

Собрание

иллюстрированный журнал по искусству

№ 4
декабрь 2005

наследие и современность



открытия лица идеи встречи сегодня путешествия X

Редакционный совет журнала «Собрание»

<i>Адоньева Светлана Борисовна</i>	<i>доктор филологических наук, доцент СПбГУ (Санкт-Петербург)</i>
<i>Андреева Галина Борисовна</i>	<i>кандидат искусствоведения, заведующая отделом перспективных проектов Государственной Третьяковской галереи (Москва)</i>
<i>Гладкова Лидия Ивановна</i>	<i>заведующая отделом научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (Москва)</i>
<i>Гродскова Тамара Викторовна</i>	<i>директор Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, заслуженный работник культуры РФ (Саратов)</i>
<i>Гусев Владимир Александрович</i>	<i>директор Государственного Русского музея (Санкт-Петербург)</i>
<i>Дементьева Наталья Леонидовна</i>	<i>член Совета Федерации</i>
<i>Коваленко Георгий Федорович</i>	<i>доктор искусствоведения, заведующий отделом НИИ Российской Академии художеств (Москва)</i>
<i>Лифшиц Лев Исаакович</i>	<i>доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)</i>
<i>Любимова Марина Юрьевна</i>	<i>доктор филологических наук, заведующая отделом рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)</i>
<i>Ролдугин Сергей Павлович</i>	<i>заслуженный артист Российской Федерации, профессор (Санкт-Петербург)</i>
<i>Соловьева Инна Соломоновна</i>	<i>сотрудник радиостанции «Серебряный дождь» (Москва)</i>
<i>Стригалева Анатолий Анатольевич</i>	<i>кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)</i>
<i>Турчин Валерий Стефанович</i>	<i>доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории русского искусства МГУ им. Ломоносова, член-корреспондент Российской Академии художеств (Москва)</i>
<i>Файбисович Виктор Михайлович</i>	<i>кандидат культурологии, заведующий сектором новых поступлений Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)</i>

Редакция благодарит за поддержку:
Всероссийскую партию «ЕДИНАЯ РОССИЯ»
Концерн «ГАЗРЕЗЕРВ»
Торгово-Промышленную группу «ТАШИР»
Группу компаний «СФЕРА»

Собрание

Фонд поддержки русского искусства
рекламно-издательский центр

Журнал «Собрание шедевров» № 4(том 7) декабрь 2005
иллюстрированное издание по искусству
Выпускается 4 раза в год

Главный редактор	Александр Якимович
Арт-директор	Павел Новиков
Зам. главного редактора	Наталья Борисовская
Редактор	Анна Рылёва
Технический редактор	Сергей Мыськин
Ответственный секретарь	Наталья Туркина
Дизайн, верстка, допечатная подготовка	Арт-бюро «Собрание»: Светлана Стёпочкина Екатерина Локтионова
Сканирование, цветоделение	Рекламно-издательский центр «Собрание»
Фотосъемка	Уильям Брумфилд Георгий Смирнов Валерий Стигнеев
Корректоры	Галина Барышева Зинаида Белолуцкая
Учредитель и издатель	ООО «РИЦ «СОБРАНИЕ»
Адрес редакции	109004, г. Москва, Товарищеский пер., д. 27, стр. 1 Телефон (095) 967-28-40 E-mail: rizs@yandex.ru
Отпечатано	Типография «М-КЕМ» 121170, г. Москва, ул. Кульнева, д. 3«Б»
Тираж	2 000 экз.

© ООО «РИЦ «Собрание», 2005

Журнал зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № 77-18001

Подписной индекс в каталоге Агентства Роспечать — 83329

Перепечатка и любое иное воспроизведение материалов журнала
возможны только по согласованию с редакцией.





Пути взаимодействий

Русское искусство прошло в своей истории два периода относительной самоизоляции. Древнерусское православное иконописание и храмостроительство было распахнуто перед учителями и единомышленниками Византии и Балканских стран. Западные католические традиции и каноны чаще всего отторгались, но не всегда; рельефы Северо-Западной Руси, то есть Владимиро-Суздальских земель XII века, развивались в связи с романской пластикой Западной Европы, а в XVII веке, еще до петровских преобразований, складывался своеобразный «византийско-европейский» стиль.

Столетия относительной или выборочной самоизоляции сменились, как известно, на два века полной открытости западному искусству Нового времени. Появилось светское (нецерковное) строительство. Живопись столь же успешно освоила законы Ренессанса, барокко и классицизма, а затем и зашагала в ногу с развитием романтизма в Европе. Церковное искусство так называемого синодального периода в России в течение двух столетий соединяло опыт православной иконографии со стилистикой «оптической достоверности» и законами академической школы. Авангардные эксперименты русских новаторов показали факт глубокого единства России и Европы в художественном отношении.

Второй период относительной самоизоляции пришелся на примерно семь десятков лет Советской власти. Официальное искусство коммунистической империи противопоставляло себя новым тенденциям «буржуазного и декадентского» Запада. Но ироничная история распорядилась так, что «красное самодержавие» двадцатого века опиралось в своей изоляционистской политике на альтернативные образцы того же самого Запада. Достаточно вспомнить монументальные сооружения Москвы, Киева, Минска, Тбилиси, достаточно представить себе шедевры тогдашнего «соцреализма» в живописи, чтобы понять всю степень зависимости от итальянского Ренессанса, французского «версальского стиля», национально-стилизованных опытов XIX века. Сегодня мы все чаще прислушиваемся к мысли о том, что сталинская стилистика тридцатых — пятидесятых годов была одной из версий интер-



национального ар деко, отразившегося и в архитектуре тогдашних американских небоскребов, и в декоративном искусстве Франции, и даже в костюмах от Шанель.

Это все надо помнить в качестве информации к размышлению. Если бы лучше помнили, меньше бы говорили глупостей о том, как надо искать пути развития новой России. Они найдены и намечены самой историей, и сколько бы ни толкось воды в ступах новых славянофилов и новых западников, результат будет один и тот же. Как ни раскрывай ворота перед западными влияниями, модными теориями и фешенебельными кураторами, все равно способные почвенные мастера будут давать знать о себе, и русского художника не спутаешь с нерусским. Сколько ни закрывай ворота перед Западом, контакты и взаимодействия всегда проложат себе дорогу, а уж тем более в эпоху глобализации, Интернета и прочих соблазнов двадцать первого века.

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ
Главный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

ОТКРЫТИЯ

- Сибирские письма. Иконы XVIII века
Нила Исаева8

ЛИЦА

- Драгоценные букеты. Искусство петербургских ювелиров
XVIII века
Лилия Кузнецова16

- Художницы-иностранки в России
Елена Лебедева26

- Жан Лоран Монье до приезда в Россию
Екатерина Клементьева32

- Свой среди чужих, чужой среди своих
Наум Габо и русский конструктивизм
Наталья Сидлина38

ИДЕИ

- Флоренция — Москва. Заметки об искусстве Нового времени
Александр Якимович46

- Выставка Пикассо
Александр Бенуа
Публикация *Ивана Выдрина*56

- Образ врага
Конфликтология искусства
Никлас Беккер62

ВСТРЕЧИ

- Тверь и Копенгаген. Две городские площади
Георгий Смирнов70

- Русское искусство Серебряного века и его английские связи
Вячеслав Шестаков78

- «Голубая роза»: цветок европейской культуры на русской почве
Ольга Давыдова84

- Литературные источники версальских фантазий
Александра Бенуа
Анна Завьялова90

СЕГОДНЯ

Новый американец Олег Васильев. Топология памяти

С художником беседует Жанна Васильева100

Москва — Афины

Монтажи Наталии и Валерия Черкашиных

Александр Якимович108

Тезисы о Мариинском театре

Александр Валин114

ПУТЕШЕСТВИЯ

Великий Устюг: северное сокровище

Уильям Брумфилд120

Датский скульптор Якобсен и его петербургский проект

Алексей Обухов128

ХРОНИКА

«Вена — Будапешт». Шедевры европейского модерна в Эрмитаже

Игорь Светлов140

А.В. Толстой. Художники русской эмиграции

Александр Якимович148

В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

Следующий номер выходит к очередному юбилею Российской Академии художеств и посвящен теме «Академики, академии, их друзья и враги». А. Павлова публикует результаты своих исследований академической монументальной живописи в храмах Тверской губернии. В. Ванслов пишет о встречах с замечательным театральным художником С. Вирсаладзе. О. Кривцуун ставит теоретический вопрос о том, как меняется статус художника в российском обществе в период подъема деятельности Академии художеств в XVIII—XIX веках. Известные ученые (А. Карев, В. Рабинович, В. Шестаков и другие) повествуют о судьбах академий, о результатах их деятельности, о борьбе новаторов искусства с консерваторами. О задачах и результатах великолепной выставки в Государственной Третьяковской галерее «Пророк и мечтатель», на которой была показана графика Врубеля и Борисова-Мусатова, ее новых открытиях рассказывают наши авторы. Главной сенсацией номера можно считать перепечатку критической статьи Александра Бенуа о выставке французского искусства в 1937 году. Эта статья никогда не появлялась в России, она ставит принципиально важные вопросы о школе, профессионализме, качестве музейных картин.

ОТКРЫТИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

ИТАЛИЯ

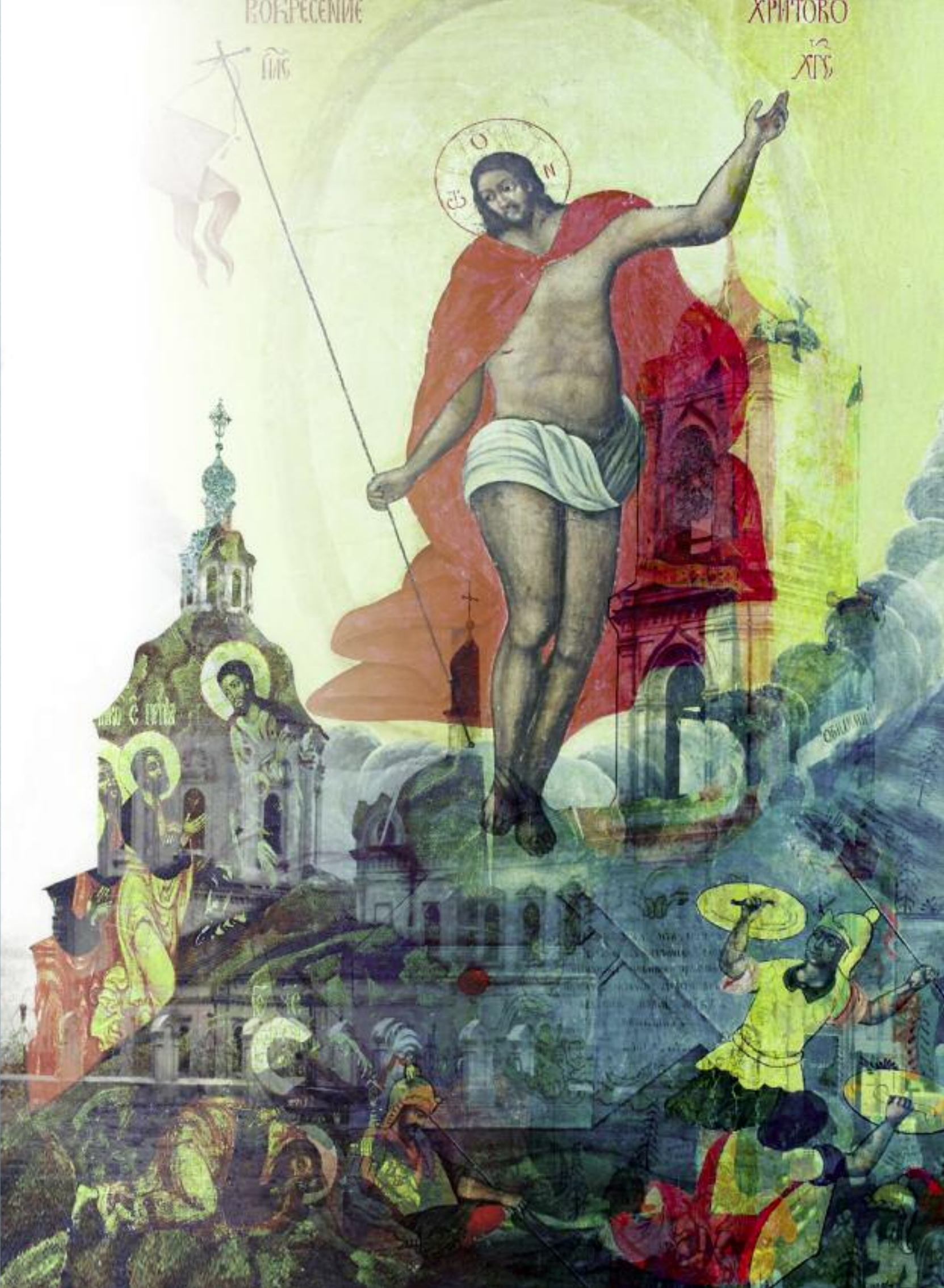
Искусство Сибири никогда не торопилось догонять европейскую Россию. Но путь развития от Средневековья к Новому времени был и в восточной части империи примерно тем же самым, что и в западной. Сакральная живопись приближается к европейской «науке видеть». Реальное тело, реальное пространство, реальные вещи нашего измерения завладевают вниманием художников.

ВЪЗРЕСЕНИЕ

ХРИТОВО

ИИС

ХИС



Сибирские письма. Иконы XVIII века

Нила Исаева

В Красноярском остроге, основанном шестого августа 1628 года, в день Преображения Господня, был заложен храм в честь этого праздника. Из третьего по счету деревянного здания Преображенского храма (1728) происходит его тезоименная икона, располагавшаяся в местном ряду иконостаса, справа от царских врат. После пожара 25 июля 1773 года икона была перенесена во вновь построенное каменное здание Воскресенского собора. В 1776 году икона была восстановлена: обгоревшие части доски восполнены, испорченная живопись поновлена, фон закрыт лепным позолоченным левкасом. Она написана и реставрирована сибирскими мастерами и позволяет увидеть в одном памятнике работу двух поколений художников.

Иконография восходит к древнерусским образцам и фиксирует как само Преображение Господне, так и сопутствующие эпизоды: восхождение на гору и нисхождение Христа с апостолами Петром, Иаковом и Иоанном с горы Фавор, а также низведение пророков Илии и Моисея ангела-

ми с небес. К особенностям иконографии следует отнести изображение Христа в нижней части иконы (он склоняется над припадающими к земле Петром и Иоанном), а также изображение учеников в верхней части иконы, где они предстоят Христу вместе с пророками. На оси образа вверху среди облаков написаны Саваоф и Святой Дух в виде голубя.

Икона знаменована профессиональным мастером с хорошего образца, о чем свидетельствует сложность представленной композиции. Живопись 1728 года, сохранившаяся в нижней части иконы, позволяет отметить уверенный рисунок фигур и драпировок, контрастное письмо ликов. Мастер, поновлявший икону в 1776 году, пишет лики в теплой и мягкой охристой гамме, прописывает облачения тонкими золотыми пробелами, делает пропорции фигур более удлиненными. Оба мастера — сибиряки, первый мог быть либо из Красноярска, либо из Енисейска, второй скорее всего красноярец. В последней четверти XVIII века в Красноярске трудилось несколько художников, аттестованных тобольской духовной консисторией.

Образ Преображения Господня написан темперой на кедровой доске, проклеенной паволокой и покрытой левкасом. Его иконография и стиль восходят к древнерусской иконописной традиции. Красноярская икона содержит наиболее развернутый вариант иконографии Преображения и восходит к тексту евангелиста Матфея, согласно которому Христос возвел с собой на гору трех учеников. На красноярской иконе апостолы, соседствующие на вершине с пророками-боговидцами, сами провозглашены таковыми же.

Точных аналогов красноярской иконе выявить не удалось. Более ранний пример развернутой иконографии представлен на иконе середины XVII века (предположительно, великоустюжского письма) из собрания К.В. Воронина в Москве. Близкое образцу середины XVII века композиционное решение имеется на храмовой иконе Преображение, датированной 1798 годом, принадлежащей церковному собранию города Кыштыма Челябинской области¹.



Преображение Господне. Красноярск. Около 1728, 1776. Дерево, паволока, левкас, темпера; тиснение и золочение по левкасу. 112х95,5х3,4 см. Красноярский краевой краеведческий музей

¹ Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV—XX веков. Каталог выставки. М., 2004. Кат. 137. С. 181, 238. Уральская икона. Екатеринбург, 1998. Кат. 48.



Преображение Господне. Компьютерная реконструкция первоначального облика иконы (около 1728)

Известно, что для храмов во вновь основанных сибирских городах из Москвы направлялся священник, экипированный всем необходимым. Одновременно в храм поставлялась утварь, облачения, колокола, богослужебные книги и иконы. Вероятно, на публикуемой красноярской иконе *Преображение Господне* в первой трети XVIII века была воспроизведена иконография и отчасти стиль ее предшественницы, среднерусской иконы первой трети XVII века.

Мастер, создавший красноярскую икону около 1728 года, консервативен в отношении стиля и допускает отклонения в иконографии. Как и две иконы, указанные в качестве частичных аналогий, публикуемая икона не относится к числу образов праздничного чина. Очевидно, такие усложненные многофигурные композиции были приемлемы именно для больших храмовых образов, располагавшихся в местных рядах иконостасов.

Несмотря на фрагментарную сохранность, образ *Преображение Господне* является особо значимым памятником иконографии и стиля приенисейской иконописи XVIII века. Такая оценка подтверждается оригинальностью его иконографии, хорошо читаемой стилистикой первого и второго состояния, использованием тиснения в декоре и надежностью датировок.

Исходя из того что каменная соборная церковь города Красноярска именовалась Воскресенской, а не Преображенской, можно предположить, что ее храмовый образ, как и парный образ Богоматери, были написаны к моменту освящения храма в 1773 году.

Относительно авторства двух публикуемых икон достоверных данных пока не найдено. Город Красноярск имел вполне квалифицированных мастеров. В последней четверти XVIII — начале XIX века здесь работает значительное число иконописцев, в том числе: Илья Иванович Агапитов, Иван Иванович Белозеров, Прокопий Иванович Бородулин, Василий Гатилов. Существовала также мастерская в составе: Михайлы Григорьевича Хозяинова, его сына — Мартына Михайловича Хозяинова и подмастерья Даниила Пушкарева. Монограмма «ПТ», обозначенная белыми на обороте образа Богоматери (под нижней шпонкой), пока не расшифрована.

На иконе *Воскресение Христова* представлен распространенный в XVIII веке извод, именуемый «Восстание от гроба». Неточность перспективы в изображении открытой гробницы скрыта приклоненной справа крышкой саркофага. Даже из недостатков — неловких поз, резких движений, ломких силуэтов фигур — художник извлекает необходимые эффекты: передает удивление, смещение, ужас и благоговение невольных свидетелей чуда. Тот факт, что стражники и есть первые свидетели Воскресения, не соответствует евангельским текстам, согласно которым стражники были объаты сном, а при подземном толчке разбежались. Такое «самомышление» художника, увлеченность театральной эффектностью сцены есть прямое отступление от требований, предъявляемых церковью к иконе как каноническому произведению, почитаемому наряду с Евангелием.

Наиболее впечатляет в иконе (и одновременно выглядит весьма спорной с позиций иконописного канона) фигура воспарившего над гробницей воскресшего Христа. Мощная полуобнаженная фигура показана на фоне развевающегося красного плаща. Мощные бедра и широкий атлетический торс Христа весьма спорны с точки зрения традиционной иконописи. Именно с подобной «фрязью» яростно боролся еще в XVII веке протопоп Аввакум, утверждавший, что «господь наш имел все чувства тонкостны», так что нечего изображать его «точно немчина брухатого».

В истории красноярского иконописания имеется документально засвидетельствованный факт использования гравюр с произведений иностранных



Воскресение Христово. Красноярск. Около 1773. Дерево, павлока, левкас, темпера. 124,8 x 71,2 x 4 см. Красноярский краевой краеведческий музей

мастеров для написания икон. Мартын Хозяинов в начале XIX века воспроизвел композицию картины Тициана Ассунта (*Вознесение Богоматери*), а также *Преображение* Рафаэля при написании двух местных икон в иконостасе придела Александра Невского Благовещенской церкви. Икона *Воскресение Господне* из Воскресенского собора не столь откровенно воспроизводит один из европейских образцов, но отдельные приемы здесь процитированы.

Близкий вариант подобной композиции, датированный «около 1760», был создан для местного чина иконостаса Троицкого придела Крестовоздвиженской церкви в Иркутске. Иркутский мастер виртуозно справился с тональным контрастом, он специалист в написании сложных динамичных

драпировок. По стремлению передать эмоциональный пафос сцены позами и жестами персонажей, взвихренными тканями и контрастным светотеневым построением композиции произведение иркутского мастера может быть охарактеризовано как памятник, основанный на образце стилистики барокко². Красноярский образ, несомненно, более условен и вторичен по отношению к европейским прототипам, он менее выразителен.

Красноярский образ был храмовым. Он изначально рассчитан на оформление окладом и предполагает усиление качеств моленного образа за счет отказа от акцентирования повествовательной, эмоциональной, художественной и стилиевой выразительности. При сходстве постановок фигур Христа в иркутской и красноярской иконах, энергетика образов различна. В отношении стиля красноярская икона ориентирована скорее на маньеризм, чем на барокко. Среди иркутских памятников в качестве отдаленного аналога для красноярской фигуры Христа может быть указан образ архангела Михаила из Никольской церкви села Голоустного на Байкале работы Федора Никоновского (?), исполненный около 1790 года.

Икона *Воскресение Христово* работы великоустюжского мастера Прокопия Соколова (1803 год) из собрания В.А. Бондаренко в Москве является более поздним, но стилистически более близким для публикуемой красноярской иконы памятником. В качестве образцов иконографии и стиля для подобных икон Н.И. Комашко указывает гравюры нидерландского мастера XVII века Иеронима Вирикса. Воспроизведением зеркального перевода гравюр объясняется тот факт, что Христос благословляет не правой, а левой рукой³.

В описях главного иконостаса Воскресенского собора от 1796 и 1803 годов образ Богоматери в его местном ряду, слева от Царских врат, именовался Одититрией. Он имел серебряный прорезной венеч у лика Богоматери и 6 гладких венцов у ликов ангелов. В более поздней описи приведено наименование иконы, обозначенное по ее фону — *Всех скорбящих Радость* — и отмечено присутствие серебряной «изредка позолоченной» ризы на облачениях Богоматери⁴.

² См.: Иркутское барокко. 1993. Кат. 58.

³ Собрание В.А. Бондаренко. Воскресение Христово. Великий Устюг. Дерево, левкас, темпера. 104 x 69,5 // Иконы из частных собраний. 2004. Кат. 29. С. 56, 204.

⁴ См.: ГАКК. Ф. 559. Оп. 1. Д. 2. Л. 2. Опись 1803. ГАКК. Ф. 559. Оп. 1. Д. 26. Л. 9. Опись 1852.

Название «Всех скорбящих Радость» дается различным по иконографии образам Богородицы. Это словосочетание — один из сквозных эпитетов в Акафистах, посвященных Богородице и ее чтимым иконам. Наряду с иконами, где Богородица окружена клеймами с отдельными иллюстрациями к Акафистам, существовали образы, в которых главный персонаж и отдельные сюжеты не разграничены рамами, образуют единую композицию. Образ Богородицы, именуемый *Всех скорбящих Радость*, принадлежавший московской церкви Преображения на Ордынке, прославился в 1688 году. Московская икона содержала изображения скорбящих, а также поясные изображения четырех святых (Сергия Радонежского, Варлаама Хутынского, Феодора Сикеота и Григория Декаполита). Образ многократно копировался и распространялся в гравированном виде.

Второй чтимый образ Богородицы *Всех скорбящих Радость* (петербургский) связан с именем привезшей его из Москвы царевны Натальи Алексеевны. В нем Богородица представлена стоящей на луне, младенец помещен на ее левой руке, в опущенной правой руке она держит четки. Над ликом Богородицы изображен Саваоф.

Существует вариант иконографии со страждущими и с Богородицей без младенца, именуемый «Умиление и посещение в беде страждущим». Здесь по фону обозначены райские цветы и травы, вверху — Христос. Автор обзора вариантов иконографии «Всех скорбящих Радость» Н.И. Комашко замечает, что иконы этого типа, особенно живописные, «практически невозможно классифицировать с точки зрения устойчивой иконографии»⁵.

На красноярской иконе в картуше процитирован текст 13-го кондака Акафиста Пресвятой Богородице: «О всепетая Мати...». На развернутых свитках приведены акафистские определения Богородицы: «Радуйся, божественная ручко манны», «радуйся, разрешение клятвы». Далее — цитаты, где слово «радуйся» отсутствует: «в темницах посещение», «обидимых заступнице», «плачущих питательнице», «странных прибежище», «больных исцеление», «нагих одеяние», «в зле старости укрепление». Поскольку каждая цитата помещена на свитке в руках ангела или рядом с ангелом, все вместе они составляют ангельское славословие и возвращают зрителя к тексту 13-го кондака. Сонм ангелов, окружающих Богородицу, соответствует

⁵ Комашко Н.И. Богородица «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2004. № 1—2 (14). С. 32.

тексту 2-го икоса в Акафисте Пресвятой Богородице: «Радуйся, ангелов многословущее чудо».

Изображение корабля в нижней части композиции оставлено без цитаты, но его образ неоднократно повторяется в Акафистах: «Радуйся, кораблю хотящих спастися; радуйся, пристанище житейских плаваний» (Акафист Пресвятой Богородице, икос 9). Не только тексты, но и атрибуты в руках Богородицы, и корона на ее голове представляют акафистские метафоры.

Серп луны в облачном подножии Богородицы довольно часто встречается на поздних русских иконах. В Акафисте на Успение Пресвятой Богородицы ее образ прямо сопоставлен с луной: «Радуйся, луно, от Солнца правды облистываемая; радуйся, светлосте, во тьме светящая» (икос 11). О.Ю. Тарасов отмечает, что проникновение мотивов западной иконографии (в их числе лунное подножие Богородицы) и тенденция превращения иконы в традиционную для западной традиции



Воскресение Христово. Фрагмент (до реставрации)



картину на религиозный сюжет хорошо прослеживается именно на развитии иконописного канона Богоматери «Всех скорбящих Радость»⁶.

Облачения Богоматери на красноярской иконе поддерживают небесную царственность ее образа. Она облачена в синий хитон, поверх которого надет короткий зеленый далматик с орнаментированными подольником и поручами. Красный мафорий Богоматери имеет вид фелони, а не покрывала: спереди он спускается ниже пояса, сзади — чуть короче ее хитона. Тип мафория обусловлен избранной иконографией: Богоматерь представлена с распростертыми руками, с младенцем Христом перед лоном. Композиция восходит к образу Богоматери Знамение, которой иногда свойственен и тип мафория, близкий представленному на красноярской иконе. Одной из особенностей иконографии красноярского образа является отсутствие мандорлы у фигуры Христа.

Среди множества икон *Богоматери Всех скорбящих Радость* точного аналога красноярскому образу не выявлено. В иконографии публикуемой иконы отсутствует характерный для основных изводов образ, венчающий композицию. В разных вариантах над Богородицей помещается изображение Троицы, Саваофа или Вседержителя. Включение мотива «Знамения» в красноярскую икону может быть отчасти объяснено тем, что в Сибири особо почитался один из чудотворных образов *Богоматери Знамение*, известный под названием *Богоматерь Абалакская*. Второй важный для Сибири источник иконографии красноярской иконы — чтимый образ Софии Премудрости Божией тобольского Софийско-Успенского собора. Известны его подробные описания и графическое воспроизведение середины XVIII века на гравированной заставке благословенных грамот тобольской печати. Н. Абрамов датировал тобольскую икону между 1621—1650 годами и доказывал ее киевское происхождение⁷.

Для образа, восходящего к европейской композиции «Мизерикордия», характерен «райский» фон с травами и цветами. Размерами лент с надписями и расположением в композиции (по сторонам лунны) в красноярской иконе выделены именно сюжеты «В темнице посещение» и «Обидимым заступнице». Вытянутыми пропорциями доски, использованием



Богоматерь Всех скорбящих Радость. Красноярск. Около 1773. Дерево, паволока, левкас, темпера. 124,5 × 71,2 × 4 см. Красноярский краевой краеведческий музей

текста в картуше, расположением групп скорбящих в пейзаже, лунным подножием и царственным обликом Богоматери красноярский образ напоминает иконы школы Оружейной палаты начала XVIII века. Они имеют развернутое наименование: «Образ Пресвятой Богородицы Умиления и посещения в беде страждущим и Всех скорбящих Радость». Красноярский мастер компилирует различные источники иконографии, не воспроизводя какой-либо один конкретный образец.

Публикуемые впервые иконы из двух соборных церквей Красноярска отреставрированы в 1999—2001 годах Л.А. Мироновой (ВХНРЦ) и С.И. Бобылевым (Красноярск).

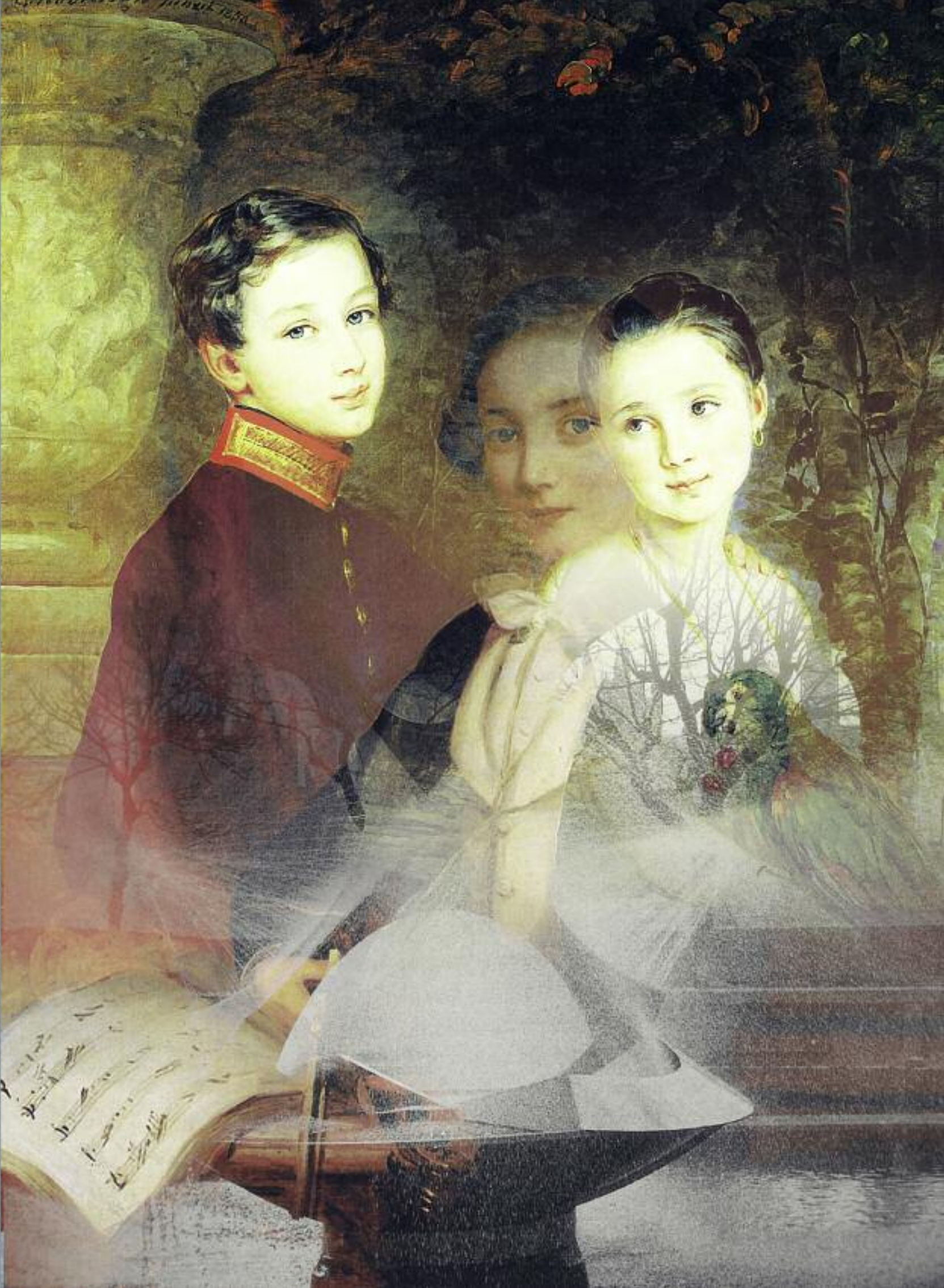
Богоматерь Всех скорбящих Радость. Фрагмент (до реставрации)

ЖИЦА

Французские и немецкие ювелиры при дворе русских императриц создавали миниатюрные букеты цветов из драгоценных камней. Каждый цветок имел символический смысл.

Иностранные живописцы не были редкими гостями в России. Среди них были настоящие знаменитости. Просвещение потребовало и равноправия мужчин и женщин в области искусств. Первые успехи российских дам на этом поприще были скромны, но начало было положено.

Космополитический странник по миру имеет свои преимущества перед теми, кто привязан к месту рождения, но зато рискует остаться наполовину своим в любом месте, где попытается оставить след. Наум Габо испытал на себе неумолимость этого закона.



Драгоценные букеты. Искусство петербургских ювелиров XVIII века

Лилия Кузнецова

В XVIII веке в Европе вошли в моду букеты цветов, которые дамы обычно подкалывали к корсажу. Небольшие букетики украшали и прически красавиц. Но цветы слишком быстро увядали, да и на фоне затканной золотом и серебром ткани парадных роб они зачастую совсем терялись. Поэтому на смену природным вскоре приходят искусственные цветы, которые создавались даже в фарфоре, а особенно состоятельные прелестницы могли позволить себе целые букеты из различных самоцветов.

Наиболее престижными считались бриллиантовые букеты, которые весьма дорого стоили. В Алмазном фонде сохранился так называемый малый букет от «убора бриллиантового разноцветного» императрицы Елизаветы. Все его составные части,

уподобленные цветочным гирляндам, были усыпаны алмазами не только бриллиантовой огранки, но и «разных колеров», чтобы более походить на свои природные прототипы. Нужный оттенок, что было весьма характерно для середины XVIII века, достигался благодаря помещению под камень фольги соответствующего цвета. Сей «малый» букет имеет размеры 15 x 6 см.

В созданном в придворной Алмазной мастерской около 1755 года букете «дщери Петровой», составленном из трех разъемных частей-букетиков, которые можно было варьировать в различных, даже объемных сочетаниях, такой «стебелек» был покрыт эмалью изумрудного цвета. Поражает подбор бриллиантов, из которых ювелир, очень тонко чувствующий и понимающий камень, подобно скульптору «лепит» пышные розы, к которым добавляются пятилепестковые гвоздички, издавна символизирующие пламенную и чистую любовь. Некоторые цветочки напоминают фиалку, в данном случае обозначающие «лепоту в смиренномудрии», в то время как два крупных панделока напоминают набухшие, готовые вот-вот распуститься бутоны царицы цветов и тем создают эмблему «Приятное от приятного»¹.

Мастер, создававший рисунок каждого отдельного цветка в букете, несомненно, вкладывал в него тайный смысл, который в XVIII веке был ясен каждому образованному человеку, чьей настольной книгой были вышедшие еще в 1705 году в Амстердаме по указу Петра I, а затем выдержавшие ряд переизданий *Символы и Эмблемата*.

В царствование Екатерины II лучшие столичные ювелиры продолжали создавать бриллиантовые букеты, которые принято было носить на груди. В собрании Алмазного фонда сохранились два подобных украшения, исполненных Луи Давидом Дювалем (1727—1788). В действительно «большом» букете, ибо его размеры составляют 21 x 16 см, все бриллианты поставлены в серебро, сама же основа, листочки и стебельки, вымощенные изумрудными таблицами, а также веточки незабудок сделаны из золота. Подфольговка смягчает «инеистую» хо-



Луи Давид Дюваль. «Большой» букет. Петербург. 1773. Золото, серебро, бразильские бриллианты, колумбийские изумруды. 21 x 16 см. Государственный Алмазный фонд, Москва

¹ Эмблемы и символы / Под ред. А.Е. Махова. Переиздание: Избранные эмблемы и символы (...) во граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные (...) Нестором Максимовичем Амбодиком. М., 1995. С. 120, 121. № 199; С. 200, 201. № 514.



Луи Давид Дюваль. Шпилька «Рог изобилия». Петербург. 1774. Золото, серебро, бразильские бриллианты. 4,5 x 3,8 см. Государственный Алмазный фонд, Москва

лодность алмазов, придает им нужные нежные тона, к тому же не без символики цвета. Композиция «большого» букета искусно уравновешена, а его нижняя часть вписывается в веерообразную форму, излюбленную этим выдающимся петербургским мастером. Именно «ювелиру Дювалу за бриллиантовой с изумрудами грудной букет, купленной в Августе месяце» было 23 декабря 1773 года выплачено 12 тысяч рублей из так называемой комнатной суммы, то есть из личных средств Екатерины II, по ее изустному указу².

Букет не только должен был гармонировать с торжественным стилем парадной робы, но цветы в нем должны были легко узнаваться. Он был пожалован невесте русского престолонаследника — принцессе Августе Вильгельмине Гессен-Дармштадтской, получившей при переходе в православие имя Натальи Алексеевны. В храме Летнего дворца 16/27 августа 1773 года торжественно прошло обручение высокопоставленной четы. На следующий день ландграфиня Каролина, подробно описывая своему супругу подарки, сделанные ее дочери августейшим женихом, упомянула, что великий князь Павел Петрович «вчера прислал ей очень красивый букет из алмазов». Пятилепестковые флердоранжи в нем призваны были воспеть девственность невесты, незабудки — ее верность

² РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3888. Л. 201; Сокровища Алмазного фонда СССР. С. 17. № 36. Илл.7.



Леопольд Пфистерер. Бантик-«цветок». Шпилька. Петербург. 1775. Серебро, бразильские бриллианты. 6,5 x 9 см. Государственный Алмазный фонд, Москва

избраннику, подснежники символизировали «первый взгляд любви», ставший также «счастливым предзнаменованием» к «сладким поцелуям», на что намекала распустившаяся золотистая роза, а нарцисс издавна считался в Пруссии знаком любви и счастливого брака. В освещении добродетелей суженой важен был и цвет: белый повествовал о ее невинности, фиалковый — о постоянстве, розовый — о любви, а пурпурный и золотой намекали на величие, почести и богатство, ожидающие нового члена императорской семьи³.

Другой «большой бриллиантовой букет» Алмазного фонда, подлинный шедевр Дюваля, был закуплен ко дню рождения Екатерины II — 21 апреля. В нем также сохраняется своеобразный натурализм в передаче представителей царства Флоры: зеленые листья передана эмалью, приподнятая сердцевинка — желтыми бриллиантами, а алмазы, напоминающие собой иней, выстилают лепестки. Все три цветка закреплены на пружинках-трясульках, отчего при малейшем движении букет вспыхивает разноцветными искрами и создается впечатление, что нежные венчики как будто осыпаны радужными капельками утренней росы⁴.

³ Павел Петрович. Великий Князь. Император / Каталог выставки ГМЗ «Павловск». Павловск—СПб., 2001. С. 51; Жизнь в свете, дома и при дворе / Библиотека практических сведений. СПб., 1890 / Репринт 1990. С. 73, 78, 80—85.

⁴ Сокровища Алмазного фонда СССР. С. 22. № 55; РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3900. Л. 98 об., 107.



Луи Давид Дюваль. Букет нарциссов. Петербург. 1775.
Золото, серебро, бриллианты, эмаль. 18,8 × 8,5 см.
Государственный Алмазный фонд, Москва

Ангальт-Цербстская принцесса София-Фредерика-Августа родилась в 1729 году и выросла в Штеттине (ныне — польский город Щецин). Приняв на новой родине православие и позже став могущественной русской императрицей, Екатерина Алексеевна помнила, однако, обычаи своей отчизны. В 45 лет она стала счастливой супругой. В разгар белых ночей, около 10 часов вечера 8 июня 1774 года, отплывшая от Летнего дворца шляпка причалила на Большой Невке близ храма Святого Сампсония Странноприимца, основанного Петром I в честь Полтавской виктории. В этом соборе духовник императрицы Иван Панфилов тайно обвенчал государыню с Григорием Александровичем Потемкиным.

