 1/5 — экспрессионистские композиции и реалистические работы.

Сюрреализм привлекает, а тем более удается значительно меньшему числу художников. Всего лишь около 1/10 общего количества выставленного (живопись, графика) может быть отнесено к этому направлению.

Сюрреализм требует от художника не только смелости воображения, фантазии, но и профессионализма, достаточно вспомнить работы Сальвадора Дали.

Возникновение сюрреализма относится к далекому началу прошлого века, к периоду между двумя мировыми войнами. Сам термин связан с именем Гийома Апполинера и употреблен в одном из его литературных произведений в 1918 году.

Вначале, в 20-х годах XX века сюрреализм был известен как «метафизическая живопись» и противопоставлялся дадаизму (Дюшан, Эрнст, Пикабия), провозгласившему вершиной искусства абстракционистско-коллажированные хаотические композиции. Несмотря на противопоставление, общим у этих двух направлений был взгляд на окружающий мир как на нечто абсурдное, отсутствие лицемерия и приукрашивания действительности. Сюрреалисты первыми попытались в своем творчестве опереться на современные им достижения научной теории в изучении человеческой психики, на результаты психоанализа взаимодействия психических и физических компонентов, сознания и подсознания в процессе создания и восприятия искусства. Изображение, процесс его создания зависят от глубинного бессознательного, аутентичность реальности в них нарушена. На ранних этапах стилевое однообразие в рамках сюрреалистического направления отсутствовало. В него включались фантастические абстракции, мистические композиции — изображения бессознательного, возникающие как бы во сне.

Традиционно к родоначальникам сюрреализма относят европейских художников Могритта (Rene Magritte), Делво (Paul Delvaux), Дали (Salvador

Dali), Танги (\_\_\_ves Tangiy); все они родились в самом конце XIX или начале XX века, Дали был самым молодым (1904 г. р.)

Творчество этих мастеров представляет собой сочетание унаследованной техники старых мастеров и супердетализации, свойственной фотографии (то, что позже стало называться фотореализмом). Но созданные художниками объекты живут в странном мире без учета закономерностей земного существования.

Впечатление шока провоцируется у зрителя странностью мира картины, фантастическими ассоциациями, компромиссом между реальностью существующей и воображаемой. На начальных этапах «автоматическое письмо» художника рассматривалось как средство представления бессознательного, образов, возникающих в кошмарных снах. Таковы, например, на картине Танги странные фигуры оживших механизмов, причудливо соединенные на оси угловатые диски, гвозди, странные красные шарики на общем сине-сером фоне, напоминающем уходящую в пространство поверхность моря и облачного неба над ним. Могригг тщательно выписывает массивную пушку, направленную дулом на окно в стене дома, окно с плывущими в небе облаками. На картинах этого художника облака превращаются в птиц, а скалы парят в воздухе.

Характерна для сюрреализма уже на ранних этапах пространственная глубина, и общее впечатление фантазмагоричности, не только пугающей, но и интересной для зрителя. С самого начала сюрреализм был проникнут мистицизмом, позиционируя себя визионерское искусство, «материализация истолкованных ясновидцем снов психопата»<sup>1</sup>. Резкость последнего определения не умаляет его справедливости и объясняет популярность сюрреалистического направления исторически пришедшего на смену тупикового варианта хаоса дадаизма.

В 1924 году Анри Бретон написал манифест сюрреализма (в соавторстве с Львом Троцким), в котором декларировал выключение всякого контроля разума, всякого эстетического или морального предубеждения<sup>2</sup>. Провозглашалось вышеупомянутое, заимствованное у Фрейда «автоматическое письмо» как главный метод сюрреалистического творчества. Отключение разума, по мысли Бретона, гарантировало не транскрипцию речи, но «манифестацию бессознательного»<sup>3</sup>. Революционность идеи сюрреализма способствовала сближению с левыми радикальными идеями тех лет и воплотилась в издаваемом тем же Бретоном журнале «Сюрреалистическая революция». Однако попытки объединить коммунистическое движение с сюрреалистическим оказались неудачными, длились недолго и окончились исключением Бретона из французской коммунистической партии.

Первая международная выставка сюрреализма состоялась в 1936 году в Лондоне, а уже в 1938 — Всемирная выставка сюрреализма в Париже. На ней хэппенинг, реди-мейд, двусмысленность и извращение всех привычных понятий получили небывалый размах. Так, например, Дали представил «Дождливое такси» с протекающей крышей и манекеном, «сюрреалистической леди-сноба», по которой ползали 200 улиток, причем вблизи постоянно звучал истерический смех, записанный в психолечебнице<sup>3</sup>. В 20–30-х годах XX века к сюрреализму относились и были очень характерны подобные объекты, инсталляции,

перформансы с использованием реди-мейда, фотографий и кинофрагментов. Провозглашалась сюрреалистическая сущность фотографии, создающей свой мир, дублирующий реальность, но не буквально, а пропуская ее через художественное восприятие фотографа. Это так называемая реальность второй степени, во многом случайно возникающая и усиленно драматизированная. Деррида (J. Derrida) рассматривал фотографию и кино по отношению к зрению и воображению как нечто дополнительное (супплемент — supplement), и всю сюрреалистическую продукцию как представление действительности в виде текста<sup>3</sup>. Впоследствии, во второй половине и к концу XX века в ходе технического прогресса с появлением видео-арта, развитием кино, обособлением фотографии в отдельный вид искусства, а также возрастанием роли актуальных проявлений, таких как хэппенинги, перформансы, видеоинсталляции, термин сюрреализм получил более ограниченное значение. В XXI веке сюрреализм это особое направление в живописи и графике, далеко отошедшее от идеи «автоматического письма» в сторону тщательной и искусной разработки композиции. Невозможно оспаривать, что главным представителем этого направления и даже его символом является Сальвадор Дали. Испанский художник (1904–1989) находился в ранние периоды под влиянием метафизической итальянской живописи. В его картинах в максимальной степени контрастируют реалистическое представление объектов, граничащее с фотографичностью и абсурдность представляемых ситуаций. Для Дали характерен знаменитый «множественный образ», определяемый самим художником как «параноическо-практический»<sup>3</sup>. На его картинах — изобилие фрагментированных человеческих тел (отдельные кисти рук, пальцы) тающие, теряющие свою форму объекты, включая человеческие головы, и просто материальные массы причудливых очертаний, обилие эротических и фрейдистских символов реальности (например, изображения политических деятелей — бюсты Ленина). «Резкие ракурсы, произвольный горизонт, стремительное перспективное удаление, акцентированные контрасты масштабов, смещение пространственных категорий («верха» и «низа»), ирреальность места действия, несмотря на приметы конкретных пейзажей»<sup>3</sup>. Тщательная выписанность объектов при неразличимости отдельных мазков тонкой кисти создает среду, чуждую конкретно-бытовой сущности, обозначенную А. Курбановским как «не географический, а сюрреалистический у-топос»<sup>3</sup>.

Трансформация времени совершается путем перевода его в категорию материального, «тело» времени расплывается, плывет, как знаменитый «мягкие части» («Пространство памяти», 1931). Перегруженный передний план картины фиксирует действие застывшее или уже совершившееся. Постоянно присутствие цитат, фрагментов, персонажей из бесчисленного количества произведений, вошедших в историю изобразительного искусства самых разных авторов, от Фидия до Энгра (т.е. от древних до современников Дали). Буквально или искаженно используются все стили и художественные приемы. Творчество Дали — квинтэссенция сюрреализма, который каждым своим артефактом умножает сущность реальности, создавая изображение и реальное, узнаваемое зрителем, и одновременно — сверхреальное, содержащееся в природе бессознательного.

В хаотичном жизненном потоке произвольно всплывают сны, спонтанная эротическая символика, политические реминисценции.

По мнению Зонтаг (S. Sontag, 1979) «сюрреализм всегда заигрывал со случайностью, приветствовал незваное, льстил беспорядочным явлениям»<sup>3</sup>. В результате в сюрреалистических произведениях чисто-формальные элементы семантизируются, обнаруживают свою смысловую, знаковую наполненность, в то время как содержание (сюжет, название произведения) десемантизируется, является лишь структурным элементом целого. Картины сюрреалистов, как правило, наполнены намеками и символами, воплощенными в виде реальных, подчеркнута валеризированных, или произвольно-сконструированных элементов-объектов. Животные, например, могут олицетворять фобии автора. Лев на картинах Дали, по общепринятому мнению, ассоциируется с образом отца<sup>3</sup>. Возникают приметы времени, политические артефакты намекают на общественные настроения и предпочтения самого художника, символизируют эпоху. Конечно, бюст Ленина в XXI веке рассматривается в ином контексте, чем в начале-середине XX века. Сейчас, а тем более в будущем, непонятно, почему в 1924 году смерть этого политического деятеля вызвала резонанс во всем мире, а в самой России много дней в жестокий мороз людские толпы текли добровольно мимо грандиозной инсталляции — гроба с телом Ленина и впоследствии очередями стояли в Мавзолее.