Луи Давид Дюваль. Букет цветов из различных самоцветных камней, с аметистом-«тюльпаном». Вставлен в вазочку из стекла. Петербург. 1786. Золото, серебро, алмазы, агаты, аквамарины, аметист, бериллы, бирюза, гранаты, изумруды, кахолонг, кварц льдистый, опалы, сапфиры, тигровый глаз, голубой топаз, шпинели; часть листьев из зеленой ткани. 19 × 13 см. Высота с вазой — 29 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Спустя год начинают возникать размолвки, и первой на мировую всегда идет жена. Может быть, отнюдь не случайно корсажный букет изображал белые нарциссы, олицетворявшие в отличие от желтых кротость. Известно, что, когда совершалось таинство брака императрицы с ее «Гришенькой», читавший *Апостол* придворный осекся при словах «Жена да боится мужа своего» и опасливо посмотрел на монархиню, но самодержица только кивнула ему головою в знак согласия подчиниться своему супругу-повелителю⁵.

Седьмого октября 1786 года по изустному указу Екатерины II, переданному через управляющего Кабинетом тайного советника Степана Федоровича Стрекалова, было выдано «Ювелиру Дювалу, за три пучка цветов в горшках, сделанных из самородных разноцветных камней, в 7700, 3000 рублей», а 10 июля 1787 года ему были выплачены «достальные 4700 рублей».

Сама терминология архивного документа, употребленная при краткой характеристике приобретенных у Луи Давида Дюваля трех «пучков цветов» подсказывает, что речь идет о своеобразной минералогической коллекции. Каменные цветочки должны были быть похожи на свои прототипы из царства растений, сделаны же они были из «самородных» кристаллов, редкостных по своей величине, окраске, чистоте и отсутствию видимых включений. Достоинства самоцветов подчеркивают окаймляющие их мелкие алмазы. Часть камней оправлена в открытую, а большинство — в закрытую оправу с подложкой фольги для усиления их природного цвета или для достижения нужного нюанса тона. Минералы поражают не только разнообразием всевозможных колористических оттенков и богатством ассортимента. Каждый камень имитирует отдельный лепесток или листик, а то и целый цветок.

Когда императрица всласть налюбовалась этой удивительной минералогической коллекцией, все три «пучка цветов» оказались, при этом утратив свои «горшки»-подставки, среди казенных «комнатных драгоценных вещей», которые под смотрением подполковника И.Н. Бартенева хранились в специальных шкафах в придворной «Мастерской

⁵ Екатерина II и Г.А. Потемкин. Личная переписка 1769—1791 / Под ред. В.С. Лопатина. М., 1997. С. 481.



Ее Императорского Величества алмазных дел». Оттуда в 1789 году искусные творения Луи Давида Дюваля были перемещены в примыкающую к Лоджиям Рафаэля большую комнату, ныне занимаемую Рыцарским залом, рядом с которой в другом помещении экспонировалось собрание минералов, приобретенное Екатериной II у академика Палласа. В середине XIX века букеты, экспониро-



Луи Давид Дюваль. Букет цветов из различных камней с «пионом» из хризолитов. Вставлен в вазочку из горного хрусталя. Петербург. 1786. Золото, серебро, алмазы, агаты, аквамарины, бирюза, горный хрусталь, гранаты, изумруды, кахолонг, кораллы, оливины-хризолиты, рубины, сердолики, топазы, кость; часть листьев из зеленой ткани. 19,5 x 10,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

вавшиеся теперь в Галерее драгоценностей, опять обрели подставки-вазочки⁶.

Первым из трех в опись комнаты драгоценных вещей екатерининского Эрмитажа в 1789 году был внесен «Пукет с большим аматистом, с камнями аква-мари, с лалами, синими яхонтами, изумрудами, с желтыми бриллиантами и с белинкими цветочками»⁷.

Поражает необычными размерами громадный, очень чистый, с зональной крашенностью аматист, которому придана форма роскошного красновато-фиолетового тюльпана, служившего эмблемой величия и объяснения в любви. Не исключено, что огранка дивного «аматиста», символизирующего искренность, как и его оправы могли быть исполнены давним компаньоном Луи Давида Дюваля — «придворным бриллианщиком» Жереми Позье. Этот знаток и поэт камней умел даже недостатки самоцвета преобразовать в его достоинства, искусно сточив некрасивые включения или трещиноватый кусок, придав срезу вид отогнутого лепестка, а крошечные алмазы-розы, сплошь усеивающие рамку серебряной оправы, вверху поставить на розово-фиолетовую фольгу, чтобы создать эффект цветных теней. Кругом рассыпаны выточенные из белоснежного кахолонга хрупкие пятилепестковые цветочки, напоминающие то ли цветки земляники, символизирующие приветливость, то ли цветы персика, эмблему робкого признания. Оранжевой настурции, эмблеме любви страстной, уподоблен цветок, тщательно вырезанный из коралла, дополненного зелеными пятнами изумруда и переливающимися радугой алмазами. Лазоревые незабудки из бирюзы зывали: «Помни обо мне». С ними по цвету переключались непривычно небесно-голубые бессмертники-имморти, как бы говорящие «Навеки!».

Своеобразным автографом Луи Давида Дюваля выглядит «бутоном». Камень здесь окружен лишь алмазными «скобками». Переливается радужными бликами цветок из символизировавших надежду опалов. Рядом с ним виднеется вырезанный из подкрашенного льдистого кварца, с тончайшими градиациями-переходами от нежного розовато-палевого оттенка до коричневатого, талисман Дня Святого Валентина — анютины глазки, ипостась

⁶ Петербургские ювелиры XVIII—XIX веков / Каталог выставки в Государственном Эрмитаже / Костюк О.Г. СПб., 2000. С. 46—47. № 12. С. 49. № 13.

⁷ АГЭ. Л. 83, № 100. Инв. № Э-1863. 19 x 13 см. Высота с вазой 29 см.

Луи Давид Дюваль. Букет цветов из различных камней с «пионом» из хризолитов. Фрагмент





дум о близком человеке. Внизу скромно притаилось соцветие из трех бархатистых примул-аурикул, для имитации которых как нельзя лучше подошли кашмирские густо-синие сапфиры, как будто опушенные белыми сверкающими бриллиантами. Примостившаяся над колоском, эмблемой изобилия, «бабочка» с головкой из рубина, тельцем из бриллианта и крылышками из изумрудов, дополненных алмазами, символизирует душу.

К алой розе из рубинов и шпинелей приникла труженица-пчела с брюшком и крылышками из агата и головкой из тигрового глаза. Стоит вспомнить, что еще в письме, приглашавшем Вольтера в Петербург в августе 1765 года, Екатерина II сообщила: «Мой девиз — пчела, которая, перелетая с одного растения на другое, собирает мед для своего улья, и при том надпись «полезное». В ответ остроумный француз прислал державной корреспондентке хорошо известный пиитический презент:

Пчела, как в свете ты полезна!
Ты и страшна, ты и любезна;
Для блага смертных ты живешь;
Ты пишу им, ты свет даешь;
Но коль и нравиться ты знаешь,
Лишь тем достоинств прибавляешь⁸.

Другой «пучок цветов» (Инв. № Э—1957; 24,3 x 14 см) был вписан в Опись 1789 года как «Пукет с бразильскими прозрачными желтыми топасами, с синими яхонтами, изумрудами, венюсой, с белыми и желтыми цветочками, по местам с бриллиантами». Мастер и здесь оставил своеобразный автограф — характерный для его творчества элемент композиции, когда крупный камень окаймлен незамкнутыми скобками и увенчан сверху по продольной оси крошечным самоцветом. «Цветы Дюваля», подобно «бутонам», завершают ветку выражающих простоту и нежность васильков, представляющую собой подлинную коллекцию «способствующих миру и согласию» сапфиров: здесь есть камни и густо-синие, и небесно-лазурные, и с серовато-стальным оттенком, разной степени цветовой насыщенности. Ограниченные же кристаллы на сей раз желтого сапфира, также обрамленные сверкающими алмазами, стали лепестками гордо возвышающегося



Луи Давид Дюваль. Букет цветов из различных камней — коллекция разноокрашенных сапфиров и гранатов. Вставлен в вазочку из стекла. Петербург. 1786. Золото, серебро, алмазы, агаты, бирюза, гранаты, изумруды, кахолонг, оливины-хризолиты, ониксы, рубины, сапфиры, топазы, шпинели. 24,3 x 14,0 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Луи Давид Дюваль. Букет цветов из различных камней. 1786. Фрагмент



Луи Давид Дюваль. Шпильки с навершием в виде цветочных корзинок. Петербург. 1772. Золото, серебро, бразильские бриллианты. 4,5 x 3,8 см. Государственный Алмазный фонд, Москва

нарцисса, а сердцевинка этого цветка, символизирующего не только счастливый брак, но и самолюбие, выделена красной шпинелью, окруженной бриллиантовыми «тычинками». Будто огонь пламенеет в кроваво-красных кабошонах «венюсы» (пирропа), из-за чего этот гранат называют также карбункулом.

Существует и третий «пучок цветов», исполненный Луи Давидом Дювалем из «самородных разноцветных камней» (Инв. № Э—1864. 19,5 x 10,5 см). Центр букета фиксирует поражающий своим величием громадный, цвета надежды, зеленый цветок с лепестками из окруженных сверкающими алмазами, прекрасно ограненных панделок кристаллов оливина-хризолита, привезенных с далекого острова Зебергет в Красном море. Сам дивный цветок похож то ли на воплощающие думы о близких анютины глазки, то ли скорее на волшебный пион, в котором видели «розу без шипов», символ достоинства и чести.

Не исключено, что мысль создать подобные изделия могла исходить от тайного супруга и соправителя Екатерины II, светлейшего князя Григория Александровича Потемкина. Тот, конечно же, знал о необыкновенном, помещенном в красивую вазу букете цветов из всевозможных самоцветов, сделанном в 1736 году венским придворным ювелиром Иоганном Михаэлем Гроссером по повелению

императрицы Марии Терезии и данном ею в залог нежной любви герцогу Францу Стефану Лотарингскому, будущему германскому императору Францу I, незадолго до их свадьбы. Дар императрицы впоследствии хранился в собрании геммологических редкостей австрийского столичного Музея естественной истории⁹.

Своеобразным прототипом последующих вариантов цветов из драгоценных камней, помещенных в «горшки», вполне можно считать букет цветов, «поставленный» в вазу, искусно выточенную прославленным камнерезом Дионисио Мизерони в 1647—1648 годах из глыбы золотистого прозрачного кварца-цитрина и дополненную оправой из золота и эмали. Сами же цветки роз, тюльпанов и колокольчиков, закрепленные на серебряных стебельках, были сделаны мастером Паулем Перцем (или Пертцем) из агата, халцедона, яшмы и горного хрусталя. В том же музее Вены хранится и пара букетов, еще более напоминающих своим построением эрмитажные «пучки цветов» и также представляющих собой своеобразные минералогические коллекции. Считается, что выполнены эти экспонаты «Светской Сокровищницы» были то ли в Аугсбурге, то ли во Флоренции, а может быть, даже в самой Вене в конце XVII века.

Всесильный «князь Тавриды» хорошо помнил об увлечении «Минервы Севера» редкостными образцами царства минералов. Да и ювелир Луи Давид Дюваль прекрасно справлялся с заказами могущественного вельможи на создание неординарных вещей. И тогда становится понятным исполнение этим крупнейшим петербургским мастером триады «пучков цветов из самородных разноцветных камней», воспевающих на столь близком людям XVIII века языке символики все оттенки и градации приязни и нежной страсти.

К этой триаде примыкает еще один букет эрмитажного собрания (Инв. № Э—1958. 25 x 14,5 см; высота с вазой — 30,0 см), сделанная Яковом Дювалем, старшим сыном скончавшегося в 1788 году Луи Давида, веточка лилий, унизанных жемчугом и бриллиантами, которая была подарена великой княжне Александре Павловне к ее свадьбе 19 октября 1799 года от матери-императрицы Марии Федоровны. Веточка лилий, как и камни, из которых были выполнены ее цветки, должны были символизировать чистоту и непорочность невесты. Для

⁹ Fillitz Hermann. Trésor sacré et profane. Vienne: Kunsthistorisches Museum. 1956. P. 24. № 96a; Bouquet de pierreries de l'Impératrice Marie-Therese. Prêt du Musée d'Histoire Naturelle. Collection des pierres et minéraux.

лучшей игры алмазов была применена фаденовая оправка, представляющая собой сплошную каст, но для проникновения снизу дополнительного света было сделано по отверстию под каждым бриллиантом, удерживаемым сверху поджатыми «лапками»-крапанами. Между этими кастами висают нити жемчуга. Букет очень сдержан по цвету и выдержан в традициях строгого классицизма. Поскольку он в отличие от трех «пукетов» минералогических коллекций явно рассчитан на восприятие со всех сторон, да к тому же на медном стебле отсутствуют какие-либо крепления, позволившие бы подколоть его к корсажу, становится ясным, что драгоценная веточка служила для замены в руках августейшей невесты природных живых цветов.

Вышедшая за Иосифа, эрцгерцога Австрийского и палатина Венгерского, русская великая княгиня Александра Павловна, обуреваемая печальными предчувствиями, тронулась 21 ноября 1799 года в путь, увозя на новую родину роскошное приданое, в коем одних только бриллиантовых парюр, полностью созданных фирмой «Луи Давид Дюваль и сын» («Louis-David Duval et fils»), насчитывалось восемь. В перечне бриллиантовых вещей старшей дочери Павла I числился и один бриллиантовый цветок лилии (Fleur de lis en brillans)¹⁰.

Однако через полтора года, на пороге своей восемнадцатой весны, Александра Павловна скончалась от последствий родов, не оставив потомства. Свадебный букет покойной эрцгерцогини вернулся на родину. Возможно, это случилось сразу же после несчастья или же драгоценная реликвия могла быть привезена безутешным овдовевшим супругом при его визите в Петербург в 1803 году. Впрочем, нельзя совсем исключить, что эрмитажная веточка может являться и «жемчужным букетом» великой княгини Елены Павловны, обвенчанной в Гатчине 12 октября 1799 года с наследным принцем Фридрихом-Людвигом Мекленбург-Шверинским и безвременно скончавшейся в 1803 году от чахотки.

Уже в 1780-х годах искусственные цветы стали снова уступать место живым растениям, а чтобы те подольше сохраняли свою свежесть, их вставляли в маленькие сосуды — узкие флаконы, скрывающиеся локонами пышных причесок, или в прикреплявшиеся к лифу дамского платья, сделанные из драгоценных металлов портбукеты, куда вмещались стебельки, обернутые во влажную ткань. Подобный портбукет, сделанный в 1771 году Леопольдом Пфистерером в придворной «Мастерской Ее Им-

ператорского Величества алмазных дел» ко дню рождения Екатерины II, представлен в экспозиции Алмазного фонда России. (Его размеры 13,5 x 8,0 см, а общий вес — 172,53 г.)

В XIX веке в связи с изменением дамского костюма ушла в прошлое мода на корсажные «бриллиантовые букеты». Теперь шеголихи предпочитали украшать себя исключительно дарами царства Флоры, причем особенно любимыми, по сравнению с пышными садовыми цветами, становятся их скромные полевые собратья, лучше свидетельствующие о чувствительном сердце владелицы.



Яков (Жакоб Давид) Дюваль, мастерская «Duval et fils». Букет лилий великой княжны Александры Павловны. Вставлен в вазочку из стекла. Петербург. 1799. Золото, серебро, бриллианты, розы, жемчуг, хризолиты; медь, стекло. Общая высота — 30 см. Букет — 25,0 x 14,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

¹⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3915. Л. 212 об. № 20.

Художницы - иностранки в России

Елена Лебедева

Во времена реформ Петра I Россия окончательно воключилась в общий процесс развития европейской цивилизации. Европейские идеи и ценности стали господствующими в слоях общественной элиты.

В Россию прибыли многочисленные иностранные мастера разных искусств. По приглашению царя-реформатора в 1716 году из Амстердама прибыл живописец Иоганн Гзель со своей супругой-художницей. Доротея Мария Генриетта Гзель (1678—1743) была ученицей своей матери, немецкой акварелистки Марии Сибиллы Мериан (Граф; 1647—1717), чьи рисунки «суринамских растений и насекомых» были широко известны в Европе¹.

Гзельша, как называли ее в России, стала первой профессиональной художницей, работавшей в новой Северной столице. Она состояла на службе в Императорской академии наук, при этом получала равное с супругом жалованье (в 1736 году оно составляло 360 рублей в год). Мария Гзель писала акварелью цветы и фрукты, как ее мать. Жанр натюрморта в русской живописи не был особенно популярен. Но он понемногу утверждался среди других жанров, и в этом процессе существенную роль сыграла именно Мария Гзель. В знаменитых *Записках* Якоба Штелина об изящных искусствах в России отмечается ее «превосходное» мастерство по части цветов, насекомых и прочих «натуралий», выполненных на бумаге и пергаменте. Художница писала также редких птиц, животных. По заданию Петра I талантливая «малярица» срисовывала чудеса Кунсткамеры, чтобы запечатлеть все так, как есть. В 1723 году Мария Гзель «кунст-камору по класирам водяными красками смалевывает», и ей рекомендуется, чтобы «она во украшение кабинета рачение приложила». Целый ряд картин Марии Гзель вместе с коллекцией оригиналов ее матери были проданы художницей императорскому двору

и затем хранились в академической библиотеке и Кунсткамере в Петербурге².

На протяжении XVIII века Россия стала крупной европейской державой, среди прочего и в области искусств. Ведущая роль в становлении и развитии российской системы государственных, специальных и образовательных учреждений в сфере художественной культуры принадлежит Академии художеств, основанной дочерью Петра I императрицей Елизаветой Петровной. Академия культивировала помимо исторических и религиозных картин жанр портрета, прежде всего портрета крупных личностей и общественных деятелей, запечатлеваемых в возвышенном и парадном виде.

Настоящим мастером парадного портрета по праву можно считать французскую художницу Элизабет Виже-Лебрен (1755—1824). В конце XVIII столетия (1795 год) по приглашению русского посла Андрея Кирилловича Разумовского (1752—1836) она приехала в Петербург. Талантливая парижанка рано получила признание у себя на родине. В 1789 году в связи с революцией художнице пришлось покинуть мятежную Францию и скитаться по странам Европы. Приехав в Россию, модная портретистка была буквально завалена заказами. Она пользовалась покровительством великой княгини Елизаветы Алексеевны, портрет которой, исполненный Виже-Лебрен в 1798 году для подарка маркграфине Баденской, стал одним из лучших в иконографии супруги Александра I. Она жила не только в Петербурге, но и посетила древнюю Москву (1800—1801). Чрезвычайно работоспособная и плодовитая художница (ее совокупное творческое наследие насчитывает около 700 работ) написала в России свыше пятидесяти произведений.

Виже-Лебрен неоднократно писала князя Ивана Ивановича Бярятинского (1767—1830), адъютанта светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического.

¹ Сомов А.И. Женщины-художницы // Вестник изящных искусств. СПб., 1883. С. 649; Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. № 7—9. С. 36, 37, 80; Маркина Л.А. Художницы в России: от барокко до модерна // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV—XX веков. М., 2002. С. 54.

² Врангель Н.Н. Иностранцы XVIII века в России // Венок мертвым. Художественно-исторические статьи. СПб., 1913. С. 135.

Повторение «Автопортрета» 1782 года Элизабет Луизы Виже-Лебрен, хранящегося в Национальной галерее в Лондоне. Холст, масло. 40 x 33 см. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва





Элизабет Луиза Виге-Лебрен. Портрет князя Александра Борисовича Куракина. 1797. Холст, масло. 95х75 см. Гатчинский дворец-музей

В 1794 году Барятинский принимал участие в военных действиях в Польше, участвовал во взятии Праги войсками А.В. Суворова. Портрет из собрания ГТГ — наиболее ранний и свидетельствует о виртуозном умении портретистки передавать «жеманную позу женственных мужчин». Более поздние пастельный и живописный портреты находятся в ГМИИ. Художница блестяще владела не только кистью, но и пером, она оставила замечательные *Воспоминания*, ставшие интересным документом своей эпохи³.

По-видимому, яркая личность Элизабет Виже-Лебрен и ее творчество стали существенным толчком для развития в русской аристократической среде интереса к женскому искусству. По стопам матери пошла и дочь художницы Юлия (в замужестве Нигрис; 1783—?), также жившая в России. Известны два портрета императрицы Елизаветы Алексеевны, выполненные этой мастерицей в технике пастели. О них упоминает барон Н.Н. Врангель в своем известном исследовании творчества иностранных художников в России. Один из упомянутых портретов находился во дворце в Гатчине, другой в Царском Селе. Об их нынешней судьбе ничего неизвестно. Разбирая творчество самой Виже-Лебрен, исследователь весьма скептически отзываясь о ее художественном умении, впрочем, как и вообще о женщинах-живописцах. Врангель с чисто мужским высокомерием утверждает, будто женщины-живописцы постоянно заняты собой, склонны к подражательности и самолюбиванию⁴.

В начале XIX века в России работала портретистка Мария Гомион (Gomion). Об этой художнице-иностранке известно очень мало, в частности, то, что она проживала в Санкт-Петербурге в период между 1810 и 1821 годами. Здесь же в 1818 году был устроен аукцион ее работ, которые пользовались большим успехом у российской знати. Пожалуй, наибольшую популярность снискал портрет известной русской актрисы Екатерины Семеновой, он был гравирован мастером П. Александровым. В Санкт-Петербурге, в собрании Государственного Эрмитажа, хранится портрет князя Бориса Куракина работы этой художницы. Портрет выполнен в типичном для этого времени парадном стиле, однако можно отметить, что художница привнесла в классический образ персонажа некоторую ро-



Екатерина Чихачева. Автопортрет. 1812. Холст, масло. 57 x 48 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

мантичность, придав позе князя естественный ракурс, что и сделало портрет более реалистичным⁵.

Для женского творчества в России очень важным было появление иностранных мастериц, так как они создали своего рода прецедент, а именно продемонстрировали возможность женского художественного профессионализма. В первой трети XIX века в русской живописи весьма распространенным жанром был автопортрет. Романтический художник нередко изображал себя самого в критические минуты жизни, и автопортрет становился свидетельством подъема или спада душевных сил. Существует автопортрет Екатерины Васильевны Чихачевой (1788—1812). Судя по надписи, сделанной мужем художницы на обороте холста, она запечатлела себя за месяц до кончины. Причина трагедии неизвестна, и, возможно, именно предчувствие скорой смерти обусловило желание оставить свой живописный образ. Автопортрет донес до потомков изображение молодой рисовальщицы

³ Белкова Г. Французский живописец при дворе трех русских императоров // Наше наследие. М., 1992. № 25. С. 64—83.

⁴ Врангель Н.Н. Указ. соч. С. 120.

⁵ An Imperial collection / Women Artists from the State Hermitage Museum. Merrel. Washington, 2003. P. 112.



Кристина Робертсон. Портрет князя Николая Борисовича Юсупова. 1840. Холст, масло. 106 x 78,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

в момент занятия живописью. Лицо художницы обращено к зрителю (словно ее окликнули во время работы), губы тронуты легкой улыбкой, но глаза печальны, взгляд отстранен. По автопортрету видно, что уровень подготовки рисовальщицы действительно довольно высокий, но нам, на сегодняшний день, неизвестны другие ее работы, которые, вероятно, все же были созданы и возможно находятся в частных коллекциях.

В конце 1830 — начале 1840-х годов у дам появилась возможность получить художественное образование: открылась художественная школа при «Обществе поощрения художников», и там были организованы рисовальные классы для одаренных девочек. Не только девицы из дворянских и купеческих родов могли получать уроки рисования, но и мешанки. Первой пансионеркой Общества стала Евдокия Михайловна Бакунина. В 1834 году она получила большую серебряную медаль за некий «живописный портрет графа В.В. Мусина-

Пушкина-Брюса». Из пожертвований членов ОПХ была выделена сумма, необходимая для поездки в Италию, и в мае 1835 года состоялось решение о предоставлении ей пансиона. Будущий великий художник Александр Андреевич Иванов с досадой писал отцу, что выделенные ей деньги пропадут впустую⁶.

До известной степени его можно понять. Действительно, в истории русского искусства госпожа Бакунина не оставила практически никакого следа. Но мало-помалу женщин-художниц становится больше, и среди них появляются заметные и талантливые мастерицы. Екатерина Николаевна Хилкова (1827 — не ранее 1876) оставила после себя замечательную картину *Внутренний вид женского*

⁶ Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. Отд. III. 55; Отчеты ОПХ. 1836; 1839—1840. С. 22—24; РГИА. Ф. 493. Оп. 3. Д. 18620; Ф. 759. Оп. 22. Д. 3312; Оп. 80. Д. 59; Оп. 82. Д. 70; Оп. 90. Д. 80; Боткин М.П. А.А. Иванов. Его жизнь и переписка. СПб., 1880. С. 138.



Кристина Робертсон. Портрет княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой. 1840—1841. Холст, масло. 240 x 146 см. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

отделения Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих (1855, ГРМ).

Выезжая на Запад, пансионеры Академии художеств чаще всего направлялись во Францию и Италию, считавшиеся центрами классического искусства. Безусловно, с появлением возможности профессионального обучения и женщины-художницы стали ездить в Европу в качестве пансионеров, как это было в случае с Бакуниной.

В эпоху правления императора Николая I, когда в России уже появились свои профессиональные художницы, практика приглашения иностранных мастеров продолжалась. В 1839 году в Петербург прибыла британская портретистка Кристина Робертсон-Сандерс (1796—1854). Ее работы демонстрировались на академической выставке, и современный критик с восторгом писал: «Какая бойкая, мощная кисть! Как все просто, естественно, чуждо натяжки! Какой превосходный колорит! И кто бы подумал? Все это — произведение слабой женской



Кристина Робертсон. Портрет императрицы Александры Федоровны. Холст, масло. 84х65 см. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



Кристина Робертсон. Дети с попугаем. 1850. Холст, масло. 112х104 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

руки! Или, правильнее, женщина только и могла написать его: у мужчины не нашлось бы столько чувства»⁷.

Кристина Робертсон удостоилась в 1841 году звания «почетного вольного общника» Академии художеств. Однако в том же году ей пришлось возвратиться в Англию. Большой успех искусства Робертсон и покровительство императорской семьи заставили портретистку вновь приехать в далекую страну в конце 1840-х годов. В Петербурге портретистка удостоилась чести иметь мастерскую в Зимнем дворце. Ее произведения, отмеченные налетом салонной живописи, ценились в кругах русских аристократических фамилий Шереметевых, Юсуповых, Бярятинских.

Кристина Робертсон оставалась в России вплоть до самой смерти. Она похоронена на Волковом кладбище в Петербурге. Творчество этой художницы явилось своеобразной вехой в истории русского искусства, пожалуй, так же как и Виже-Лебрен в конце XVIII века и Мария Гомион в начале XIX столетия. Все произведения, созданные художницей, полны изящества, легкости и движения, образы, запечатленные ею, лишены помпезности, они естественны и просты.

⁷ Рене Е.П. Кристина Робертсон в России // Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев. XVIII—XIX вв. М., 1997. С. 110.

Жан Лоран Монье до приезда в Россию

Екатерина Клементьева

Жан Лоран Монье (1743/1744—1808) является одним из наиболее значительных иностранных мастеров, работавших при дворе императора Александра I. Француз находился в России в 1802—1808 годах. Имя живописца в настоящее время прочно связывается с созданием эталонного придворного портрета начала XIX столетия. В числе заказчиков Монье были члены правящих династий, представители аристократии. Он состоял действительным членом Французской королевской Академии живописи и скульптуры и Петербургской Академии художеств (в которую был приглашен президентом А.С. Строгановым в качестве педагога портретного класса). В научной литературе искусство Ж.Л. Монье исследовано далеко не полно. Так, западноевропейский период практически целиком остался за рамками исследований в России. В статье мы стараемся восполнить этот пробел.



Жан Лоран Монье.
Портрет виконтессы Анны Екатерины Филдинг. 1791—1794.
Холст, масло. 147 х 109,5 см. Частное собрание

Жан Лоран Монье родился в Париже. Академия Святого Луки, в которой Монье удостоился звания художника, представляла собой солидное заведение с долголетним стажем. Она была институтом более демократичным по сравнению с главенствующей в те годы Королевской академией живописи и скульптуры. С Академией Святого Луки в разные годы были связаны Г. Моро, Ж.-Б.С. Шарден, А. Лабиль-Гийар, А.Р. Боке, Л. Виже (отец знаменитой портретистки), П. Давен и другие.

Творческий путь Монье начинается как художник-миниатюрист. Умение работать как в области миниатюрной, так и станковой живописи было свойственно многим авторам второй половины XVIII — первой четверти XIX веков (достаточно вспомнить Ж.Л. Вуаля, А. Вестье, А. Рослина, А. Лабиль-Гийар). Монье привлекали произведения П.А. Хэлла, изящные рокайльные работы Ж.О. Фрагонара. Уже современники именовали художника «Рослином миниатюры». Для последних мастеров в это время была характерна ориентация на праздничность восприятия, желание «усладить» взор смотрящего.

Известность Монье в светском обществе была прежде всего связана с именем Марии Антуанетты. Ее миниатюрный портрет (1776 ?, местонахождение неизвестно) завоевал признание в светских кругах. Удачное исполнение оригинала и четырех авторских повторений способствовало привлечению заказов со стороны французского дворянства. Видимо, изображение понравилось и самой заказчице, поскольку Монье портретировал королеву еще несколько раз.

Специфической особенностью миниатюр Монье являлся широкий и смелый мазок, особенно заметный в написании одежды и драпировок. В качестве основы для портретов он выбирал косячную пластину. В ряде случаев художник выполнял изображения на шкатулках. Из живописных техник Монье предпочитал использовать гуашь. Любование деталями, «ювелирная» изысканность в воспроизведении цвета, склонность к красивому и декоративному звучанию портрета, свойственные миниатюрам, сказались и в станковых полотнах мастера. К ним он все чаще и чаще обращался в 1780-х годах.

Известно, что Монье некоторое время брал уроки у профессора Королевской академии живописи и скульптуры Л.Ж.Ф. Лагрене. Как известно, в XVIII веке Академия Святого Луки стала все более уступать свои



Жан Лоран Монье. Портрет Шарлотты Альбертины де Буассерье Блареньен, в замужестве виконтессы де Подена. Миниатюра. Диаметр 5,5 см. Частное собрание

позиции находящейся под царственной опекой Королевской академии живописи и скульптуры. Постепенная регламентация художественной жизни привела к закрытию первой в 1776 году. Многие французские художники, в том числе и Монье, стремились перейти в Королевскую академию, которая в свою очередь претерпевала ряд изменений. Новый ректор Ж.Б. Пьер активно разрабатывал и внедрял классицистическую доктрину. Заметно возрос престиж исторической картины.

Тридцать первого мая 1788 года Монье стал полноправным академиком. Войдя в стены этого учреждения, он получил хорошую возможность представить творчество в знаменитых луврских Салонах. Именно с этого времени Монье стал более широко известен общественности и обратил внимание художественной критики, которые отмечали широкую и решительную манеру его письма.

Среди изображений известных лиц в Салоне 1789 года особый интерес зрителей вызвал портрет Л.Ж.Ф. Лагрена (1788, Версальский дворец). Его портрет был выполнен Монье в качестве академического «*monceau de reserption*». Героико-романтическую ноту портрету придает красная профессорская мантия, наподобие античной тоги, в которую задрапирован прославленный мэтр. Это одеяние демонстрирует достоинство и положение профессора Королевской академии живописи и скульптуры, запечатленного, по выражению тех лет, с «приличными его ремеслу атрибутами». Некоторая антиквизация модели сообщает изображению возвышенный характер и, кроме того, может напоми-

нать об ориентированности Академии на постижение классических образцов.

В Эрмитаже хранится автопортрет художника 1786 года. А.П. Мюллер отзывался о нем следующим образом: «Жан Монье в дорогом бархатном халате, атласном камзоле с тщательно убранными по моде волосами, раскинувшись на стуле, пишет в мастерской портрет двух своих дочерей — изящных девиц, одетых в шелковые, нарядные платья». Умение передать блеск атласа и шелка было в самом деле сильной стороной искусства Монье. Он считается одним из лучших живописцев доличного письма второй половины XVIII столетия¹.

Во Франции Монье портретировал многих известных лиц. В числе его заказчиков значились знаменитый ученый Ж.С. де Байи (мэр Парижа с 1789 года), наперсница королевы принцесса М.Т.А. де Ламбаль, придворная дама герцогиня М.К.С. де Фитц-Джеймс, маршал Франции герцог

¹ Мюллер А.П. Быт иностранных художников в России. Л., 1927. С. 79.



Жан Лоран Монье. Портрет Френсиса Буллера Хиттели Кокса. 1794. Холст, масло. 71х55,6 см. Частное собрание, Великобритания



Ш.А. де Буйон и др. Однако благоприятная полоса жизни Монье, связанная с принятием в Академию, совпала с накалом политической ситуации во Франции, приведшей к смене власти.

Во время революции «портретист королевы» Монье, как и многие его коллеги, эмигрировал. Местом пристанища он избрал Англию, куда прибыл в 1790 году. В этой стране живописец оставался на протяжении шести лет. В Лондоне академик поселился на Лейчестер-сквер, неподалеку от резиденции сэра Джошуа Рейнолдса. В Лондоне, как и на родине, Монье работал главным образом в области дорогого светского портрета.

В портрете маркиза Джорджа Твидальского (1794, частное собрание, Великобритания) становится заметной ориентация Монье на образы английских аристократов кисти А. ван Дейка. В изображении леди Каллендер со своим сыном Джоном Керни (1796, частное собрание) художник смог гармонично связать фигуры людей и природное пространство. Произведения Монье соединили в себе традиции французской Академии и достижения английских живописцев. По словам А.М. Эфроса, «из Англии он (Монье. — Е.К.) привез в своей живописи особые английские оттенки, горячие краски, широту мазка, которые в соединении с традиционным искусством композиции дают его портретам своеобразие и прелесть...»².

Портрет молодого графа П.А. Строганова в шляпе (1805, ГРМ), написанный художником в России, по тонкой романтической направленности можно сопоставить с юными моделями Гейнсборо. П.А. Строганов на полотне Монье (1808, ГРМ) имеет ряд общих черт с мужскими изображениями Томаса Лоуренса.

В 1796 году Монье переехал в Германию и обосновался в ее крупном торговом городе Гамбурге. В нем к тому времени уже сосредоточилась значительная часть покинувших родину после революции французов. В мастерской Монье занималась проживавшая в Гамбурге талантливая датская художница Ф. Лайшинг, которую он запечатлел в свою очередь (1798, Кильская картинная галерея). Творчество Монье было хорошо знакомо Ф.О. Рунге. Появление в пейзажных фонах последнего автора

² Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 135.



Жан Лоран Монье. Портрет графа Морица Кристиана Иоганна фон Фрайса и его супруги Марии Терезии Жозефы Гогенлоэ-Вальденбург-Шиллингсфюрст. 1801. Холст, масло. 251,5 x 176,2 см. Частное собрание

английской компоненты немецкими исследователями было отнесено к возможному влиянию приехавшего из Лондона академика. В то же время Рунге, давая в целом положительную характеристику его творчества, справедливо указывал и на излишнюю направленность мастера к эффектному, а также его склонность к церемонным, хотя и изящным позам моделей³.

На этом этапе своей жизни Монье впервые получает заказ от русских вельмож. Он пишет портрет А.С. Муравьевой-Апостол с сыном Матвеем и дочерью Екатериной (1799, ГРМ) и портрет дипломата И.М. Муравьева-Апостола с дочерью Елизаветой (1799, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник). И.М. Муравьев-Апостол

³ Marlier G. Der Hamburger Aufenthalt des porträtmalers Jean-Laurent Mosnier // Weltkunst. München, 1967. № 9. S. 384; Becker W. Paris und die deutsche Malerei 1750—1840. München, 1971. S. 40.

Жан Лоран Монье. Портрет Екатерины Федоровны Муравьевой с сыном Никитой. 1802. Холст, масло. 127 x 98 см. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



Жан Лоран Монье. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны, жены Александра I. 1807. Холст, масло. 104,5 × 84 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

предстает хранителем фамильных традиций и человеком «на службе». Он изображен «стоящим навтыжку» в парадном вицмундире, на нейтральном фоне⁴.

Возможно предположить, что Муравьев-Апостол способствовал переезду Монье в Петербург. Повлиять на решение живописца также могло и общение с вернувшимся из России герцогом Ф. Голштейн-Бекком (его портрет 1798 года в настоящее время находится в собрании ГТГ). В Германии в числе заказчиков Монье также было много знатных особ, в их числе барон Гаспар фон Вот, герцог П.Ф.Л. Ольденбургский, племянник короля Фридриха Прусского принц Луи-Фердинанд. В портрете поэтессы Кристины Вестфален (1800, Гамбург, Кунстхалле) Монье представил задумчиво-мечтательную и романтическую женщину с букетом цветов в руке. Весь ее облик на фоне пейзажа со средневековым замком на дальнем плане созвучен атмосфере раннего немецкого романтизма, для которого природа была одухотворена.

⁴ Из воспоминаний М. Муравьева-Апостола // Русский архив. Т. 11. Кн. 3. 1888. С. 370.

Жан Лоран Монье. Портрет графа Ивана Матвеевича Муравьева-Апостола с дочерью Елизаветой. 1799. Холст, масло. 129,4 × 98,6 см. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

В 1801 году Монье отправился в Россию. В Петербург он прибыл не сразу, ненадолго остановившись в Вене. В австрийской столице Монье написал импозантный портрет, на котором представлены граф М.К.И. фон Фрайс и его супруга принцесса М.Т.Ж. Гогенлоэ-Вальденбург-Шиллингсфюрст (1801, частное собрание), который следует отнести к типологии супружеского портрета-прогулки в ее парадном варианте. Характерной особенностью данного произведения является изображенная на фоне ландшафта масштабная арка, вносящая в него патетическую ноту.

Активный период творчества Монье на территории Западной Европы до его прибытия в Россию составил в общей сложности порядка сорока лет. Художественный язык Монье складывался под воздействием эстетических и стилевых предпочтений своей эпохи. Из живописцев этого времени ему оказались близки И.Ф.А. Тишбейн, А. Граф, И.Б. Лампи, Л.Э. Виже-Лебрен, А. Вестье, Й. Грасси, также работающие в области аристократического придворного портрета, соединяющего академическое мастерство и визуальную привлекательность с оттенком светской представительности. В Петербурге президент Академии художеств А.С. Строганов особо отметит Монье как мастера, признанного любителями и знатоками художеств «совершеннейшим здесь колористом».

Для творчества Монье характерна пластическая выразительность формы. Индивидуальным почерком является быстрая и точная моделировка, смелый, широкий мазок, работа с локальным цветом, обогащенным цветными рефлексам. Эмоциональность штриха сочеталась в его творчестве с общей сдержанностью и строгостью, свойственными неоклассицизму. Произведения Монье отвечают принципу «savoir plaire» («уметь нравиться»), особенно характерному для XVIII века.

Произведения живописца обычно отличаются представительностью даже в камерных вариантах. Монье любил писать драпировки, предметы мебели, не чуждался демонстрировать аксессуарное богатство. Он нередко соединял конкретную обстановку интерьера с условными мотивами, особенно в парадных портретах. Однако чувство меры чаще всего позволяло избежать перегруженности и дробности. Многие художественные приемы, разработанные Монье на Западе, получили развитие в портретах заключительного петербургского периода его творчества.



Свой среди чужих, чужой среди своих

Наум Габо и русский конструктивизм

Наталья Сидлина

История искусства XX века полна мифами, заблуждениями, выдумками и сомнительными толкованиями. В наше время, когда художник выступает в роли критика, эстетика и зачастую историка собственного искусства, мы сплошь и рядом сталкиваемся с заведомо неточной датировкой картин, придуманными биографиями, вымышленными историями. Художник становится не только творцом и теоретиком своего творчества, но и мифологизатором.

Эта тенденция явственно прослеживается на примере искусства русского авангарда. В советское время изучение новых форм в искусстве не приветствовалось, а для западных специалистов доступ к информации был закрыт. Этот вакуум был очень быстро заполнен целым рядом историй и домыслов, которые не изжиты до сих пор. Один из них — миф о зарождении русского конструктивизма, созданный, рассказанный и распространенный

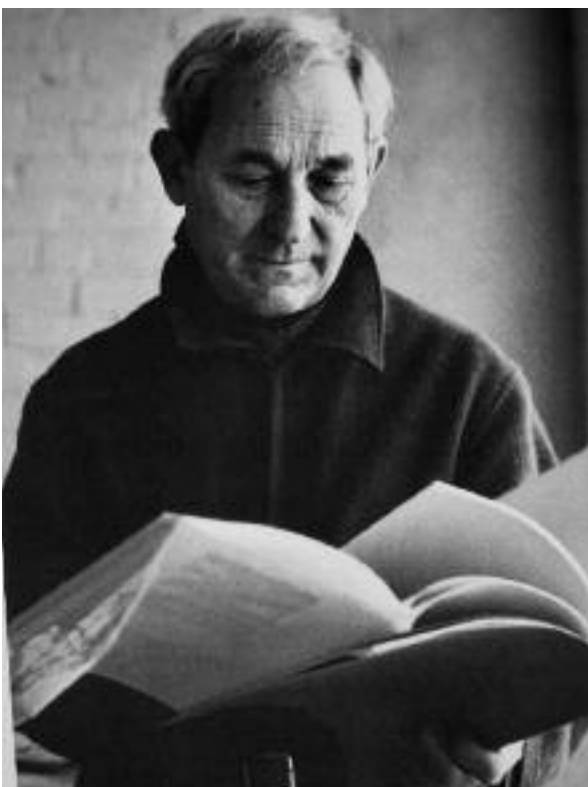
братьями-скульпторами Наумом Габо и Антуаном Певзнером. Этих мастеров, малоизвестных в России за пределами узкого круга специалистов, на Западе до сих пор считают основателями русского конструктивизма.

Ведущие европейские и американские специалисты по искусству русского авангарда, такие как Джон Боуат (США), Кристина Лоддер (Великобритания) и Жан Клод Маркаде (Франция), приложили немало усилий для того, чтобы развеять этот миф¹. Несмотря на это, на Западе каждый год выходят десятки монографий, справочников и энциклопедий, где Наум Габо и Антуан Певзнер по-прежнему именуются отцами конструктивизма. Устойчивость и живучесть этой истории объясняется тем, что существует большое количество текстов, опубликованных в 1930—1960-е годы, где утверждается, что братья Певзнеры стояли у истоков русского конструктивизма. Этот миф не появился сам собой, а был генерирован и постоянно подпитывался неисчерпаемой фантазией и ораторским талантом Габо.

Неемия Певзнер, известный во всем мире под псевдонимом Наум Габо, родился в царской России, учился в имперской Германии, открыл в себе художника в Норвежском королевстве. Габо стал по-настоящему мастером в советской России, влиятельным скульптором — в Германии, одним из лидеров абстрактного направления в искусстве — в Англии и достиг статуса живой легенды в Америке. К какому же лагерю его отнести?

До 1953 года Наум Габо был гражданином Советского Союза. На протяжении всех страшных лет первой половины XX века, через революции, погромы, войны, скитаясь по Европе и нигде не находя пристанища, скульптор питал надежду вернуться домой. Единственной ниточкой, связывавшей его с Россией, был этот присвоенный титул, придуманное звание основателя русского конструктивизма.

Уезжая из советской России в 1922 году, Габо вряд ли думал, что покидает родину навсегда. Доказательством этому служит тот факт, что он оставил



Наум Габо. Фотография. 1960-е

¹ Bowlit J.E. [Ed.] Russian Art of Avant-garde: Theory and Criticism 1902—1934. Documents of 20th Century Art. N.Y., 1976; Loder C. Russian Constructivism. New Haven and London, 1983; Marcadé J.C. L'avant-garde russe 1907—1927. Paris, 1995.

у родственников в Москве большинство своих ранних работ и модели своих первых скульптур. Среди них — знаменитые *Конструктивные головы*, известные во всем мире по более поздним вариациям и репликам. Жить на Западе для Габо не было компромиссом: немалую часть своей взрослой жизни (с 1910 по 1917 год) он провел в Европе, где был свидетелем зарождения кубизма, футуризма и абстрактного искусства. Запад оказал на него не меньшее влияние, чем Россия.

В 1922 году Габо выехал из Москвы в Берлин в составе группы художников и сотрудников отдела ИЗО Наркомпроса для подготовки первой на Западе выставки советского искусства. В это время Габо не называл себя конструктивистом. Этот термин был использован впервые в 1924 году в названии парижской выставки: «Les constructivists Gabo et Pevsner». Подобный шаг объясняется следующими факторами: с середины 1920-х годов в Европе набирает силу новое направление в искусстве, для которого свойственно использование абстрактных геометрических форм, рациональность, применение новых современных материалов. Целью деятельности художников этого направления было изменение эстетики через радикальную трансформацию среды существования. Это художественное движение мы называем «функционализмом», на Западе оно известно как одна из форм конструктивизма.

Габо, оставшийся в Германии после окончания выставки, стал называть свои произведения «конструкциями» (в России он использовал термин «построения»), а свое искусство — конструктивным. Этот термин обозначал метод, с помощью которого мастер создавал свои работы. Впервые в истории скульптуры произведения были собраны из отдельных деталей, без использования традиционных лепки и валяния. Габо считал себя вправе претендовать на эксклюзивное использование термина, оправдываясь тем, что «утилитарная» сторона деятельности его оппонентов противоречит более высокой эстетической сути художественного творчества: «Конструктивизм это вовсе не отказ от искусства и переход к созданию утилитарных объектов. [...] Создатели этих произведений преследовали иные, более формальные цели, которые не имеют никакого отношения к общему вопросу об утилитарности искусства»².

Оказавшись на Западе, Габо должен был заявить о себе как о сложившемся мастере, работаю-

щем над новой художественной концепцией. За долгие годы творческой жизни он создал и распространил миф о якобы существовавшем в начале 1920-х годов противостоянии между ним — истинным конструктивистом, и московскими «продуктивистами» (Первой рабочей группой конструктивистов ГИНХУКа) — сторонниками утилитарного подхода к искусству. Миф этот, как мы видим, глубоко укоренился и стал органической частью традиционных воззрений на историю становления современного искусства.

В 1920 году, накануне своей первой выставки в Москве, Габо опубликовал текст *Реалистического манифеста*, где заявлялось: «Мы не меряем наших произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений. С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом напряженным на циркуль мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит». Именно этот текст долгое время считался на Западе первым и важнейшим источником по искусству конструктивизма.

В 1957 году Габо опубликовал свою первую монографию, куда вошел перевод на английский *Реалистического манифеста*. Ниже был представлен текст *Программа группы продуктивистов*. В комментарии отмечалось, что *Программа...* является ответом группы Татлина (конструктивистов утилитарного направления) на манифест Габо и Певзнера. Исследования Кристины Лоддер показали, что второй текст схож с *Первой программой рабочей группы конструктивистов*, опубликованной в 1922 году в журнале *Эрмитаж*. Сомнительно, что текст, появившийся два года спустя после манифеста, в то время когда автор последнего уже покинул Россию, можно считать продолжением некоей дискуссии, существовавшей между Габо и Певзнером и конструктивистами «утилитарного направления»³.

Такой дискуссии, тем более серьезного противостояния, попросту не могло быть. В 1920 году Габо был малоизвестной личностью в кругах московских авангардистов. Он прожил в столице всего три года, не принадлежал ни к одной из художественных групп или объединений и не занимал официальных постов. Таким образом, в России Габо был одним из целого ряда молодых художников, которых вдохновила идея революционного передела

² Hammer M., Lodder C. Gabo on Gabo. Texts and interviews. Forest Row, East Sussex, 2000. P. 47.

³ Lodder C. Op. cit. P. 281.



Наум Габо. Конструктивная голова № 1. 1915. Фанера.
Высота 54 см. Штеделевский художественный институт,
Франкфурт-на-Майне

искусства и иллюзия полной свободы творчества. За пять лет, проведенных в России (1917—1922), Габо — выпускник Технической школы в Мюнхене — работал над самоутверждением в новой для него роли художника. Он пропускал через себя весь опыт русского авангардного искусства, стараясь найти свое место, свой стиль.

Эта ситуация кардинально изменилась в 1922 году. Будучи одним из организаторов Первой русской художественной выставки в Берлине (в галерее Ван Димен), Габо представил в экспозицию девять своих работ (для сравнения: Татлин только три), которые сразу привлекли внимание публики. Одна из конструкций была приобретена известным американским коллекционером Катрин Драйер, что принесло мастеру репутацию одной из центральных фигур русского авангарда как в Европе, так и в Новом Свете.

С тех пор Габо всегда был в центре художественной жизни Запада: сотрудничал в немецком журнале *G*, трибуне немецкого конструктивизма, печатался в изданиях Баухауза и преподавал в этой известной на весь мир школе. В Париже вышла его статья в журнале *Абстракция — Творчество*. В Лондоне он примкнул к группе молодых масте-

ров абстрактного искусства, таких как Генри Мур, Бен Николсон, Барбара Хепурт, он жил в художественной колонии Сент-Айвз, был и одним из редакторов журнала *Круг: международное исследование конструктивного искусства*.

Как русский художник Габо представлял большой интерес для своих коллег, а также художественных критиков и историков искусства. В Англии не было столько эмигрантов из России, как во Франции или Германии, здесь имелась весьма расплывчатая и отрывистая информация о художниках русского авангарда. Для многих Габо стал источником этой информации, и его воззрения повлияли на ведущего британского художественного критика того времени — Герберта Рида. Неудивительно, что Габо просили рассказать о русском авангарде, объяснить, что же творится за «железным занавесом», выступить с лекциями или дать интервью, и он с большим энтузиазмом откликался, писал и выступал. Только его версия была довольно субъективной картиной, да еще и основанной на впечатлениях первых послереволюционных лет.

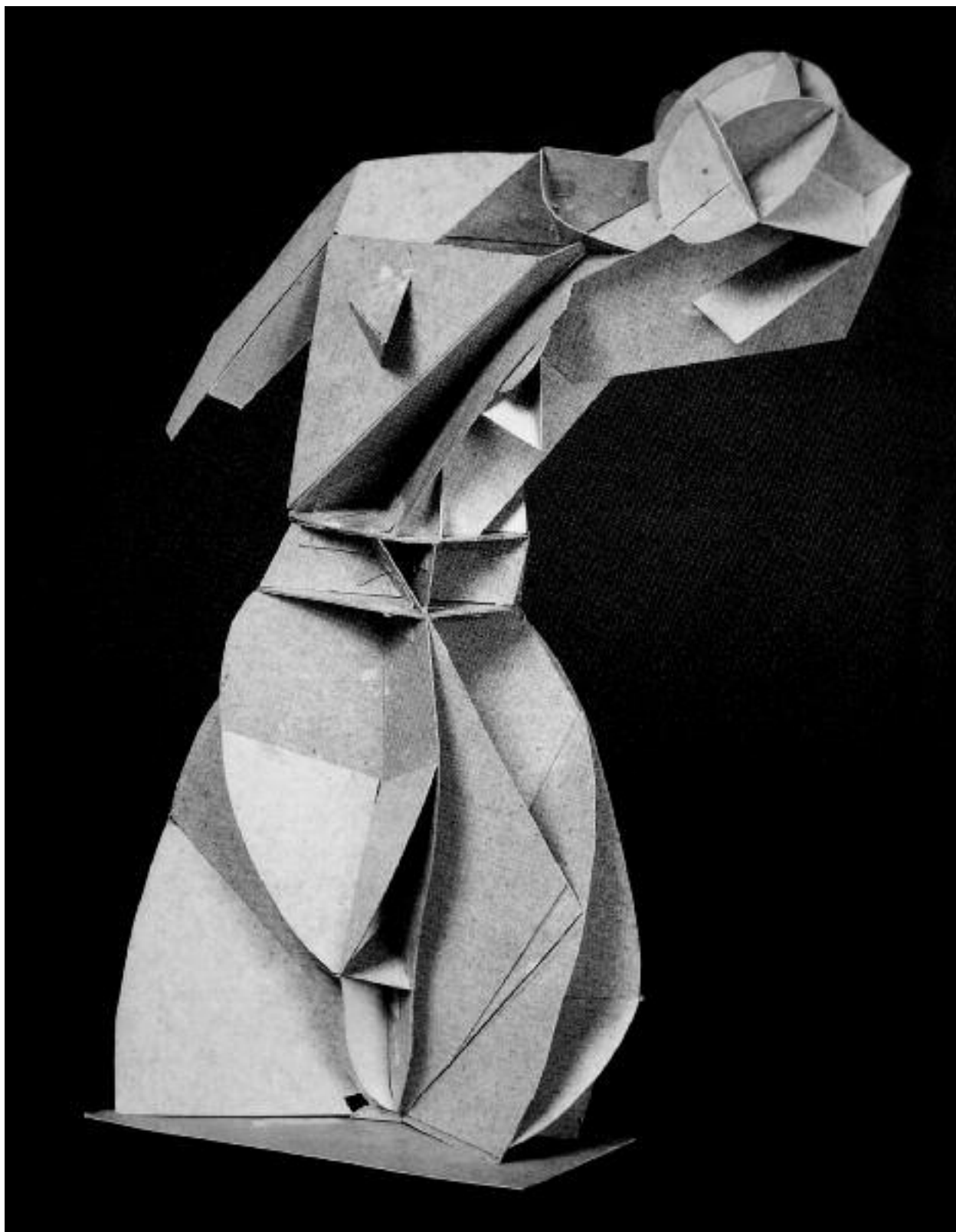
В результате в первых западных монографиях по искусству русского авангарда или о конструктивизме, появлявшихся с 1960-х годов, а также в изданиях по истории современной скульптуры или абстрактного искусства, можно найти имена Габо и его брата Певзнера, стоящие в списке основателей конструктивизма и лидеров русского авангарда рядом с именами Татлина, Родченко, Малевича и братьев Стенбергов. На Западе Габо считали основателем конструктивизма, в то время как в России он казался типичным представителем капиталистического искусства, пропагандистом эстетики машин, абстракционистом западного толка.

Какая же тенденция преваляровала? Можно ли считать Габо русским конструктивистом или его творчеству суждено навсегда остаться пограничным явлением?

Если проанализировать искусство скульптора в целом, то можно увидеть невероятную схожесть между творчеством Габо и русской школой конструктивизма. На уровне идей можно утверждать, что и с той и с другой стороны существовала утопическая вера в передел общества путем изменения среды обитания. Конструктивисты пытались добиться изменения облика наших городов и предметов обихода, а Габо пошел путем синтеза архитектуры и скульптуры. Большинство из его конструкций задумывались как проекты монументов — памятников новому человеку. Второй характерной чертой было обращение к пропаганде нового подхода



Наум Габо. Конструктивная голова № 2. Вариант. 1966. Жест, серо-зеленая эмалевая краска. Высота 178 см.
Коллекция Нины Уильямс, Англия



Наум Габо. Модель конструктивного торса. 1916. Картон. 39 x 29 x 16 см. Галерея Тейт, Лондон



Наум Габо. Вращающийся торс. Фонтан. 1972—1973. Нержавеющая сталь. Высота 310 см. Больница Св. Томаса, Лондон

к искусству и идея учительства. Конструктивисты действовали посредством организации институтов, школ и объединений, публикации манифестов и программ, Габо также делал все, что было в его силах, — преподавал в Баухаузе, выступал с публичными лекциями, участвовал в радиодebатах, а в поздние годы — в телепрограммах. Он — художник-теоретик, который оставил после себя большое количество публикаций и огромный архив неопубликованных документов.

Если в своих заявлениях Габо противопоставлял себя утилитарной стороне конструктивизма, на деле сфера прикладного искусства его весьма интересовала: он сотрудничал с Баухаузом, был автором проекта по созданию автомобиля нового поколения, изобрел настольный механический календарь и даже выполнил частный заказ по модернизации интерьера. Его проект Дворца Советов хорошо известен в России. Как и конструктивистов, Габо привлекали новые нетрадиционные для искусства материалы — листовое железо и сталь, стекло

и синтетические материалы. Для создания его конструкций он использовал даже картон и фанеру.

Именно потому, что Габо был крепко связан с русской художественной эстетикой, он занимает совершенно отдельную нишу в западном искусстве. Он не оставил после себя учеников или последователей, не говоря уже о школе. Он оставался гражданином Советского Союза до шестидесятилетнего возраста. Мастер вел дневники и выражал свои самые сокровенные мысли на русском языке. Много раз, когда уже не было сил бороться против всего мира, когда его произведения не принимались, когда его считали чужаком и аутсайдером, он мечтал вернуться домой. Но приехать в Советский Союз и повидаться с семьей, членов которых он уже и не чаял найти в живых, разрешили гражданину Соединенных Штатов Науму Габо лишь в 1962 году, под присмотром спецслужб и на строго определенный срок. Вернуться уже было поздно. Только в стране эмигрантов скульптор-скиталец нашел наконец дом и покой, но стал ли он здесь «своим»?

ИДЕИ

Написать вольно и размашисто пенек под летним солнцем — вот задача живописца. А что там умные люди говорят о народе или вере, о судьбах России или о других материях, это не наше художественное дело. Примерно так мог бы ответить художник Репин своему собеседнику и оппоненту Льву Толстому. Этот весьма русский конфликт восходит к идеям и процессам итальянского Возрождения.

Александр Бенуа разобрал в своей малоизвестной статье 1936 года весь путь развития Пикассо и сделал это тонко, умно, иронично.

Принято считать, будто «пушки» и «музы» противостоят друг другу, а искусство является исключительно мирным делом. Но почему картина, написанная не по правилам, вызывает обвинения в «надругательстве» или «безумии», почему звучат неистовые и панические речи о безумии и бесчеловечности, об уродстве и антинародности, о шарлатанстве, вообще о нарушении базовых социокультурных норм?



Флоренция — Москва. Заметки об искусстве Нового времени

Александр Якимович

Фреска Мазаччо *Троица* в церкви Санта Мария Новелла (1425—1428) в полном смысле слова отменяет законы красивой картины того времени. Тогдашняя живопись обязана была быть повествовательной, декоративно привлекательной, отчасти еще готической в своей тонкой стилистике, отчасти перспективной в духе новых течений. Идеалы мечтательной красоты и умной иносказательности самым полным образом воплотились за пределами Италии, в творчестве братьев Поля и Жана Лимбургов. Миниатюры украшенного ими *Великолепного часослова герцога Беррийского* (около 1410, Шантйи, Музей Конде), а точнее, сама стилистика этого сказочного и грациозного, умудренно-придворного и философски просветленного искусства была известна по всей Западной Европе.

Этот изобразительный язык и соответствующая ему картина мира вовсе не были исчерпаны в XV столетии. В исторически близкой перспективе были шедевры Боттичелли, Пьеро делла Франческа, замечательных венецианских мастеров кватроченто, нидерландских и немецких живописцев чудес, поэтических красот и одухотворенных прозрений.

Мазаччо идет совершенно другим путем. Ничего грациозного или просветленного, никаких поэтических красот мы у него не найдем. Фреска в Санта Мария Новелла не просто построена по законам линейной перспективы. Она настолько перспективна, что ее пространство буквально устремляется вглубь. Дух захватывает, и напряжение доводится до предела. Сводчатое помещение, изображенное в фоне фрески, визуально проламывает стену, на которой написано изображение. Но эта выстреливающая подобно оружию крупного калибра взрывчатая энергия, это зрительное проламывание стены вызывающе контрастирует с полной остановленностью всех движений. Фигуры Христа, Бога-Отца и святых застыли в неподвижности.

Так не принято было писать картины в то время ни во Флоренции, ни в других местах Италии, ни в других странах Европы. Многофигурные картины эпохи кватроченто наполнены деятельными, созерцающими и стаффажными персонажами. О каждом святом, о каждой второстепенной фигуре таких картин можно рассказывать многочислен-

ные и увлекательные истории. В середине XV века так будет писать свои шедевры Бенотто Гоццолли — один из и лучших наследников «мягкого стиля» и безобидного очарования куртуазной культуры в средоточии Ренессанса.

Мазаччо в своей *Троице* идет совершенно иным путем. Здесь мало персонажей, все герои монументально весомы, лапидарно очерчены и застыло неподвижны. Не пошевелится ни Бог-Отец, ни его распятый сын Иисус. Предстоящие им фигуры словно окаменели в каталептическом припадке. Одна лишь Богородица словно через силу поднимает руку и указывает ладонью на муки своего Сына¹.

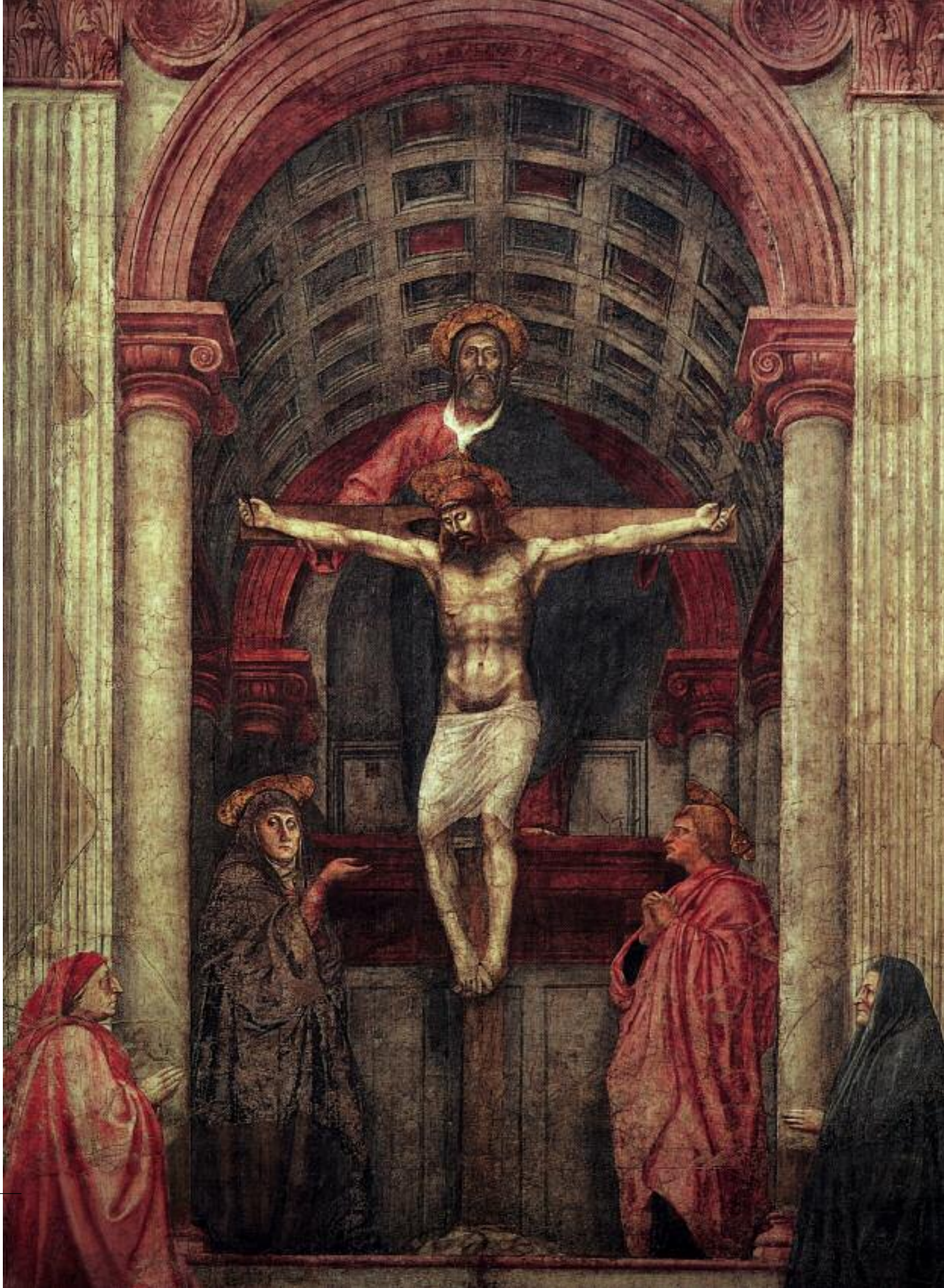
Мазаччо делает то, что нормальный здравомыслящий художник того времени не стал бы делать. Неужто он не боялся оказаться ненужным, непонятым и странным чудачком в глазах современников? Он пытается дерзновенным образом выйти за пределы мыслимого и соединить состояния или параметры реальности, которые для здравого ума и твердой памяти не могут явиться соединимыми. Он совмещает друг с другом крайнюю остановленность движений, с одной стороны, и крайний динамизм пространства — с другой. Застылая Вечность соседствует с головокружительной стихией мгновенности, изменения, стремительного движения.

На ближайшие пятьдесят—семьдесят лет он и в самом деле оказался в своей родной Флоренции «белой вороной». У него были наследники (Андреа дель Кастаньо, Паоло Уччелло), но его мощь и его дерзость были им все же не по мерке. До появления молодых и дерзких титанов Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти в самом конце XV века немислимые контрасты и парадоксы живописи Мазаччо не нашли реального продолжения.

А потом началось. И до сих пор это продолжается, хотя уже силы не те, и таланты исчерпались.

Непризнание границ, отважные вылазки в такие области, где культурному европейцу как будто не позволено находиться, — это изобретение «фаустовского» типа. Много позднее Мишель Фуко назовет эту способность и склонность нового мышления ярким определением «мыслить немислимое»

¹ Gombrich E. The Story of Art. London, 1995. P. 229.





Беноццо Гоццоли. Путешествие волхвов в Вифлеем. 1459—1463. Свита царя-волхва Гаспара. Фреска капеллы в Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция

(«*resembler l'impensé*»). Искать истоки культуры Нового времени следует прежде всего в наследии западного Ренессанса.

Ренессанс верил в мощь ума, таланта и культуры людей, которые смогут объять необъятное и примирить в себе непримиримые вещи. Принято называть такое состояние умов «антропоцентризм». По мере своего развития и расцвета этот самый антропоцентризм приводит к парадоксальнейшим результатам. С мастеров Возрождения и начинается типичная для Нового времени дерзкая всеохватность искусства. Художник теперь по-

стоянно пытается соединить вместе самые разные состояния, традиции, жанры, смыслы и послания. Это будут делать Караваджо и Веласкес, Гойя и Александр Иванов, Ван Гог и Пикассо.

Речь идет о такой ситуации познания и творчества, когда познающий и творческий ум ни в чем себе не откажет и ни на чем не остановится. Граница не проводится. Никогда не произносится нечто, вроде «хватит, тут мы остановимся, дальше нельзя». Всегда можно и нужно продвигаться дальше. Рисковать всегда нужно. Недопустимое и непозволительное допустимо и позволительно, и даже

похвально. Здравый смысл и хороший вкус не должны препятствовать в поисках своей «синей птицы». Только вперед. Никогда не застревать на одном месте. Не признавать ограничений и запретов какого бы то ни было рода. Не опасаться пойти против требований и ожиданий своих современников. Новое время стало ориентироваться на этот принцип неустанной инициативности и совмещения разных ценностей. И это вовсе не потому, что новый человек считает себя сильным, умным, гармоничным. Скорее, даже наоборот.

Когда на арене искусств действуют «титаны Возрождения» масштабов Леонардо, Микеланджело и Тициана, то у их окружения уже сомнения не возникает, что все тайны и богатства мира будут подвластны творящему человеку, если он того захочет. Друг и почитатель Микеланджело, биограф и теоретик искусства Вазари примерно так и рассматривает теперь само дело художника. А когда так, то можно переступать границы, можно позволить себе парадоксы, дерзости, рискованные опыты, странности. Здравый смысл и ограничения нравственности уже не помеха. Это и есть проявления титанизма и безоглядной свободы².

Это может показаться странным, но их источником было признание полной непригодности человека к какому бы то ни было делу или достижению.

Антропология недоверия — она и лежит в основе художественной дерзости, беспокойства и экспериментирования. Успокоиться означало бы утратить само свойство человечности — искание ответов на новые и новые вопросы. А отсюда получается, что мысль непокорного и просвещенного человека будет опровергать сама себя. Человек нашел свою истину, уловил идею, научился делать что-то важное в науке или искусстве, — а дальше что он будет делать? Сомневаться, анализировать, опровергать найденное. Как сказал Мишель Монтень, «ибо мы рождены искать истину; обладать же ею дано лишь высшим силам». («Car nous sommes nés à quæster la verité; il appartient de la posseder à une plus grande puissance»).

Мы привыкли замечать подобные признаки, склонности и устремления в искусстве XIX и XX веков, от Гойи до Пикассо, от Ван Гога до Энди Уорхола. Но следовало бы научиться замечать их проявления в искусстве более ранних стадий развития.

Смотреть на картину или скульптуру Высокого, а затем и Позднего Возрождения невозможно



Антонелло да Мессина. Святой Себастьян. 1474—1476. Холст (перенесена с дерева), масло. 171 x 85 см. Картинная галерея, Дрезден

с чувством умиротворения. Скульптуры Микеланджело, картины Тициана можно рассматривать с восхищением и ужасом, с тревогой и почти мистическим ощущением озарения, которое должно изменить нашу жизнь. Чувствовать себя успокоенным и возвышенным, ощущать свою великолепную соразмерность произведению уже не дано. Один Рафаэль достойно защищал идеал гармонии и совершенства. Наступило Новое время. На сцене появились титаны, и мир заколебался.

Мы теперь люди «прилежные и беспокойные, подобно как маятник» — так сказал русский царь

² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 2. С. 37.



Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи в Капелле Медичи в соборе Сан Лоренцо, Флоренция. 1518—1534

Петр. В трагедии Лессинга *Эмилия Галотти* есть один персонаж, художник по фамилии Конти. Он говорит о себе, что всегда недоволен собой, но притом очень доволен самим фактом своего недовольства собой. Это одно из самых точных описаний западной культурной субверсивности, этого плодотворного самолюбования своим садомазохизмом. Художник теперь работает наоборот. Он исполняет пожелания и идет навстречу ожиданиям исторических победителей. Но он притом и подтачивает стабильный и фундаментальный миф власти, истины, веры.

Будь ты художник античной Греции или средневековой Франции, или николаевской России, или демократической Америки, или современного глобализованного мира, ты знай свое дело: прославляй господ и хозяев жизни, утверждай вечные идеи и принципы, те или иные. (Таковые всегда найдутся, как и пламенные души, которые требуют благоговения, соблюдения и подчинения.) Делай то самое, что положено делать согласно соответствующему списку истин и добродетелей. Это обязательно должно быть тягостно или муторно. Можно совершенно искренно чтить своего монарха или историю своего народа. Можно с живым и горячим энтузиазмом служить своему национальному или классовому мифу. На здоровье.

Но мы живем в особое время. Художник теперь тот, чья рука вольно летает, а изобретательность не позволяет себя обуздать, живописная ткань волнуется, колышется и искрится. Или вместо живописи появляется нечто такое, что никогда и никем не считалось искусством.

Два принципа определяют развитие и расширение новой концепции искусства Нового времени. Первый принцип: соматический экстаз и магическое переживание Первой природы оттесняют культурные дискурсы образованного общества. Второй принцип: миф о всевластии художника и тайне искусства принимает характер нового шаманского культа. Художник теперь — это замена пророка или жреца, он теперь и есть тот, кто заглядывает в глубь души, в сердце истории, в самую суть природы и так далее. От художника теперь даже короли и аристократы ждут не только обслуживания и исполнения необходимых ритуальных требований. В художнике хотят теперь получить ясновидящего, волшебника тайных знаний о человеке и жизни. Отсюда и знаменитые истории о всемогуществе художника и преклонении перед ним.

Художник выкраивает себе новые и новые сферы свободы. Он становится универсальным деми-

ургом, он убеждает общество в том, что он призван и посвящен, что он жрец великой творческой силы. А раз он не просто образованный лакей церкви и короны, а новый демиург и волшебник кисти (как Рубенс, Тьеполо или Делакруа), то он настаивает на новых и новых правах. Ему всего мало. Он теперь и историк, и психолог, он и ученый (как Леонардо да Винчи). А раз так, то он не только может многое взять и использовать, но и может дерзко отбросить то самое, что требуют от нормального и правильного человека. Он может отказаться от однозначного этического выбора, он теперь орудует проекционными моделями. Зритель сам выбирает, как ему понимать тот или иной предмет, того или иного героя.

Правда, художники России традиционно полагали, что «чистое искусство» есть дело безнравственное. Талантливейшие живописцы норовили решать важные общественные вопросы и помогать жить. Но история искусства и литературы идет своим путем.

История эта заключается вовсе не в том, что художники переходят, например, от убеждений Левицкого к убеждениям Брюллова, а затем к убеждениям Перова, Саврасова и передвижников. История искусства как такового есть история обращения художников с моторикой, соматикой, оптикой, физикой, с материями Первой природы. Живописец передает их росчерком или пятном, заливкой или лессировкой. Эти «ляпы и вмазы» все больше берут на себя. Мы теряем голову от живописной ткани Вермеера и Ватто, Шардена и Павла Федотова, Валентина Серова и Анри Матисса. В известном смысле можно сказать, что искусство становится все более индифферентным к Второй природе, к цивилизационным конструктам.

То есть не то что художнику в самом деле наплевать на мысли, верования, убеждения и прочие ценностные построения социальных человек. Такого быть не может. Художник чаще всего соблюдает основные конвенции идеологии, тематических принципов, натуроподобия, аллегории и прочих всеобщих признаваемых установок. Художник говорит о человечески (культурно и социально) значимых вещах. Но если художник не умеет отлетать от таковых и пожить среди вещей, говорить языком пространства, предмета, субстанции, света, тела, то это плохо кончается. Примеры хорошо известны — от первых академиков XVII века до идеологических «режимных» художников тоталитарных государств XX века. Они слишком буквально и без всякого зазора служили властям и истинам своего времени.

Мысль о человеке стала разоблачительной. Человек опасен и ненадежен, он притворщик и мастер тешить себя иллюзиями, а внутри у него сидит зверь. Но дрянь-человека надо учить и лечить, двигать вперед по пути прогресса, образовывать, развивать, делать по возможности счастливым, ибо иначе нельзя. Однако всегда следует помнить о том, что главный герой наших общественных и интеллектуальных усилий есть существо глубоко сомнительное и даже, быть может, ошибка Вселенной. Исправить эту ошибку кардинальным образом — дело, скорее всего, невозможное. «Антропо-



Илья Репин. Портрет композитора Модеста Петровича Мусоргского. 1881. Холст, масло. 69 x 57 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

логия недоверия» занимается тем, что она понимает ошибочность человека и общества, и предлагает не замаскировывать ошибочность и не делать из нее крайние негативистские выводы, а поступать иначе.

Необходимо помнить о нерадостных истинах и делать все возможное для того, чтобы знать эти истины и все же жить, работать и даже как бы верить (в Бога, прогресс, добро и прочие антропные сверхценности). Не следует путать «антропологию недоверия» с мизантропией или экзистенциалистским отчаянием и одиночеством, из которого может быть выход либо в неопитское богостроительство (или иные идеологии тотального спасения), либо в саморазрушение (это разные стороны одного и того же процесса).

Понимать ясно и без иллюзий, кто такой человек и что такое его общество и культура, вскрывать их несостоятельность — это обязательное дело. Но притом надо умудриться не сойти с ума и не кончать коллективным самоубийством, а жить далее с этим знанием и пониманием, и сделать существование «ошибки Вселенной» некоторым образом терпимым и даже удовлетворительным. Дышать воздухом, уловить движение лошади, изгиб тела. Поймать ощущение ключевой воды на языке. Другого не дано. Претендовать на большее немислимо и смешно.

Существует знаменитая история о том, как Лев Толстой разговаривал с Ильей Репиным. Живописец закончил в 1883 году картину *Крестный ход в Курской губернии*, а Толстой увидел эту вещь на выставке в Москве и начал выяснять у художника, какие у того идеи, во что он верил и чему он поклонялся. Разговор был отчасти смешной, но притом до крайности знаменательный. Толстой спрашивал: верит ли сам художник в обряды православных людей или не верит? Репин отвечал, что это ему все равно, он не для того писал картину, чтобы решать вопросы о вере или вникать в обряды. Толстой стал дальше допытываться: любит ли художник то, что он пишет, или не любит эту жизнь простых людей, их обычаи, церковные ритуалы и прочее. Репин опять отвечал, что это ему не важно. Он пишет, что видит, и все тут. Толстой был уязвлен и раздосадован и довольно язвительно отзывался о Репине как художнике модном и бессердечном, холодном и циничном.

Произошло знаменательное непонимание. Лев Толстой был большим художником слова, то есть умел отстраниться и посмотреть со стороны на жизнь и людей. Он даже доводил этот прием до



Веласкес. Вакх (Пьяницы). 1628—1629. Холст, масло. 165,5х227,5 см. Прадо, Мадрид

крайности, до впечатления «космического удаления». Но в разговоре Толстого с Репиным произошел своего рода сдвиг по фазе, типичный для отношений литераторов и живописцев. Когда художники слова пытаются что-то сказать по поводу живописи, то есть искусства бессловесного, они чаще всего выступают в роли идеологов, защитников веры, идеи, идеала, моральной нормы и прочих вещей.

Толстой в данном эпизоде действовал в роли носителя культурного дискурса, то есть моралиста и идеолога, а не художника. Репин же отвечал на вопросы Толстого именно как художник, притом отвечал искренно. Ему были безразличны идеалы, нормы, обряды и понятия православных масс, которые запечатлены в его большой картине *Крест-*

ный ход. То есть как человек он имел к ним отношение, а как художник — нет. Лев Толстой, как всякий мало понимающий в делах живописи человек, сделал типичную ошибку. Он полагал, что картина *Крестный ход в Курской губернии* посвящена обрядам православных масс, классовым и социальным вопросам и прочим содержательным моментам. Живописец Репин думал о другом. Он писал свою картину самозабвенно и упоенно, это известно из документов и это видно по самой живописной фактуре. Но эта самозабвенность и упоенность были направлены на вещи живописные и изобразительные. На построение пространства, на движение, на свет, на игры цвета, на тяжесть и легкость масс, вообще на праздник бытия в первичном



Валентин Серов. Девочка с персиками (Портрет Веры Саввишны Мамонтовой). 1887. Холст, масло. 91 x 86 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

смысле. Написать вольно и размашисто пенек на заднем плане или физиономию деревенского дурачка на переднем плане — вот задача. А что там умные люди говорят о народе или вере, о России или еще о чем-нибудь, это уже потом пускай разбираются.

Живопись в этом плане, так сказать, досоциальна или внесоциальна. Она не набожна и не атеистична, она не моральна и не антиморальна, она — живопись. В ней это главное. Живопись не есть изображение патриотических идей, или социальных вопросов, или религиозных проблем. Живопись в том виде, как она сложилась в Новое время, занимается магическим воссозданием вещей и ситуаций в их полной документальной достоверности, а кроме того, она вырабатывает свои цеховые тонкости в смысле пластики и пространства, живописной ткани и тому подобных вещей.

В том ее опасность, ее «древний ужас». Живопись большого реалиста как бы предлагает посмотреть на вещи глазами Первой природы, глазами Вселенной.

Реализм невыносим для моралистов и идеологов, если это реализм большого писателя, живописца или скульптора (а позднее фотографа, мастера кино и так далее). Ужас и шок реализма часто отзывались в умах людей набожных и идейных самым болезненным образом. Против реализма протестовали и протестуют примерно так же, как монахи-заказчики протестовали против *Смерти Марии* кисти Караваджо. Как же это можно, как же не стыдно? Увидеть и написать как есть какую-то фигуру, сцену, сюжет, предмет. Описать или запечатлеть какую-то гадость или неприличность. Где же главное, где высокое и вечное, где смысл, урок, идея, ценность?

Идеологи и набожные люди не видят урока, смысла и ценности в структуре пространства, в решении проблем света и цвета, в массах и движениях. Им ни к чему живая, горячая и неправильная реальность в книгах Бэньяна и Монтеня, Сервантеса и Гоголя. Для людей идейных и правильных, для людей общественных все эти художнические помыслы и заботы вообще как бы не существуют. Им подавай высокую идею и вечную красоту. Формальные моменты должны служить главному, то есть идеям и ценностям. Так считают нормальные люди, посторонние искусству (и соответствующим образом подслеповатые).

Но реализм вошел в искусство, и от него не избавишься.

Реальный кусок жизни воспроизводится с ошеломляющей достоверностью. Реальные живые краски, слова, звуки завладевают нами. Мы читаем пьесы Шекспира, стихи Милтона, рассказы Гоголя и Чехова. И нам некуда деться. Реальность есть реальность, тело есть тело, природа есть природа. Как только они получают власть, они становятся самодовлеющими. И мы только задним числом начинаем выдумывать идеологию писателя, или «что он хотел» сказать. На самом деле писатель говорит с нами «вещами». Его слова и есть его вещи.