Картины сюрреалистов есть кладезь метафор (Ж. Батай (G. Batais\_\_e), 1929<sup>3</sup>. Характерны множественные образцы, каждая фигура есть одновременно что-то иное, структуры неустойчивы, расплываются, трансформируются.

Согласно методике психоанализа, А. Курбановский<sup>3</sup> выделяет в произведениях сюрреалистов: 1) внешнюю форму, как правило, это затейливый, тщательно обдуманый «фигурный алогизм»; 2) внутреннее содержание — поддающийся истолкованию слой социально-культурных ассоциаций, обстоятельства биографии художника, его персональные комплексы; 3) невербализуемое бессознательное желание, проявляющееся в форме механизмов кодирования, создающее коды зашифровки и воспринимаемое зрителем также на уровне подсознания.

Будучи искусственным, всякий сюрреалистический артефакт посредством каждого своего знака, формы, оттенка как бы умножает сущность, создает сверх (sur) реальность своим физическим бытием, изображением, узнаваемых очертаний в невероятных ситуациях. Эти черты сюрреализма явно усматриваются в искусстве социалистического реализма. Преобразование реально увиденной художником картины лесоповала с участием замученных полуживых оборванных заключенных в тот же лесоповал, но силами краснощеких советских лесорубов, безусловно, есть трансформация реальности по законам сновидения. Такой же сон — картина «Утро нашей Родины» (худ. Шурпин) — идеализированный Сталин, любующийся розовыми далями страны. Сюрреалистическое сновидение отличается принципиально от снов классического сюрреализма своей социально-обусловленной маскировкой под реальность, мотивированной страхом и холодным расчетом.

Соцреалистические артефакты представляли собой программу преобразования действительности, «супплемент, который торжествует над

действительностью, коллективный сюрреализм» (Б. Гройс, 1993) <sup>3</sup>. При этом искусство прошлого, также вполне по-сюрреалистски (вспомним цитатность у Дали) понималось как пригодное к использованию — достаточно вспомнить античные колонны, приставленные к стенкам московских высотных зданий, или общеизвестный пример полного сходства картины Веласкеса «Сдача Бреды» (1634–35) и картины советского классика С. Герасимова «Клятва сибирских партизан» (1932).

Грандиозный соцреалистический Ренессанс сталинского ампира есть воскрешение преодоленного прошлого — классического искусства. С сюрреализмом его роднит также устойчивость апокалипсических мотивов и постоянство присутствия личности Вождя, воплощенного Абсолюта гегелевской философии. Это была культура после конца истории.

Исторический крах сталинского тоталитаризма отозвался эхом особенно в русском искусстве. Формалистические течения исторически частично ожили, частично вновь возникли и начали развиваться под именем неофициального советского искусства, оно же андеграунд, нонконформизм. В нонконформизме проявилось использование сюрреализма как средства сублимации — переключения в сферу художественного творчества недовольства действительностью, способного вызвать у человека психоневротические отклонения. Принятие сюрреалистами фрейдистского тезиса об отсутствии четкой грани между психической нормой и патологией привело к признанию сумасшествия состоянием, перспективным для художника. Примером явилось творчество Владимира Яковлева, признанного во всем мире, проведшего большую часть жизни в психиатрической лечебнице.

Наиболее видными представителями сюрреализма в нонконформизме — андеграунде 60–80-х годов явились Эдуард Зелекин и Владимир Овчинников. Для Зеленина характерно отлично сюрреалистическая разномасштабность изображения, смещение пропорций, признаков разности духовных ипостасей. На картине «Вечерние галлюцинации» (1984) странный ящер, кузнечик превышают размером женскую фигуру. Тщательная выписанность деталей создает иллюзорную псевдореальность, ответ таинственности падает на уютный покой банального. Овчинников на грани абсурда смешивает мир обыденного и мир религиозных символов, античной мифологии. Мастерская, своеобразная, как бы светящаяся изнутри живопись квазиреальных персонажей — ангелов, святого Себастьяна, Геракла в толпе типичных «совковых» персонажей создает впечатление фантазмагоричности сна жизни в стране, забывшей Бога. Картины Овчинникова неизменно вызывают ощущение смутной тревоги, разрешающейся вопросом: «а что, собственно, здесь на холсте происходит?»<sup>4</sup>. В абсурдности сюжетов художник отражает начальную правду современного ему мира с однообразной механистичностью человеческой жизни, когда коллективная амнезия порождает ангела — социального изгоя, действие разворачивается на фоне руин прежней жизни <sup>4</sup>. Овчинников сообщает каждому своим полотном ощущение земного времени и замершей вечности, в них видят отражение собственных видений и снов (Р. Миррей, 2006) <sup>4</sup>. При всей абсурдности сцен, предстающих на картинах Овчинникова, они четко отражают и время, и настроение общества, в котором пришлось работать художнику. Его святой Себастьян, одетый



в солдатскую ушанку и привязанный к сельскому столбу электропередачи для каждой советской матери — символ ее сына, отданного в армию и подвергающемуся там мучениям.

Сюрреализм XXI века сохранил свою сущность, хотя и не представлен мастерами масштаба Сальвадора Дали. Произведения современных сюрреалистов демонстрируют широкий диапазон взгляда — от космического зрелища до вида на деревья Летнего сада или на модель химической структуры. Характерна глубина, вид, как бы открывающийся за картиной, пространство, заключенное в раму, создаваемое с использованием перспективы, ракурсов, светотени. Широко используется арсенал технических и художественных приемов фотографии. Резкие ракурсы, драматический срез композиции, укрупненная деталь подсказаны применением кадрирующей рамки или мощных линз фотообъектива. В XX веке «вид» слишком часто оказывался взглядом «вооруженного глаза»<sup>5</sup>. Картины сюрреалистов XXI века адресуются, в большей степени, чем раньше, не к глазу зрителя, а к его интеллекту, памяти, ассоциативной способности, знакомству с искусством прошлого.

Графика эстонского художника Петра Алика<sup>6</sup> широко использует новейшие техники — листы линогравюры увеличиваются цифровым методом, создавая чередование контрастных полос на композициях монументальных размеров с «бредовым наслоением образов», решенных в строгой традиционной гравюрной манере. Эта манера — материал для трансляции актуальных идей, напоминающей ОП-Арт Вазарелли. Художник сталкивает образы друг с другом в характерной для постмодернизма игре с контекстами. Эффект получается шоковой, например, курица склевывает пальцы человеческой руки, протянутой к ней. Капли крови стекают по руке и по клюву, от некоторых пальцев уже почти ничего не осталось, на лице человеческом — обреченное внимание («Художник и его курица», 1998). Это не утопия, скорее антиутопия, если тон, то страшный. Алик монтирует классические образы с абсолютно современными вещами массового потребления, использует надписи граффити, все это продолжает сюрреалистическую абсурдистскую традицию.

На картинах Елены Ремеровой («Портрет с масками», 2002; «Осенью», 1995) огромные яркие рыбы плывут в верхушках освещенных закатом деревьев сада, похожего на Летний сад с белой вазой среди аллей и маленькими людскими фигурками у подножия деревьев. Тщательно выписаны бесчисленные веточки, в которых затерялись пучеглазые зеленые и красные рыбы, уходящая вдаль перспектива сада или голубое пространство за окном, на котором висят маски. Гиперреалистическая живопись руки, держащей шкурки с масками, странные птички — синички (?), сидящие на масках — арсенал образов выдержан в лучших традициях сюрреализма. Среди самых последних по времени примеров отметим проект группы «Milk and Vodka» (2009), стремящийся создать «аутентичный образ мироздания» в виде модели химической структуры, состоящей из квази-шариков-молекул, соединенных в сложную комбинацию согласно формуле, известной, вероятно, только авторам. Однако эти элементы (не только шары, но и полусферы, цилиндры)

тщательно выполнены и их общая комбинация странно одушевляется внедрением обычных бытовых предметов (стулья, ведро и т. п.).