Магическое иллюзорное зрелище захватывает нас. Мы ощущаем реальность красочного теста в картине или реальное мгновение жизни в стихотворении. Тут от нас отлетают наши культурные коды. Мы разглядываем, в полном ошеломлении и странном восторге, удивительную правду жизни в полотнах живописцев. Это последняя инстанция истин: истина фактуры, истина телесного

контакта. Мы телесно ощущаем шелковистость детских волос в портретах испанских инфант кисти Веласкеса. Мы пальцами и кожей, чуть ли не ногами чувствуем праздничную танцевальность архитектурных созданий Растрелли. Мы улавливаем голос, повадку, фактуру и даже запах Мефистофеля в *Фаусте* Гёте, и он у нас перед глазами. И нам уже нипочем и вера, и церковь, и атеизм, и политические программы, и гражданские чувства, цитаты, и аллегории, и прочие важные и великие вещи. Сверхценности культурных сообществ теряют власть над нами, счастливыми понимателями искусства.

С нами начинают происходить странные превращения. Мы вроде бы преданы этическим постулатам цивилизованных людей или, по крайней мере, мы любим говорить о том, что мы им преданы. Мы не готовы просто так, на каждом шагу отбросить в сторону слова «не убий, не укради, не пожелай». Заповеди религий почитаются среди людей.

Но искусство Нового времени заставляет усомниться в устоях цивилизованности. Люди, восприимчивые к новому искусству, теперь способны смаковать зрелища насилия и мученичества и наслаждаться прелестью гибнущей плоти. Художники сильно тому способствуют. Очень часто исторические, религиозные, мифологические, аллегорические картины и скульптуры XVI—XIX веков посвящены теме насилия, гибели, катастрофы или тяжелых утрат. От Микеланджело до Делакруа, от Рубенса до Репина дело было именно так. Да и в дальнейшем тоже. А нам хоть бы что. Велика сила искусства.

Мы уважительно созерцаем тонкие и глубокие иносказания, разбираем символы, мы преклоняемся перед «духовностью» художника и почитаем его народолюбие или его мистическую горячность, его праведность и его жизненный подвиг (если таковой наличествует). Но транс, ошеломленность от натурального присутствия и от прямо переданной телесной моторики — это проходы в иной мир.



Илья Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Холст, масло. 175 x 280 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Выставка Пикассо

Александр Бенуа¹

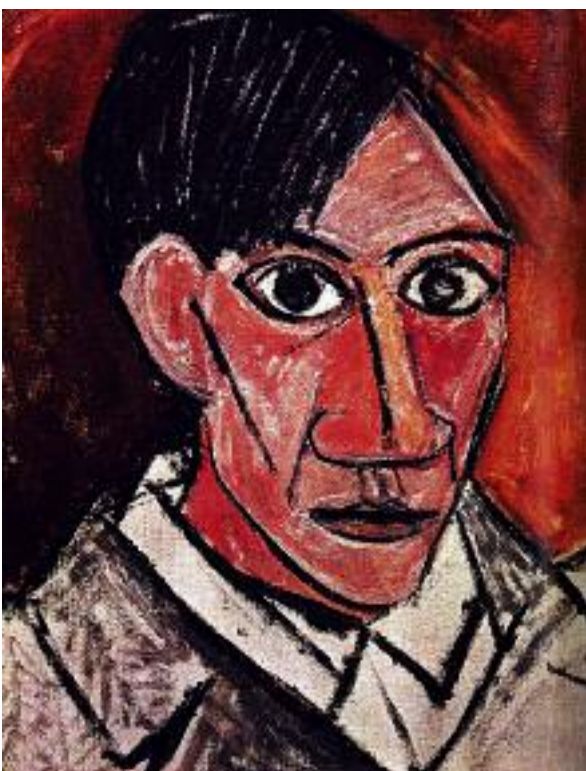
Публикация Ивана Выдрин

Предисловие

Когда Александр Бенуа решил не возвращаться в СССР, то написал 23 ноября 1928 года письмо Степану Яремичу, в котором были слова: «...если переброс вещей оттуда сюда представляется в значительной степени соблазнительным, (...) то я отложу свое выступление в “Последних новостях”». Иными словами, писавший опасался крутых мер советских властей в ответ на сотрудничество в упомянутой газете. Через два дня в письме к тому же Яремичу было сказано: «... вдруг месяца через два может оказаться, что подпись “Александр Бенуа” украсит страницы органа Павла Николаевича (Милюкова) и, разумеется, следствием этого может явиться конфискация и прочая мерзость (...) Но перед такой катастрофой хотелось бы использовать последнюю возможность, хотя бы кое-что спасти»².

¹ Статья из серии «Художественные письма», газета «Последние новости», 21 июля 1936.

² ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 320.



Пабло Пикассо. Автопортрет. 1907. Холст, масло. 50 x 46 см. Национальная галерея, Прага

И в дальнейшем Бенуа беспокоился по тому поводу, что его сотрудничество с «антисоветчиками» могло бы плохо отозваться на судьбе оставшихся в России друзей и сослуживцев по работе в Эрмитаже и по театральной деятельности. Тем не менее с марта 1930 года в милюковской газете парижских эмигрантов регулярно появляются «Художественные письма» Александра Бенуа.

Для художника и критика наступили трудные времена. Не только его материальное положение было ненадежным. Приступая к работе в «Последних новостях», Бенуа размышлял в своих записях о том, что необходимо внести ясность в состояние умов, которые пребывают в растерянности, недоумении, смятении. Он писал: «В современности нет ни одного явления, которое можно назвать новым. Их корни в таком времени, которое мы называем “прежним” (до войны, когда мы были проще и яснее), а главное, была “вера”, которой можно было спастись (...) Теперь этого нет, как говаривал предтеча нашей растерянности милейший Степан Трофимович Верховенский. И в этом вся трагедия нашего положения. Трагичность и, я бы сказал, — грация, ибо чем как не грацией Степана Трофимовича был пленен сам Ф.М. Достоевский, пленен до того, что оторваться не мог от описания всех азартных дел и всей ароматной сумбуристности своего любимца. В те “прежние”, счастливые времена вера позволяла нам высказываться приемлемо о каких угодно явлениях. Мы обладали ценнейшим даром окрыленности, восхищения. Мы отваживались вызывать одобрения и поощрения. В нас было достаточно храбрости, чтобы обрушиваться против всего, что представлялось нам “ересь”, которая приносила вред. Но житейские бури так нас оттрепали, что сейчас нам поведать порой представляется непосильным. Спрятавшись ли под маску и вуаль писать “Исповедь старого брюзги” или разыграть роль театрального гротеска. Но и это я оставил — скучно. Решил выступить собственной персоной и говорить о вещах, которые подсказывают чувство и совесть»³.

Предлагаем вниманию читателей ряд доселе не опубликованных в России критических опытов Бенуа. Их нет в сборниках «Александр Бенуа размышляет» (1968) и «Художественные письма 1930—36 в газете “Последние новости”» (1997).

Тексты любезно предоставлены В. Данилевским (Санкт-Петербург).

³ Приведенный здесь отрывок взят из материалов рукописного отдела Музея семьи Бенуа в Петергофе.

Всего четыре года тому назад, летом 1932 года, была показана у Жоржа Пти грандиозная выставка Пикассо. С тех пор несколько выставок художника было устроено у Розамбера и в других местах, и, не далее как в прошлом году на выставке кубистов у Вильденстена, целая стена была посвящена ему же. Наконец, ныне картины мастера, принадлежащие разным периодам деятельности, занимают центральное место на Испанской выставке, и, одновременно с этим, галерея Розамбера выставляет целую серию произведений Пикассо, относящихся к последним пяти годам. Все это вместе взятое в достаточной степени указывает на исключительное положение, которое мастер занимает в художественном мире, и совершенно понятно, если в известных кругах Пикассо принимается за главного выразителя нашего времени в искусстве — за нечто, подобное тому, чем были, ну, скажем, Тициан для Венеции XVI века или Рембрандт для Голландии XVII века. Существует настоящий культ Пикассо, и в этом легко убедиться, побывав хотя бы на нынешней выставке. Быть может, французам там не так много встречается, зато не переводятся скандинавы, американцы, немцы, которые, оказавшись перед созданиями мэтра, пребывают в каком-то молчаливом упоении, и, в общем, в элегантно мебелированном и несомненно самом передовом Салоне на рю Ла Боэси царит та благоуханная тишина, то священное настроение, которым славится зал А Дрезденской галереи, где висит *Сикстинская Мадонна*.

Явление это не перестает многих озадачивать. В чем же именно заключаются чары этого художника, этого испанца, в котором, впрочем, никаких особенных национальных черт не обнаруживается? Самый простой ответ гласит: секрет успеха Пикассо в снобизме, иначе говоря, в капризе моды, диктующей свои безапелляционные законы на весь свет. Однако такая ссылка ничего еще не выясняет, ибо и у моды имеются свои резоны. А затем помимо моды, совершенно несомненно, в Пикассо таится какая-то присущая ему в высшей степени импонирующая сила, и вот ее было бы интересно исследовать, тем более что искусство Пикассо не только не отличается пленительной общедоступностью, а, напротив, построено на каком-то отталкивании, даже на чем-то, что причиняет своего рода страдание. Есть элемент садизма в творчестве Пикассо — и, несомненно, этому моменту отвечает обратный момент, какого-то мазохизма у его поклонников. Культ Пикассо носит в себе все черты фанатического испуга и, кроме того, какой-то веры — несмотря на очевидную абсурдность...

Впрочем, когда говоришь «искусство Пикассо», то нужно подразумевать нечто гораздо более многогранное, нежели одна какая-нибудь его выставка. В чем только он себя ни пробовал, бросаясь из одной крайности в другую и не находя успокоения ни на одном из тех успехов, которые его сопровождали при всех его метаморфозах. Простая «талантливость» ярче всего обнаружилась в Пикассо в самом начале его карьеры. Картины Пикассо того времени принадлежат к самому даровитому из всего того, что было создано в разгаре увлечения неимпрессионизмом. Это были необычайно яркие, цветистые «образы действительности», напоминавшие по интенсивной характерности произведения Лотрека или Ван Гога, и в то же время это были очень «живописные» вещи, вкусно написанные, сочные по краскам. Они-то были попросту пленительны — совсем так, как пленителен любой этюд Боннара или любой *intérieur* Вюилара⁴.

⁴ Имеется в виду живописец Эдуар Вюилар (Vuillard), 1868—1940.



Пабло Пикассо. Мальчик с собакой. 1905. Картон, гуашь, пастель. 57,2 x 41,2 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Пабло Пикассо. Скрипка. 1913. Холст, масло, песок. 65 х 46 см. Художественный музей, Берн

Но недолго удовлетворяло художника то, что ему давалось с совершенной легкостью, и тут-то начинался перелом в его искусстве. «Страх перед легкостью» является вообще истинным кошмаром всего заумного искусства наших дней, и, вероятно, именно этот страх заставил и Пикассо отказаться от первой манеры и направил его на поиски чего-то более сурового и строгого. Этот второй период в творчестве мастера носит теперь название «голубого», но следовало бы его назвать «аскетическим», ибо и самое однообразие в тонах, превращенное им в систему, выражало желание покончить с недостойной приятностью, с пресловутой *facilité*.

«Путь в сторону» наметился с тех самых пор для Пикассо с совершенной определенностью; по нему он и пошел дальше. Надлежало во что бы то ни стало совершать какие-то чрезвычайные поступки и создавать вещи, непременно исключительные, поразительные и хотя бы ущемляющие, возмутительные и загадочные. Начались первые

содрогания того исступления, которое продолжается с тех пор вот уже целых тридцать лет. То Пикассо бессмысленно громоздил в мрачных грязных тонах какие-то пересекающиеся плоскости и геометрические фигуры, среди которых злым колдовством были включены подобию всяких действительных форм, то он дробил плоскость на пестрые лоскутки, и такие же «подобия форм» появлялись уже в качестве фрагментов, обломков и отрезков; то Пикассо возвращался к пластическому, почти натуралистическому восприятию вещей, но с тем только, чтоб всячески мять, кривить, выламывать и вытягивать формы, то он ударялся в полную абстракцию и создавал серии каких-то гримасничающих и лишенных всякого обоснования каракуль; временами он возвращался к унылой монотонности, а затем прибегал к яркой цветности, располагая рядом самые кричащие контрасты. Но из всего и всегда были безусловно исключаемы даже малейшие намеки на красоту, на приятность, не говоря уже об элементах «литературщины», рассказа или поэзии, о настроении или хотя бы каком-нибудь «осмысленном сюжете». Картина должна была действовать «сама по себе», и при этом непременно пугать, отталкивать, устрашать, мучить. Избави Боже, чтоб она вызвала впечатление чего-то пессимного, напротив, вполне удовлетворяли художника лишь такие «удачи», в которых слышалось нечто пронзительно-вопиющее.

И вдруг, в разгаре этой эпопеи умопомрачительного и душераздирающего исступления, в один прекрасный день наступила известная передышка. К общему изумлению, Пикассо, уже годами блуждающий по всем кругам ада, неожиданно «открыл божественного Рафаэля» и заодно открыл и «господина Энгра». Из сенсаций, периодически взволновывающих художественный мир вселенной, — это была, пожалуй, самая сильная за последнюю половину века. «Страшило» Пикассо внезапно переключился в поклонника классической красоты, он преклонился перед самой сладостной красотой, перед грацией и негой. Боже! Какой переполох и какой раскол получились в рядах верных пикасистов. Одни увидели в этом настоящую измену самым коренным принципам, которым до сих пор служил их вождь и учитель, другие, напротив, обрадовались, почувствовали род облегчения. От нового аватара⁵ Пикассо ожидали каких-то чудес;

⁵ Avatar (фр.) — перемена, превращение.

Пабло Пикассо. Арлекин (Портрет Поля, сына художника). 1924. Холст, масло. 130 х 97,5 см. Музей Пикассо, Париж





Пабло Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1910.
Холст, масло. 93х66 см. Государственный музей
изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

ведь было бы так пикантно и удивительно, если бы этот бесноватый обратился к Аполлону и получил от лучезарного божества венки, сплетенный из самых лавров Парнаса. Иллюзии, однако, скоро рассеялись, и, вероятно, они рассеялись для самого художника, достаточно пронзительного, чтобы понять всю опасность предпринятого опыта. «Погоня за Рафаэлем и Энгром», правда, помогла созданию нескольких «приятных» вещей (среди них особенно славится портрет г-жи П.), но все же было слишком ясно, что до абсолютных высот на этом пути Пикассо не добьется, и тогда наступила реакция — новоявленный Тангейзер предпочел вернуться назад, в недра того Пандемониума, откуда он было вырвался, и с тех пор Пикассо изо всех сил старается создавать вещи, еще более дикие и ужасающие, нежели те, что были рождены в первый период его, угождая некоему духу, ничего общего с Аполлоном не имеющему.

Из «явно-демонических» фантазмов состоит и настоящая выставка. Есть люди, которые сравнивают эти произведения со средневековыми витро⁶,

⁶ «Витро» — франц. «vitraux», множественное число от «vitrage». Сегодняшний русский язык требует говорить и писать «витражи».

и которые уверяют, что эти кричащие краски радуют душу совершенно на тот же манер, как радуют стеклянные картины в Шартрском или Страсбургском соборах. Поклонники Пикассо не видят «ничего дурного» и в том, что ярчайшие цветовые пятна, разбиваемые линейными арабесками, на сей раз содержат в себе какие-то «сюжетные намеки». Их, напротив, радует то, что нечто, «похожее на настоящее», при некотором труде, им удастся выискать среди всех этих кривляющихся форм. На самом же деле, эти произведения Пикассо имеют столько общего со старинными витро, сколько имеют общего ухоразающие шумы какой-либо фабрики с ораторией Баха, а что касается до содержания всех этих измышлений, то они, если и служат какому-либо принципу, то разве издевательству над всем тем, в чем люди привыкли до сих пор видеть отражение Божественного Начала о красоте.

Вместо предисловия к каталогу выставки у Розамбера напечатана выдержка из критического отзыва, появившегося в *Фигаро* 3 апреля 1876 года. В нем Альбер Вольф изливает свое негодование по поводу выставки импрессионистов, устроенной в те далекие времена в залах магазина Дюран-Рюэля. Одному из участников попадает за неправдоподобные краски, другому — за плохой рисунок, третьему за то, что он изображает женское тело в состоянии трупного разложения. Но пикантность цитаты в наши дни заключается в том, что не каких-либо забытых мазилок имел в виду видный тогдашний критик, а в качестве обвиняемых у него фигурируют такие «классики», как Писсарро, Дега и Ренуар.

Надо сознаться, что, поместив вместо обычной «рекомендации», вместо обязательного, состоящего из мудрящих слов-клише панегирика, вот эти строки, этот *testimonium paupertatis*, галерея Розамбера поступила весьма остроумно. Слова Альбера Вольфа служат, главным образом, великолепной остроткой, и надо иметь мужество, чтобы, вдоволь посмеявшись над бездонной (и доказанной) глупостью арбитра модной эстетики 1870-х годов, констатировать, «вслед за ним», сумасшествие, уродство или ложь в выставленных картинах⁷.

⁷ *Testimonium paupertatis* (лат.) — «свидетельство о бедности»; имеется в виду, очевидно, бедность духа и близорукость критика, нападавшего в свое время на импрессионистов. «Модная эстетика» (от франц. «mondaine» — светский) означает вкусы и требования публики, считающей себя культурной, но далекой от подлинного понимания искусства.

Ведь именно в сумасшествии, в уродстве и во лжи обвиняли когда-то тех самых художников, творчество которых представляется ныне высшей точкой французской школы конца XIX века. Но разве уж остроумие цитаты меняет положение по существу? И разве потому, что Альбер Вольф так жестоко тогда ошибся, следует принимать и благословлять все, что сначала, выражаясь словами Лафонтэна, «покажется ужасающим и необычайным»?

Пикассо, действительно, едва ли сумасшедший; Пикассо, наверное, не невежда в своем искусстве (напротив, он отличный техник и отлично знает свое ремесло); Пикассо вовсе и не какой-то шарлатан, поставивший себе целью морочить людей. Если он кого морочит, то, главным образом, самого себя, да и то вопрос, морочит ли он, раз в искренности художника, при всех его метаморфозах, не приходится сомневаться. И уж окончательно нельзя усомниться в необычайной даровитости Пикассо, тогда как непрерывное его и неустанное волеизъявление граничит прямо-таки с гениальностью, и многими за таковую принимается. При всем том, однако, искусство

Пикассо не есть нечто отрадное, а, напротив, принадлежит к самым плачевным симптомам весьма болезненного состояния всей нашей культуры.

Пикассо вполне заслуживает свое исключительное положение, свое вознесение на какую-то головокругительную высоту. Совсем не приходится спорить о том, по праву ли принадлежит художнику звание «самого знаменитого, самого видного художника на всем свете». Но самый этот свет стал уже больно неблагоприятным, и уже со слишком определенной ясностью в нем сказываются отказ и отречение от всего того, что нормировало в течение стольких веков всю духовную жизнь человечества. Искусство Пикассо именно глубоко симптоматично, и для людей, обладающих некоторой чуткостью, симптоматичность эта носит даже устрашающий характер. Эти дикие, бредовые образы, эти корчи и содрогания, эти вопли и завывания, все не какие-то замкнутые в безобидной эстетике «развлечения досуженного ума», а, напротив, это нечто очень грозное и такое, от чего хотелось бы как-то «чураться».



Пабло Пикассо. Сидящая обнаженная. 1921.
Бумага, пастель. 66 x 50,8 см.
Национальная галерея — Собрание Хайнца Берггруена, Берлин



Пабло Пикассо. Сон. 1932. Холст, масло. 130 x 98 см.
Частное собрание, Нью-Йорк

Образ врага

Конфликтология искусства

Никлас Беккер

Принято считать, будто «пушки» и «музы» противостоят друг другу, а искусство является исключительно мирным делом. Искусство, проповедующее войну и насилие, теряет право именоваться настоящим искусством, оно превращается в пропагандистскую художественную продукцию. Она может оказаться довольно эффективной, но мы не знаем в истории искусства шедевров, которые воспевали бы войну как таковую. Бывает, что воспевают патриотический подъем, но само зрелище боины вызывает ужас. Это можно сказать и о стихотворении Лермонтова *Бородино*, и о полотнах Верещагина, и о картине Дейнеки *Оборона Петрограда*.

С другой стороны, в самом искусстве (если рассматривать его как род человеческой деятельности) постоянно бушуют войны. Это в самом деле схватки не на жизнь, а на смерть. Тут вроде бы не льются потоки крови и не гибнут массы людей, но ярость и ненависть вскипает такая, что только держись.

Художник Матисс выставляет портрет, в котором одна половина лица желтая, другая половина зеленая, и по контуру прорабатывается черной линией в палец толщиной. Это реальный случай, так



Казимир Малевич. Черный квадрат. 1915. Холст, масло. 79,6 x 79,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и было на Осеннем салоне в Париже в 1905 году. Публика, пресса, власти сделали все, чтобы не проигнорировать это событие, а превратить его в большой общественный скандал и повод для наступления на конкретного художника и на всех строптивых художников вообще.

Нечто подобное случилось в России около 1910 года, когда молодые московские живописцы стали экспериментировать с примитивными и футуристическими формами. Тут не только бульварные журналисты раскричались до невозможности. Самые почтенные мэтры искусства и самые умные критики тоже пережили период утраты чувства меры. Илья Репин ругал в прессе новых художников и вообще всяких новаторов «скопцами в искусстве» и «саврасами без узды», а утонченный Александр Бенуа написал издевательскую статью под названием *Кубизм или кукишизм*. Человек изощренный (Бенуа), человек идейный (Репин) и многие другие присоединились к стае озлобленных писак и уязвленных буржуа.

Вообще странная ситуация, если посмотреть со стороны. Вот перед нами кусок холста, покрытый красками и выставленный в публичном месте. И вдруг такой шум, столько возмущения и обиды! Такое желание напасть, уязвить и уничтожить! Критики пишут издевательские статьи, изощряются в ругательствах и оскорбительных выражениях, тысячи людей их читают, общественное мнение приходит в ярость, возмущение и осуждение поднимаются до небес. Отчего такой шум? Художник нарушил эстетические нормы. Зрители недовольны. Это понятно. Вопрос в том, почему столько возмущения и сарказма, почему неприятные картины вызывают ярость? Почему звучат неистовые и панические речи о безумии и бесчеловечности, об уродстве и антинародности, о шарлатанстве, вообще о нарушении базовых социокультурных норм? Перед нами кусок холста, бумаги или картона, покрашенный или исписанный определенным образом. Каким образом можно вообще ассоциировать самое дурное и неприемлемое, самое осуждаемое среди людей с таким предметом, как кусок холста или бумаги или куски дерева или металла, обработанные определенным образом? Почему картина, написанная не по правилам, вызывает обвинения в «надругательстве» или «безумии»?

Логика острого конфликта требует именно такого развития событий. Нарушитель принятых правил и норм искусства допустил отклонение в картине, в способах подбора и соединения слов, и мы видим, что Большая Культура бросается на него, как на врага цивилизации, врага народа, опасного смутьяна, безумца, шарлатана и прочее в том же роде. Его начинают обвинять в нарушении не только эстетических условностей, но и базовых норм культуры как таковой. То есть начинаются разговоры о том, что он ненормальный (то есть человек за пределами рации). И еще полагают, что он шарлатан, что он издевается и грубит, что он хулиган, то есть безнравственный человек. Одним словом, чужой, не наш. Ничего положительного в нем нет и с ним не связано.

В конфликтах свои законы и условия игры. Тут нет пустяков, и тут одно влечет за собой другое. Если ты нарушил одну норму, тебе предъявляют обвинения в нарушении других норм. Нарушаешь одну условность общества, а дальше возникает своего рода цепная реакция.

Достаточно задеть одно звено аксиологической цепи (например, эстетическое), и общество считает задевшего противником всех звеньев. Матисса стали загонять в роль «врага Франции» и «предателя родины», не больше и не меньше. И все потому, что он применил непривычные и острые приемы в живописном произведении. Правда, он затем выбрался из этого положения и даже завоевал себе имидж «великого сына Франции», но это уже другая история.

Логика конфликта специфична, здесь малые причины (или поводы) вызывают большие последствия. Это касается не только семейных неурядиц или политических столкновений. В жизни искусства тоже действует этот закон значимых пустяков. Противника осуждают по самой суровой статье: за предательство великого дела человечества. Судят не за то, что не ту краску положил, неправильно нарисовал или дерзко выразился. Судят не за стилистику словесного или визуального высказывания, а за преступление против цивилизованного человечества, за союз со зверем или демоном, за помощь силам тьмы. Так было не только в давние времена. Логика мифа воспроизводилась в многочисленных кампаниях и выступлениях против художников Нового времени — против Флопера и Домье, Оскара Уайльда и Эдварда Мунка и многих других.

Тут можно видеть центральную проблему конфликтологии искусства. Врага обвиняют и осуждают не за частные грехи, не за цеховые отклонения,



Пабло Пикассо. Женщина с веером (После бала). 1908. Холст, масло. 150 x 100 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

даже не за эстетические нарушения, а за тотальное, мифологическое преступление против людей.

Историки искусства СССР нередко отмечали, что в нападениях сталинских теоретиков соцреализма на искусство авангарда была некая несоразмерность. В «буржуазном модернизме» норовили углядеть буквально все возможные грехи и пороки: от ослиного идиотизма до змеиного коварства, от плагиата до классового предательства. Это смешно и странно читать. В подозрительности сталинистов хочется видеть нечто абсурдное и бредовое. Но дело не в том, что они были психически нездоровы либо извращенно фанатичны. Дело в другом. Мы нередко видим в истории Нового искусства подобные сюжеты. Оппонент, у которого эстетические принципы отличаются от наших, вызывал горячие страсти и отчаянную ненависть. Жуткие подозрения и страшные обвинения срывались с уст нормальных людей с нормальными (то есть социально апробированными) вкусами и ожиданиями. Так люди воюют между собой по поводу искусства.

Когда конфликтуют по большому счету, то тут шуток быть не может, и никакого снисхождения. Враг в полном смысле слова есть враг цивилизованного человечества. Мой враг есть враг людей. Он «нелюдь». Он «нечисть» и представляет демонский и адский мир.

В московском собрании Шукина появились в начале прошлого века и были публично выставлены картины новых французских экспериментаторов живописи. Николай Бердяев тотчас написал эссе, в котором творчество Пикассо рассматривается как чудовищный симптом разложения и упадка,

как своего рода предательство и ренегатство. Люди строили свой мир морали и истины, развивались и совершенствовались, но вот приходят дикари, циники и разрушители, и от них вообще все беды и несчастья человечества, а Пикассо и ему подобные как раз являются представителями и сторонниками наших главных врагов. Такова, если говорить упрощенно, точка зрения большого русского мыслителя на творчество молодого и дерзкого художника из Парижа.

Бердяев явно перегнул палку и зашел чересчур далеко. Вовсе не Пикассо был выразителем разрушительных и чудовищных сил, которые опустошили Европу в годы Первой мировой войны. Но никак нельзя было сказать, что Бердяев просто заврался или ошибся. Он мыслил и говорил очень последовательно и с железной закономерностью. Когда принимаешь участие в художественном конфликте, то принимаешь соответствующие правила игры. Ты боец, товарищ, и беишь до конца.

Чтобы бойцы бились до конца и без всякой пощады, необходимо создать ОБРАЗ ВРАГА. Если его нет или он недостаточно страшен и отвратителен, то и беспощадная борьба против него невозможна. Если наш эстетический неприятель не чудовище, не ублюдок, не совратитель людей, не шарлатан и не циничный враг рода человеческого, то как мы будем рвать его на части, как мы будем душиить и давить его всеми имеющимися способами?

Тут характерный и драматичный момент в развитии всякого социокультурного конфликта. Воспроизводится исходный миф о человеке и звере, о том, как человек отделился от природного мира и стал выше, сильнее, разумнее и моральнее своих яковы низших собратьев. Конфликты в области культуры и искусства возрождают именно логику первого конфликта. То был конфликт с самым опасным противником: с близким родственником, зверчеловеком. В ситуации острого конфликта мыслители и теоретики одного лагеря видят в людях другого лагеря зверей и демонов. Это и есть отголосок мифологической ритуальной практики оформления конфликта. Люди изображают своих двуногих врагов в виде нелюдей, чудищ и монстров, дабы пронзить их копьями, издавая воинственные клики.

Что из этого следует? Да то самое, что в конфликте разных лагерей (чаще всего художника и институтов культуры) обязательно нарушаются нормы с обеих сторон. Притом главное и самое острое нарушение норм осуществляется более сильной стороной, то есть вовсе не художником,



Эдвард Мунк. Мадонна (Зачатие). 1895/1902.
Цветная литография. 60,7 x 44,3 см.



Михаил Ларионов. Кацанская Венера. 1912. Холст, масло. 99,5х129,5. Нижегородский государственный художественный музей

а обществом. Конфликт, как правило, начинается с того, что вольный и непокорный художник допускает то или иное отклонение от тех или иных культурных норм. Имеют место те или иные вольности и отклонения. Они нам известны по творчеству Джотто, Караваджо, Шекспира, Толстого, Пикассо, Малевича, Маяковского и так далее. Нарушителя подвергают репрессиям того или иного рода. Ему противостоят те или иные органы контроля, институты культуры, хранители установленного порядка. Они требуют, чтобы соблюдались нормы, традиции, приличия, здравый смысл, человечность, национальный дух или иные цивилизационные ат-

рибуты. В данном случае не важно, кто именно требует этого и нападает на художника. Это может быть правительство или Общество Иисуса, еврейская община или академические круги, светские салоны или коммунистические газеты. Важно то, что хранители норм всегда обрушиваются на нарушителей с большим запасом. То есть противодействие далеко выходит за пределы масштабов действия.

Взять выступления протопопа Аввакума против новой светской живописи в России. Русские художники начали с середины XVII века перенимать традиции нового западного реализма и изображать



Группа АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евсович, Евгений Святский). Лондон (из серии «Исламский проект. АЕС — свидетели будущего»). 1996. С-принт

святых и Иисуса Христа не по правилам иконной условности, а более натуральным образом. Протопоп Аввакум обвинил их не том, что они неправильно рисуют или берут себе неправильные образцы. Он сразу стал выдвигать против новой живописи «идеологические» обвинения, видел в реалистическом живописании ересь, соблазн, бевоские козни. Это очень показательный пример. В художественной борьбе сражаются не просто за

эстетику. Сражаются за «истинную веру», за Бога и против Сатаны. Это относится, как мы видели, не только к радикальному традиционалисту Аввакуму или интеллектуальному христианину Бердяеву.

Конфликт в искусстве, как правило, оформляется как «священная война», как мифологическая борьба сил света и сил тьмы.

Звериные силы только намеком угаданы и провокативно намечены в произведениях антихудожников (например, Эдварда Кинхольца, Маурицио Каттелана или московской группы АЕС). Намек срабатывает, как взрыватель большой бомбы. Инженер, учитель и домохозяйка с их среднестатистическими художественными вкусами и предпочтениями, их обычной социальной этикой надевают на своих врагов-художников маски демонов или зверей, и в своем экстазическом бесновании сами защитники «нравственности и человечности» выказывают чудовищность. (Анти)искусство XX века преследует цель выявить именно это обстоятельство.

Таким образом, в общей экономии сил и энергий в системе «Художник — общество» художнику принадлежит, в конечном итоге, роль взрывателя или спускового крючка. Художник дает искру, он провоцирует взрыв негативизма, выброс энергий разрушения, беснования, буйства и звероватости. Газеты и общественность, министерства и частные фирмы, ассоциации и клубы, зрительные залы и прочие ячейки, носители и институты власти и истины пытаются «перемерзавить мерзавцев». Узлы дискурсивной защиты работают, как лейкоциты крови, пытающиеся уловить и уничтожить чужих.

Когда художники-нонконформисты выставили свои картины на открытом воздухе в Москве в 1973 году, то власти послали против них наряды милиции и агентов секретных служб, мобилизовали местных хулиганов и пустили в ход бульдозеры. Возникла ситуация дикого безобразия. Получился такой театр абсурда и насилия, который на много порядков превосходил подрывную силу тех неприятельных и безобидных картин, которые показывались художниками. Картины, содержавшие в себе элементы скромных и уже традиционных течений вроде экспрессионизма, абстракционизма и сюрреализма, сработали как взрыватели. Люди искусства спровоцировали власть и толпу создать ситуацию безумия и насилия в реальной жизни.

Что именно задевает хранителей высших смыслов? Почему им представляется необходимым давать отпор нарушителям — отпор, превосходящий по накалу воинственных эмоций самые острые и вызывающие эскапады художников?

Мы знаем, что в религиозных картинах мира нужны «темные силы», соблазнитель, погубитель, от древнеперсидского Аримана до демонических «врагов народа» в сталинской идеологии. Без Сатаны не было бы грехопадения, но тогда не понадобилось бы спасения и искупления. Когда общество сталкивается с художниками-нарушителями и развивается настоящий острый конфликт, то главную работу делают не вольнодумные люди искусства, а представители общества: чиновники, религиозные группы, выразители общественной морали и пастыри душ человеческих. Художник же, повторяю, исполняет роль взрывателя. Он пишет книгу, сочиняет какой-нибудь текст, придумывает визуальный «артефакт» или снимает киноленту. От этого повода и начинается большая и шумная реакция.

Следовательно, какой-то «динамит», нечто разрушительное и антисоциальное, содержится в теле культуры, в институтах социума. Непокорный и насмешливый художник не создает сам «бомбу», ибо она уже существует до его появления на сцене. Она заложена в чудовищных субстратах массовой психики или политической власти. (Анти)художник прилаживает запал и взрывает ее. Получается разряд могучей энергии саморазрушения. Задачей художника-«мерзавца» (антихудожника) является как раз сделать так, чтобы его «перемерзавили» с максимальным шумом и треском, чтобы культурная общественность проявила свои безумные, свирепые и дикие устремления, скрытые в глубине. Чтобы Репин разразился грубой бранью, чтобы французская и немецкая журналистика вспомнила бы все грубые и ехидные выражения, которые имеются в языках французов и немцев. Чтобы так называемые интеллигентные люди теряли бы равновесие, забывали бы о собственном достоинстве и приобретали сходство с уличными скандалистами и истеричными бабами.

Конфликт по своей природе чрезвычайно регрессивен, он уводит нас в область коллективной психики первобытного человека. В психологии конфликта наш противник идентифицируется с главным врагом «человека разумного», то есть зверочеловеком предыдущей формации. Шаман-художник не в игрушки играет. Если он пишет, говорит, лепит не так, как нужно, то он вызывает не просто недовольство, а ярость и ненависть. Он и есть самый опасный враг.

Он предает нас зверю, низколобому врагу, которого мы символически снабжаем рогами, клыками и копытами и которого боимся более, чем вулканов или наводнений. Главный враг хитроумен



Группа АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евсович, Евгений Святский). Статуя Свободы (из серии «Исламский проект. АЕС — свидетели будущего»). 1996. С-принт

и могуч, а наши запреты и нормы, наша человеческая самость ему не указ. Он понимает наши восторги, страхи и надежды, он видит нас насквозь, но не верит в наши истины и даже издевается над ними. Для него нет таких вещей, как «духовность», «совесть» или «Бог» с большой буквы. Он угрожает самому естеству человеческому. Радикальные конфликты обязательно выводят наружу эти коллективные страхи человечества.

ВОТРЕЧИ

Чтобы представить себе площадь Амалиенборг в Копенгагене, необязательно ехать в Данию. Мы найдем в Твери очень похожий образец «королевской площади».

Художники «Мира искусства», и не только они, знали и ценили английских прерафаэлитов. Особые чувства возникли у русских к творчеству опасного и искусительного Обри Бёрдсли.

«Голубая роза» есть метафора и принадлежит к обширному семейству садовых и цветочных иносказаний.

Ничего удивительного в том, что Александр Бенуа читал Поля Верлена и Теофиля Готье. Можно ли предположить, что в произведениях нашего мастера отразились его литературные увлечения?



Тверь и Копенгаген. Две городские площади

Георгий Смирнов

Истории европейской архитектуры и градостроительства Нового времени мы нередко обнаруживаем удивительные, порой неожиданные сходства и аналогии между художественными памятниками различных стран. Иногда они легко объяснимы прямыми и сознательными заимствованиями, иногда же их взаимоотношения оказываются более сложными, до конца не ясными, но при этом, пожалуй, и более интересными. Именно к таким художественным ансамблям можно отнести Фонтанную площадь в Твери и площадь Амалиенборг в Копенгагене.

Фонтанная площадь в Твери принадлежит к числу лучших архитектурных ансамблей, сформировавшихся в провинциальных городах России екатерининского времени в ходе их регулярной перепланировки. Восмиугольная равносторонняя площадь как один из главных элементов новой градостроительной структуры Твери появилась уже на начальном этапе разработки регулярного плана города после пожара 12 мая 1763 года¹.

Первый проект был выполнен летом того же года под руководством И.И. Бецкого, возглавлявшего «Комиссию о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». Включенная в трехлучевую композицию главных улиц, идущих вдоль Волги, Фонтанная площадь занимала господствующее положение в структуре центрального района Твери — Загородья, или по-новому Городской части. Она являлась местом пересечения среднего луча, связавшего полуциркулярную площадь на востоке с новым въездом в бывший кремль на западе, и одной из двух поперечных улиц, которая на севере выходила к берегу Волги. Геометрический центр площади подчеркивался фонтаном, который и дал ей первоначальное наименование.

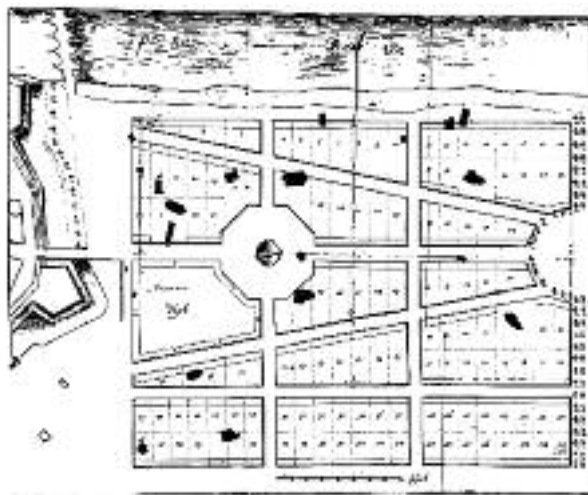
Проект Твери с трехлучевой планировкой, однако, подвергся критике со стороны графа В.В. Фермора, смоленского генерал-губернатора, в прошлом возглавлявшего «Канцелярию от строения в Твери», а теперь руководившего строительством в Твери. По его указанию в октябре 1763 года был составлен новый план, в котором была применена более простая композиция, основанная на прямоугольной сетке улиц. Фонтанная площадь была передвинута на один квартал к востоку, вследствие чего оказалась в геометрическом центре Городской части. Этот проект, однако, был отвергнут императрицей, и вскоре (предположительно в конце 1763 или начале 1764 года) был составлен третий вариант плана — своего рода синтез двух предыдущих. Фонтанная площадь, сохранившая все свои прежние характеристики, снова включалась в систему



Фасад четырех одинаковых зданий Фонтанной площади в Твери. Проект 1767 года. Российский государственный исторический архив

трехлучевой композиции, но занимала, как и во втором варианте, центральное место в планировке Городской части. Обратим внимание на то, что форма площади, как и размещение на ней фонтана с бассейном фигурных очертаний, оставалась неизменной составляющей всех проектов, автором которых, по всей вероятности, был московский архитектор П.Р. Никитин, назначенный осуществлять застройку новой Твери.