Болгарский художник Димитр Келбечев выполнил в 2009 году сюрреалистическую композицию — отзыв на знаменитую работу Рене Могритта «Использование слов» (1928–29). Картина наполнена «небом, облаками, парящими рыбами, от нее веет ветром безвремени» (Кириллица, 2009). Появление космических объектов и вообще космические мотивы отражения в творчестве колумбийского художника Риккардо Пара, который изобразил маленькую фигурку местного жителя, стоящего на краю горизонта и глядящего ввысь, на появляющийся среди облаков «неопознанный летающий объект».

В каталоге новейшего московского музея актуального искусства «Art4.ru» из почти 70 представленных художников в сюрреалистическом направлении работают всего лишь каждый десятый. При этом особым вниманием создателей коллекции музея пользуется эпатажная сторона сюрреализма. Таковы, например, совместные произведения Александра Виноградова и Владимира Дубосарского. Их «выходящие за рамки воображения»<sup>7</sup> работы соединяют уже известное в странных ассоциациях, например, фигура Уорхола в окружении зверей — тигр, жираф (цитата из Дали), мартышка и др. на фоне храма Христа Спасителя («Уорхол в Москве», 2000) или томик Пушкина на земле среди одуванчиков («Пушкин», 1996). Следует отметить, что в новейшем сюрреализме наряду с характерной гиперреалистической тщательной выписанностью присутствует также плакатная упрощенность живописи, акцентированные цветовые пятна. В результате возникает так называемый «позитив для масс», пользующийся усиленным рыночным спросом, что отмечено в сопровождающей статье: «Картины разлетаются как горячие пирожки»<sup>7</sup>. Георгий Гурьянов работает в том же позитивном ключе. Ностальгия по советским идеалам в современном сюрреализме пронизала иронией и саморефлексией и воплощена художником в гипертрофировано мужественных образах летчиков, борцов, гимнастов с гиперреалистической мускулатурой на фоне все того же бездонного облачного неба («Гимнасты», 2003).

Всемирно знаменитый Илья Кабанов в своих квазиконцептуалистских работах сюрреалистичен как по существу, так и по форме. Тщательно выписанный антураж советской квартиры, пронзенной лучами космического света («Человек, улетевший в космос» из своей квартиры», 1988), разбросанный бытовой мусор, сюрреалистическая единственная муха как единственная значащая деталь («Анна Евгеньевна Королева: чья это муха?», 1987), — это все элементы собственной модели вселенной, отвергающей нормальный порядок вещей и ставящий на его место советский абсурд.

Сюрреализм понадобился для адекватного отображения кошмара чеченской войны Алексею Каллиме, «самому модному представителю поколения русских художников»<sup>7</sup>. В многофигурных композициях Калима изображает абсурдные ситуации, совмещая реальность снов с реальностью войны («Мюриды», 2005). Характерное использование фрагментов произведений, вошедших в историю изобразительного искусства, наглядно демонстрирует Игорь Макаревич в своем «Буратино на севере» (1994). Копия

знаменитой иллюстрации к стихам Лермонтова «На севере диком стоит одиноко на горной вершине сосна» дополнена на первом плане тенью куклы — Буратино и самой куколкой, греющей руки над костерком в расселине подножья этой романтической горы. Герои Натальи Нестеровой совершают обычные действия, но при этом каменеют и становятся неотличимы от окружающих их статуй («Летний сад», 1980). Борис Свешников создавал как бы реалистические лагерные рисунки, но «холодный свет смерти пронизывает все изображенные им предметы, людей, дома, горы, ландшафты, облака»<sup>7</sup> и делает эти произведения мистико-сюрреалистическими.

В заключение еще раз подчеркнем значение и бессмертие сюрреализма, как направления в изобразительном искусстве, строящего свои произведения скорее по законам сновидений, чем реального мира. В них заложено и реализуется стремление к идеалу искусства с тем сильным ощущением почвы под ногами, которое дает право на полет.

#### Примечания

<sup>1</sup> Родна М. Д. Современное искусство. СПб.: Амфора, 2000, 101 с.

<sup>2</sup> Breton A. Les manifestes du surrealisme. Paris, 1946.

<sup>3</sup> Курбановский А. А. Искусствознание как вид письма. СПб., «Борей-Арт», 2000, 257 с.

<sup>4</sup> Овчинников М. В. Владимир Овчинников. История в живописи. Каталог «Владимир Овчинников». СПб., Изд-во «П. Р. П.», 2006, с. 24–30.

<sup>5</sup> Курбановский А. А. «Выживание вида» каталог «Валерий Лука. Вид на жительство». СПб., Изд-во Музея неконформистского искусства», 2007, с. 6-7.

<sup>6</sup> Пестер Аллик. Художник и курица. СПб., Изд-во журнала «Новый мир искусства», 2006, 12 с.

<sup>7</sup> Art-4.ru. Каталог. Музея актуального искусства Art.4.ru. М., 2006, 452 с.



## СИМВОЛЬНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

Искусство моды каждой эпохи воспринимается как современниками, так и потомками через особый язык символов, который является своеобразным «кодом» к пониманию исторического периода, позволяющим увидеть главное в, казалось бы, незначительных деталях. Именно знаковость была присуща во все времена моде, поскольку костюм концентрировал в себе наиболее характерные черты своего времени.

Говоря о моде в контексте культуры необходимо отметить, что в каждой эпохе люди стремились посредством внешнего облика выразить собственные мировоззренческие ценности. Так, например, идея гармонии, положенная в основу древнегреческого мироощущения, нашла свое отражение и в костюме, так же, как одежда Византии стала олицетворением главенствующей религиозной идеи. Стремление следовать вкусам аристократии характерно для эпохи абсолютизма, а период Великой французской революции наделил костюм идеологическим пафосом. Начиная с XIX века, искусство моды становится все более многогранным, вбирая в себя множество ассоциаций: период Романтизма, делает объектом поклонения героев литературы и поэзии, эпоха стиля модерн неразрывно связана с тонким мистицизмом.

Наиболее полно эта тенденция развивается в XX века, когда мода из портновского ремесла становится одной из форм искусства, полноправно занимая свое место среди таких титанов, как архитектура, живопись, театр, музыка. Начиная с этого времени, рождение моды не связано лишь с появлением новых деталей и форм, но может быть продиктовано практически любым явлением или событием, происходящим в обществе. Художественные ассоциации и стили возникают в моде XX в. как отклик на появление новаторских идей в области живописи, музыки, танца, а источником вдохновения для модельера может в равной степени стать как открытие в науке, так и политическое событие. Во многом это явление связано с тем, что в XX века сформировались принципиально новые виды искусства: кинематограф, эстрада, современная музыка и танец, что дало возможность создавать произведения, в основе которых лежит идея синтеза различных искусств. Так, например, музыка, представленная в форме клипа — это еще и видеоряд, в котором присутствуют цвет, пластика, костюм. Современная демонстрация моделей предполагает раскрытие образа коллекции посредством музыки, световых эффектов, оригинального драматургического решения. Все это предоставляет обширное пространство для фантазии художника, раскрывает большие возможности, порождая бесконечную цепь новых ассоциаций.

Говоря о современной модной индустрии необходимо отметить, что за последние десятилетия мы сталкиваемся с кардинальным изменением восприятия, связанного с самим понятием «мода». Поиски нового, происходящие в современном искусстве, в том числе дизайне, приводят не только к рождению художественных форм, но затрагивают глубинные процессы, связанные, прежде всего, с психологическим восприятием материальных объектов. Такие факторы

нашей сегодняшней реальности, как глобализация, все расширяющееся информационное пространство и появление новейших технологий во всех областях жизнедеятельности, приводят к постепенному стиранию культурологических границ, что позволяет каждому из нас выйти за узкие рамки социума и ощутить свою сопричастность общечеловеческой культуре во всем ее многообразии. Одновременно с этим нельзя не отметить своеобразный парадокс, связанный с этой тенденцией: с одной стороны расширение информационного поля дает возможность культурного взаимообогащения, с другой — размывает сложившиеся веками ориентиры, являвшиеся базовым фундаментом любого традиционного стиля. Также характерной чертой последних десятилетий является изменение отношения общества к роли творческой личности в формировании эстетических вкусов, как это было еще 20–30 лет назад. Сегодня, говоря об искусстве, мы чаще всего апеллируем к таким абстрактным понятиям, как «направление», «концепция», «идея», «тенденция». Не случайно, давая высокую оценку художественному произведению, современные искусствоведы прибегают к определению «авторское», подчеркивая тем самым его уникальность.

Наиболее ярко все вышеперечисленные тенденции отразились в дизайне костюма и восприятии моды в целом. В наши дни направления мировой моды диктуют преимущественно мегакорпорации, которые предпочитают развитие брэндов открытию новых имен, однако, утрата «кумиров» приводит к потере ориентиров среди поклонников моды и, как следствие, снижению в обществе интереса к ней, как явлению. Находясь в столь непростой ситуации, современная мода вынуждена искать точки соприкосновения с потенциальным клиентом и создавать новые формы самопрезентации. Сегодня главенствующим фактором в сложной производственной цепочке создания модной коллекции становится не столько сам факт появления моделей, сколько грамотно продуманный маркетинг.

Одним из направлений в современной индустрии моды является использование маркетинговых технологий, связанных с таким понятием, как «синестезия» (от греч. *συναίσθησις* — одновременное ощущение, совместное чувство). Современная психология творчества рассматривает это явление восприятия, как некий феномен, когда при раздражении одного органа чувств параллельно с характерными для него ощущениями возникают иные, соответствующие другому органу чувств: цветной слух, цветное обоняние, появление вкусовых или фактурных ассоциаций от каких-либо слов и образов. Одними из первых это свойство человеческого восприятия стали использовать создатели духов, разрабатывая все более сложные парфюмерные композиции, но постепенно подобные тенденции распространились на все сферы модных товаров и услуг. Данная тенденция связана с тем, что сегодня мода уже не является только лишь областью работы дизайнера костюма, а стремится диктовать стиль жизни во всех аспектах человеческой жизнедеятельности: от стиля одежды до дизайна интерьера, от манеры поведения до музыкальных вкусов. Инструментами модного проектирования и рекламы становятся цвета, ароматы, фактуры, звуки, которые призваны создавать определенную атмосферу, вызывающую те или иные ассоциативные ощущения.

Так, например, все больше внимания в продвижении модных товаров уделяется психологии цвета. Известно, что цвета способны вызывать в подсознании ряд ассоциаций, связанный с широким спектром человеческих представлений о тех или иных явлениях. Также все больше внимания уделяется оформлению интерьеров больших универмагов и модных бутиков. Цветовая гамма, освещение, стиль дизайна призваны заинтересовывать покупателей и закреплять в сознании знаковые моменты, связанные с каким-либо конкретным местом, направлением, именем модельера. Например, красный цвет, как наиболее активный, используется в ситуациях, когда необходимо возбудить интерес к приобретению модных товаров — распродажи, предпраздничная торговля, реклама новинок. Светло-зеленые цвета сигнализируют о чистоте, свежести, поэтому широко используются в оформлении косметической продукции, обладающей лечебными свойствами.

Тактильные или сенсорные ощущения связаны обычно в сознании с такими понятиями, как мягкость, нежность, жесткость, шероховатость, шелковистость и т. д. Все эти качества вещей несут в себе определенную психологическую нагрузку, позволяющую дать характеристику предмету, как некоему образу. Поэтому особое внимание уделяется сегодня разработке новейших технологий в области текстиля, а также фактуре тканей, упаковочным материалам, отделке интерьера. Так, например, бумага ручной выделки, использованная в фирменной упаковке одежды, обуви, парфюмерии, призвана сообщить покупателю информацию об эксклюзивности приобретаемой вещи или продемонстрировать преемственность традиций и надежность данной фирмы. Использование в рекламе и дизайне оттенков и фактур стали, платины, серебра говорит о том, что фирма позиционирует себя как производитель дорогостоящих товаров, созданных на основе передовых технологий. Все оттенки бежевых и коричневых цветов с применением сложных, шероховатых фактур используются обычно в оформлении предметов ручной работы, либо представленных как аутентичные образцы авторского, этнического, традиционного стиля.

Все большее значение в сфере модных товаров приобретает использование арома-маркетинга, когда дизайнеры «проектируют» запахи бутиков, универмагов, ресторанов, отелей. Это еще одно средство создания устойчивых ассоциаций в сознании покупателей и клиентов, поскольку определенные ароматы обладают способностью вызывать конкретные эмоции, неподвластные нашему сознанию. Так, например, в магазинах одежды увеличить продажи помогают запахи ванили, базилика, мяты, лимона, в магазинах обуви и аксессуаров — запах кожи. Также существуют так называемые «фирменные» запахи, которые используются известными торговыми марками для того, чтобы создать эмоционально-ассоциативную связь между ароматом и определенным брэндом. Кроме того, немаловажную роль играет использование в рекламе модных товаров грамотно продуманного музыкального сопровождения. Известно, что музыка является универсальной формой коммуникации, вызывает сильные эмоциональные реакции и рождает запоминающиеся ассоциативные образы.

Использование всего спектра возможностей в продвижении модных товаров (усиление восприятия зрительных, обонятельных, сенсорных, слуховых

ощущений) дает наиболее сильный эффект — именно в этом случае мы можем говорить о синестезии в современной индустрии моды. Соощущения, возникающие вследствие этого, создают в сознании ассоциации, связанные с определенной атмосферой, которая рождается из множества взаимодополняющих компонентов. Так, например, аромат лаванды обладает успокаивающими свойствами, сиренево-голубые «лавандовые» оттенки считаются умиротворяющими, семантическое значение лаванды связано с покоем и семейным счастьем. В этом же ряду ассоциаций можно назвать мягкую музыку, которая способствует расслабленному состоянию, отдыху. Таким образом, использование всей гаммы символического языка в презентации товаров, обладающих подобными качествами (например, дорогого белья или «релаксирующих» линий косметики), позволяет маркетологам добиваться поразительных результатов, тем более что запах лаванды по статистике способствует увеличению продаж. Примеров такого рода существует множество: аромат ванили в сочетании с коричневыми «ванильными» оттенками, звуками восточных мелодий и бархатистыми фактурами создают атмосферу тепла, изобилия, экзотики. Оранжевые цвета, сопровождаемые «фруктовыми» запахами, наполняют радостью. Розовые оттенки, дополняемые ароматом роз, вызывают сентиментальные чувства, а «зеленые» запахи и «яблочные» цвета напоминают о свежести и чистоте.

Исследователи считают, что далеко не все люди являются синестетиками от природы, но очевидно, что с помощью искусства дизайна и рекламы, возможно усиление этих качеств в каждом человеке. В наши дни, когда мода стала чрезвычайно сложным явлением, формирование стиля складывается из огромного числа нюансов, что ставит перед художником новые задачи в процессе создания образов. В этом смысле синестезия помогает более тонкому пониманию произведений искусства, дизайна, становясь основой метафорических оценок, позволяющей зрителям использовать ряд сложных семантических ассоциаций. Поскольку данное направление в системе искусства возникло относительно недавно, делать окончательные выводы преждевременно. Однако, очевидно, что благодаря активному использованию феномена «соощущений», можно говорить о формировании в современной моде нового художественного языка.

В наши дни ассоциативное, знаковое начало в костюме приобретает все большее значение. Вероятно, поэтому в моде последних десятилетий практически отсутствует единая линия, диктующая тенденции сезона, и, напротив, одновременно развиваются множество стилистических направлений, создавая бесконечную вереницу образов. Сегодня мода ориентирована на то, чтобы предоставить каждому возможность, свободно импровизируя, подчеркнуть свою индивидуальность и, прежде всего, обращается к внутреннему миру человека, что делает ее одним из самых универсальных искусств, существующих в современной культуре.



## КОВЧЕГ АУТСАЙДЕРОВ

### Обозрение арт-сквота, дома свободных художественных мастерских

К двадцатилетию берлинского дома Тахелес. 13-го февраля 1990-го года, за два месяца до намеченного сноса, последний из оставшихся корпусов бывшего торгового дома был самовольно занят представителями нонконформистской творческой молодежи.

Берлин, Ораниенбургер штрассе, 20.00

Перед нами огромное бесформенное здание, из чрева которого вырываются синие лучи лазерной пушки, шаря по низким облакам лиловыми кружками, к нему еще за квартал, стекаются посетители, явно знающие куда и зачем они идут. Чем ближе к этому дому, тем более обклеены стены домов самопечатными плакатами, стикерами, цветными афишами и помечены тэгами граффитеров<sup>1</sup>. Надписи, если в них вчитаться, явно не из респектабельного лексикона. И вот мы уже в проеме гигантской арки — это и есть знаменитый берлинский кунстхаус<sup>2</sup> «Тахелес» — дом свободных творческих мастерских. Когда музеи, галереи и художественные центры уже закрыты, Тахелес начинает свой богемный вояж в ночь.