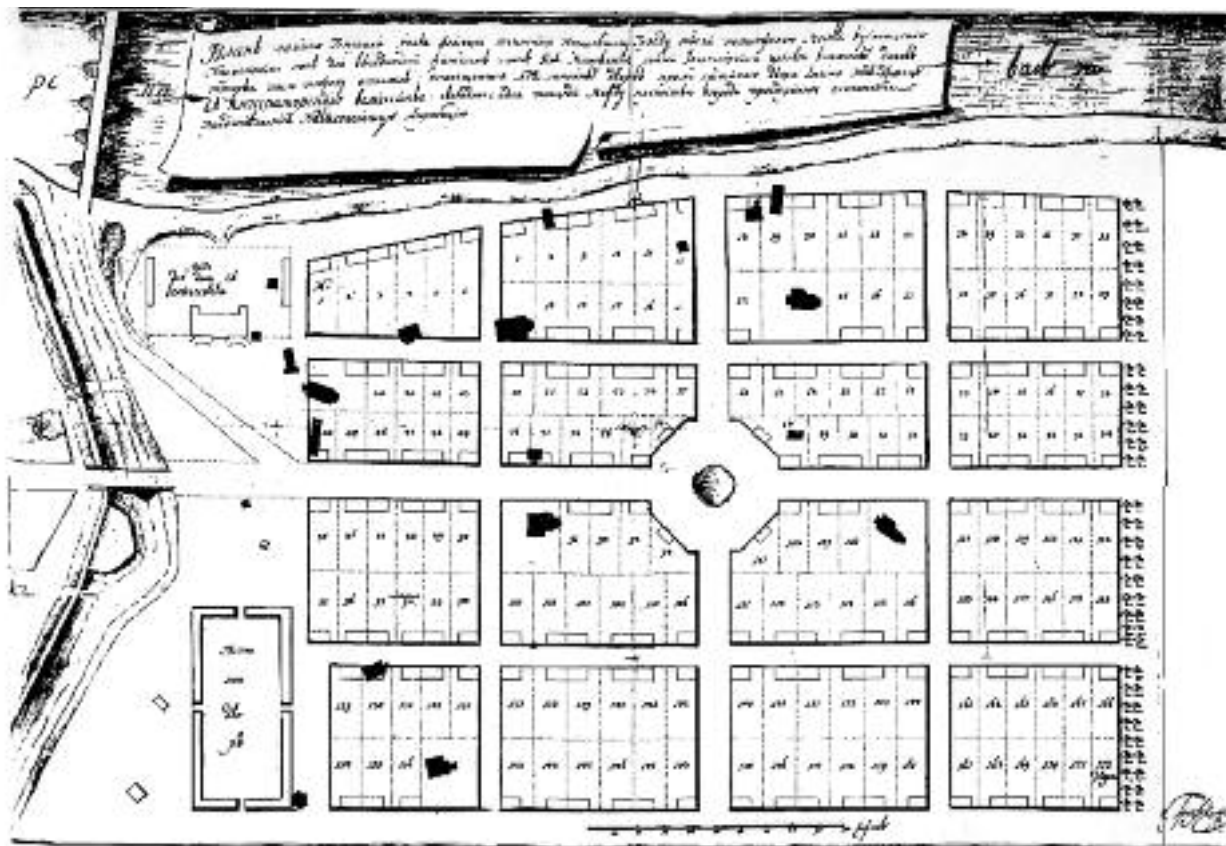
Первым сооружением Фонтанной площади, давшим ей изначальное наименование, был фонтан, устроенный в 1766 году. Вероятно, это был первый в провинциальных городах России фонтан, установленный на одной из главных площадей и получивший выразительное художественное решение. Барочная форма бассейна может вызвать ассоциации с фонтанами XVI—XVII веков в Риме, например, с фонтаном на площади Барберини, созданном по проекту Бернини в 1642—1643 годах, или на площади дела Бокка дела Верита (1717). Близкие — по времени и по форме — аналоги следует также искать на площадях германских и ав-



Проект регулярного плана городской части Твери. Первый вариант. 1763. Российский государственный архив древних актов

стрийских городов, например фонтан в центре рыночной площади Саарбрюккена (1759—1760).

Первые проектные предложения по застройке площади зафиксированы на плане города,



Проект регулярного плана городской части Твери. Второй вариант. 1763. Российский государственный архив древних актов

утвержденном императрицей 2 мая 1767 года во время ее пребывания в Твери. Здесь намечены четыре одинаковых по конфигурации здания, составляющих периметральную обстройку площади. Это были магистрат с полицией и словесным судом (главное административно-судебное учреждение города), «дворянский дом» (соединявший функции Дворянского собрания и жилых покоев), школа и «соляной магазейн», то есть склад. Все постройки в соответствии с конфигурацией площади имели трехгранную форму в плане с короткими боковыми крыльями, примыкающими к основному объему под тупым углом.

Одинаковый для всех зданий фасад демонстрировал представительную композицию в духе центрально-европейской дворцовой архитектуры пер-



Фонтанная площадь в Твери. Первый корпус присутственных мест. Фрагмент главного фасада

вой половины — середины XVIII века с нарядным декором в стиле позднего барокко. Наружный облик четырех корпусов Фонтанной площади определялся не их функциональным назначением, но общим архитектурно-градостроительным замыслом главной площади Твери, которая стала ядром представительной и регулярной застройки обновленного города, должного служить образцом для других провинциальных городов России.

Начавшаяся в России в 1776 году административно-областная реформа внесла существенные изменения в формирование архитектурного ансамбля Фонтанной площади. Тверь стала центром губернии, в связи с чем возникла необходимость в сооружении зданий для новых административных учреждений, которые должны были занять достойное место в структуре города. Неудивительно, что для этого была избрана Фонтанная площадь — общественный центр новой Твери. В начале 1776 года архитектору П.Р. Никитину было поручено составить проект переустройства Фонтанной площади, который предполагал изменение функций всех четырех зданий, где должны были расположиться губернские, уездные и городские присутственные места. При этом архитектура уже построенных корпусов оставалась прежней, а два новых здания повторяли их (хотя и увеличивалась их ширина).

Посередине площади на проектном чертеже изображен большой равносторонний восьмиугольник. Трудно сказать, было это условным обозначением существовавшего там фонтана или, что более вероятно, так был отмечен участок для предполагаемого памятника Екатерине II — «монумента», замысел которого возник в январе 1776 года (о нем чуть позднее). Проект, утвержденный императрицей 30 сентября того же года, в последующее десятилетие был осуществлен, но со значительными изменениями. Дополнительное проектирование и надзор за строительными работами выполнял первый в России губернский архитектор Ф.Ф. Штенгель, которому с большой долей вероятности можно приписать и сам проект двух новых осуществленных зданий присутственных мест.

Строительство здания наместнического правления и казенной палаты (первого корпуса присутственных мест) началось летом 1778 года, вчерне закончено осенью 1780 года, а отделочные работы полностью завершились осенью 1783 года. Это одно из первых городских административных зданий провинциальной России, выдержанное в развитых формах раннего классицизма, близкого стилю Людовика XVI. К строи-



Фонтанная площадь в Твери. Первый корпус присутственных мест. Вид с востока

тельству здания гражданской и уголовной палат (второго корпуса присутственных мест) приступили только весной 1782 года, а завершили не ранее 1787 года. Фасад его в точности повторил расположенный напротив фасад первого корпуса.

Идея сооружения памятника («монумента») Екатерине II в Твери родилась во время торжеств в январе 1776 года и была изложена местными дворянами генерал-губернатору Я.Е. Сиверсу, который в своем письме президенту Академии художеств И.И. Бецкому просил поручить кому-нибудь из членов Академии сочинить проект².

² Российский государственный исторический архив, Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 683. Л. 1—2 об.

В том же письме Сиверс высказал свои замечания по поводу расположения и формы памятника. Изложенная им «концепция» монумента, безусловно, учитывала вкусы и наклонности императрицы, которая не раз высказывала свое отрицательное отношение к идее сооружения памятника ее особе. Именно поэтому, очевидно, Сиверс предложил не скульптурно-портретную, а абстрактную форму монумента, который наилучшим образом вписался бы в градостроительную структуру Твери, тем самым как бы подчеркивая не личное величие Екатерины, но значительность ее деяний на благо своих подданных. Это был решительный разрыв с европейской и отечественной художественной традицией, характерной для абсолютизма, и отклик



Фонтанная площадь в Твери. Здание магистрата. Вид с северо-востока

на просветительские взгляды, причем не в последнюю очередь — на взгляды самой императрицы.

В конкурсе на проект памятника приняли участие ведущие петербургские мастера: скульпторы Н.Ф. Жилле и Ф.И. Шубин, архитекторы Ю.М. Фельтен и И.Е. Старов. Выполненные ими проекты были представлены на рассмотрение тверскому дворянству, которое выступало как заказчик памятника. «Общего удовольствия» тверских дворян был удостоен проект Ю.М. Фельтена, которому Я.Е. Сиверс от их имени вручил золотую медаль с изображением Екатерины II в виде Минервы. Памятник был сооружен в 1777—1781 годах под наблюдением Ф.Ф. Штенгеля.

Сегодня невозможно описать его вид с полной достоверностью. Если допустить, что монумент, изображенный на гравюре Н. Саблина *Вид города Твери...* (1776), отвечает проекту Ю.М. Фельтена, то построенный на Фонтанной площади памятник должен был

выглядеть следующим образом. На невысокий цоколь был поставлен вертикально вытянутый, квадратный в плане постамент с приставными колоннами — по две на флангах каждой стороны. Постамент завершался полным антаблементом, на который был поставлен невысокий муфтированный обелиск с вензелем Екатерины II. В завершении монумента находился медный позолоченный шар. Памятник окружало низкое ограждение в виде гранитных тумб с металлической решеткой или цепями.

Фонтанная площадь в Твери может быть поставлена в один ряд со многими выдающимися памятниками градостроительного искусства Европы эпохи барокко и классицизма, а также рассмотрена в русле великой европейской традиции королевских площадей (*places royales*) XVII—XVIII веков. Тип королевской площади не связан с определенной геометрической фигурой плана,

но определяется комплексом художественных и смысловых элементов. Это одна из главных площадей города со сходящимися к ней несколькими улицами. Ее отличают замкнутая, геометрически правильная композиция, одинаковые или подобные друг другу представительные здания, стоящие по периметру, и монумент монарху, как правило, конный в центре. Такие свойства присущи всем королевским площадям рассматриваемого периода от Королевской площади (позднее площади Вогезов) в Париже (1606—1612) до площади Амалиенборг в Копенгагене (1750—1760-е). Структура Фонтанной площади в целом отвечала перечисленным качествам, особенно после замены фонтана монументом Екатерине II. С некоторыми из королевских площадей тверской ансамбль роднит близость пространственной композиции и характер застройки. Наибольшее сходство обнаруживается с площадью Амалиенборг в Копенгагене, и это позволяет предположить, что она могла стать непосредственным образцом для ансамбля в Твери³.

Кроме того, в истории создания датской площади можно обнаружить целый ряд параллелей с Тверью, которые скорее всего имеют совершенно случайный характер, но от этого они не менее любопытны. Площадь Амалиенборг была устроена за пределами средневекового Копенгагена, в центре нового, регулярно спланированного района Фредерикстаден, который был основан в 1749 году по инициативе короля Фредерика V и предназначался для проживания знати и купцов (параллель с Тверью). Участки раздавались здесь бесплатно, а их владельцы на несколько лет освобождались от налогов за построенные ими дома (то же самое в Твери). Обе площади стали композиционным и смысловым центром заново спроектированной части города, регулярная система которой знаменовала разрыв с планировкой средневекового характера.

Расширение Копенгагена было вызвано не только жизненными потребностями растущего города и интересами местного купечества, но также должно было отметить важное для королевской династии событие — 300-летний юбилей коронации Кристиана I (28 октября 1449 года). Проекты района, его главной площади и дворцов на ней, а также многих зданий Фредерикстадена были разработаны придворным архитектором

Николаем Эйгтведом. После смерти в 1754 году его сменил молодой французский архитектор Никола Анри Жарден. Руководил работами любимец короля всесильный камергер Адам Мольтке, опытный финансист и знаток искусства (российской параллелью этой фигуре был В.В. Фермор, опытный администратор и человек, разбирающийся в архитектуре).

Восьмиугольная равносторонняя площадь Амалиенборг в 1750-е годы была застроена четырьмя одинаковыми зданиями, разделявшимися двумя взаимно перпендикулярными улицами, которые пересекают пространство площади. Все четыре дома были частными и строились на средства владельцев, представителей высшей знати. В центре площади, в соответствии с первоначальным замыслом, в 1768 году был поставлен конный памятник королю Фредерику V, выполненный французским



Фонтанная площадь в Твери. Здание магистрата.
Центральный ризалит

³ Об истории формирования площади Амалиенборг см.: Amalienborg: The Royal Palaces, Chambers and Gardens. Copenhagen, 2000; Lind O., Lund A. Copenhagen, 2001. P. 15, 17, 170—171.



Площадь Амалиенборг в Копенгагене с проектом церкви Фредерика. 1766. Гравюра

скульптором Ж.Ф.Ж. Сали. В середине 1760-х годов один из домов (дворец Брокдорфа) был приобретен королем для военной академии, а в 1794 году остальные три дома на площади Амалиенборг были приобретены для королевского семейства.

Объемно-пространственное сходство двух площадей не ограничивается формой плана, соотношением с пересекающимися их улицами и пластическим тождеством стоящих по периметру четырех зданий. В Твери поперечная улица с северной стороны вскоре прерывалась набережной Волги. В Копенгагене на таком же небольшом расстоянии от Амалиенборга поперечная улица выходила к берегу морской гавани. Правда, с противоположной стороны, по первоначальному проекту Н. Эйгтведа, эта улица была ориентирована на монументальную купольную церковь Фредерика, тогда только начатую и достроенную уже по другому проекту в конце XIX века. В Твери перспектива поперечной оси с юга не имела преград и доходила до границы города. Продольная ось в Твери была ориентирована на соборную колокольню, стоявшую на территории бывшего кремля; в Ко-

пенгагене она выходила к цитадели, сооруженной на сто лет ранее площади.

Формальное сходство и хронологическая близость двух ансамблей позволяют предположить, что площадь Амалиенборг послужила для создателей Фонтанной площади прямым образцом для подражания. Ансамбль в Копенгагене мог быть известен И.И. Бездому и П.Р. Никитину, двум главным авторам первоначального тверского проекта, по изображениям, наподобие гравюры 1766 года⁴. Возможность знакомства, если не с подлинником, то с его изображением, особенно вероятна в отношении И.И. Бездого, который длительный период своей жизни (1756—1762) провел в разных странах Европы, как раз во время строительства Фонтанной площади и перед проектированием Фонтанной площади.

Наряду со сходством Фонтанная площадь и площадь Амалиенборг обладают и принципиальными различиями, которые касаются

⁴ Воспроизведена в: Amalienborg: The Royal Palaces, Chambers and Gardens. P. 8—9.

как стилистических, так и содержательных особенностей двух ансамблей. Здания в Копенгагене выдержаны в стиле французского рококо времени Людовика XV, в котором органично сочетались монументальность объемных форм и декоративное изящество деталей. Стилистическая характеристика построек Фонтанной площади сложнее и связана с иными тенденциями европейской архитектуры — более ранними, барочными (магистрат и «соляной магазин») и более поздними, раннеклассицистическими (корпуса присутственных мест).

Более важными представляются отличия содержательного порядка, которые вообще отдаляют Фонтанную площадь от традиции королевских площадей. Если площадь Амалиенбург является плотью от плоти этой традиции, одним из последних и лучших ее образцов, то Фонтанная площадь, скорее формально (пластически и пространственно), чем по существу, связана с этим типом городского ансамбля. Изначально площадь в Твери задумывалась как общественный («гражданский», а не «коронный» по терминологии того времени) центр заново отстроенного города. Барочный фонтан, устроенный по первоначальному проекту, придавал тверской площади сходство скорее с «на-

родными» площадями Италии или «бюргерскими» площадями Германии, чем с королевскими площадями Франции. Прижизненный памятник Екатерине II, который все же позволяет отнести Фонтанную площадь к типу *place royale*, появился позднее и, что самое главное, принципиально отличался от королевских монументов Европы. Вместо величественного скульптурного изваяния монарха, как правило, восседающего на коне, центр тверской площади отмечал невысокий строгий памятник абстрактных форм, возможно, со скромным вензелем императрицы. В структуре площади он не играл роли композиционной доминанты и смыслового центра, которая принадлежала памятнику монарха.

Таким образом, Фонтанная площадь в Твери, воспринимаемая в европейском контексте, может рассматриваться как своеобразный вариант королевской площади, созданный в эпоху Просвещения, как ансамбль, в котором господствует не «коронный», но «гражданский» элемент. Несмотря на это, площадь Амалиенбург, хотя и является, напротив, полноценным примером европейской *place royale*, возможно, все же послужила непосредственным источником для тверского ансамбля.



Копенгаген. Общий вид площади Амалиенбург

Русское искусство Серебряного века и его английские связи

Вячеслав Шестаков

Как известно, первый русский артистический журнал *Мир искусства* широко пропагандировал на своих страницах современное искусство Запада. Здесь постоянно печатались статьи и репродукции произведений французских, немецких, австрийских, английских художников. Особенное значение в журнале придавалось искусству английских прерафаэлитов. Интерес к группе художников, поставивших перед собой цель обновить английское искусство, вывести его за пределы академического неоклассицизма, не был случаен.

Хотя обе группы существовали в разное время, в их искусстве проявилось много общего. Прежде всего, они возникли под флагом известного радикализма как бунт против академизма, культивируемого Королевской академией искусств в Великобритании и Академией художеств в России. Много общего оказалось и в стиле, и в иконографии, и в обращении к библейским и историческим сюжетам,

и в поисках художественного синтеза, и в поддержке художественной промышленности, и в развитии национальных художественных традиций. Но прерафаэлиты и мирискусники не были единственными в художественном отношении — они использовали различные художественные методы от реализма до символизма и art nouveau.

С появлением журнала *Мир искусства* публикации об английском искусстве и прерафаэлитам становятся постоянными. Уже в первых номерах появляется статья Джона Рёскина о прерафаэлизме, а также публикации о ведущих художниках Англии: Тёрнере, Уистлере, Бёрн-Джонсе, Россетти, Бёрдсли. Можно с полным основанием сказать, что журнал *Мир искусства* становится для русских художников и русской публики настоящей школой английского искусства¹.

В связи с растущей популярностью английского искусства все чаще становятся поездки русских художников в Великобританию. В 1895 году молодая художница М.В. Якунчикова, которая позднее примкнет к «Миру искусства», совершает путешествие по Англии, знакомится с английским искусством, в особенности с графикой. Другая художница, немало сделавшая в области книжной графики, — А.П. Остроумова-Лебедева, живя в Париже, брала уроки у Уистлера, американца по рождению, поселившегося в Англии и ставшего заметной фигурой английского и европейского искусства.

Влияние прерафаэлитов сказывается в творчестве целого ряда русских художников начала века, например, в работах известного русского художника М.В. Нестерова, примыкавшего к кругу «Мира искусства».

В особенной мере подкупают Нестерова следующие четыре требования, которые Рёскин предъявляет к художнику: «1. Безупречность исполнения 2. Тишина действия 3. Голова, а не тело преобладает 4. Освобождение от грубых проявлений — страдания, ужаса, порока». Все это Нестеров готов принять как программу собственного творчества. Он даже называл себя последователем эстетики Рёскина в России. Позднее, путешествуя по Европе,



Николай Феофилактов. Памяти Обри Бёрдсли. Эскиз обложки журнала «Весы», № 5. 1905

¹ Бенуа А. Тёрнер // Мир искусства. 1899. Т. 2. С. 190—203; Он же. Англичане прошлого века // Там же; Гюисманс Ж.К. Уистлер // Мир искусства. 1899. Т. 2. С. 61—68; Рёскин Дж. Прерафаэлитизм // Мир искусства. 1900. Т. 4. С. 49—128.



Обри Бёрдсли. Аполлон, преследующий Дафну. 1896. Бумага, тушь, перо. Частное собрание, Франция

Нестеров посещает в 1912 году Международную художественную выставку в Италии, где отмечает присутствие на ней прерафаэлитов. «Тут были Рейнольдс и прерафаэлиты с Бёрн-Джонсом, Вельтером, Крэйном до художников последнего времени. Здесь здоровая нация была представлена в здоровом искусстве. Не было и следа французского упаднического новаторства»².

Следует отметить, что уже первые работы Нестерова на религиозные темы, такие как *Видение отроку Варфоломею* и серия картин о жизни Сергия Радонежского, вполне сопоставимы с картинами Бёрн-Джонса, в них так же остро чувствуется желание проникнуть в божественный дух природы, в глубину христианского мифа. Сергей Дягилев в своей статье *Передвижная выставка* (1897), оценивая творчество Нестерова, сравнивает его с английскими прерафаэлитами и говорит о возможности соединения прерафаэлизма с византийской традицией. «Английские прерафаэлиты ужасно суетны, в них видишь страдание и страстное стремление прочь от жизни, искание экстаза, но не самый экстаз... Но у средневековых доренессансных мастеров была еще одна сторона кроме одухотворенности и экстаза. Эта сторона — душевная наивность. И вот это-то начало на чисто византийской почве и должны развить наши прерафаэлиты»³.

² Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 239.

³ Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 7.



Лев Бакст. Античное видение. Рисунки для журнала «Золотое руно». 1906. Бумага, тушь, перо. 16,1x17,9 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Под «нашими прерафаэлитами» Дягилев имел в виду прежде всего Нестерова. Он находил в его *Сергии Радонежском* тихую веру, наивность, достойную средневековых мастеров, детский, чистый экстаз. Нестеров не был единственным художником «Мира искусства», испытавшим на себе влияние английских художников и в особенности прерафаэлитов. Многие из них прошли английскую школу. Вспоминая о 1890-х годах, Александр Бенуа отмечал, что в то время его особой симпатией пользовались английские прерафаэлиты, более всего — Дж.Э. Миллес и Г. Хант, а также Тёрнер и вся его школа. Английские художники завоевали и любовь Константина Сомова, творчеству которого также был присущ эстетизм. Побывав в 1899 году в Лондоне, Сомов восторженно пишет: «Тёрнер — поистине гениальный художник, на котором зиждется вся современная пейзажная живопись. Он безумно красив, разнообразен, фантастичен, грандиозен, классичен, трогателен, мифологичен»⁴.

Исключительную известность в кругу «Мира искусства» получил английский художник Обри Бёрдсли. (Его фамилию долгое время воспроизводили по-русски как Бёрдслей.) Он оказал большое влияние на целое поколение русских художников и способствовал формированию русской школы книжной графики. Несмотря на свою короткую жизнь (1872—1898), он сделал удивительно много

⁴ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 70.



Константин Сомов. Фейерверк. 1904. Бумага, гуашь. 32х36 см. Частное собрание

в области книжной графики, создав свой особенный, характерный стиль, которому впоследствии подражали многие художники как в Англии, так и в других странах. Основываясь на эстетике и художественном опыте прерафаэлитов, с которыми он был тесно связан и у которых учился, Бёрдсли, по сути дела, пошел дальше прерафаэлитов, перекинув мост от искусства XIX века к искусству модерна.

Творчество Бёрдсли следует рассматривать в контексте борьбы художников и писателей Англии с пуританизмом, который, по словам Уайльда, разрушил все художественные инстинкты англичан. Как и Уайльд, Бёрдсли часто эпатировал публику, изображая в своих рисунках откровенно сексуальные темы. Как отмечает Стивен Адамс, «эстетизм был хорошо известен как аморальная альтернатива к викторианской морали. Британские эстетика, так же как и их европейские коллеги, использовали ценность эстетической чувственности, не связанной с моралью. Это расхождение порой принимало крайние формы, как, например, открытие неизведанного мира сексуальных проявлений в поэзии Суинберна или в рисунках Обри Бёрдсли»⁵.

Как сообщает Александр Бенуа, первые сведения о необычайном таланте ему сообщил Александр Нурок. Первые практические шаги к тому, чтобы Бёрдсли стал известен в России, предпринял Сергей Дягилев. В 1898 году, находясь во Франции, он посетил в Дьеппе Оскара Уайльда и застал в его доме Обри Бёрдсли. Об этой встрече свидетельствует письмо Уайльда издателю Бёрдсли: «Есть ли у Вас репродукция рисунка Обри к “Мадемуазель Мопен”? Здесь находится один русский, большой поклонник искусства Обри, который бы хотел иметь экземпляр репродукции. Он крупный коллекционер и богат. Таким образом, Вы можете послать репродукцию ему и назначить цену, а также поговорить с ним о рисунках Обри. Его имя Сергей Дягилев...»⁶.

Журнал *Мир искусства* с самого своего возникновения широко пропагандировал творчество Бёрдсли. В первом выпуске журнала в 1889 году появилась первая в России статья о Бёрдсли, подписанная инициалами А.Н. (очевидно, автором был Александр Нурок). Дягилев не ограничился только этой публикацией в журнале. Он обратился к английскому художнику и художественному



Джеймс Мак Нейл Уистлер. Ноктюрн в черном и золотом: падение ракеты. 1875. Холст, масло. 60,3 x 46,6 см. Институт искусств, Детройт

критику Д. Мак-Коллу с предложением написать для журнала большую статью о Бёрдсли. Мак-Колл принял заказ Дягилева и довольно скоро прислал обширную статью, которая была напечатана в нескольких номерах *Мира искусства* в 1900 году. Английский критик хорошо знал Бёрдсли и пристально следил за развитием его художественного таланта. Поэтому в статье сочетались личный опыт и вполне профессиональный анализ творчества художника.

В творчестве Бёрдсли Мак-Колл обнаруживал два противоположных полюса, два различных типа видения мира. Один, связанный с детским, наивным взглядом на мир, который приводит порой к карикатурности, порой к шаловливости. Другой полюс, это ощущение трагедии и кошмара, которое роднит Бёрдсли с Хогартом или с Гойей.

Мак-Колл отметил еще одну очень важную, на наш взгляд, особенность творчества Бёрдсли — его связь с религиозным чувством. За гротескными образами, за эстетизацией уродливого скрывались,

⁵ Steven A. The Art of the Pre-Raphaelites. London, 1994. P. 104.

⁶ The Letters of Oscar Wilde. Ed. Rupert Hart-Davis. New York, 1962. P. 734.



Михаил Нестеров. Юность преподобного Сергия. 1892—1897.
Холст, масло. 247 x 229 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

по его мнению, напряженные поиски красоты, постоянное стремление к идеалу. Тяготение к искусительному и демоническому началу, утверждал английский критик, было своего рода прикрытием для детски наивной жажды веры в доброго Бога. Не исключено, что в таких рассуждениях тоже скрыто кое-что, а именно осознанное или неосознанное стремление пишущего оправдать опасного художника в глазах «приличного общества».

Следует отметить, что интерес к Бёрдсли не ограничивался вполне естественным стремлением узнать еще одно новое имя в искусстве. Творческая манера, метод и стиль английского мастера должны были получить живейшие отклики в русском искусстве. Одним из последователей Бёрдсли

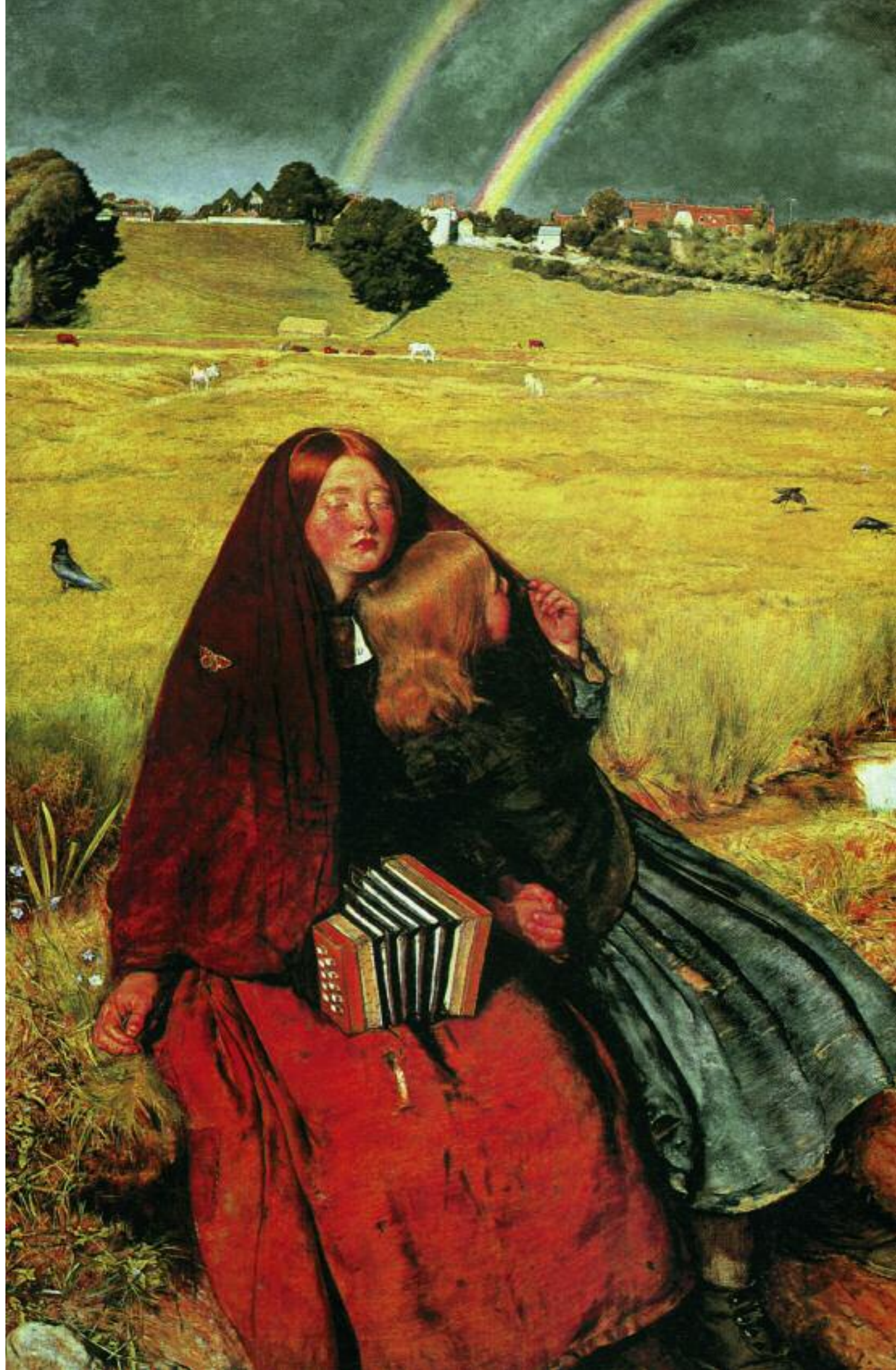
был Константин Сомов. О влиянии Бёрдсли на становление творческой манеры Сомова написано многое. По сути дела, на это указывает каждый исследователь его творчества. Но первенство в этой области принадлежит большому знатоку и почитателю таланта Сомова Александру Бенуа.

Уже в 1899 году, в одном из первых выпусков *Мира искусства*, Бенуа опубликовал замечательную статью о Сомове, в которой он проследил развитие творческой манеры художника, особенности его художественного стиля. Бенуа показал, что для Сомова характерен особый «графический стиль», который возник у него в результате изучения опыта зарубежных художников, в частности графики Бёрдсли. Бенуа не сомневался в том, что Сомов нашел свою форму выражения мысли именно после и вследствие знакомства с фантазиями «гениального английского юноши». Но для Сомова его кумир был скорее источником вдохновения, нежели объектом подражания.

С Бёрдсли Сомова роднят такие отмеченные Бенуа в его замечательном эссе качества, как искренность, наивность, ирония, которые постоянно проглядывают в его картинах, «несмотря на увлечения эпохой бисера и альбомов». К этому надо еще добавить эротизм, который был свойствен многим работам Сомова, в особенности его иллюстрациям к *Книге маркизы* (опубликована в 1907 году в Германии, а в 1918 году в Петербурге на французском языке). Сомов говорил, что «эротика есть сущность всего». Правда, эротика Сомова не имела такого вызывающего, парадоксального, порой почти скандального характера, как у Бёрдсли. Она ограничивалась камерными, интимными сюжетами, напоминавшими скорее французское искусство XVIII века, чем эротику Климта, Ропса или Бёрдсли.

Н. Феофилакт как художник начинал с прямого подражания английскому мастеру. Причем первый подражал не только стилю Бёрдсли, но и его внешнему облику. Виньетки Феофилактова появляются в последних выпусках журнала *Мир искусства* за 1904 год. Затем он становится главным художником журнала *Весы* и издательства *Скорпион* — органа московских символистов. Он оформлял и иллюстрировал книги А. Белого, В. Брюсова, М. Кузмина. В графических рисунках Феофилактова тех лет часто появляется образ Бёрдсли, как это видно, например, в его *Посвящении Обри Бёрдсли*, где портрет английского художника изображается на фоне сюжетов и образов его рисунков.

Джон Эверетт Миллес. Радуга (Слепая девушка). 1854—1856. Холст, масло. 112 x 76 см. Галерея Тейт, Лондон



«Голубая роза»: цветок европейской культуры на русской почве

Ольга Давыдова

*Старинные розы,
Несу, одиноки,
В снега и в морозы,
И путь мой далек.*

Александр Блок

*Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.*

Валерий Брюсов

Нежный очерк бутона мечтательно-голубой розы — обложка каталога выставки, организованной 18 марта 1907 года в Москве на средства издателя журнала *Золотое руно* Н. Рябушинского, исполненная Н. Сапуновым, стала метафорой разнообразного по индивидуальностям и близкого по идеалам творчества мастеров символизма. Это были П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Крымов, Н. Сапунов, С. Судейкин, В. и Н. Милиоти, М. Сарьян, А. Арапов, В. Дриттенпрейс, И. Кнабе, Н. Рябушинский, Н. Феодилактов, А. Фонвизин, П. Бромирский, А. Матвеев. Не являясь в буквальном смысле объединением с официальным названием «Голубая роза», московские символисты вошли в анналы нашей памяти именно под этим «нежным наименованием» (А. Эфрос).

Почему же роза и отчего голубая?

У всех наций и времен роза как символ вбирала в себя черты самого существенного и характерного

в эмоциональной жизни людей. Цветок любви и чистой страсти, выросший из робких мечтаний флоры, цветок памяти о жертве и утрате (трагедия Венеры и Адониса), цветок молчания и ратных споров (у германцев «розовыми садами» назывались поля битвы), смерти и красоты, очистительных слез и нетленной радости, влетаемый в венки Богородице — роза стала сложным, многоплановым символом мировоззрения символистов. Они наделяли цветы особой органикой внутренней жизни, например, как А.М. Ремизов, выстраивающий целую генеалогию рождения цвета из цветов. Примером подобной оживлений служат и сборники эссе М. Метерлинка, вышедшие в 1904 году, а именно *Двойной сад* и *Разум цветов*. Подобное отношение было вполне естественным для стиля модерн — вспомним цветочную орнаментику декоративных деталей в архитектурном строительстве или в дизайне костюма, причем этот распутившийся на тканях, фризах, плафонах, витражах, мозаиках, холстах сад цветочных символов имел свою традицию и не был беспочвенной порослью фантазии.

Цветочная эмблематика существенна для христианской символики, где роза являлась символом Богородицы, распускавшимся в заповеданном райском саду Христа: ее радостей — белая, страданий — красная и славы — желтая. В России растение роза появляется только в XVI веке: «Махровые розы привезены были в Москву купцом Петром Марцелиусом из сада герцога Голштейн-Готторпского и хорошо принялись в Москве»¹.

Сближенная символика сада и цветка всегда была возвышенна и едина, наполнена присутстви-



Николай Крымов. Летний пейзаж. Парк. 1919. Холст, масло. 55,5 x 67,3 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹ Снегирев И. Опыт истории русских садов // Журнал садоводства. 1842. № 2. С. 41.



Григорий Сорока. Вид на палисадник в имени «Островки». Около 1842. Холст, масло. 27х37 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ем высшего сознания и благоговейной верой. Постепенно очеловеченная душа природы, т. е. пейзаж как сад, входит и в иконографию, примером чему может служить иконография образа Богоматерь Вертоград заключенный.

В европейском искусстве слово «парадиз», означающее «огороженное стенами место», имеет персидское происхождение. Появляясь под влиянием крестовых походов в провансальской поэзии XII века своеобразной иллюстрацией восточной мечты об экзотической сказочности, сад в качестве пейзажа символов получает более утонченную и религиозную разработку в изобразительном искусстве — как запретный и заветный сад Богородицы; в реальности явившийся гармоничным воплощением пробуждающейся эстетики чувственного восприятия мира земного, стремящегося к совершенной безмятежности небесного, «где цветы существуют для того, чтобы радовать зрение и обоняние»².

Символика «волшебных садов» становится популярной у немецких литераторов-романтиков,

обогащая обетованные земли поэзии настроенческими порывами к стародавнему Золотому веку, снам, грезам и слезам неземной любви. В русском символизме (главным образом под влиянием творчества Новалиса) оживают настроения и цвета этих образов. «Не наступило ли для нас уже время томиться той же мечтой, что уже увлекла поэтов и мудрецов столетие назад», — спрашивал Сергей Ауслендер в статье *Голубой цветок* в журнале *Аполлон* в 1909 году.

Цветок русского искусства явился сложным плодом скрещения пород и смешения почв. В искусствоведении принято сравнивать творчество В.Э. Борисова-Мусатова с композиционной и настроенческой образностью западных художников, например с Морисом Дени. Однако его символизм и элегизм имели и глубоко почвенные источники. Художник опирался на мифологию и символику усадьбы. То и другое возникло в русском искусстве самым органичным образом в ходе самой национальной истории. Усадьба оживает в символической трактовке разными своими аспектами: там — прибежище романтизма и классицизма, там —

² Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2004. С. 32.



Константин Сомов. Конфиденции. 1897. Картон, масло. 53x72,2 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

глубокая религиозность. Именно усадьба понималась и как благодатная почва для рождения искренней, живой и одухотворенной личности.

Мечтатель, обитавший в усадьбе, был окружен садом и наблюдал величавые тайны и красоты природы, а в комнате его ожидала книга. Прежде всего романтическая, в которой трактовалось о тайне творчества, о субстанции заветных грез и о тайных взаимодействиях вещей, людей, эпох. Морис Метерлинк, благоговейный почитатель цветов и садов, писал, что «...в конце концов все слито между собой, все держится за руку, все повинуетя тождественным невидимым началам, все имеет те же требования, все причастно одной и той же душе, одной и той же сущности в устрашающей и удивительной загадке жизни»³.

³ Метерлинк М. Хризантемы. Двойной сад. М., 1995. С. 85.

Увлечение русской творческой интеллигенции начала 1900-х годов, в том числе художников и литераторов, немецким романтизмом, в частности Новалисом, было ощутимо на каждом шагу.

Говорящие названия выставок — *Алая роза*, *Голубая роза*, *Стефанос*, *Венок*; наименования журналов — *Весы*, *Золотое руно*; мотивы орнаментов, заставок, виньеток и концовок, украшающих их роскошные листы; а также характер репродуцируемого материала, изображающего в струях фонтанов миражи душ, рожденных и нерожденных, — подтверждают предположение о близкой связи немецкого романтического эстетизма и русского символизма второй волны.

Когда говорят об истории возникновения названия выставки, где «в голубом все застыло, искряться», — чаще всего указывают на два источника:

на роман Новалиса *Генрих фон Офтердинген и Синюю птицу* Метерлинка. Выбору названия было посвящено специальное заседание с участием поэтов-символистов, что, несомненно, свидетельствует о большом значении, которое придавали наименованию выставки ее участники и близкие к ним лица. Вопрос о том, кто же предложил название, остается до сих пор открытым. Вдохновить на подобное наименование могли и Андрей Белый, и В. Брюсов, и К. Бальмонт, написавший в 1904 году стихотворение *Голубая роза*, и братья Милиоти.

Присутствие цветов в орнаментике журнала и жизни художников, работавших в нем, было всегда. Стоит вспомнить яблоневый сад вокруг виллы «Черный лебедь» Н. Рябушинского и праздник его цветения (яблоневый цвет — символ предчувствия); или клумбы ландышей на празднике в честь издания журнала *Золотое руно*, в описании которого мы можем увидеть почти ожившую картинку в духе Н. Феофилактова или О. Бёрдсли. Памятен и феерически сказочный «Праздник роз», устроенный Н. Рябушинским в своем родовом имении Кучино под Москвой после закрытия выставки *Голубая роза*.

Однако еще до выставки 1907 года в Колонном зале саратовского Дворянского собрания 27 апреля 1904 года открылась необычная выставка под поэтически символическим названием *Алая роза*, организованная П. Кузнецовым и П. Уткиным. Это название свидетельствует о том, что образ розы к этому времени уже возник в эстетическом кругозоре художников. Сам характер выставленных на *Алой розе* произведений не отличался еще той символической утонченной избранностью, которую явит выставка *Голубая роза*: было еще немало чисто натуральных этюдов (*Ветки* П. Уткина, *На террасе* И. Кнабе и т. д.). Однако уже слышались зыбкие, серебристо-сурдинные звуки художественной сюиты П. Кузнецова — *Увядание, Впечатления, Белое утро*; нежнейшая, как прикосновение рассветного ветра, лирика П. Уткина — *Песнь ночи, Я люблю эту ночь*; феерическая романтика Н. Сапунова — *Пастораль, Ноктюрн*.