*В последнее время много говорят и пишут о современном искусстве, обобщая его эпитетом «контемпорарри-арт», выстраиваются схемы продвижения новых произведений искусства, представляя его как некий общий для всех конвейер арт-бизнеса, не предполагающий никаких иных вариантов пути и места художника в сегодняшнем мире. Однако, все не так просто...*

Пройдя под аркой, мы оказываемся на пустыре, за которым на глухой стене соседнего дома проецируется живая картинка видеоарта, кругом палатки, в них залы экспозиций. Все выглядит, как сюрреалистический спектакль и мы словно включены в его действие. Вокруг нас объекты хаотической скульптуры в духе индустриального брутализма, и музыка — электроника, техно-хаус, трэнс<sup>3</sup> — эффектно дополняет и завершает общую атмосферу фантастического мира, созданного художниками. Со стороны двора этот серый мастодонт выглядит еще более впечатляюще: высвеченные разными цветами фрагменты разорванных бетонных балок и стеновой фактуры, словно бы гигантская рука оторвала часть дома. Высвеченный зеленым светом проход — ведет нас в чрево арт-инсулы. По лестнице, исклеенной и изрисованной по стенам, лучше подняться сразу на шестой этаж и затем, спускаясь с этажа на этаж, осматривать экспозиционные залы, мастерские, комнаты и закутки этого огромного здания.

После осмотра всех этажей возникает ощущение какого-то стилевого единства, хотя увиденные нами выставки столь разнообразны. Общей является по-видимому творческая ментальность, глубокая интеллектуальная основа, заложенная в каждом арт-объекте. Подвешенный к потолку кинескоп старого телевизора с очищенным до прозрачности стеклом, внутри устроен микрофонтан



с подсветкой — кинематическая инсталляция, символизирующая другое информативное пространство, уход в иное измерение, безмолвный мир воды. Интерьерная скульптура из деталей компьютера — одно из самых актуальных направлений в современной инсталляции. В основе конструкции витринный пластиковый манекен, автор и не пытался это скрыть, в прорезанных полостях открываются микрочипы, вентиляторы, материнские платы, провода, шлейфы. Перед нами словно предстает образ техногенного зомби — «электрическая Барбарелла». Таковы экспонаты выставочных залов — открытых мастерских, где работают художники, произведения можно тут же купить. Например, стальное насекомое с экраном в животе — на экране новости канала ZDF<sup>4</sup> — телевизор работает и мы можем его купить, видимо, это самый оригинальный экземпляр в мире телевизоров. Здесь все — экспонаты, проникнутые смысловым содержанием и вместе с тем мимолетные, исчезающие образы. Все воспринимается как пространственный коллаж, среда абсурдного техно-арта и мы внутри этого мира, мы не зрители, а участники этого механического спектакля.

### **От торгового дома до арт-сквота**

*История дома Тахелес начинается с 1907 года. Автор грандиозного проекта — Франц Аренс<sup>5</sup>, предложил самый крупный в Европе того времени торгово-развлекательный центр. Во время экономического подъема начала двадцатого века во всех столицах и крупных городах строились подобные комплексы — пассажи: это и знаменитый Грешам Палас<sup>6</sup> в Будапеште и Верхние торговые ряды в Москве (известный под названием ГУМ), уже был пассаж Виктора-Эммануила<sup>6</sup> в Милане и роскошный «Креспен-Дюфаель»<sup>6</sup> в Париже. По замыслу строителей берлинского пассажа, их циклопический шедевр должен был все это затмить. Открылся торговый комплекс в 1908 году под названием «Friedrichstrassen Passage». В нем помещались торговые ряды, магазины, рестораны, кафе, театры, выставочные залы — «дом — Титаник»! В этом здании, построенном за 15 месяцев по самым современным технологиям бетонно-монолитного зодчества, была применена «Пневматическая почта» — документы и деньги пересылались внутри здания по системе трубок под давлением воздушных потоков. Все было буквально наипиговано самым современным оборудованием. Архитектурный облик огромного пассажа выражал собой не нервический гламур парижского ар-нуво, а суровый дух романтизма. Центром всего комплекса был огромный круглый зал — «Око Циклопа», увенчанный остекленным полушарием купола верхнего света, от этого круглого зала отходили галереи пассажа, одна из которых выходила вторым фасадом на Фридрихштрассе. Смета строительства поражала воображение — семь миллионов марок золотом! Места под геишефты были зарезервированы арендаторами еще в ходе строительства торгового дома. Автором идеи и организатором сего грандиозного бизнес-проекта был финансист Отто Марковиц, по его замыслу никто из арендаторов не должен был выделяться из общего пространства, дедать выгородки, закрывать проходы. Для соблюдения этого правила было решено организовать один*

центральный многокассовый платежный терминал. Это не понравилось многим крупным арендаторам и они расторгли свои договоры с администрацией комплекса. Через полгода это привело к банкротству всего предприятия и новым его арендатором стал Вольф Вертхайм<sup>7</sup>. Тогда же возникло второе название комплекса — Tacheles, это скорее не слово а собирательное понятие, что в переводе с идиш означает конкретное изложение, ясность — нечто понятное, дорога к чему открыта. Однако и он не смог удержать бизнес наплаву.

В 1914 году гигант был продан с аукциона, а вскоре началась Первая Мировая война. Пассаж закрыли, в здании появилась военная охрана, да и не до развлечений тогда было. С началом войны в столице и по всей стране установился тотальный мобилизационный порядок. Ходили слухи, что в этом огромном сером здании расположилась секретная тюрьма для арестованных по подозрению в шпионаже. Так ли оно было не известно, жизнь бывшего Тахелеса с 1914 по 1926 год до сих пор покрыта тайной. После открытия этого дома в 20-х годах оказалось, что его серьезно переоборудовали, значительно углубив подвалы, за счет понижения высоты нижних этажей. Зачем во время войны проводили эти дорогие и сложные работы так и осталось неизвестно.

С середины 20-х годов в этом здании разместился выставочный центр Всеобщей Электрической Компании (AEG). При этом сам дом находился в собственности Берлинского Коммерческого и Частного банка. На площади более 10 000 квадратных метров разместились электротехнические агрегаты в демонстрационном состоянии. Вспыхивали искусственные молнии, светились неоновые сияния, мигали огни ламп самой причудливой формы. Первая студия экспериментального телевизионного вещания также располагалась в Тахелесе.

В 30-х и 40-х годах комплекс пассажа находился в распоряжении нацистской партии, о былом блеске Тахелеса пришлось забыть, купол наглухо закрыли, дом превратился в мрачную давящую громаду. С 1943 года в аттике фасадной части держали на тюремном положении французских военнопленных. Слава гигантского торгово-развлекательного пассажа закатилась навсегда, оставаясь лишь на старых открытках, да в бередящих ностальгические воспоминания рассказах по «Английскому радио»<sup>8</sup>. А жизнь, тем временем, все больше погружалась в brutальный кошмар. Бомбежки однажды добрались и до Тахелеса, полностью выгорели все офисные помещения, оставив только монолитный каркас и обгоревшие стены гигантских галерей. В целом фасад здания до сих пор остается в этом состоянии. В бытность ГДР Тахелес так и оставался обгоревшей руиной в самом центре города, впрочем, в таком же состоянии пребывала половина домов восточного Берлина. Отношение властей к городу было на удивление небрежным. Однако это не помешало разместить в Тахелесе целый ряд госучреждений. С 1948-го года здесь разместился Свободный Германский Профсоюз (FDGB). Затем управление предприятия радио и телетехники (OTL), была там и художественная школа и туристическое агентство, большая часть комплекса при этом пустовала. В ней снимали фильмы о войне, где нужна была руинированная натура, киноэпопею «Освобождение»<sup>9</sup>,

*например. В конце 70-х обнаружались тектонические сдвиги конструкции и две трети комплекса решено было снести, оставив только аттик с огромной аркой и правое шестиэтажное крыло здания по Ораниенбургер штрассе. Вот в этом-то виде бывший Тахелес дождался падения берлинской стены. Когда объединилась Германия и слились две половины мегаполиса, из западного Берлина в восточный хлынула богемная публика. Дело в том, что в бывшей столице ГДР, в старых районах оставалось множество помещений и целых квартир, пустовавших с конца 40-х годов и отрезанных ото всех коммуникаций. В начале 90-х в форточки старых домов высунулись трубы буржуек, возникли колонии хиппи, клубы и притоны панков, появились самые настоящие дома — сквоты, стены которых были исписаны маргинальными лозунгами. А на территории пустующих верфей у Восточного вокзала возник целый «казантип». Берлин стал одним из самых «модных» городов мира. Несколько районов, таких, как Фридрихсхайн (вокруг Остбаннхоф — восточного вокзала), Кройцберг, Пренцлауэрберг и часть центрального района Митте зажили новой жизнью, пустующих домов и брошенных у тротуаров автомобилей и фургонов было хоть отбавляй! Самозахват зданий и пустырей стал массовым неконтролируемым явлением — «*giant of epidemic*»! В это самое время всякий неофициальный художественный народ занял пустующие останки Тахелеса. Спустя пару лет, власти Берлина приняли решение оставить дом художникам под названием *Kusthaus Tacheles*.*

И вот мы стоим в коридоре, 6-го этажа перед вывеской «Global warning» — «Глобальная тревога» — выставка Александра Родина, художника из Минска. На стенах большие полотна с картинами на тему технологической абстурции, антиутопии, крушения цивилизации, мутации живых существ, оказавшихся пленниками техногенных руин. Сегодня устроить в Тахелесе выставку такого масштаба уже довольно непросто, расписание «евентов» составлено на несколько лет вперед.