Сама модуляция цвета розы от алой, реально существующей, к недостижимой голубой, разумеется, глубоко символична. Совершенная красота невоплотимой мечты, ускользающей и зыбкой, как чуткий сон, грусть и тоска ухода, слили в один прекрасный символ цветка творчество многих художников.

Цвет небесный, синий цвет
Полюбил я с малых лет.
В детстве он мне означал
Синеву иных начал⁴.

Гете в своей *Теории цвета* уподобляет голубизну «в ее высшей чистоте» мистическому «прелестному Ничто». В *Фаусте* она становится явленным знаком присутствия вечной женственности.

⁴ Стихи Н. Бараташвили, перевод Б. Пастернака.



Виктор Борисов-Мусатов. Осенний мотив. 1899. Холст, темпера, масло. 143х98,5 см. Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Саратов



Павел Кузнецов. Утро (Рождение). 1905. Холст, темпера. 105,5x102 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Символике цвета уделяли очень большое внимание русские литераторы конца века. Знаменитый сборник Андрея Белого *Золото в лазури* (1903) и одновременно созданная с ним статья *Священные цвета* могут сыграть роль ключа при расшифровке некоторых произведений, событий и идей эпохи символизма.

В связи с названием журнала — *Золотое руно*, важно для понимания эстетики *Голубой розы* — для нас небезынтесна и символика золотого цвета — «пожара в крови», когда душа загорается словом творчества. Идеи вечной любви и высшей мудрости, соловьевская идея «всеединства» расширяют смысловой спектр голубого цвета до колористической символики совершенной красоты и истины вне человека, до символа его возвышенных и вечных устремлений «в небо, ввысь»:

Я сижу под окном.
Прижимаюсь к решетке, молясь.
В голубом
Все застыло, искрясь⁵.

В работах московских символистов впечатление от мотива сада, от вспышки чувства словно

углубляется, растягивается, символизируется, уходя в мистику творчества, раскрывая бутоны своих видений на волшебных тканях полотен. Цветы, распускающиеся в брызгах фонтанов меланхолически бледными видениями, точно опущенные в воду ветви ивы; сады, предчувствуемые сквозь пелену брезжущих снов; звонкие и далекие голоса; женские образы, подчас нескладные, но чистые, такой видишь красоту материнства в детстве — все это сокровенно личные мотивы, переливающиеся грани одного волшебного кристалла символического творчества П. Кузнецова.

Название волшебного цветка точно соответствует тем произведениям, которые этим названием объединялись. Особый мир забрезжил на полотнах художников, мир, открываемый через призрачный полог прозрачных брызг неиссякаемых фонтанов, через расплывающуюся таинственную бль-небль, особый, извечно прекрасный сад, в котором распускаются цветы творчества: «... я грезил и во сне обрел иной мир, ибо в мире, для меня привычном, кого беспокоили бы цветы, а уж о том, чтоб какой-нибудь чудак цветком прельстился, и помину не было...»⁶.

Из голуборозовцев, наверное, самые ароматные сады, пропитанные по-восточному роскошными пряными запахами текущих в каналах и фонтанах розовых вод, можно найти у В. Милиоти. От цветов, листвы и бутонов платыв на его композициях, таких как *Телем*, *Утро*, *Тайный сад*, *Портрет*, и других, словно веет ароматом ванили, корицы и сказочной мечты. *Тайный сад*, показанный на выставке *Золотого руна* 1908 года, представляется воображению почти диким, беспоконным, волнующимся, персидским. Здесь мы видим и чалмы, и длинные вуали, и птиц — все в изобилии и все на изгибающихся «хроматизмах» форм, что встречается и в других произведениях В. Милиоти: нежные изгибы фигур точно на сефивидских миниатюрах. Кроны деревьев, будто павлиньи перья, шелковистые, большие и декоративные.

Сказочное, гаремное, как заморский рай в представлении европейца эпохи Александра Дюма, настроение преобладает и в его *Телеме* и в *Портрете*, производящем впечатление волшебной обители принцессы в детской фантазии. Цветочные арки, клубящиеся как облака, кроны деревьев, узорная фактура каскадов зелени — все это утонченная, изысканно диковинная иллюзия чудесных

⁵ Андрей Белый. *Золото в лазури* / Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 51.

⁶ Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 8.

садов Золотого века, когда-то воспетая Фирдоуси, а в современности чем-то близкая сложной, синтетической звукописи А. Скрябина.

«Весь мир стал сном, сон миром стал», — сказано у Новалиса. Сады Кузнецова, отчасти П. Уткина — это непроницаемые укрытия грез от внешнего мира, они влекут вглубь, в события рождения и ухода, неизменными наваждениями неиссякаемых фонтанов и призрачным маревом отраженных видений в помрачневших ночных садах (*Любители*

бури П. Уткина) или в «голубой теплице детства» (*Утренняя молитва* П. Уткина или мистические сцены рождения П. Кузнецова). Милиоти написал о своем дорогом собрате Кузнецове: «Лирический элемент (струи фонтанов, изменения света, склоненные ветви) сплетается с мистическими исканиями и из соединения мечты и веры рождается связь с природой...»⁷.

⁷ Милиоти В. Кузнецов // Золотое руно. 1908. № 6. С. 4.



Николай Милиоти. Вечерний праздник. 1900-е. Холст, масло. 117х120. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Литературные источники версальских фантазий Александра Бенуа

Анна Завьялова

Образ Версаля привлекал Александра Бенуа на всем протяжении его творческого пути, но наиболее яркое выражение этого увлечения художник создал во время двух своих парижских поездок. Их результатами явились соответственно две серии произведений на тему Версаля и его истории. Первую серию версальских фантазий сам

художник назвал *Последние прогулки Людовика XIV*, а определяющую роль литературных, точнее, мемуарных источников в формировании замысла этих листов он отметил в *Воспоминаниях*.

История возникновения второй версальской серии носит иной характер. Листы и живописные полотна, созданные Бенуа в Версальском парке на



Александр Бенуа. Прогулка короля. 1906. Картон, гуашь, акварель, бронзовая и серебряная краска, карандаш. 48х62 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Александр Бенуа. Версаль. У Курция. 1898. Бумага, акварель. 31,7х46,9 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

протяжении 1905—1906 годов как самостоятельные произведения, объединили в серию художественные критики начала XX столетия, при этом особое внимание было уделено фантазиям и вдохновенным визионерским прозрениям художника. В частности, на эту тему писал Сергей Маковский в *Силуэтах русских художников*.

Вопрос источников или происхождения замыслов не поднимался ни раньше, ни теперь. Сам художник умалчивает о прототипах своих образов. Однако можно предположить, что важную роль в создании фантазийных произведений второго версальского цикла Александра Бенуа сыграла поэзия Поля Верлена и новеллы Теофиля Готье.

Александр Бенуа подробно описал в *Воспоминаниях* возникновение одного из самых известных и популярных произведений второго версальского цикла — гуаши *Прогулка* 1906 года. Это описание

обычно цитируется фрагментарно, так как речь идет о замыслах целого ряда произведений, и нам представляется целесообразным привести его полностью, лишь с небольшими сокращениями эмоциональных компонентов: «Жизнь в ближайшем соседстве с версальскими садами, со всем, что составляет “мир Версаля”, воодушевляла меня исключительным образом (...). Меня неодолимо тянуло в парк, и я находил в нем неисчерпаемое множество возбуждающих мотивов. И то, что роскошь постепенно на моих глазах сменялась благородной суровостью зимних красок, не только не порождало во мне охлаждение восторга, а напротив, я все более очаровывался всем тем, что каждый день и по несколько раз в день находил, как только переступал ворота или, пройдя через главный дворцовый вестибюль, оказывался среди овянного ветрами простора водного партера. Один



Александр Бенуа. *Итальянская комедия. Любовная записка*. 1905. Бумага, наклеенная на картон, гуашь, акварель, белла. 49,6 x 67,4 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

воздух, одни сладковато-горьковатые запахи, шедшие от сырой земли, от стриженных буковых деревьев, от опавшей листвы, как-то по-особенному настраивали.

И все эти восторги тут же отражались в этюдах (...) Дома же я работал над вещами, в которых эти впечатления выливались в более картинную форму. И снова стали посещать меня какие-то подобия галлюцинаций — образы того, что происходило здесь когда-то (или могло происходить) — среди этой грандиозной и поэтической обстановки. Так я вернулся к прежней своей теме — к прогулкам Людовика XIV, а когда выпал снег, сказочность картины, получившейся в мягкие зимние сумерки, навела мне мысль представить вереницу

карнавальных масок, выступающих по снегу из-за вычурного фонтана «Пирамида»¹.

Казалось бы, добавить к словам художника просто нечего. Однако легко убедиться в том, что это описание, прежде всего его последняя часть, близко перекликается со стихотворением Поля Верлена *Чувствительное объяснение* из цикла *Изысканные празднества*:

В старинном парке, в ледяном, в пустом,
 Два призрака сейчас прошли вдвоем.
 (...)
 В старинном парке, в ледяном, в пустом,
 Две тени говорили о былом.

¹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 2003. Кн. 2. С. 1463.

Сопоставление текста Бенуа с произведением Верлена неслучайно. Знакомство тогда еще будущего мирискусника с поэзией Поля Верлена состоялось десятью годами ранее создания гуаши *Прогулка*, в 1896 году. Близкий к кружку самообразования французский дипломат Шарль Бирле познакомил своих петербургских друзей с достижениями современных французских литераторов. Сам художник упоминает этот факт в *Воспоминаниях*. Некоторые из литературных знаменитостей Франции, как, в частности, Поль Верлен, были мало известны широким кругам российской публики, несмотря на то что первый сборник переводов этого автора Валерием Брюсовым увидел свет в 1895 году. По свидетельству Александра Бенуа, он сам и один из его ближайших друзей Вальтер Нувель «установили настоящий культ Верлена»².

Вскоре, в самом конце 1896 года, Бенуа отправился в Париж, и многочисленные впечатления французской столицы, особенно разнообразные исторические и художественные памятники XVIII столетия, заслонили недавнее увлечение поэзией Верлена, и она не получила явного отображения в листах серии *Последние прогулки Людовика XIV*.

Жизненная ситуация художника и его семьи существенно изменилась во время второй поездки 1905—1906 годов. Болезни детей, события первой русской революции, внезапный и спешный отъезд из России, материальные трудности создали серьезные проблемы в жизни семейства. По свидетельству Александра Бенуа, рисование в опустевшем осеннем парке Версаля составляло его единственную отдушину в это время. Может быть, обширный интеллектуальный багаж мастера играл теперь в его творчестве более важную роль, чем новые художественные впечатления. Наступило время старинных литературных друзей. Воспоминания о них стали своего рода отдушиной.

Ретроспективные произведения Поля Верлена оказались созвучными впечатлениям художника, снова бродившего по парку королей. Стихотворение *Чувствительное объяснение* послужило не только источником замысла знаменитой и уже упоминавшейся выше гуаши *Прогулка*, но повлияло на общее восприятие Александром Бенуа парка Версаля в этот период его творчества.

Стихотворение Верлена *Чувствительное объяснение* наверняка должно было сыграть роль при возникновении замысла знаменитой гуаши и впо-

следствии трансформировалось в лирическое описание Александра Бенуа. Но увлечение историей Версаля, а главное — театром, позволили художнику увидеть в одиноких и забытых призраках Верлена «с дряблыми губами, померкшим взором и опустившимися плечами», устало бредущих в бурьян, блистательную процессию прежних обитателей дворца. Они продолжают совершать прогулки в версальском парке по всем правилам старинного этикета, превратившегося для живущих в действительности скульптур и зрителей гуаши в спектакль.

Описывая свои видения в парке во время второй парижской поездки, Александр Бенуа отмечал, что вернулся к своим давним замыслам. Художник не упомянул, как выглядел первоначальный замысел гуаши *Прогулка*. Но можно утверждать, что одним из ранних его воплощений послужила гуашь *У Курция* (1897, ГРМ) из цикла *Последние прогулки Людовика XIV*.

Не только идея противопоставления человека и скульптуры, но также название и даже использование гравюр Адольфа Менцеля из фридриховского цикла в качестве художественных образцов объединяет эти столь разные на первый взгляд произведения Бенуа из разных же циклов. Очевидно, что более ранний лист, в котором фигура



Александр Бенуа. *Итальянская комедия*. 1905. Бумага, гуашь. 49,5х66 см. Ивановский областной художественный музей

² Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 1. С. 681.

дряхлого Людовика в инвалидном кресле противопоставлена статуе римского героя Марка Курция на вздыбленном коне, был также создан не без влияния приведенного выше стихотворения Поля Верлена.

Тема театра проходит практически через все произведения второго версальского цикла, так как во время его создания Александр Бенуа мечтал о работе для настоящей сцены и каждое фантазийное произведение создавал как маленький спектакль о прошлой жизни обитателей Версаля или их современников. Рассмотренная выше гуашь *Прогулка* является ярким примером подобного творчества художника периода его расцвета. Одной из ранних работ Александра Бенуа такого рода является полотно *Нескромный Полишинель* 1906 года, а эскиз для него был создан еще в 1905 году. Оно занимает особое место в творческой практике мастера не только из-за редкой для него масляной техники и крупного размера но прежде всего благодаря реалистической интерпретации сюжета *Итальянской комедии*.

Практически все критики и исследователи творчества Бенуа обращали внимание на выразительную гибкую спину комедианта и на горящие светильники рампы. Но никто до сих пор не замечал, что изображение театральной сцены в картине Бенуа явно переключается с описанием комедийного представления в сонете Верлена *Шут* из книги *Когда-то и недавно*:

Подмостки, музыкой колеблемые рьяно,
Скрипят под пятками поджарого шута,
Чей хлещет вздор (где есть и ум, и острота)
Зевак (...)

Отсюда следует, что Бенуа обратился к этому сборнику Верлена раньше, чем к циклу ретроспективных стихотворений *Изысканные празднества*, по мотивам которого была создана упоминавшаяся выше гуашь *Прогулка*. Художник начал работать над театральными «сюжетами» по мотивам Версаля в 1905 году, перерабатывая материал французских гравюр XVII—XVIII веков с изображениями сцен из спектаклей. Так, гуашь *Любовная записка* была создана по мотивам графических листов XVIII столетия, как, например, *Триумф Вольтера* Жана-Мишеля Моро-младшего. В то же время необычное сопоставление темного переднего плана и ярко освещенного заднего плана гуаши, а затем и полотна *Нескромный Полишинель* восходит к офортам со сценами представлений Жака Калло,

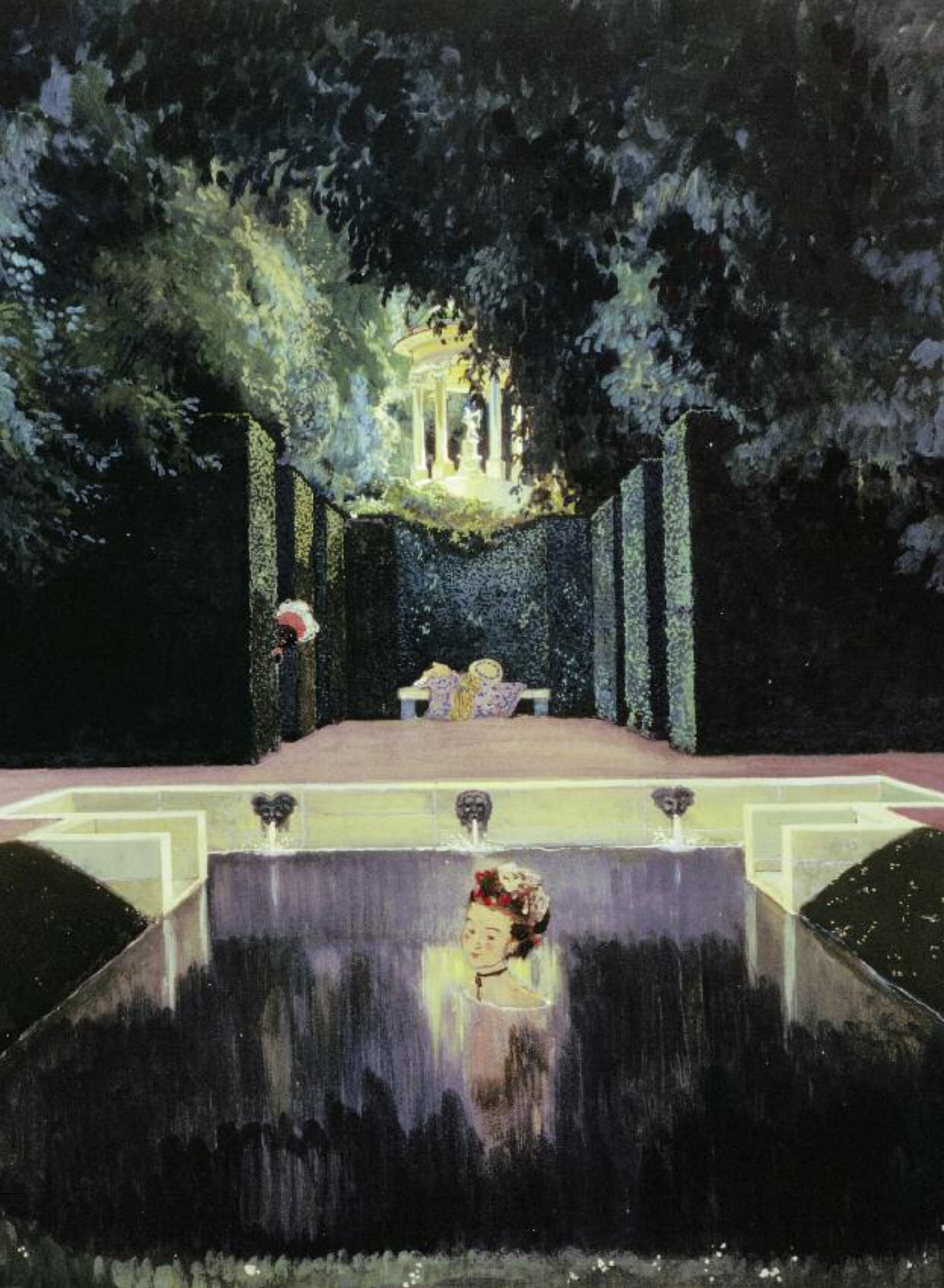
как, например, лист *Освобождение Тиренца* из сюиты *Интермедии 1616 года*. Наследие мастеров XVII столетия, которое он открыл для себя в Париже, привлекало внимание художника не меньше, чем XVIII век; листы работы Жака Калло находились в коллекции Александра Бенуа, которая служила ему подспорьем в собственной творческой работе.

В эстампах Калло с театральными сюжетами первый план обычно занимают парные фигуры зрителей со спины. Актеры *Итальянской комедии* также парами представлены в сериях гротесков, однако вместо этого художественного приема Бенуа обратился к реалистическим мотивам сонета Верлена. Раскрыть причину этой сложной метаморфозы поможет опять же сам Александр Бенуа. В *Воспоминаниях* художник описал свое мрачное настроение во Франции 1905 года, обусловленное не только его личными проблемами, но и пессимистическими раздумьями о будущем родины после Кровавого воскресенья и горечью от бессмысленного, на его взгляд, донкихотства друзей, занимавшихся политической сатирой. В это время Бенуа начал работать над тематикой *Итальянской комедии*. Ранее, как известно, именно ее персонажи, прежде всего Пьеро, послужили поэтическими образами для сборника *Когда-то и недавно* Верлена, выразившими его ощущение несовершенства и даже обреченности окружающего мира. Произошло совпадение художественных и поэтических образов творчества Верлена и Бенуа.

Поэт варьировал воплощение этого ощущения в разных героях, но сценическое мастерство шута из одноименного сонета все-таки оказалось, по нашему наблюдению, более привлекательным для российского художника, чем могильные ассоциации сонета *Пьеро* или немного гротескная акробатика сонета *Клоун*. Работа над картиной с сюжетом театрального представления по мотивам офортов Калло и стихов Верлена, вероятно, помогла Александру Бенуа бороться с тяжелыми переживаниями. Тот факт, что последние в это время постоянно посещали его, подтверждается серией рисунков *Смерть*.

После полотна *Нескромный Полишинель* он создал целый ряд настоящих изобразительных драгоценностей по изяществу замысла и исполнения и среди них упоминавшуюся выше гуашь *Прогулка*. Смена творческих ориентиров повлекла изменение круга поэтических источников, и Александр

Александр Бенуа. Купальня маркизы. 1906. Картон, гуашь. 61 x 47,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва





Бенуа обратился к более близким его искусству ретроспективным произведениям Верлена. По нашим наблюдениям, самую неожиданную и самостоятельную интерпретацию в творчестве Александра Бенуа получило стихотворение Верлена *Кортеж* из уже упоминавшейся книги *Изысканные празднества*, положенное в основу замысла гуаши *Купальня маркизы*, особенно ее второго варианта. Это, пожалуй, самое пикантное произведение Бенуа, дерзко-забавное в своей недосказанности. Фигурка спрятавшегося и в то же время легко заметного негритенка-слуги дает зрителю ключ к разгадке сюжетной интриги этого произведения. Мотив эротического подглядывания маленького чернокожего пажа есть и в стихотворении Верлена. Здесь арапчонок, правда, не заглядывает в купальню своей госпожи, а несет ее шлейф:

А негритенок-плат порою
Повыше норовит поднять
Свой пышный груз, чтоб увидеть
То, что в мечтах пьянит мечтою.

Она ж проходит лестниц ряд,
Глядя без всякого смущенья
На дерзостное восхищенье
Своих вполне ручных зверят.

Воспоминания Бенуа свидетельствуют, что одним из наиболее почитаемых в кружке писателей был Теофиль Готье. Знакомство Бенуа с творчеством этого мастера состоялось еще в гимназические годы. Увлечение новеллами Готье совпало с возникновением интереса к творчеству Гофмана. Фантастичность сюжетов произведений обоих авторов очаровала художника на долгие годы. Во время работы над произведениями второго версальского цикла основное внимание Александра Бенуа привлекла другая, но не менее важная черта творчества Готье, которую можно определить как театральность. Есть основания предполагать, что в основу замысла гуаши *Китайский павильон. Ревнивец* была положена небольшая, проникнутая духом театра новелла Т. Готье *Павильон на воде*.

Китайский павильон в гуаши Александра Бенуа — также павильон на воде. Но в отличие от своего литературного предшественника художник не углублялся в детали и подробности экзотической архитектуры Китая. Он выбрал одну, но самую характерную, на его взгляд, особенность вос-

точного сооружения в описании Готье: «Нежная ажурная работа, которую можно встретить лишь на пластинах веера из слоновой кости», и воспроизвел ее в силуэте небольшой беседки на фоне черного неба³.

Тема, заданная в новелле французского романтика, нашла продолжение в произведении Александра Бенуа. Ключевая роль в интриге новеллы *Павильон на воде* принадлежит воде, точнее, зеркальной поверхности пруда. Она создает настолько ясные отражения, что, как сказано в тексте, «трудно различить, где действительность и где отражение». Зеркальная поверхность воды и отражения в ней играют также важную роль в художественном строе ряда листов версальского цикла Бенуа. Эта тема заявлена в небольшом натурном этюде одного из версальских прудов *Зеркальце в Большом Трианоне* (1905). Затем в почти неизменном виде она продолжена в гуаши *Прогулка*, где водоем, как зеркало, отражает фонтанную скульптуру. Наконец, в гуаши *Китайский павильон. Ревнивец* вода выступает в роли зеркала, в котором отражается ночное небо со звездами, и в результате отражения обе стихии словно сливаются и даже как бы меняются местами. Можно сказать, что Бенуа создал свой вариант фантастической картины «наоборот», которая описана в новелле Готье *Павильон на воде*: «Глядя в воду, можно подумать, что один сад рос как всегда верхушками кверху, а другой, соединяясь с ним корнями, верхушками вниз...»⁴.

Таким образом, тема воды объединяет три фантазийных произведения Александра Бенуа, традиционно считающихся наиболее близкими к театру. По сравнению с гуашью *Любовная записка* (1905) и картиной *Нескромный Полишинель*, которые непосредственно связаны с театральной тематикой, но в их облике господствуют художественные образцы, остальные гуаши отличает театральность, но без традиционных атрибутов театра. Именно эта самобытная эстетическая категория, воспринятая художником из наследия Теофила Готье, продиктовала выбор образцов в гуахах *Прогулка* и *Купальня маркизы*, а в листе *Китайский павильон. Ревнивец* их уже и вовсе невозможно вычленить из структуры произведения.

³ Готье Т. Два актера на одну роль. М., 1991. С. 343.

⁴ Там же.

СЕГОДНЯ

ПЕ

РР

О

Г

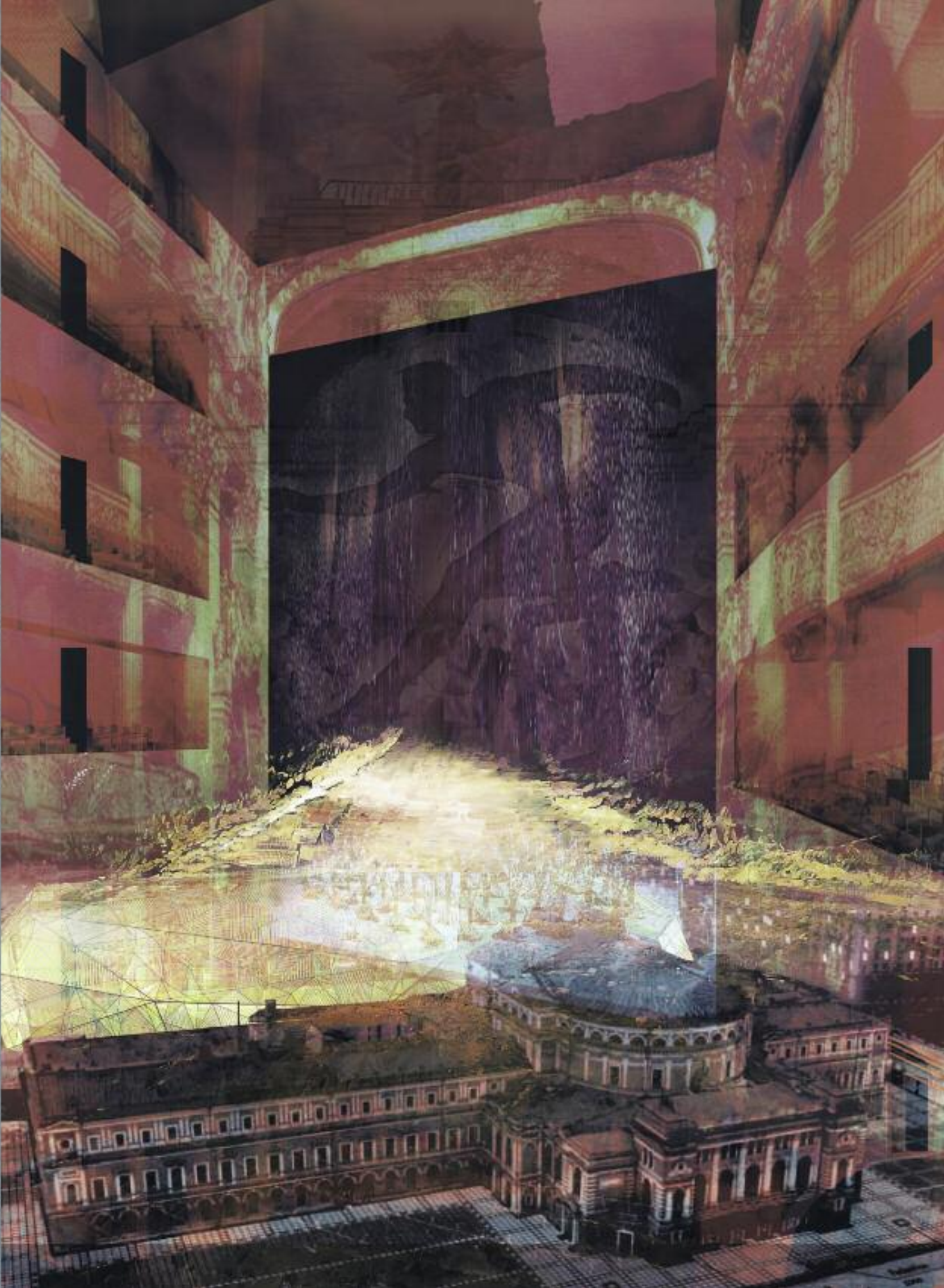
П

Б

Московский художник Олег Васильев давно стал американцем, но воспоминания о художественной жизни России не покинут его, наверное, до конца дней.

В Москве XX века было изваяно немало бегунов и прыгунов, футболистов и дискоболов. Жители древних Афин смогли в том убедиться воочию во время Олимпиады 2004 года.

На конкурсе 2003 года победителем был провозглашен Доминик Перро. Перестройка Мариинского театра должна быть осуществлена по его проекту. Каким станет Санкт-Петербург, если французский проект будет реализован?



Новый американец Олег Васильев. Топология памяти

С художником беседует Жанна Васильева

Олег Васильев — один из замечательных русских художников, чье творчество почти неизвестно на родине. Хотя в России он прожил почти шестьдесят лет. С 1991 года он живет и работает в Америке. Выставки его картин прошли в Германии, Норвегии, Франции, Италии, Испании, Швейцарии, США. Ретроспективная выставка *Олег Васильев: Память говорит (темы и вариации)*, показанная в ГТГ и Русском музее, оказалась итоговой и практически единственной в России. Не считать же выставкой однодневную экспозицию в кафе «Синяя птица» в 1968 году. Но при том, что с живописью и графикой Васильева большинство из нас знакомятся только сегодня, мы знаем его, сами того не подозревая. Многие из нас выросли на сказках и детских книжках, которые он

иллюстрировал вместе с Эриком Булатовым. Его имя обычно называется в одном ряду с именами Ильи Кабакова, Эрика Булатова, с которыми Васильев дружен с юности. Но определения «нонконформист», «концептуалист» в приложении к Олегу Владимировичу похожи на прошлогодние листья, с виртуозным мастерством написанные им на одноименном полотне. Он всю жизнь работал по собственной программе, в которой органично уживаются классика и авангард, живопись и литература. Художник близок не только Набокову, но и Пришвину. В дневниках Пришвина есть ссылка «на одно подслушанное определение»: «Пространство — это цветосозидающая сила». Олег Васильев чудесным образом овладел этой силой, превращая пространство пейзажа в пейзаж памяти и наоборот.

1.

«Память играет роль катализатора, побуждающего через видения прошлого узнавать настоящее. Воспринятое сознанием, как свет на дороге, прошлое как бы меняется с будущим местами. Оно видится впереди, а будущее нагоняет сзади, суля всему конец. Я не могу сказать, есть ли граница обращенному в прошлое взгляду. Любая граница кажется искусственной. Как километровые столбы, нет, пожалуй, как раньше церкви у дороги, стоят неподвижные окаменевшие мгновенья».

О. Васильев. Память в области контакта с окружающим

Ж.В.: На Вашей картине *Завтрак на траве* у походного костра сидят Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Меженинов и Вы. Каким образом возникла эта дружба? Вы же не были художественной группировкой, объединенной единством взглядов.

О.В.: Если говорить о нашем с Эриком содружестве, то нас объединил общий интерес к картине. Очень часто мы совпадали с Эриком. Я от него заряжался. Может быть, и он в чем-то от меня заряжался. С Кабаковым мы общались ежедневно. И во время наших походов тоже был непрерывный разговор. Тут уже не только о картинах, но и о музыке и литературе. Илья Кабаков знал много других художников, у него была масса других компаний, в которых он тоже бывал. Эрик был более замкнутым человеком, но его круг знакомых был шире,



Олег Васильев. Фотография, 2004



Олег Васильев. У костра. 1966. Холст, масло. 146,1х198,1 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; дар «Kolodzei Art Foundation Inc.»

чем у меня. У меня был, наверное, самый маленький круг общения: Эрик, Илья, плюс — Миша Меженинов, Коля Касаткин, Лев Дурасов, с которыми я вместе учился в художественной школе, институте.

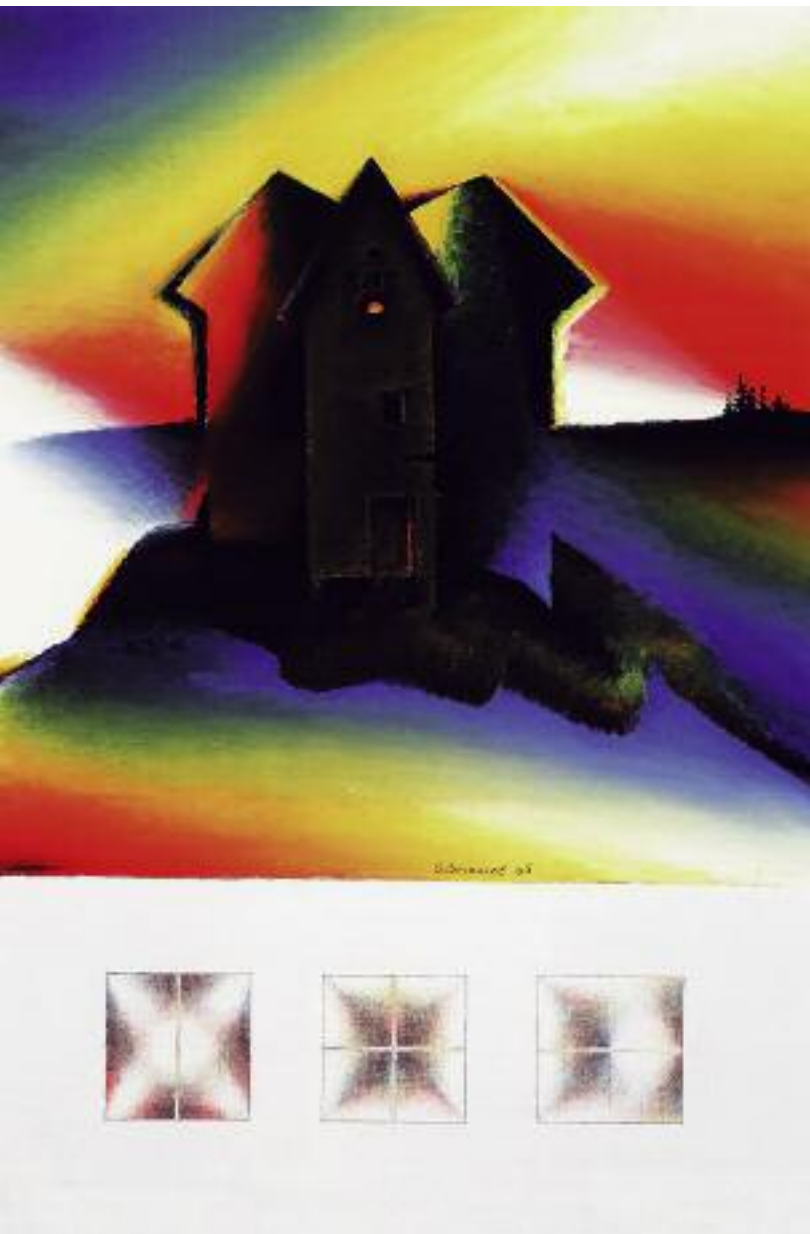
Ж.В.: Как случилось, что Вы занялись иллюстрациями детской литературы?

О.В.: Я работал в «Изогизе» и в графическом комбинате. Потом Кабаков как-то пришел к нам и сказал: «Глупостями занимаетесь, надо делать детские иллюстрации». Поначалу мы занялись детскими иллюстрациями только для денег.

Ж.В.: А почему вместе?

О.В.: Сначала мы пытались работать по отдельности. Но это шло как-то очень туго. Эрику, видно, было страшно скучно. А мне — страшно трудно.

Поэтому мы очень быстро объединились с Эриком. А когда стали работать вместе, то выяснилось, что мы одинаково подходим к пространству. Мы начинали с работы над научно-популярными книгами. Но тот же трактор, допустим, надо поместить на страницу, показать. Значит, надо выстроить пространство на этой страничке. Я вначале был не против схлтурить, даже с удовольствием — скорей бы сдать работу. А когда пошли такие замечательные книжки, как сказки Шарля Перро, *Путешествие Нильса с дикими гусями* Сельмы Лагерлёф, работа развернулась на полную катушку. Нам не хотелось изобретать велосипед, по-новому осмыслять героев, известных не одному поколению. Мы хотели нарисовать их такими, какими к ним привыкли



Олег Васильев. Дом на Анзере. 2001. Холст, масло. 86,4 x 71 см.
Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства, Хайленд Парк, Нью-Джерси, США

бабушки, дедушки, папы и мамы детей, открывающих сказки. Построить книжную страницу таким образом, чтобы пространство не мешало сказочному герою, чтобы оно его принимало и показывало. Хотя стимулом для нас было желание заработать деньги, книги эти делались всерьез и очень с большим напряжением.

Олег Васильев. Белые ложки. 1990. Холст, масло. 129,5 x 99,7 см. Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства, Хайленд Парк, Нью-Джерси, США

Ж.В.: Ваша выставка в 1968 году в кафе «Синяя птица» была единственной в России?

О.В.: Я еще давал работы на большие коллективные выставки. В студенчески годы — на молодежные, а потом однажды на одну всесоюзную. Но там я показал не самые главные вещи. Я не делал то, что от меня ждали. В этом была проблема. Серия *Метро*, например (вполне реалистическая, на нынешний взгляд), была сочтена формалистической, в Союз художников меня с ней не приняли. Естественно, что она не могла быть выставлена.

А в «Синей птице» я показывал напряженные работы, очень резкие. *Портрет Ратгауза*, *Паланга*, *Котенок на заборе*, *Девочка в овале*. Всего 25 картин. Их вывешивали на один вечер, когда проходила дискуссия. В «Синей птице» — знаменитом в те годы комсомольско-молодежном кафе — комсомольская элита должна была закаляться в идеологических спорах с молодыми художниками. Поэтому художник обязательно должен был уметь говорить. Собственно, для этого его и брали на выставку. Зато давали стенку для работ. И 15 билетов для друзей. Также приглашали всех участников предыдущих выставок.

Ж.В.: Почему после этого Вам не давали выставляться? Вы же не были диссидентом, нон-конформистом.

О.В.: На самом деле выставок не было не только при советском режиме, но и позже, в 80-е. Я объясняю это тем, что у меня как-то всегда получалось, что я оказывался немножко в стороне.

Может быть, первый большой показ был в 1988-м уже перед самым моим отъездом в Штаты. Тогда Айдан Салахова выставила в «Первой галерее» много моих больших картин. Они потом все в Америку уехали. Было еще несколько групповых выставок, выставки с участием поэтов, организованные Всеволодом Некрасовым. Так что все-таки что-то было.

Ж.В.: В московский концептуализм Ваше творчество тоже не вписывалось?

О.В.: Называли концептуалистом. Скорее, это дань времени. Ко мне это не очень, по-моему, относится. Правда, в серии *Подмены*, где тема — художник и социум, конечно, можно найти концептуальные линии. Например, там, где я свою физиономию сравниваю с портретами из *Огонька*. Но все равно, концепция у меня возникает скорее, когда «жизнь достает». Когда на мозоль наступают, реагируешь.





Олег Васильев. Метро 2. 1961—1962. Линогравюра. 52,7 x 65,5 см. Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства, Хайленд Парк, Нью-Джерси, США

2.

«Мир видимый и осязаемый скорее помнится, чем воспринимается существующим на самом деле. Как я могу опереться на него, сколько бы ни любил и ни сострадал ему? Если сейчас мне все же видится какая-то опора, то за пределами этого предметного мира. Пришла она из картины с потоком света, который сообщает всему, с чем соприкасается иной МЕТР и иной УРОВЕНЬ существования».

О.Васильев. Память в области контакта с окружающим

Ж.В.: Первое, что поражает на Ваших картинах, — это пространство. Как бы Вы сами определили особенность построения своих картин?