### **Арт-сквот как культурный феномен современного мегаполиса в динамике своего развития**

Вначале, посреди всеобщей неустроенности, мастерская в Тахелесе была привлекательна лишь своей полной бесплатностью. Но там можно было работать, создавать холсты, скульптуры, пробовать и искать новые формы. Первые годы существования кунстхауза удачно попали на самый пик коммерческого интереса к неофициальному искусству бывшей ГДР. Работы раскупались почти не глядя, приезжали на машинах, целыми туристическими автобусами и покупали, и покупали... Неофициальное искусство восточной Германии имело некий общий узнаваемый почерк. Работы отличала вульгарность форм и отменная выразительность. Персонажи картин, казалось, вот вот задвигаются и закричат. Дело в том, что творчество ГДР-овских нонконформистов выражало идейную антитезу искусству официальному, а партийно — идеологическое искусство не отличалось изяществом форм. Таким образом, в Тахелесе возникла атмосфера абсолютно свободного творчества, поддержанного к тому же коммерческим успехом.

С самого начала в Тахелесе возникла некоторая внутренняя организация, что позволило обеспечить средства на содержание дома и разместить в нем три кафе (сейчас осталось два), кинозал, конференц-центр. Все это стало возможным благодаря активной деятельности первого куратора дома искусств Йохана Зандинга, при нем же полезная площадь и количество мастерских были максимально расширены. В первые дни, сквот предоставлял жилье и рабочие места для художников, среди которых были и довольно известные, как Марк Диво, Ленни Ли. В Тахелесе проводились целые биеннале, фестивали и концерты. В начале 90-х там прошла выставка скульптуры «Мутоид» — изваяния из промышленных отходов, в это же время был устроен хореографический спектакль группы DNTT<sup>10</sup> при содействии «Рамм театра». Особая атмосфера этого дома произвела большое впечатление на кинорежиссера Вольфганга Беккера, сподвигнув его на создание фильма «Гуд бай, Ленин».

Однако вскоре начались распри между художниками, главным образом между «западниками» и «восточниками», получившими обидное прозвище «оси». Первые упирали на то, что сквот вообще существует благодаря их деньгам и связям с серьезными искусствоведами «на Западе», вторые же требовали учитывать их мученический ореол подпольных нонконформистов времен ГДР. В 1991 году в Тахелесе случился пожар, сгорели все жилые комнаты. Возникло серьезное подозрение в поджоге. Отколовшаяся группа художников, влекомая своими менеджерами, намеревались перерегистрировать Тахелес в качестве нового центра искусств.

Коммерческий бум в середине 90-х начал неуклонно спадать. Да и власти стали постепенно присматриваться к социальному статусу обитателей сквота. По инерции еще несколько лет Тахелес оставался «хлебным местом», но атмосфера явственно стала меняться. Надо сказать, что жильцам Тахелеса не были особенно рады городские власти, противостояние художников и чиновников длилось достаточно долго. Представитель от коммуны сквота одно время даже входил в берлинский городской сенат, где отстаивал интересы центра. К тому же всегда находились общественные группы, и уважаемые люди культуры, диссиденты бывшего ГДР, которые раз за разом вступались за сохранение арт-сквота. К началу 2000-х продажи работ практически сошли на нет. Массовые покупатели — туристы и «средний класс» перестали приобретать картины, а скульптуры и инсталляции, тем более. Многие художники покинули Тахелес.

В новых условиях население сквота изменилось, пришли художники, единственным желанием которых, было абсолютно свободное творчество. Коммерческая бесперспективность произведений определила их форму и, пожалуй, даже некий новый стиль — подчеркнуто некоммерческий. Сказалось это и на выборе материалов. Многим любителям искусств известно, что вопрос подбора материала для создания произведения, особенно объемного, скульптуры или инсталляции, является для художника немалой проблемой. Материал должен соответствовать замыслу объекта. А здесь такой проблемы не было. Многие работы делались только на одну выставку, а потом ломались и выбрасывались. Весьма интересно было проследить судьбу скульптуры женщины, корчащейся на унитазе. Она была выполнена из картона и гипса,

обмотана бинтами и слегка помазана строительной дисперсионной краской. Ровно через год ее плоскостопные ноги торчали из кучи мусора и бумаги в одной из кладовок. Там же лежали на полу и беспорядочно свалены у стены рогожные полотна с инфигуративными наложениями сгустков строительной краски. А ведь все это могло уйти на Сотби за миллионы — подумалось мне тогда. Точно такие же замазки я видел в каталогах самых уважаемых аукционов. Такая нарочитая небрежность, подчеркнутое безразличие к дальнейшей судьбе произведения было, однако, не лишено смысла и имеет свою символику. Процесс творчества — вот, что главное, а все остальное не имеет никакого значения! Подобная творческая философия была призвана показать всем абсолютно некоммерческий характер не только конкретно этого произведения, но и всего творчества художника. А это точно попадает в актуальную концепцию оценки современного искусства — «Контемпорари-арт», чистое творчество, не замутненное коммерческой мотивацией, искренний поиск новых форм — сколь угодно примитивных, но главное новых! — не встречавшихся ранее, чистота исполнения, живая дикость фактуры. Вот основные критерии оценки работы современного художника в условиях полного стилевого и идейного плюрализма, всеобщей социальной доступности профессии художника, с одновременной потерей художниками своей извечной монополии на изображение. Экспонатами Тахелеса стали и граффити на стенах и обломки старых инсталляций и даже эпатазирующие афиши и плакаты. Все это вызвало новый подъем интереса к Тахелесу и его обитателям.

### **Сквотерство как образ жизни по принципу социальной автономии**

Жить в обществе и быть от него свободным. Достижимо ли это в принципе? Сей философский вопрос остается пока нерешенным и этот рассказ едва ли добавит ясности, но есть очевидные особенности, некий социологический портрет сквотерского ковчега. Это именно ковчег, нечто вычлененное из уважаемого пространства современного города и в то же время открытого и даже зазывающего в свое альтернативное пространство и оно для посетителей нечто вроде экзотического аттракциона, отмеченного в списке «Что посетить». А сами сквотеры? Кто они, актеры, сектанты или профессионалы — затворники, культурные аутсайдеры? Художники, музыканты и просто завсегда и открытых мастерских, творческие индивиды и люди «около творчества», перманентное поведение которых выражается английским фигуральным выражением — *hanging around* — тусоваться, болтаться вокруг да около. Народу там всегда хватает, многие с готовностью принимают участие в арт-фарсах и перформансах, много и завсегдаев кафе с красными стенами, а кто-то катается на роликовой доске по коридору, входящему в темное помещение и потому кажущемуся бесконечным. Здесь и в хоккей играют в зале с бетонным полом и черными стенами, катаясь на роликах под оглушительный техно-хаус. Здесь живут и не просто так, а участвуют в сплошном интерактивном спектакле — бесконечном сериале. Это дом — театр и люди в нем актеры (поневоле).

*«АРТ-СКВОТ — это не просто мастерская, — это место, где время ползет медленно и тихо, наполняя нас позитивным теплом, покоем и отчаянным*

*вдохновением! Мы всегда готовы на новые творческие эксперименты, не только для внутреннего духовного удовлетворения, но дабы приблизить и проявить в своих работах движение вселенского созидания. АРТ-люди, побывавшие у нас один раз, живут целью еще и еще приехать в сквот...*

*...АРТ-СКВОТ всегда открыт для единомышленников и творческих людей. Просто напиши нам письмо, скажи, что ты думаешь о нашем искусстве? Мы открыты для сотрудничества и создания новых проектов в направлении откровенной эротики. Эй, народ! ВЫ еще моих комиксов и рунических девчонок не видели! Но это другая сфера, с которой вы встретитесь в процессе общения с нами. Многие работы создаются под определенную музыку, например, Creedence Clearwater Revival. Дабы проникнуться глубже, вы прочтете предысторию для каждой работы».*

**— Монолог Евгения Сова — одного из художников, работающих и выставляющихся в Тахелесе.**

А вот фрагмент колоритного описания жизни арт-сквота (Автор — Алесь Эротич, журнал «Студия», Берлинские Этюды, «Атланты с отбитыми головами»):

Он ветеран Тахелеса, живет здесь уже 10 лет. Этот год, возможно, будет последним в истории Тахелеса. Стройка уже подступила к его стенам вплотную...

- Что такое «Тахелес», Фолькер?

Этот вопрос я готовил давно.

- Это колодец, из которого не видно звезд...

Любострастный прыщ на теле общественной мысли.

Вал даров.

Гетто избранных.

Это берлинский аналог парижского «Улия» времен Модильяни и «Пушкинской 10» в Питере.

Помойное ведро, отстойник столицы.

Tacheles — это легенда Берлина.

Это то, чего в «правильной» и прагматичной Германии не может быть, но существует в реальности.

...Население Тахелеса делится на творцов и тех, благодаря кому он функционирует.

Who is Who определить трудно.

И те, и другие носят рваные джинсы и день и ночь курят травку.

В ателье-кельях спят вместе и те, и другие.

Делают секс (sex machen).

Быстро и наспех.

Затем опять травка.

Ругают правительство, которое им деньги дает...

Гении, почти гении, неудавшиеся гении.

Ненастоящие жены настоящих гениев, настоящие жены ненастоящих гениев...

Во все времена существовали сумасшедшие, считавшие себя гениальными художниками.

Иногда так оно и было.

А кто знает, где проходит граница?...

Собаки Тахелеса затеяли грандиозную разборку между собой. На шум сбежались их владельцы, орут на разных языках.

Одно только слово объединяет их всех:

- Scheise<sup>11</sup>!...

...Замкнутая и меланхоличная девушка из бывшей ГДР старательно создавала причудливые скульптуры.

Но разрушала свой мозг и тело.

Однажды она приняла дозу, трахнула приятеля, выпила кофе...

И выбросилась с пятого этажа.

На каменные плиты, которые помнят еще советских солдат.

Туристы ходили вокруг, щелкали фотоаппаратами.

Думали — перформенс...

— **Владимир Гузман, Берлин, для BBC, Russian.com**

*Молодая акционистка<sup>12</sup> выбросилась из окна во дворе знаменитой берлинской художественной колонии Тахелес. Теперь в городе спорят, что это было: артистический перформанс или простое самоубийство?*

*"В Берлине считается некруто, если человек не включен постоянно во все. Завсегдатаи вечеринок, катающиеся в пудинге, поп-звезды со вздернутыми носами, вывешивающие из окон своих чад, самоинсценировки, инсталляции, представления — чем закрученнее, тем лучше! Кто мыслит прямо — быстро вылетает". Так описывает нравы богемы в немецкой столице газета "Тагесшпигель", рассказывающая о драме в центре художественной жизни Берлина.*

*25-летняя девушка, принадлежавшая к артистической тусовке Тахелеса — громадной руины бывшего универмага, превращенной после падения Берлинской стены в международную коммуну свободных художников, — выпрыгнула с пятого этажа, разбившись насмерть. Ее тело было обнаружено во дворе руины туристами, которые сначала приняли его за деталь очередного художественного перформанса и даже начали фотографировать.*

*Наконец к телу подошел 12-летний школьник. Видимо, он не понимал, что такое современное искусство, а потому выяснил, что "тетя" на самом деле мертва. Полиция, как это часто бывает, обо всем узнала последней.*

**«Тахелес изнутри настолько чудовищен и необычен, что смерть здесь, совершенно естественно, принимается за перформанс».**

— **Берлинский полицейский**

*Выяснилось, что выпрыгнувшая из окна девушка еще накануне приходила в Тахелес и поделилась планами своего самоубийства с членами базирующейся здесь художественной группы "Мануфактура". Эта беседа была записана*

участниками группы на видеопленку. Полиция конфисковала этот материал и заодно допросила одного из членов "Мануфактуры", который пытался успокоить девушку и отговорить от самоубийственной затеи.

Впрочем, богемная психотерапия выглядела довольно странно. Давший показания молодой человек рассказал, что после сеанса видеозаписи они с девушкой уединились в отдельной комнате, где распили бутылку крепкой немецкой настойки егермайстер и занялись сексом. Затем парень отвез девушку домой, но утром она снова пришла в Тахелес и осуществила все, о чем говорила накануне при записи.

Выпрыгнув из окна пятого этажа, она упала на крышу стоявшего внизу автофургона, а затем скатилась на землю...

(Репортаж от 7 декабря 2002)

Возвращаясь к А. Эротику:

«...Искусство страдает от несвободы, но и от свободы страдает также, если оно свободно от здравого смысла. На то и искусство, чтобы всегда выживать вопреки всему, в муках.

Субкультура выдвинула свои нормы.

Хочешь — будь гением

Хочешь — геем.

Когда каждый сам себе судья, быть гением проще пареной репы.

Адепты субкультуры считают себя убийцами общественных стереотипов, скуки и чопорного прошлого культуры. Их цель — показать стерильным бургерам правду и изнанку жизни.

Шокирует? — значит работает.

Это не совсем то, что показ миру голой задницы.

Но провести параллель можно.

В начале XX века это называлось «пощечиной общественному вкусу».

Из рядов адептов субкультуры вышло много антиглобалистов.

Но это уже субполитика...

Чего не понимают современные нигилисты, так это того, что существуют они не только в угоду, но и по заказу тех же бургеров. И их появление вызвано функционерами от искусства, нанятыми и оплаченными сверху.

Выступая в амплуа циников и идеалистов одновременно, народ Тахелеса не шибко опасается оскорбить щепетильную нравственность сената.

Деньги им, так или иначе, гарантированы.

И весь их шокирующий эпатаж является не более чем театральным, укрощенным и прирученным.

Лучше иметь таких вот «революционеров», прогнозируемых и купленных, чем ушедших в настоящее подполье».

(Из электронной версии журнала)

Летом во дворе, на пустыре, среди рытвин и куч песка располагается группа плетеных юрт, в виде африканской деревни — это свадебная деревня. Но сейчас зима и из снега торчат только колышки.



Кафе «Zapata», названное так по имени одного из рьяных участников мексиканской войны 1910-х годов, в начале было убогой забегаловкой, куда кроме самих художников никто и не заглядывал, теперь одно из самых модных кафе мира! У двери заведения толкаются с грубыми выкриками очередные «граждане ночи» — сегодня на тесном подиуме «Цапаты» выступает панк-группа из Копенгагена, вход — 5 евро, но уже никого не пускают, мест нет, даже стоячих.

### Выходя из щели руины

Сквотов, подобных этому, в Берлине пять лет назад было еще пара десятков, но теперь остался только Тахелес. Есть еще художественный центр «Хакешер хоф»<sup>13</sup>, но там несколько другое содержание и разница между ним и Тахелесом весьма существенная — там нет мастерских и характер проводимых выставок там другой — более галерейный, не такой спонтанный и непредсказуемый, как в том месте, где мы только что побывали. Есть еще Кунстхаус «Бетание» (по названию можно догадаться, что это бывший госпиталь), это в районе Кройцберг, тоже богемное место).<sup>14</sup>

*Явление Арт-сквота занимает особое — нишевое место в мире современного искусства. То, что возникло и сформировалось спонтанно, стало впоследствии утвержденным правилом, чем — то вроде неписанного устава. Чаще всего сквоты имеют организацию внутреннего сообщества по типу коммуны, немало позаимствовав из этики хиппи. Нельзя не признать и того, что вокруг сквотов, производящих на туристов впечатление хаотичного арт-притона, крутятся большие интересы и поддерживают их весьма солидные структуры, в том числе и от художественного бизнеса. Арт-сквот, собственно давно уже не «Сквот» в его классическом понимании. Это искусственно поддерживаемый арт-объект, уже только стилизованный под дом-коммуну. В мире современного арт-бизнеса сквот художников занимает одну из трех главных позиций, наряду с галереями и аукционными домами.*

Мы выходим на ярко освещенный проспект, это все очень по-берлински — мигание экранов, крутящиеся вывески, гирлянды бегающих огней, множество автомобилей, то проносящихся, то проползающих мимо нас, сменяющие друг друга волны музыкального шума, доносящегося из кафе, ресторанов и клубов, поток людей, праздно фланирующих, быстро идущих, почти бегущих или становившихся у витрины. Где бы мы ни побывали, все обязательно закончится тем, что мы вольемся в этот уравнивающий всех огненно-механический поток улицы.