О.В.: Я когда-то определил для себя искусство как нахождение места для любимых предметов. Или конструирование пространства, в которое я могу поместить то, что я люблю. Свет и пространство — это то, с чем я в основном и работаю. Это представление о картине, ее пространственных закономерностях легло в основу всей дальнейшей работы и остается действенным по сей день. Картина — это предмет и пространство сразу. У меня есть работы, где я изучал изображение двигательных, пространственных возможностей картины, ее основные силовые линии — горизонталь, вертикаль, диагонали. Эта система у меня сложилась на основе «фаворских» представлений. Это не то, что у Фаворского. Даже очень не то. Тем не менее в основе моих

работ лежит представление о пространстве Владимира Андреевича Фаворского. От общения с ним прежде всего возникло удивление, что, оказывается, можно назвать словом все, что ты хочешь сделать. Я привык, что в ходу эмоциональные оценки: «Не могу объяснить, но дайте кисточку и я покажу...» И вдруг оказывается, что без кисточки можно все объяснить. И все будет названо. Это было совершенно невероятно.

Второе, что было для меня важно. Когда однажды Владимир Андреевич прочел нам лекцию по истории искусств, вдруг оказалось, что можно любить и Репина, и Моне. Советский тезис «Кто не с нами, тот против нас» в искусстве совершенно не работает. Кроме того, оказалось, что есть четкий объективный критерий оценки картины. Если то, что на картине изображено, достаточно хорошо помещено в пространство, если всему есть место, то картина работает. Иначе говоря, критерий не наши эмоции, а пространство. Такое понимание пространства я тоже вывел из разговоров с Фаворским.

Ж.В.: В абстракции для Вас было интересно вывить взаимосвязь цвета и пространства?

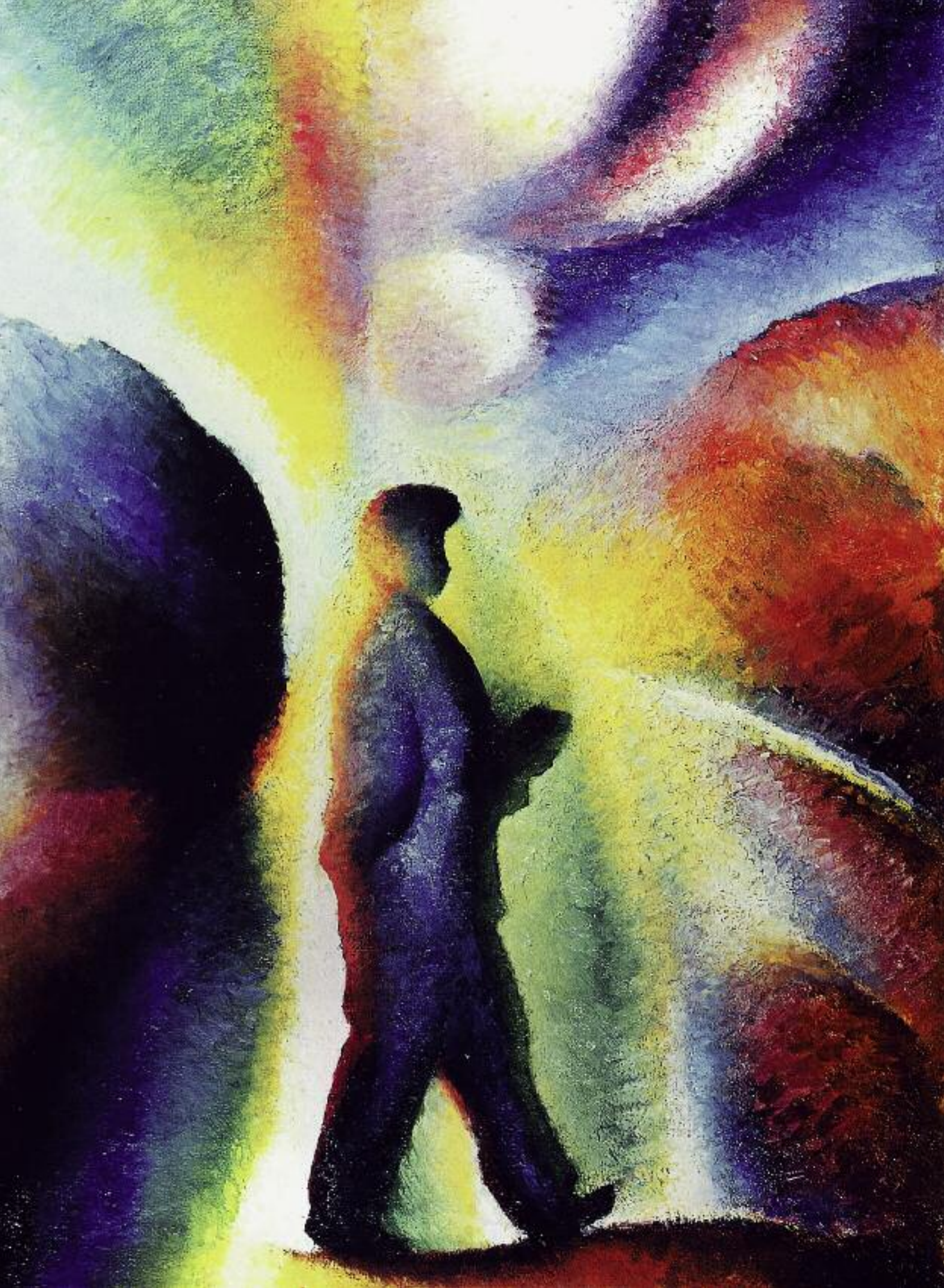
О.В.: И это тоже. Но для меня эти картины не абстракции. Это картины, в которых предметом изображения является сама картина. Называют их абстракциями — ради Бога. Для меня это абсолютно конкретные работы. Оказалось, есть две элементарные системы. Третья — выводится. Это, во-первых, пространство, которое идет на вас. Со светлой серединой. Я назвал его высоким пространством. Во-вторых, глубокое пространство, в котором тонет предмет. В-третьих, их соединение — сложное или совмещенное пространство, объединяющее первые два. Возможна масса вариаций. Но в основе — эти три типа.

Ж.В.: В традиционной картине прямая перспектива. В иконе — обратная перспектива. Если говорить о Ваших картинах, как бы Вы назвали перспективу в них?

О.В.: Я думаю, это перспектива памяти. Представьте, вы идете на этюд. Дорога, поля. Птички поют. Вы решили, что нашли место, где можно сесть и писать этюд. Как только вы зафиксировали внимание на одном месте, то оказывается... как-то пусто все, чего-то не хватает. А в сознании всплывает дорога, то есть все, что было до того, как вы сели работать. Мне всегда хотелось, чтобы в картину были включены и время, и память.

Олег Васильев. Зброшенная дорога. 2001. Холст, масло. 182,9 x 152,4 см. Коллекция фирмы «Прома», Москва





3.

«Чужая строчка приходит на память, называя то, что хочет быть названным, что просит имени. Я выговариваю слова так же, как если бы вспоминал то, что где-то уже существует, связанное с другим голосом».

О. Васильев. Память в области контакта с окружающим

Ж.В.: Интерес к слову у Вас так же силен, как интерес к живописи?

О.В.: Интерес к слову возник в момент кризиса. Меня научили в институте чему-то, а жизнь ушла в новое русло, восприятие ее уже другое. Не один я был такой. Все стали искать, двигаться в поисках выхода. Но у меня кризис очень резко выразился. Я бродил с этюдником, а когда садился писать — все исчезало. Тогда, собственно, мы пришли к Фаворскому. И понемногу стало возникать ощущение: если сумел для самого себя назвать словом то, что я хочу сделать, смогу и выполнить это. Так у меня слово связалось с живописью.

Сначала я проговаривал свои соображения только для себя. Потом стал записывать какие-то фрагменты. Постепенно возникла программная для меня небольшая статья — *Роль памяти в области контакта с окружающим*. После нее мне больше не хотелось писать. Кредо изложено и практически не меняется. Другие мои эссе возникли в качестве пояснений. Совсем иное дело — тексты, возникающие на холсте картины. В картине есть пространство и поверхность. А раз так — по поверхности можно писать. Подчеркивать таким образом двойственную природу картины. Булатов много работал таким образом. Для меня в этих случаях очень важным было, что я пишу. Мне хотелось, чтобы текст прочли. Сравнительно недавно, в 1999-м, я написал работу под названием *1949 год*. В 1949-м я учился в художественной школе. Упоенно работал над этюдами. Тогда не наступил еще внутренний драматический разлад. На картине — серые заборы Сокольников, где я жил. Над ними в небе парит портрет Сталина, освещенный прожекторами. Какой-то праздник, наверное, День Победы. А внизу холста — слова: «Тогда в 1949 году я ходил перепачканный красками и не знал, что я был счастлив». Для меня важен контраст: время-то было жуткое, а в моей жизни — такое несовпадение! — был невероятно счастливый момент.

Олег Васильев. Портрет Ратгауза. 1964. Холст, масло. 67,3 x 48,9 см. Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства, Хайленд Парк, Нью-Джерси, США

Ж.В.: Слова договаривали то, что не могли сказать красками?

О.В.: Да. Благодаря им возникает еще один слой понимания в сознании зрителя. Или, допустим, работа *Inferno*. Это вид из окна в Нью-Йорке. Горацио-стрит в прошлом — промышленный район, куда привозили на переработку мясо. Дома там не очень высокие. Часто около них шли рельсы к заводам. Это совсем другой Нью-Йорк — не тот, который можно было увидеть в журнале *Америка*, который я листал в Москве. И я написал этот пейзаж. А по нему — цитату из Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, Я очутился в сумрачном лесу».

Ж.В.: Вы ощущаете себя русским в Америке? Что изменилось в жизни?

О.В.: Для меня фактически мало что изменилось. Так же пишу картины. Только теперь могу работать над ними год. Нет перехода от работы над детской книжкой к своим картинам. И наоборот. Нет мучительной паузы. Когда хочу делать графику, я ее делаю. И такую, как хочу. Поэтому продуктивность, несмотря на то что я работаю чрезвычайно медленно (и чем дальше, тем медленнее), — больше.

Ж.В.: Почему Вы работаете все медленнее?

О.В.: Виктор Тупицын очень верно написал, что Васильев начинает каждую работу с нуля. Выбрасывает весь наработанный инвентарь и начинает так, будто он ничего не знает. Видимо, поэтому я и работаю все медленнее. Каждый раз я не знаю, что хочу сделать. Я узнаю картину в процессе делания.

Ж.В.: Сейчас говорят: успех — это искусство продаж. Его определяют суммы, за которые работы продаются. Какой выход из этой ситуации Вы нашли для себя?

О.В.: Только не подумайте, что я позирую. Мой выход в том, что я не очень одаренный человек. Если я буду писать с ускорением, то я сделаю работу ниже уровня того, на котором мою картину хотят купить. Поэтому я вынужден не считаться с коммерческой ситуацией.

Ж.В.: Для Вас искусство — это что? Если можно, дайте определение.

О.В.: Если бы меня спросили даже двадцать лет назад, я бы сказал: «Всё» — и потом корил бы себя за неправду. Потому что еще много чего существует. Искусство — это возможность дышать. Это дыхание.

Москва — Афины

Монтажи Наталии и Валерия Черкашиных

Александр Якимович

Каждая Олимпиада представляет собой в наше время не только праздник большого спорта, не только политическое событие и крупное коммерческое предприятие, но и художественное явление. Выставки, концерты и другие показы искусства, тематически связанные со спортом, физической культурой и фитнесом, сопровождали и афинскую Олимпиаду 2004 года. Искусство России было представлено в древнем городе выставкой работ Наташи и Валерия Черкашиных.

Они широко известны за рубежом, а в своем родном городе Москве выставляются не так часто, как могли бы и хотели. С завидной регулярностью они отправляются несколько раз в год проводить свои выставки и акции в Европу, Америку, а иной раз и Японию. Их ценят кураторы графических и фотографических отделов ведущих музеев Нью-Йорка и Чикаго, Лос-Анджелеса, Лондона, Берлина.



Наталия и Валерий Черкашины. Боксер. Принт. 100 x 75 см

Их работы входят в состав самых престижных музейных коллекций мира. Сравнительно небольшие фотомонтажи на бумаге путешествуют по свету вместе с ними в чемодане. Если же появляется возможность, то с помощью обычных фотографических приспособлений, подручных средств и собственного ручного труда за несколько дней делаются выставки из огромных работ, занимающие внушительные залы и галереи. В течение последних полутора десятков лет Черкашины делали в России и за границей большие фотомонтажи и добавляли к ним свои композиции из мятой и слегка тонированной оберточной и газетной бумаги. Получались богатые и стильные декоративные панно, на которых мы, зрители, могли узнать главные мегаполисы планеты, их известнейшие улицы и площади, памятники, храмы, небоскребы и фонтаны.

Выставки Черкашиных отличаются избыточным великолепием даже тогда, когда они выставляют черно-белые панно, ибо поверхности переливаются серебристыми и хромовыми тонами, богатыми нюансами полированной мебели и дорогих автомобилей. После выставки, однако же, мало что остается. Подобно театральным декораторам, художники умудряются «делать красиво» из самых недорогих материалов, используя эффекты освещения и зеркальные отражения. В мастерской изготавливаются не вечные шедевры, которые уже не подлежат вмешательству, а электронные носители, которые каждый миг готовы к добавлениям и исправлениям. Одна и та же работа практически никогда не выставляется. Добавляются или удаляются некоторые тени, детали, фигуры, и прежняя композиция приобретает новый вид.

Основная тема черкашинских панно — имперская стилистика, то есть облик тех мировых столиц, где сконцентрирована могучая власть. Художники начинали с образов советской империи, но затем, когда границы открылись и горизонты раздвинулись, самым естественным образом начали создавать собирательные метафоры великих городов Запада. Оказалось, что города Европы, Америки и Азии, города многолюдные, наполненные движением и толчеей людей, насыщенные разнообразными декоративными мотивами, архитектурными деталями, бронзовыми и каменными фигурами, запечатлевающими то великих людей,



Наталья и Валерий Черкашины. Футболист. Принт. 100 x 75 см

то олицетворения каких-нибудь важных идей, — эти города по всему миру похожи друг на друга, как братья и сестры.

Глядя на эти сверкающие и переливающиеся тонкими светотеневыми нюансами панно, мы озадаченно догадываемся, что имперская Москва, имперский Берлин, демократичный Нью-Йорк, деловитый Лондон, веселый Париж, да и вообще любой мегаполис мира — это всегда одна из вариаций одного и того же. За обликом каждого большого города видится могущественное общество, социум, который распоряжается этими потоками людей и машин, возносит к небесам шпили и башни высотных зданий и магическим образом направляет не только тела людей, но и души их к едва ли понятным отдельному человеку целям. Куда несутся эти гигантские колесницы Джаггернаута, неведомо.

Не стану извиняться за эти, быть может, чересчур высокопарные фразы, хотя тут необходимо заметить, что на самом деле искусство Черкашиных никогда не было высокопарным. Оно игровое и карнавальное. Это другие художники в эпоху свалившихся на голову и не вполне заслуженных свобод начали отважно бороться с великанами и бросать вызов обществу.

Патетические таланты пытались представить дело так, будто гримаса полного отвращения, крик ненависти, грубое оскорбление общественных условностей могут и должны играть роль актуального на сегодняшний день произведения искусства. Черкашины никогда так не думали и по таким опасным тропам не двигались. Они всегда старались «сделать нам красиво», оформить стену на выставке таким образом, чтобы дух захватывало от хитроумных комбинаций фигур, изощренных игр форм и тонов. Однако салонные и массово-миловидные формы искусства им глубоко чужды. Они хотят, чтобы было красиво, но это всегда красота с легкой хрипотой, картинность на грани гротеска, эффектный жест с оттенком иронии. Насмешливые ноты, ироническая отстраненность всегда видны, какой бы великий город ни находился в видеоискателе аппарата.

В начальные годы XXI столетия художественная хроника урбанизма переросла в новое качество. Черкашины все лучше осваивали умение обрабатывать свои цифровые съемки больших городов на компьютере и создали за несколько лет впечатляющие серии городских метафор. Прежде всего они



Наталья и Валерий Черкашины. Гимнастка на бревне. Принт. 100x75 см



Наталия и Валерий Черкашины. Гимнастка на брусьях.
Принт. 100 x 75 см

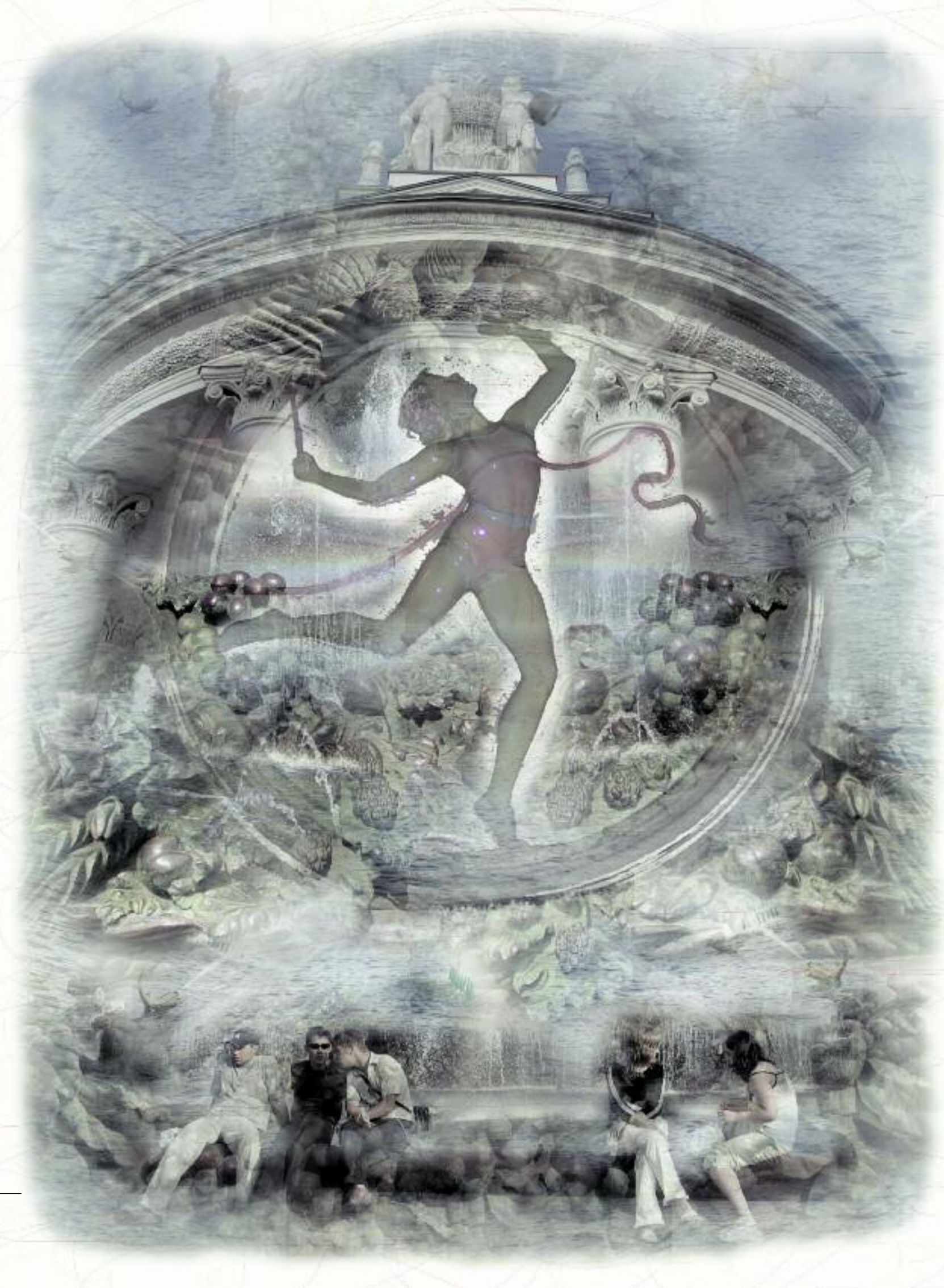
упражнялись, как легко догадаться, на московском материале. Они фотографировали фигуры спортсменов на станциях Московского метрополитена и в спортивных учреждениях Москвы, а затем стали комбинировать этих бегунов и прыгунов, боксеров и футболистов образца тридцатых годов прошлого века с другими красотами и великолепиями сталинской Москвы: фонтанами Выставки достижений нархозяйства, шпилями и портиками высотных домов и так далее. А поскольку пышное театрализованное убранство имперской столицы населено не только шахтерами и колхозницами, но и спортсменами, то поле деятельности и обилие выбора оказались внушительными. Кому не приходилось думать, глядя на мухинские фигуры *Рабочего и колхозницы*, что их тренированные плечи и синхронные движения рассмотрены во время физкультурных парадов на Красной площади?

В искусстве Черкашиных образовалось большое ироническое исследование пышного пропагандистского убранства сталинской столицы. В картинных балетных позах застыли фигуры метателей диска

и копья, легкоатлеты и танцоры на льду. Они помещены в классические круглые обрамления, так называемые тондо, изобретенные еще скульпторами Возрождения для того, чтобы скруглить композицию и замкнуть ее. Вокруг же бушует искусственная красивая жизнь, торчат кверху шпили и наверхия башен, налезают друг на друга окна и порталы, прохожие и фонтаны. Мы наблюдаем зрелище изобилия и роскоши, как будто так оно и было на самом деле в середине прошлого столетия. Однако идеологические начальники и пропагандисты чудес и красот советской действительности вряд ли обрадовались бы, доведись им увидеть сталинскую Москву в изображении наших художников. Вроде бы мы узнаем ее, нашу мечту и нашу молодость, спортивную, мускулистую, энергичную и певучую Москву, по которой шагают физкультурники и студенты, над которой пролетают пилоты, и все с радостными и открытыми улыбками на устах. Но это уже другая Москва, увиденная другими глазами.

Совмещения и сочетания мотивов у Черкашиных настолько остры и неожиданны, соседства настолько странноваты и забавны, что искусственная скомбинированность угадывается сразу же, с первого взгляда. Художники артистично играют со зрителем в игру-угадайку. На самом ли деле они верят в роскошные театральные декорации из камня, бетона, бронзы и стекла или посмеиваются над красотами эпохи сталинизма? Любой однозначный ответ будет неверен. Здесь нет однозначности. Всегда можно сказать, что «противоположное также верно». Верно то, что большой стиль советской империи по-своему великолепен, создан настоящими профессионалами и выражает истинный исторический оптимизм, а следовательно, достоин подлинного восхищения, как достойны его постройки и проекты Алексея Душкина, монументальные работы Александра Дейнеки. Верно и то, что пропагандистские «потемкинские деревни» всегда обманчивы, всегда прикрывают собой большую ложь, большую кровь и огромные страдания людей. Архитектурные громады сталинской Москвы возводились в основном заключенными, а волшебная скорость появления станций метро и высотных зданий достигалась самыми бесчеловечными средствами принуждения. Мы не слепые, мы видим то и другое: энергию и радость жизни, серое обшарпанное уныние рабского поселения. Казалось бы, показать то и другое в одном листе, в одном поле изображения немислимо. Никто и не пытается. Никто, кроме Черкашиных.

Наталия и Валерий Черкашины. Гимнастка с лентой. Принт. 100 x 75 см





Наталья и Валерий Черкашины. Гиревик. Принт. 100 x 75 см

Они умеют добиться таких результатов, которые кажутся логически невозможными. Сочетаются противоположные смыслы. Мы воочию видим великую правду и великую ложь сталинской эпохи, ее оптимизм, замешанный на туповатости и цинизме, и ее надежду на светлое будущее, неотделимое от потаенного ужаса и недоумения. И все это вместе, в одном флаконе. Неразделимо и неслиянно.

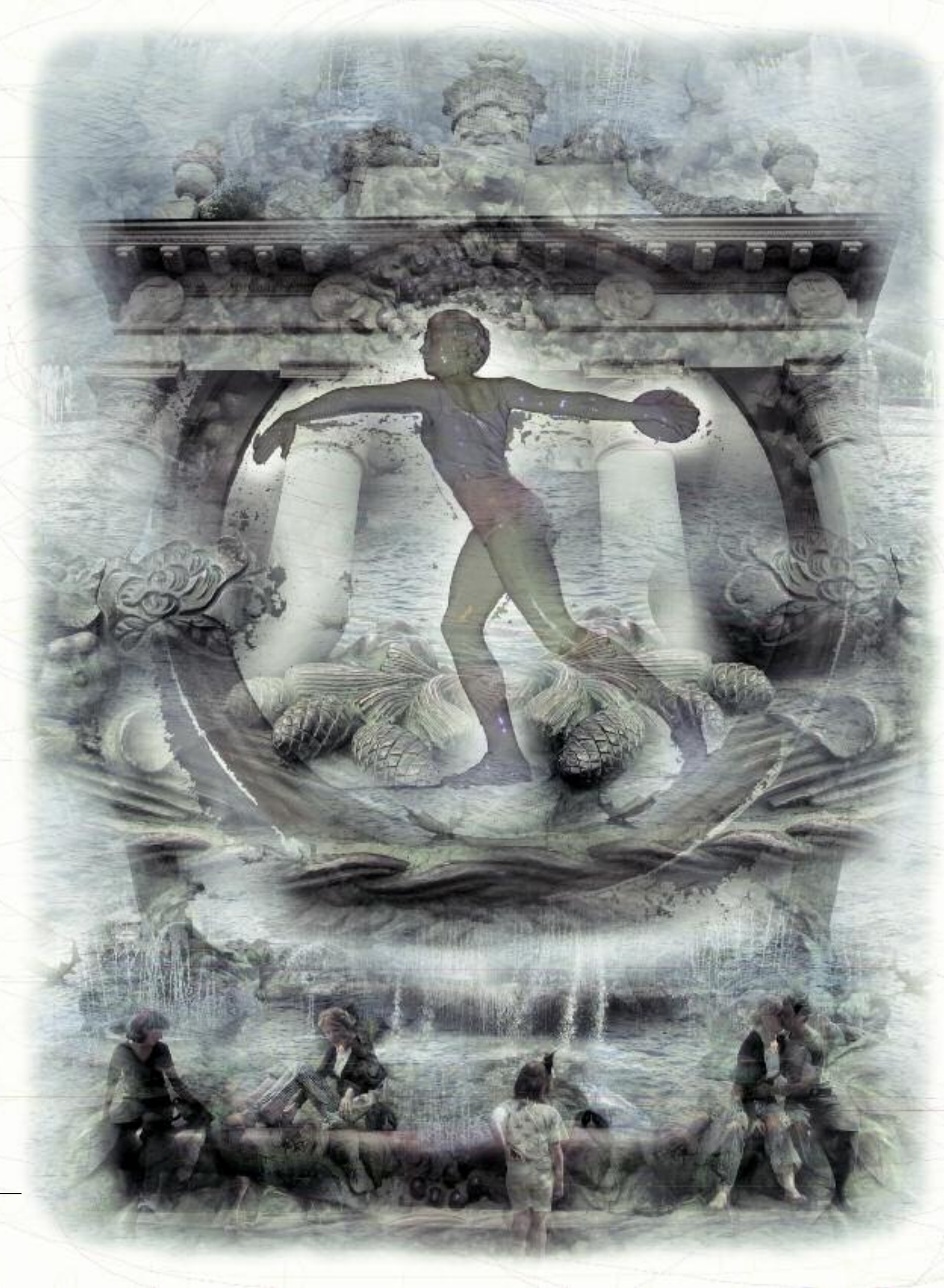
Парадоксы великой эпохи хорошо видны в монтажных композициях из серии *Спорт*. Трудно сказать, насколько эти свойства черкашинского искусства доходили до зрителей, когда эта серия была выставлена в Афинах. Это случилось в августе 2004 года, когда по случаю Олимпиады столица Греции развернула в своих выставочных залах соответствующие демонстрации произведений искусства на спортивные темы. Так, сталинские бегуны, прыгуны и прочие олицетворения советского спорта, прошедшие сквозь призму ироничного и артистичного взгляда Черкашиных, впервые были явлены на родине Дискобола, Дорифора и других

шедевров античной пластики, для которых спортивное тело, спортивное движение, дух состязательности были не только общественно важны, но и в полном смысле слова священны. Греки ставили статуи победителям своих Олимпийских игр по той причине, что существовала вера в то, что сами боги Олимпа стали на сторону победителя. Спорт спортом, тренировки тренировками, а без высших сил не обошлось. Если, по примеру Ницше, считать Случай верховным богом Вселенной, то этому богу, с его спутницами Удачей и Победой, должны были бы поклоняться спортсмены и тренеры.

Атлеты-олимпийцы имеют в искусстве знаменательную биографию. Первоначально их статуи символизировали республиканский дух античного полиса. Затем они превратились в бойцов и императоров диктаторского Рима. Художники Возрождения изучили атлетические тела античных «спортсменов» для того, чтобы изображать Святого Себастьяна и Святого Маврикия, чтобы увековечивать воинов, боровшихся за правые или неправые интересы своих сеньорий, магистратов или монархов. Академическое искусство Франции, Англии, России поставило это дело на широкую ногу. Теперь полководцы и монархи, легендарные российские князья, герои революций и освободительных войн были, как правило, самым очевидным образом похожи на античных атлетов. На Красной площади в Москве стоит памятник «князю Пожарскому и гражданину Минину», работы скульптора Ивана Мартоса. Разве не похож этот могучий военачальник, протягивающий меч своему сотоварищу, на тренера или руководителя команды, который дает своему подопечному последние наставления перед схваткой с противником, вручает ему спортивный инвентарь и воодушевляет своего чемпиона?

Спортивная тематика в искусстве в течение веков была сопряжена с идеей героизма и оптимизма, успеха и человеческого совершенства. Недоумение и страдание, бессмысленные телодвижения и абсурдный атлетизм, бессилие силы и нелепость ловкости — это такие сложные материи, которые в XX веке были доступны самым большим мастерам, вроде Пикассо. Историческая эпоха потребовала того, и художники откликнулись. Было ли это обогащением тематики? Когда настоящие мастера берутся за дело, то можно отвечать утвердительно. Художники из Москвы внесли свой заметный вклад в долгую и сложную мировую традицию, которая начиналась в Афинах, Олимпии и Спарте.

Наталья и Валерий Черкашины. Метательница диска. Принт. 100 x 75 см



Тезисы о Мариинском театре

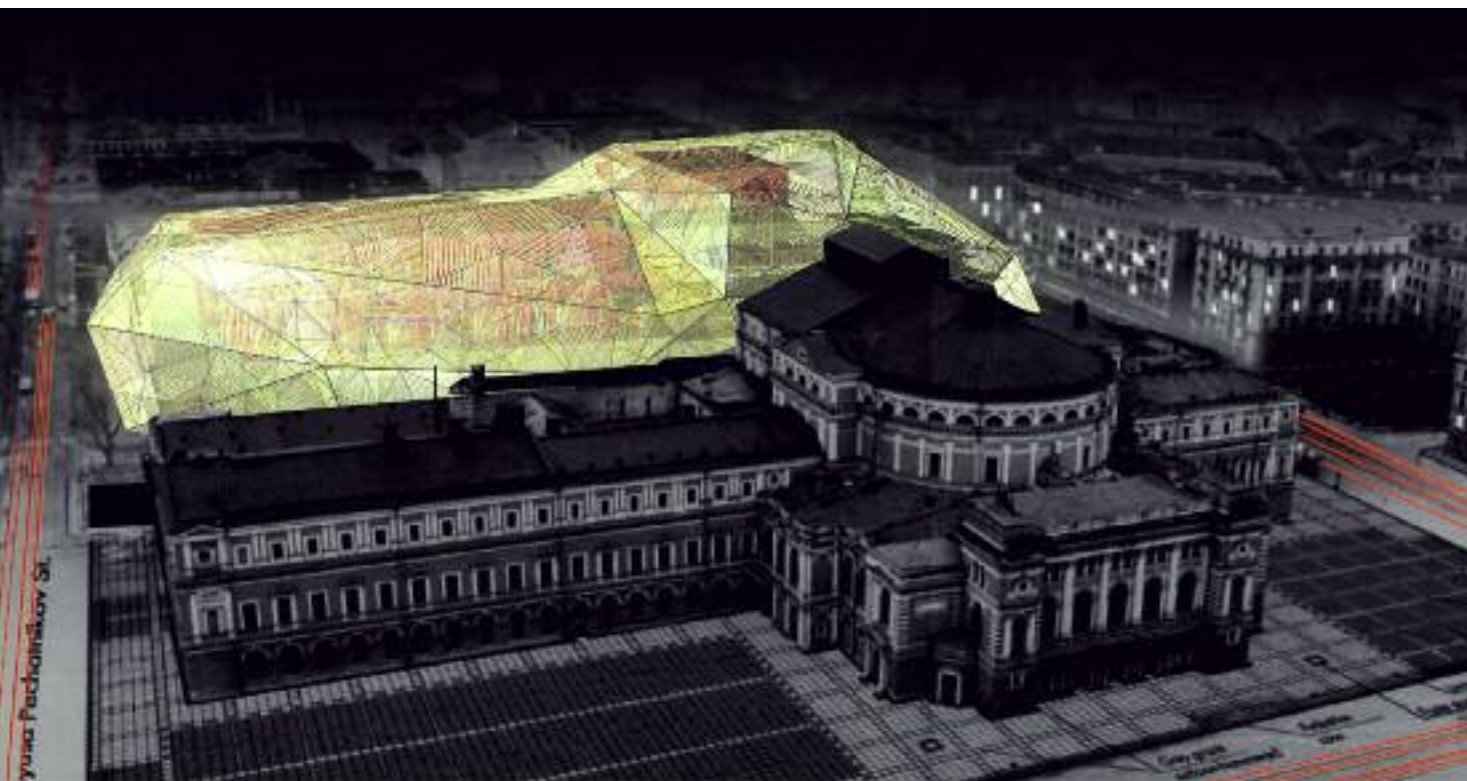
Александр Вагин

1. Рядом со старым Мариинским (Кировским) театром оперы и балета в Петербурге будет строиться дополнительный музыкально-театральный и потребительски-рекреационный комплекс. Он напоминает кокон гигантского инопланетного существа, упакованный в золотую сетку. Его автор — Доминик Перро, строитель новой Национальной библиотеки в Париже.

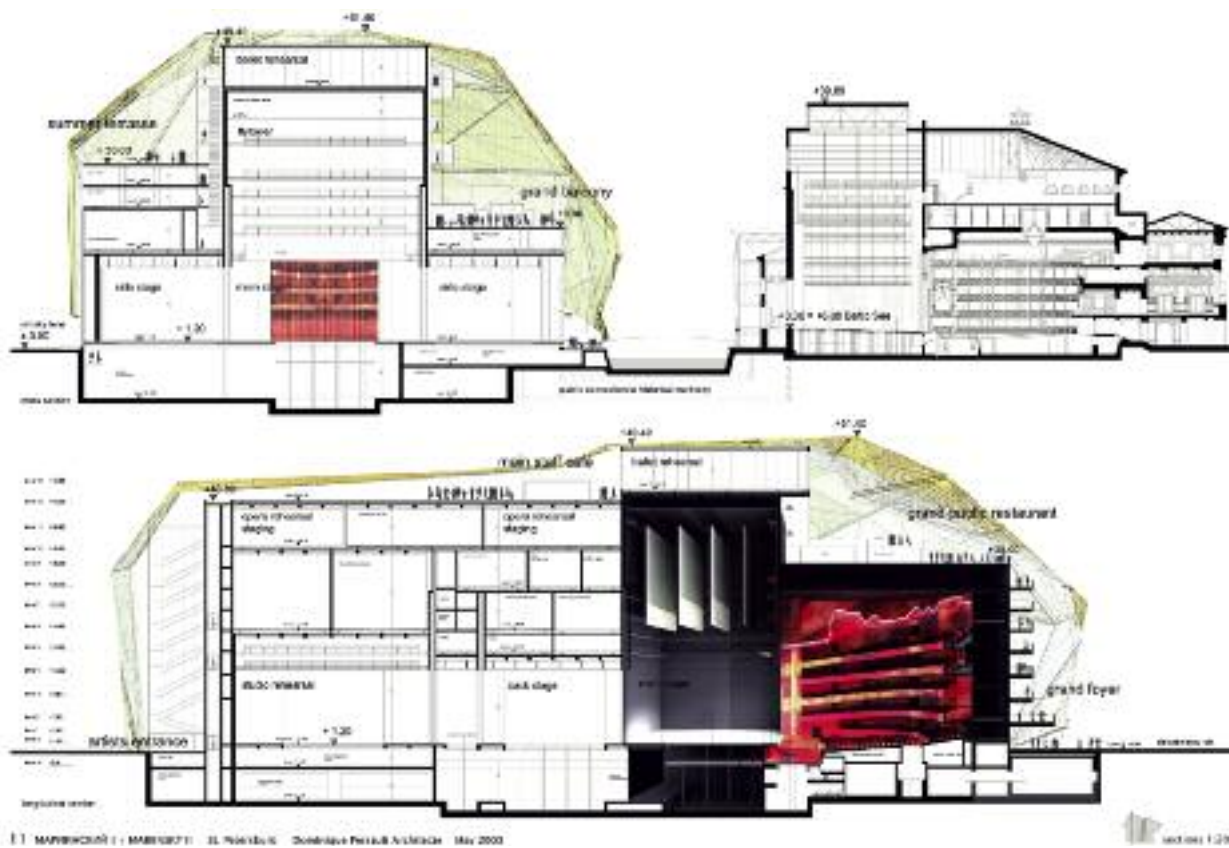
2. Внутреннее здание — элементарная «коробка» из черного мрамора и дымчатого стекла. Сверкающая золотом сетка («светоносная одежда», как поэтически сказано в пояснительной записке автора) упаковывает «коробку» снаружи. Архитектор тонко определил, что общество хочет видеть в опере золото, красный бархат, сказки о принцессах и обрамление для появления богатых и праздных людей, то есть элиты общества. Это в немалой степени помогло зодчему из Франции выиграть конкурс.

3. Театральный зал в новой Мариинке будет не единственным и не главным содержанием здания. Сказочная жизнь принцесс и нибелунгов будет там происходить по вечерам. Постоянно будет кипеть жизнь в ресторанах, бутиках, кафе и на разнообразных смотровых площадках. Театр превращается в многофункциональный комплекс. Театр отходит на задний план, главное — жизнь, то есть потребление, развлечение и досуг.

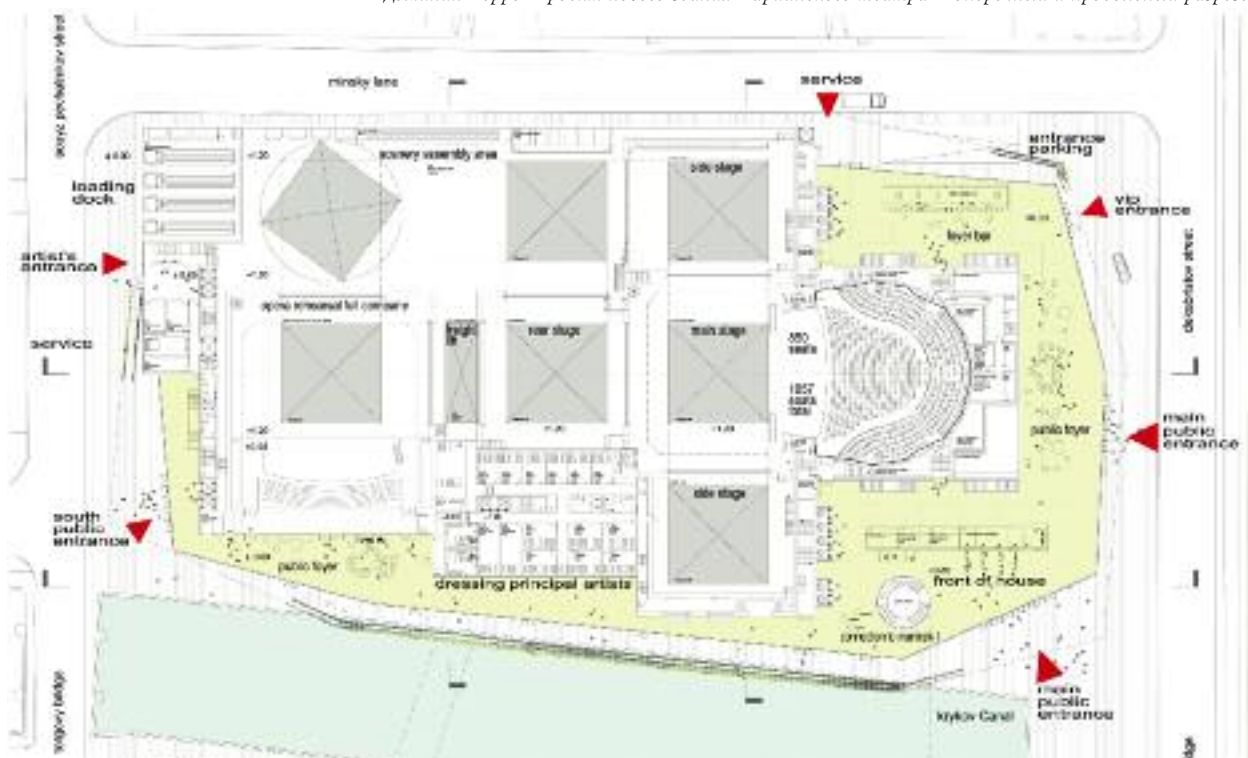
4. Потребительская культура стремится к торгово-развлекательно-оздоровительным центрам большого охвата, но определенного тематического диапазона. Пока что трудно представить себе реальное архитектурное сооружение, где будет «сразу все». Такое сооружение легче представить себе в форме виртуальной мировой электронной сети, где можно перебираться с сайта на сайт и находить действительно все, что угодно, от билетов на самолет до философской литературы. В архаичном деле



Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра. Общий вид



Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра. Поперечный и продольный разрезы



Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра. План первого этажа

строительства, этом рудименте неолита, пока что театральное здание вбирает в себя центры питания, модные лавки, выставочные залы, зимние сады, то есть пространства для так называемой рекреации. Но не всякой рекреации.