И все же, почему после посещения Тахелеса не оставляет ощущения чего-то уникального, интеллектуального, действительно стоящего. Видимо, это потому, что в этом месте сошлись воедино несколько благоприятных обстоятельств. Во-первых, высококультурный менталитет Берлина, осознаваемая обществом ценность культурных доминант в городском пространстве. Во-вторых, это, весьма, небесталанное и небесмысленное творчество художников Тахелеса. Отвечая на главный вопрос, можно сказать, что увиденное нами не обман, не

сувенирный китч — это серьезное художественное явление, ставшее неотъемлемой частью не только Берлина, но и Европы. Король не голый!

#### Примечания

<sup>1</sup> Тэг — простейший знак изображаемый мастером граффити (граффитером) для того, чтобы отметить в определенном месте, оставить свой знак.

<sup>2</sup> Кунстхаус (Kunsthau) — дом искусств нем.

<sup>3</sup> Техно-хаус, трэнс (Techno-house, trans, hardcore, r&b) — направления электронной музыки 90-х. Выставки и перформансы в Тахелесе часто сопровождалась этой музыкой.

<sup>4</sup> ZDF (Zentrale Deutsche Fernsehsehen) — один из главных каналов немецкого телевидения.

<sup>5</sup> Франц Аренс (Franz Ahrens 1858 — 1937 ab 1902 Keiserlicher baurant) Известный берлинский архитектор эпохи «Грюндерцайт», имел звание имперского строителя. Построил в Берлине здание Объединенной Автобусной Компании в старом Трептове, Залы Берлинской Арены, фамильный склеп семьи Аренс на кладбище в Грюневальде.

<sup>6</sup> Креспен Дюфаель — торговый дом в Париже, арх. Г. Рив, 1880, Грешам палас — торговоразвлекательный пассаж в Будапеште, арх. З. Квиттнер, 1906, Пассаж Виктора-Эммануила, Милан, арх. Д. Менгони 1987. Все эти торговые дома и комплексы были построены в разных европейских столицах до возникновения берлинского Тахелеса.

<sup>7</sup> Werthaim Konzern — Акционерное общество сетевых магазинов одежды в крупных городах Германии братьев Абрахама и Теодора Вертхайм, основана в 1852 году. С 1875 году открыт первый крупный торговый дом Вертхаймов. В 1910 Вертхаймы приобрели торговый пассаж, который назвали Тахелес. В 1937 году весь бизнес Вертхаймов был национализирован по нацистскому закону о конфискации еврейской собственности. После 2-й мировой войны Вертхаймы, вернувшись из эмиграции, открыли несколько магазинов в Западном Берлине, впоследствии объединились с Карштадт.

<sup>8</sup> Радио БиБиСи из Лондона вещало в эфире Германии и вело на немецком языке антифашистскую агитацию. Во время нацистского террора арестовывали по одному лишь подозрению в прослушивании этой радиостанции.

<sup>9</sup> Эпизод взятия Рейхстага из киноэпопеи «Освобождение» снимали на парадной лестнице Тахелеса в 1970-м году.

<sup>10</sup> ДНТТ — Группа сюрреалистического техногенного балета, разыгрывшая на площадях и в помещениях старых заброшенных фабрик сцены брутальной антиутопии. Часто сопровождала крупные диджей-парти и фесты. Выступала в Тахелесе в 1992 году с программой «Мутоид», сопровождая одноименную выставку.

<sup>11</sup> допустимое в разговорном немецком языке полуцензурное ругательство, означает «дрянь» или «черт».

<sup>12</sup> акционист — участник художественной акции — перформанса. Performance — публичное театральное действие (англ.)

<sup>13</sup> Музей Анне Франк, центр неофициального искусства времен бывшей ГДР и культовое кафе «Кино»- некое подобие ленинградского «Сайгона»

<sup>14</sup> Районы Кройцберг и Фридрихсхайн, соседствующие друг с другом, в прошлом первый принадлежал Западному Берлину, а второй столице ГДР. Сегодня эти районы сформировались, как территория субкультуры андеграунда.

#### Библиография

- Журналы ART Kunstmagazin подборка за 90-е годы. (Объявления о выставках, афиши евантов, рецензии)

- The Department of Art, Berlin, D. Kunsthau Tacheles, Berlin, D \*. 1994 Kokoro Kunsthau

- Журналист, Учебная газета журфака МГУ Материал — Дом Художников «Tacheles Art Academy

- Kunsthaus *Tacheles*, Berlin, Germany Hinter den Museen. Museum of Contemporary Art, Baltimore, ... Art das *kunstmagazin*. (March 6, 2009) [www.feldmangallery.com](http://www.feldmangallery.com)
- Материал Deutsche Welle «Фестиваль искусств «Дах-9» подводит итоги». (статья на сайте DW) 21.09.2009.
- *Kunst Magazin* Berlin (Art Magazine Berlin) The Art-Centre *Tacheles* Статья «*Tacheles*» *wikipedia* — Материал русской службы BBC Russian.com «Самоубийство, как перформанс» - Статья– «Честный разговор» немецкого авангарда Юрий Каценеленбоген «Нарезка» 16.07.2009. — Художники аутсайдеры, арт-сквот, варганы, маски, барабаны, резьба по дереву, музыканты «Арт-сквот» материал в интернете (Евгений Сова) — Статья «О воде и стенах» Констанце Зедер Kompetenzzentrum Kulturmanager (институт Гете) 2010 — Журнал «Студия» очерк «Атланты с отбитыми головами» Алесь Эротич (Беларусь) Интернет версия.



# СОДЕРЖАНИЕ

## I

<b>Абрам Раскин</b> <b>Людмила Митрохина</b> СТРОГИЙ ТАЛАНТ. Творчество скульптора Тамары Дмитриевой (монография).....	6
<b>Алексей Мудров</b> <b>Юрий Мудров</b> ХУДОЖНИК – БАЛТИЕЦ. Иван Титов. Начало пути. Материалы к биографии .....	66
ЛЮБИМЫЙ ГОРОД ЯРОСЛАВА КРЕСТОВСКОГО.....	73
<b>Анна Мудрова</b> АКВАРЕЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ ПАВЛОВСКА .....	82
<b>Руслан Бахтияров</b> ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА ЯРОСЛАВА НИКОЛАЕВА .....	93
СЕРИЯ «ЧЕРНЫЕ ЗВУКИ» САИДА БИЦИРАЕВА .....	102
<b>Анастасия Латышева</b> ТРИ ЦВЕТА ЖИВОПИСИ .....	107
<b>Татьяна Лагунова</b> ВРЕМЯ И ЧУВСТВА АНДРЕЯ ГЛАДИЛОВА .....	114
<b>Леонид Матвеев</b> «КОЛОКОЛЬЦОВСКИЕ» ШАЛИ ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ.....	121
ШПАНЬКОВО: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА.....	123

## II

<b>Михаил Герман</b> «ПЕРЕКРЕСТКИ ТРЕВОГ» (вторая глава из монографии «Пабло Пикассо»).....	133
<b>Андрей Дьяченко</b> ЭДГАР ПО И ХУДОЖНИКИ.....	159
<b>Дмитрий Любин</b> АДОЛЬФ ФОН ХИЛЬДЕБРАНД И ДРУГИЕ МАСТЕРА НЕОКЛАССИЦИЗМА В СКУЛЬПТУРЕ ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА .....	171
РЕЙНХОЛЬД БЕГАС И НЕОБАРОККО В НЕМЕЦКОЙ СКУЛЬПТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА .....	181

**Малия Нестерова**  
КОСТЮМ В КИНО: АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ДИЗАЙНЕРОВ  
«ЗОЛОТОЙ ЭРЫ» ГОЛЛИВУДА .....188

**Вера Смирнова**  
МОРИС ДЕНИ – ХУДОЖНИК ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА.  
К 140-летию со дня рождения мастера .....195

### III

**Марина Унксова**  
СЮРРЕАЛИЗМ – ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ .....220

**Яна Сафарова**  
СИМВОЛЬНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ.....228

**Сергей Фролаков**  
КОВЧЕГ АУТСАЙДЕРОВ. Обзорение арт-скваота,  
дома свободных художественных мастерских.....232



**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

**Выпуск 17**

Редактор А. Г. Раскин  
Технический редактор и  
компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Подписано в печать март 2010.  
Печать РИЗО. Усл. изд. л. \_\_\_\_ . Тираж 200 экз. Заказ № \_\_\_\_  
Отпечатано в типографии «Абрис»  
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Редакционно-издательская фирма «РОЗА МИРА».  
199053, Санкт-Петербург, Средний пр., д.18  
Лицензия ЛР №070615