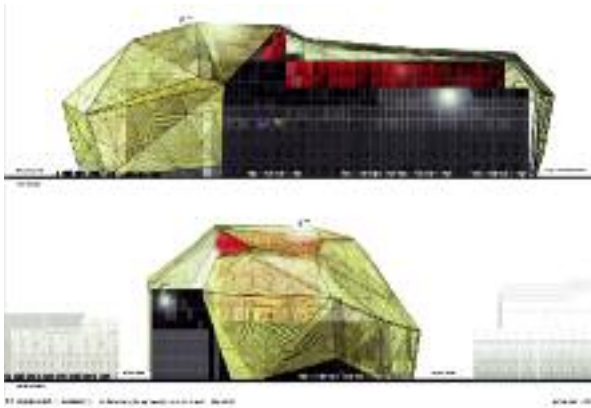
5. Оперный театр втягивается в воронку информационно-развлекательного потребления для элиты. В Мариинке не предусмотрены залы для скейтбординга, там нет казино, кегельбанов, саун или магазинов электроники. То был бы иной профиль. Сладкая жизнь для демократических масс возникающего «среднего класса» концентрируется в других многофункциональных комплексах. Элита делает вид, будто ее искусство — это приятный от-

дых, изящная радость для глаз и ушей, там нет никаких вопросов и никаких опасных поворотов. Искусство — это Гуччи, Армани, Верди и другие чудесные поставщики восхитительных ощущений для ног и плеч, языка и желудка, для глаз и ушей. Искусство, оно для радости и удобства жизни. Это не есть недоумие, это принципиальная позиция, если даже она и не осмыслена.

6. Внутренняя потребность видеть в искусстве своего рода «одухотворенную попсу» является естественным защитным барьером людей власти и богатства против нежелательных выходов художников. Если жить без барьеров и коконов, то можно услышать в музыке Верди или Стравинского не-



Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра. Зрительный зал

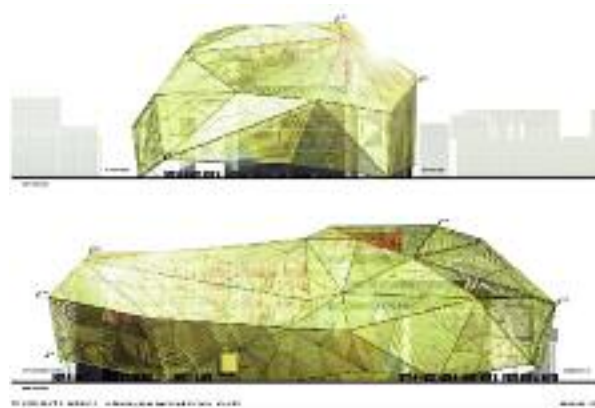


Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра.
Западный и южный фасады

что странное и жутковатое. Сказочный золотой кокон Доминика Перро призван зрительно и телесно заколдовать и обуздать тревожные тени. *Рождение трагедии из духа музыки* не вписывается в архитектуру новой Мариинки. Там должны рождаться милые радости, переходящие в тихую радость воспоминаний. Слушали музыку, приятно посидели за бутылкой хорошего вина, вообще славно провели время. Вот зачем будут ходить в театр в XXI веке.

7. Цивилизация безмерного расширения, освоения мира и присвоения его плодов учит зрителей и слушателей своеобразному искусству восприятия. Людей приучают побывать везде, увидеть мир на разных континентах, прошагать как можно больше музеев и храмов, посетить самые модные и славные спектакли. Реальность новой жизни превращается в многофункциональный комплекс приятного и волнительного потребления ощущений, впечатлений и приятных открытий. (Неприятные сюрпризы не входят в меню, с ними борются, как с вирусами, но победить их до конца, разумеется, не могут.) Цивилизация успеха и обилия требует от своих людей, чтобы они научились упиваться плодами искусства, не обращая внимания на кислоты, косточки, колючки и другие реальные и живые составные части шедевров. Так сказать, всасывать соки, усваиваемые данным общественным организмом. Другие соки выводить наружу.

8. Речь идет о функциях модернизированных учреждений культуры. Они сервируют искусство, упаковывают его, контролируют потребление данного продукта и предотвращают неконтролируемые смыслы и непредвиденные выбросы иных смыслов. Музей нужен для шедевра, как охранительная оболочка, «кокон». Шедевры искусства



Доминик Перро. Проект нового здания Мариинского театра.
Северный и восточный фасады

будут целее в этих «коконах». А еще важно, чтобы никто не увидел шедевры прямо, глаза в глаза, и не ужаснулся бы, не пришел в недоумение, не обиделся на художников. Чудесная золотая упаковка для Мариинского театра не только запроектирована рукой настоящего профессионала. Она — достойный подарок развитого открытого западного общества своему огромному и неупутевому восточному соседу.

9. Запад помогает России изготавливать упаковки и «коконы» для искусства. Это естественное стремление. Тут случилась перетряска, вышли наружу силы разрушения и хаоса. Не дай бог, от волнений и напряжений, от растерянности и страха у людей начнут открываться глаза, как открываются недоленные раны по причине переживаний или перегрузок. Вдруг появятся такие русские глаза, которые увидят в картинах или симфониях, книгах или скульптурах шевеление нечеловеческих смыслов. Цивилизация успеха, изобилия и власти не может такого допустить.

10. Архитектор со сказочной фамилией Перро хотел сделать русским не только приятный подарок, но и полезное наставление. Он пришел помочь, как в свое время помогали Петербургу его немецкие, итальянские, французские и прочие строители. Разумеется, нельзя не сказать спасибо великолепному мастеру архитектуры. Но притом следует ясно сознавать суть происходящего. Социум сражается с энтропией. Победи он ее полностью и окончательно — искусству конец. Если же она, безумная, умудрится подорвать порядки культуры — тоже не будет ничего хорошего. Искусство существует в пограничной полосе между тем и другим.

ПУТЕШЕСТВИЯ

Американский исследователь русского искусства попал в Великий Устюг и с удивлением увидел в убранстве наших северных храмов эпохи барокко созвучие с традициями Центральной Европы. Восхищенный взгляд стороннего наблюдателя не ошибся, но объяснить сходство никому еще не удалось.

Датский скульптор загорелся мыслью поставить свою работу на одной из площадей Санкт-Петербурга. Время советских запретов осталось позади. Открывались волнующие перспективы «европейской семьи».



Великий Устюг: северное сокровище

Уильям Брумфилд

От редакции. Почитатель и знаток древнерусского искусства Уильям Брумфилд (США) неустанно ездит по России, исследует и фотографирует памятники старинной архитектуры. Он не только ученый, но и мастер фотографического искусства. Он любезно согласился предоставить нашему журналу свои заметки и фотографии, относящиеся к постройкам Великого Устюга. Здесь мы представляем только малую часть снимков. Вся коллекция фотографий, сделанных исследователем и фотохудожником в замечательном городе Русского Севера, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне.



Великий Устюг. Церковь Святителя Николая Гостунского. Конец XVII — начало XVIII века

Русский Север в любое время года завораживает очарованием его лесных пейзажей и старинных городов вдоль торговых речных путей на Запад и в Сибирь. Былая слава этих мест — в древних храмах, больших и малых, украшающих окрестный пейзаж. Эти места особенно хороши в конце лета, когда комаров не столь много, а солнце еще теплое и щедрое. Для меня как фотохудожника это особенно благодатное время.

Великий Устюг, расположенный на северо-востоке Вологодской области, кажется, не затронуло время. Он праздновал в 1997 году свое 850-летие. Никто не мог бы сказать, что у какого-либо города России сегодня нет проблем. Кризис бюджета и задержки заработной платы имеют место и здесь, как и в любом другом российском городе. Однако за свою долгую историю Великий Устюг научился справляться с напастями и сейчас снова подтверждает свой сильный характер.

В прошлом этой способностью восстанавливать свои силы город был обязан стратегическому положению у слияния двух больших рек — Сухоны и Юга, которые образуют третью — Северную Двину. В действительности, название Устюг означает «Устье Юга», а эпитет «Великий» был добавлен в конце XVI века, чтобы подчеркнуть важность города как торгового центра. Сеть трех судоходных рек охватывает весь север России и издревле являлась главным средством сообщения. Это привлекло сюда первых русских поселенцев, очевидно, в середине XII века. Торговый город Новгород регулярно посылал своих купцов, и до середины XV века Новгород предъявлял права на эту область¹.

Тем не менее Великий Устюг соединил свою судьбу с Москвой и стал важным военным форпостом на северо-востоке. В силу этого в Средние века Устюг был втянут в многочисленные

¹ Шильниковская В.П. Великий Устюг. Развитие архитектуры города до середины XIX века. М., 1973. С. 8—26.



Великий Устюг. Дом Оленева. Конец XVIII века

конфликты. В самом начале XIII века, как свидетельствуют источники, он участвовал в кампании против волжских булгар, а в конце XIII века город восстал против монгольских сборщиков дани и де-факто установил свою независимость от монгольской власти — редкое явление для той эпохи.

Великий Устюг в свое время стал центром мощного подъема в развитии православной церкви. Один из самых заметных духовных лидеров церкви, Святитель Стефан Пермский, в 1349 году начал миссионерскую деятельность из Великого Устюга среди нерусских племен к западу от Уральского хребта². Стефан впоследствии стал

² Написанное Епифанием Премудрым в 1396 году *Житие Стефана Пермского* было предметом многочисленных исследований. См.: Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 73—80.

епископом и был канонизирован Русской православной церковью. Другим местным святым, Прокопию и Иоанну Устюжским, посвящены церкви в центре города на Соборном дворе. Их до сих пор глубоко почитают местные верующие.

Несмотря на суровый северный климат и большие расстояния между поселениями, в XVI веке Устюг рос и процветал благодаря подъему торговли России с Англией и Голландией во времена царствования Ивана Грозного. Хотя сейчас он прежде всего привлекает стариной провинциального города, тогда он был международным речным портом, полным типично портовой суеты и разноязыких людей. Центральная часть города была обнесена бревенчатой крепостной стеной.

Как и большинство северных городов, Устюг строился почти полностью из дерева, поэтому пожары были постоянной угрозой. По этой причине



*Великий Устюг. Надбратная церковь
Владимирской Богоматери Архангельского монастыря*

в городе не сохранилось церквей, построенных ранее середины XVII века. Невзирая на повторяющиеся пожары, жители всегда заново отстраивали город. Это позволяло поддерживать обороноспособность Устюга. К примеру, в начале XVII века в период междуцарствия, известного как Смутное время, город, хотя и пострадавший, успешно отразил приступ поляков и участвовал в кампании 1613 года по избранию на царство Михаила, первого царя династии Романовых.

После нормализации и расширения торговых отношений с Западной Европой в XVII веке устюжские купцы и церкви скопили богатства, на которые было создано большинство каменных городских церквей.

Главный собор, посвященный Успению Богоматери, был построен из камня в 1550-х годах, но спустя столетие, после большого пожара, был перестроен. Богатая купеческая семья из местных и сам царь Алексей Михайлович пожертвовали средства на его восстановление. В XVIII веке Успенский собор был снова перестроен и получил искусно сделанный иконостас. Собор сейчас находится в стадии реставрационных работ³.

³ Бочаров Г.Н., Выгодов В.П. Соальвычегодск. Великий Устюг. Тотма. Solvychevodsk. Veliki Oustioug. Totma. М., 1983. С. 92—117; Бочаров Г.Н. Классические иконостасы Великого Устюга // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века / Под ред. Г.Г. Поспелова. М., 1994.

Успенский собор окружен шестью храмами, которые формируют архитектурный комплекс, известный как Соборное дворище с прилегающим к нему Архиерейским двором. Этот ансамбль и соборная колокольня, составляющие главную архитектурную доминанту городского пейзажа, живописно расположены на высоком левом берегу Сухоны. Соборное дворище — подходящее место для начала пешей экскурсии по Устюгу и его красивейшей набережной.

Кроме Успенского собора самым примечательным храмом является храм, посвященный Проконию Устюжскому, построенный в 1668 году. Он также неоднократно перестраивался на протяжении веков, но сохранил декоративные купола с позолоченными крестами. В советское время храм был частью городского музея, сейчас он возвращен верующим, и его интерьер с иконостасом можно увидеть во время или после церковной службы.

Вверх по реке стоят частично отреставрированные церкви пророка Илии и Леонтия Ростовского, а также большое здание бывшего особняка Булдакова. Но главный исторический район находится в противоположном направлении, вниз по набережной, где расположены два лучших городских особняка конца XVIII века. Один из них, окрашенный в светло-розовый с белым цвет, первоначально принадлежал купцу Усову. Сейчас там находится главное собрание экспонатов Великоустюжского государственного историко-художественного и архитектурного музея-заповедника.

В постоянный штат сотрудников музея входят гиды-специалисты, такие как Юрий Петрович Иванов, который может помочь получить разрешение на посещение церквей, еще закрытых для экскурсантов.

Несмотря на экономические трудности, усилия властей по сохранению городской архитектуры очевидны. Два десятка лет назад церковь Святителя Николая Гостунского (конец XVII — начало XVIII века) с ее примечательной отдельно стоящей колокольней использовалась как помещение для лесопильного завода. Удобное местоположение церкви на берегу Сухоны позволяло легко доставлять бревна из реки прямо в здание церкви. Никольская церковь была успешно реставрирована и сейчас используется как музей икон и выставка работ местных художников, которых на удивление много. Устюг имеет не только собственную

Великий Устюг. Иконостас собора Архангельского монастыря. Вторая половина XVIII века





Великий Устюг. Дом купца Усова. Конец XVIII века

крупную школу художников, но красотой своих пейзажей и относительно хорошо сохранившейся архитектурой исторического центрального района притягивает живописцев из других мест.

Одна из достопримечательностей центра города — главная торговая улица Успенская, которая тянется параллельно набережной и часто из-за малого транспортного потока используется для пеших прогулок. Вдоль нее тянутся дома и магазины XIX века, в одном из которых располагается так называемая Северная Чернь, где продаются изделия одного из основных ремесел города — чернения по серебру. Хотя с начала XVIII века развитие Санкт-Петербурга уменьшило важность Устюга как центра торговли и транспорта, город продолжал развивать торговлю и ремесла, такие как кожевенное, кузнечное, эмалевое. В частности, серебряных дел мастера достигли большой искусности в технике, известной как чернь, и их изделия пользовались большим спросом не только на севере, но и в самом Санкт-Петербурге. Известно, что некоторые из лучших изделий были приобретены царским двором.

Вниз по реке есть еще группа архитектурных памятников, в том числе и богато декорированная церковь Вознесения. Построенная в 1648—1649 годах в стиле московской посадской церкви, она является старейшей каменной постройкой в городе. Церковь сохранила свой изначальный облик и сейчас составляет часть местного музея. Внутреннее убранство главного пространства церкви украшено высоким иконостасом, сохранившимся во всей красоте провинциального барокко. Более того, к церкви Вознесения, как и многим другим русским православным церквям, пристроены дополнительные приделы. Один из них — придел Воскресения (куда можно попасть по прекрасной внешней лестнице) соперничает своими фресками и небольшим иконостасом с главным храмом.

В том же районе находится барочная церковь Святого Симеона Столпника (1760-е) с богато декорированной поодаль стоящей колокольной. К этой церкви, которая выглядит так, как будто она привезена из центральной или южной Европы, можно подойти по узким переулкам, плутающим среди деревянных домиков и садов. Именно здесь можно почувствовать, как выглядел город в XVIII веке. Церковь еще не открыта для посетителей, но с запада, со стороны набережной или с реки, прекрасно вырисовывается ее живописный силуэт.

Хотя судоходство практически полностью исчезло на Сухоне, все еще действует паром через реку на правый берег, откуда открывается великолепная панорама Великого Устюга. В туристической фирме администрации Вологодской области уверяют, что вскоре можно будет совершить путешествие на маленьком речном катере из Вологды или Тотьмы в Великий Устюг, по крайней мере в конце осени или начале лета, когда воды в Сухоне достаточно, чтобы не сесть на мель.

В южном районе города есть несколько церквей, соседствующих с роскошными купеческими особняками. Об уровне богатства устюжских купцов свидетельствует, например, искусный орнамент дома купца Шилова (около 1770), расположенного возле изящной вертикали храма Святого Антона. Все эти места можно осмотреть во время речной прогулки.

Можно вернуться в центр города окружным путем по параллельной Сухоне Красной улице,

Церковь Дмитрия Солунского в Дымковой слободе. 1739—1747





ранее называвшейся Преображенской, по имени Преображенского монастыря, расположенного как раз на этой улице (наискосок от гостиницы «Сухона»). Два сохранившихся монастырских храма (XVII и XVIII веков) сейчас реставрируются. Внутри располагается архив, и доступ туда ограничен. В каждой из этих церквей сохранились в хорошем состоянии огромные иконостасы, и, возможно, в будущем церкви будут открыты для посещения.

Через три квартала находится гораздо больший монастырь, посвященный архангелу Михаилу и превращенный в советские времена в техникум. Некоторые из его пяти церквей отреставрированы, включая Архангельский собор (середина XVII века). Стены его внешней галереи — паперти, связывающие собор с трапезной, расписаны фресками, изображающими монастырскую жизнь, а интерьер собора украшен большим иконостасом, представляющим собой симбиоз барокко и неоклассицизма времен Екатерины Великой⁴.

Богатые устюжские купцы в XVIII веке вносили многочисленные пожертвования в монастырские храмы; поэтому некоторые из них украшены настолько искусно выполненными иконостасами, которыми нельзя не восхищаться сегодня как образцами северной российской интерпретации европейского барокко.

Самый примечательный пример позднего устюжского барокко находится в Троице-Гледенском монастыре, на противоположном берегу Сухоны, в месте самого раннего местоположения Устюга. Строительство главного собора, посвященного Троице, было начато в 1659 году, но из-за финансовых трудностей закончено только в 1690-м⁵.

Столетие спустя, между 1776 и 1784 годами, новые пожертвования позволили соорудить и расписать прекрасный иконостас, резные фигуры которого в стиле барокко отражают тесные связи города и Санкт-Петербурга. И форма иконостаса, и его сохранность изумительны. Все иконы написаны высокопрофессионально в западном академическом стиле, не хуже, чем это делалось тогда в католической Европе. Как случилось, что такое произведение возникло в Великом Устюге,



Иконостас Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря. 1776—1784. Фрагмент

в точности неизвестно, а исследователи могут предложить только гипотезы и догадки⁶.

Из Троице-Гледенского монастыря открывается необычайно красивый вид на стоящий на другом берегу Великий Устюг и еще раз напоминает о важности сохранения этого города. На обратной дороге из Гледена можно остановиться в слободе Дымково, в котором хорошо сохранились деревянные дома и две величественные церкви преподобного Сергия Радонежского (1739—1747) и Димитрия Солунского (1700—1709), расположенные на правом берегу Сухоны напротив Соборного дворца. С любого берега открывается великолепный вид на церкви противоположного берега — еще один пример прекрасного чувства ансамбля, которое отличает исторический Устюг с его деревянными и кирпичными домами на тихих улицах, хранящих очарование старины.

Разумеется, ансамблю Устюга был нанесен большой ущерб в советский период, но по сравнению со многими другими провинциальными городами Устюг все еще сохраняет дух древнего города, тем более новые постройки лежат вне его исторического центра.

В настоящее время главнейшая миссия Устюга заключается в сохранении драгоценного архитектурного и художественного наследия — уникального градостроительного ансамбля.

⁴ Тельтевский П.А. Великий Устюг. М., 1977. С. 24—26;

Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Указ. соч. С. 196—203.

⁵ Шильниковская В.П. Указ. соч. С. 113—114; Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Указ. соч. С. 249—250.

⁶ Об иконографии иконостаса Троицкого собора и его связи с западным церковным искусством см.: Онах К. Иконостасы Великого Устюга / Великий Устюг: краеведческий альманах. Гл. ред. В. Саблин. Вологда, 1995. Том 1. С. 180—194.

Датский скульптор Якобсен и его петербургский проект

Алексей Обухов

После августовского путча, и особенно последовавшего за ним распада СССР, в аппарате МИДа на Смоленской площади прошло революционно-демократическое перетряхивание кадров. В центре этого процесса оказались и прежние заместители министра. Уразумев, что беспокойная разоруженческая тематика, которой было посвящено более двадцати лет, теперь для меня заказана, я выразил пожелание поработать на скромной посольской должности. Волею исторических катаклизмов и указом президента я был назначен послом России в Данию.

Времени на раскачку не было, события развивались стремительно. О том, чтобы, как и положено, еще до отъезда обстоятельно ознакомиться с экономикой и культурой Дании, не могло быть и речи. В июне 1992 года, после недолгих сборов, мы всей семьей переместились на мое новое место работы — в Копенгаген.

Осваивать датскую специфику пришлось, что называется, «с колес». В том числе по части культу-

ры. Хотя с молодых лет я и прикипел — в качестве заинтересованного зрителя — к живописному искусству, многого из послевоенной художественной жизни Западной Европы попросту не знал. В определенном смысле *terra incognita* в моем самообразовании оставалась и датская культура. Если, конечно, не считать классика скульптуры Торвальдсена и великого сказочника Андерсена, которых в России знают и чтут широко, а также состоявшуюся на рубеже 1990-х годов в Москве и доставившую огромное наслаждение выставку скандинавской живописи начала XX века. Организованная по инициативе Совета министров Северных стран выставка включала весомый датский раздел. Но в тот момент Дании в фокусе моего внимания еще не значилось. Приходилось слышать также о композиторе Нильсене и датском балете. И о датском кино. Словом, небогато. Помнилось, разумеется, что в замке в Хельсингере обитал Гамлет, принц датский, по поводу которого создана, пожалуй, самая знаменитая трагедия англичанина Шекспира, включающая сакраментальную, вошедшую в пословицу фразу о неладах в Датском королевстве.

При всем том Дания — страна высокоразвитой промышленности и сельского хозяйства. С богатой историей. С крупным научным потенциалом. Работая в другой стране, дипломат не имеет права замыкаться в кругу своих сотрудников. Изучение страны пребывания, проникновение в национальную психологию ее народа — все это составляет набор обязательных требований к дипломату. Конечно, нельзя объять необъятное. Абсолютное знание невозможно. Но без внимательного отношения к местным обычаям, устоявшимся симпатиям и антипатиям успешная дипломатическая работа затруднительна.

Для того чтобы знать, надо ездить. Осенью 1992 года я оказался в городе Ольборг. Он примечателен тем, что здесь помимо прочего производится превосходный — того же названия — крепкий шнапс, настоянный на травах. Но в тот раз местное спиртное мы дегустировать не стали, а заглянули в картинную галерею. Сразу, словно магнитом, мое внимание привлекли ажурные решетки из черного металла, изящные и легкие — в центре



Роберт Якобсен и Алексей Обухов

Роберт Якобсен. Свободная скульптура. 1948. Мрамор. Высота 69 см



зала. Было указано имя автора: Роберт Якобсен. Даты жизни отсутствовали — значит, здравствующий художник, наш современник. И раз, и другой я обошел вокруг стенда. Рассматривать другие вещи не хотелось. Всего лишь декоративные оградки, причем без каких-либо излишеств, но за внешней простотой прочитывалась рука мастера.

Затем я узнал, что Роберт Якобсен — один из наиболее уважаемых художников страны, что он живет и работает в отдалении от столицы, в собственном имении Тогелунд на полуострове Ютландия, и что, судя по описанию, мне понравилась вещь, принадлежащая именно этому мастеру.



Роберт Якобсен. Эзон. 1954. Железо. Высота 58 см

Признаюсь, я испытал тихое удовлетворение от того, что чутье многолетнего завсегдатая художественных выставок меня не подвело.

Оказалось, что Якобсен известен и в российской музейной среде, однако скорее как художник, представляющий французскую школу. Такая классификация имела свое объяснение. Как следовало из монографии, творческая биография мастера распадается на два больших раздела — датский и французский.

Роберт Якобсен — уроженец Копенгагена. В 1930 году, будучи восемнадцатилетним, он изваял свою первую скульптуру. В сороковые годы Роберт вместе с другими датскими художниками — Асгером Йорном, Хенри Хеерупом, а также К.Х. Питерсеном и Эгиллом Якобсеном, составившими впоследствии знаменитое творческое объединение под названием «КОБРА», ведет активную выставочную деятельность в столице Дании. В 1947 году Роберт Якобсен перебирается во Францию, где остается на долгие двадцать лет. В этот период он экспонируется во многих странах мира. В 1949 году происходит важный поворот в творческой биографии Якобсена — в качестве материала для изготовления своих произведений он избирает металл. Дерево и камень остаются в прошлом. Грубому и холодному железу он не изменит никогда.

В 1969 году Якобсен возвращается в Данию.

Якобсен, безусловно, один из крупнейших скульпторов-абстракционистов второй половины XX века. Его деятельность отмечена высокими наградами — он кавалер французского ордена Почетного легиона (1980) и датского ордена Даннебро (1983).

Слов нет, чтобы получать удовольствие от созерцания творений Якобсена и ему подобных скульпторов, требуется известная зрительская подготовка. Должно быть, нам всем знакома такая вещь, как застрявшая в ухе назойливая песенная или танцевальная мелодия, которую крутил проигрыватель во время веселого застолья. Вернувшись из гостей, хочешь побыстрее задремать, а она, проклятая, зудит и зудит. Этого никогда не происходит с классической музыкой. Она не приедается. С лучшими произведениями авангардной живописи XX века ситуация такая же. Возьмем наугад — *Портрет А.С. Хохловой* Аристарха Лентулова или *Красную мебель* Роберта Фалька в Третьяковке. К этим шедеврам можно возвращаться вновь и вновь, каждый раз находя для себя ранее незамеченный уголок живописи, новое зрительское приключение...



Роберт Якобсен. *Оптическая сила тяжести*. 1971—1972. Железо. Высота 80 см

Все это в равной мере относится и к металлическим этюдам Роберта Якобсена. Они безошибочно узнаваемы в музейных залах и на открытом воздухе. Они цепляют глаз, хочется остановиться и разглядеть. И никогда Якобсен не скатывается до штампа, не запускает себя в безликую серию — он вечен в поиске новой скульптурной гармонии. Он говорит: «Я никогда не занимался копированием стиля, установленного раз и навсегда... Стиль для меня равнозначен однообразию»¹.

Мы без излишних церемоний договорились о встрече с художником и отправились в Тогелунд, в Ютландию. Супруги Якобсены и их родственники были исполнены радушия. Сам Роберт — высокий, красивый, грузный старец. Ему в это время было уже за 80. Немецкая жена Роберта, Мария, много его моложе, зорко следила за соблюдением скромной нормы красного вина, которую мог позволить себе художник. За бокалом бургундского последовала горсть таблеток — от сердца и прочего.

Дом Якобсена оказался средоточием великого разнообразия диковинок со всех концов света. Там были индонезийские и африканские маски, языческие амулеты, предметы деревенского быта. Плоды незатухающего любопытства и неустанного собирательства. Непременная составляющая творческой лаборатории скульптора, источник уверенности в правильности избранного пути в искусстве.

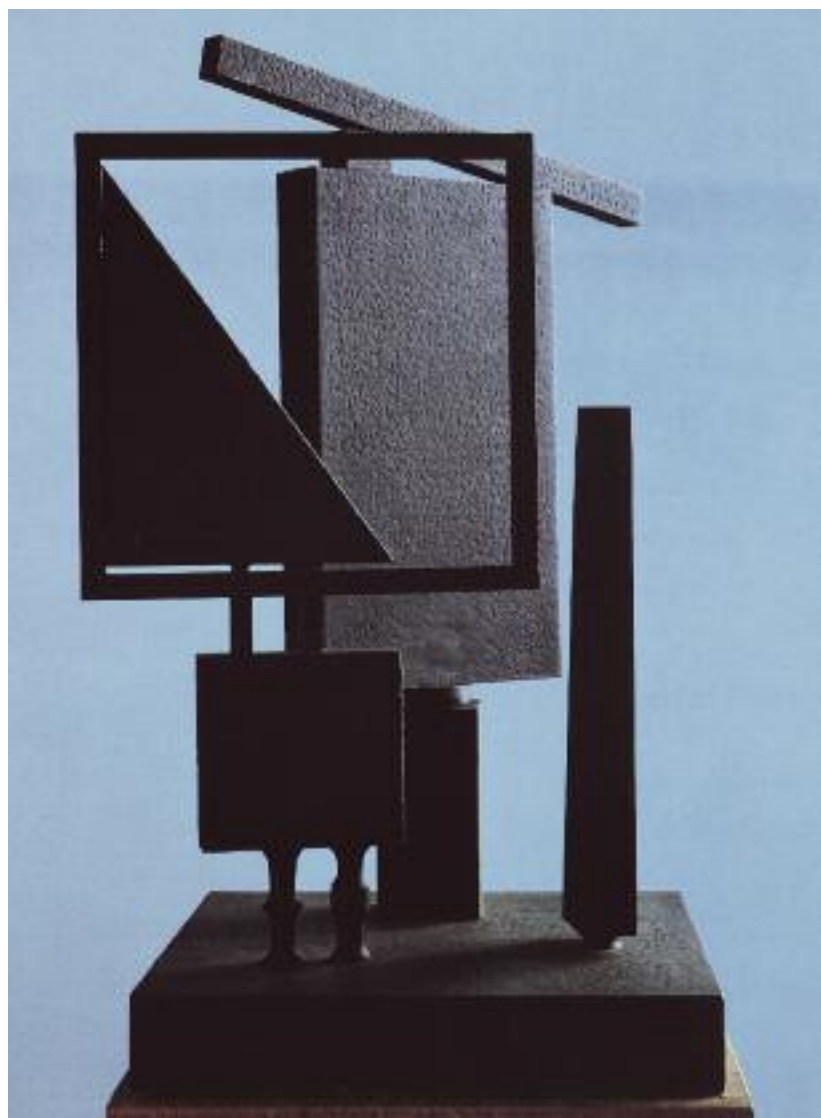
Со стороны могло бы показаться, что мы знаем друг друга уже много лет. Роберт Якобсен с большой теплотой говорил о русском искусстве, о Шагале,

¹ Moestrup Hans, ed., Jacobsen Robert. *Le Createur d'Espace*. Copenhagen. 1984. P. 37.

Малевиче. Вспоминал о своем знакомстве в Париже с более поздними художниками-модернистами русского происхождения — Ланском, Полякове, Стравинском. Следует подчеркнуть особо, что в творчестве Якобсена заключена глубокая и богатая культурная традиция. У самого скульптора на этот счет точка зрения однозначная: «В мире искусства мы все опираемся на плечи друг друга»².

Среди художников, оказавших на него наибольшее влияние, критики называют чаще других имена Леже, Певзнера, Клее и, конечно, Кандинского,

² Moestrup Hans, ed., Jacobsen Robert. *Le Createur d'Espace*. P. 151.

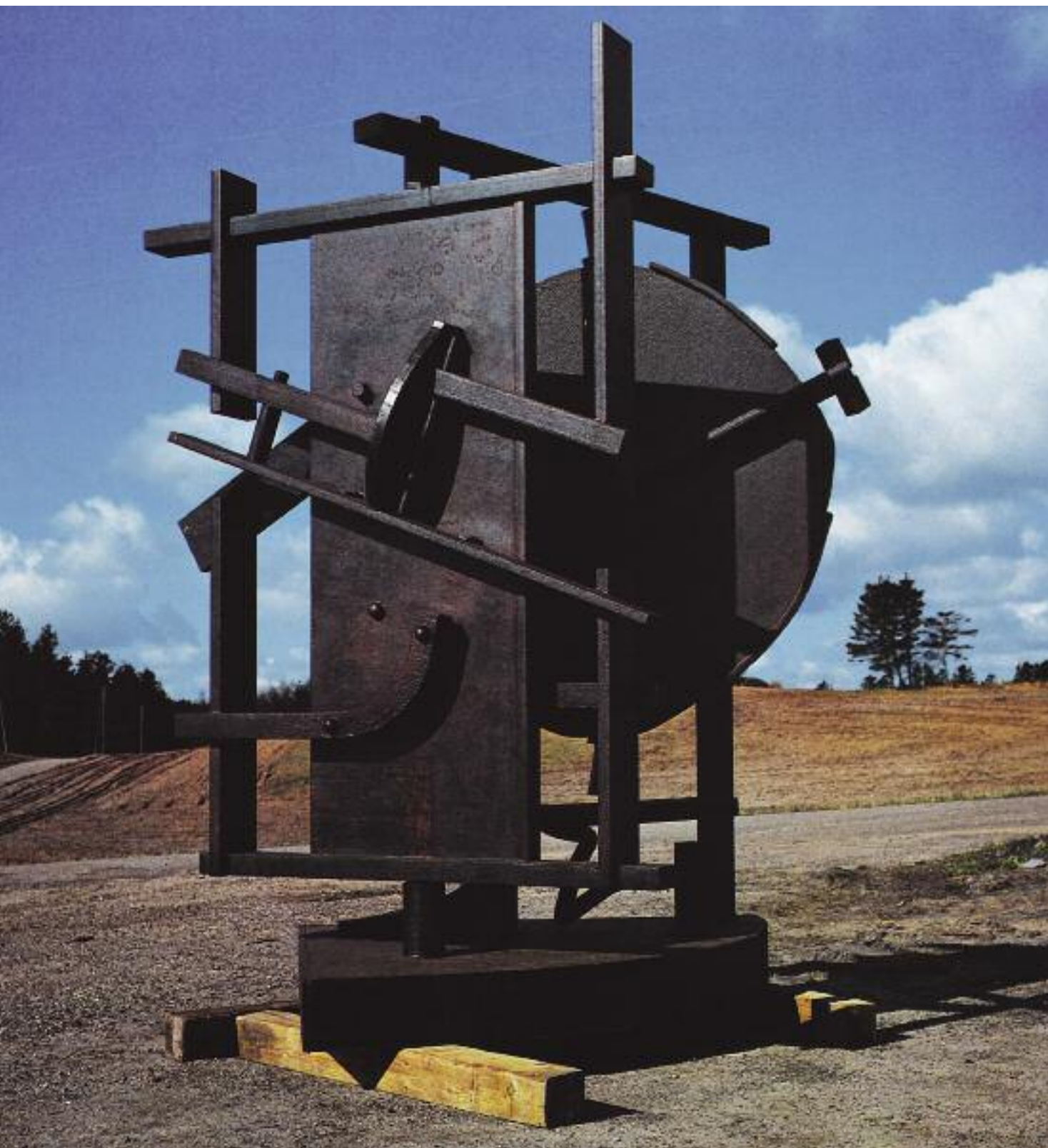


Роберт Якобсен. *Конструктивная форма*. 1981. Железо. Высота 45 см



Роберт Якобсен. Композиция. 1982.
Рисовая бумага, акриловые краски. 62х92 см





Роберт Якобсен. В честь Вазарели. 1982. Железо. Высота 225 см

Татлина, Малевича, Архипенко. Глубокое уважение Яacobсена к русскому изобразительному искусству — не поза, не дань модному поветрию, а жизненная позиция, выверенная многими десятилетиями напряженного труда. И все же если искать истоки, то, на мой взгляд, самым мощным и плодотворным влиянием в творчестве Роберта Яacobсена следует считать художественный метод, предсказанный великим французом Полем Сезанном, — кубизм. В самом деле, лучшие произведения Яacobсена воспринимаются как фантазии в металле на тему кубистических полотен десятых и двадцатых годов XX столетия — от Пикассо и Брака до Малевича и Хуана Гриси. Свойственное кубизму своеобразное почвенничество, обостренное чувство материальности окружающего мира убедительно и мощно звучат в работах Яacobсена.

Скульптуры Яacobсена не копируют реальные предметы — свои прообразы: моторы, станки, подъемные краны, строительные детали и т. п., которые в избытке теснят людей в нашу индустриальную эпоху. Они лишь напоминают о них. И, напоминая, предстают в качестве объектов, исполненных собственной поэзии, гармонии и умиротворения.

Надо сказать, что на деятельности Яacobсена плодотворно сказался тот факт, что он был человеком от мира сего — с активной и страстной жизненной позицией. Перспектива уединения в «башне из слоновой кости», малокровное эстетство его принципиально не привлекали. Вечная проблема — художник и общество. Комментарии Яacobсена на эту тему, высказанные в разные годы жизни, говорят сами за себя. «Всякое искусство настроено критически по отношению к обществу, — отмечает он. — Искусство определяет границы свободы».

Вернемся, однако, к обеденному столу в Тогелунде. Зашла речь о произведениях Яacobсена, находящихся в зарубежных музейных собраниях. А есть ли его скульптуры, установленные в городах в других странах? Яacobсен ответил утвердительно — например, в Китае.

Российско-датские связи в ту пору шли к своему 500-летию. В обоих государствах велась подготовка в этому юбилею. Сама собой возникла идея — не стоит ли подумать о том, чтобы в ознаменование этой даты и в качестве доброго знака в российско-датских культурных связях попробовать договориться об установке скульптуры Яacobсена где-либо в Москве или в Санкт-Петербурге. Яacobсен казался просто окрыленным этой возможностью. Оставить свой след в одной из столиц России, там, где зародился и процветал русский авангард, оплодотво-

ривший все европейское искусство XX века, — ранее престарелый мэтр не мог и помечтать об этом.

Разумеется, про себя я отчетливо осознавал уязвимые стороны проекта. Отношение к искусству XX века в Советском Союзе было, мягко говоря, неоднозначным. Мой расчет был на процессы демократизации, происходившие в стране. Хотя я и понимал, что предвзятое отношение к современному искусству в одночасье перевернуть было нельзя — оно по-прежнему культивировалось, в том числе влиятельными политическими силами. От них не отставали и некоторые профессиональные художники, причислявшие себя к реалистам.

Словом, предугадать препятствия на пути только что наметившегося проекта было нетрудно. Но почему не попытаться счастья? У меня в воображении возник вариант размещения скульптур выдающихся мастеров, Роберта Яacobсена в их числе, на лужайке перед Музеем изобразительных искусств им. Пушкина в Москве. Почему не пофантазировать? Какая была бы замечательная зримая реклама великому музею и каким великолепным культурным объектом обогатился бы город — парком скульптур разных художников мирового класса...

Потом нас пригласили в святая святых — в мастерскую Роберта Яacobсена. Просторный зал с солидным стотонным прессом. Запах окалины. Скорее цех, чем ателье художника. Высокие, крашенные голубой краской баллоны с газом для сварочного аппарата. Наковальня. Приспособление, чтобы гнуть толстые стальные листы. Под потолком — рельсы для мостового крана. В молодые годы Яacobсен сам, своими красивыми сильными руками управлялся со всем этим хозяйством. Теперь ему помогал зять — француз Бернар Лётэ.

Восседая, как на послушном Росинанте, на высоком табурете на роликах, Яacobсен ловко маневрирует среди механизмов. Отдает короткие указания. На носу — очки, которые он то и дело сдвигает на лоб. Громко из невидимых репродукторов звучит музыка — нью-орлеанский диксиленд. Яacobсен работает с огоньком, в охотку — даже в свои 80 лет. Бернар на лету угадывает его пожелания.

Работе художника-сварщика, художника-слесаря и монтажника Яacobсен отдал более полувека. Гнул, сверлил, ковал, сваривал. Порой, недовольный результатом труда, за ночь полностью разобрал уже готовую металлическую громадину и утром начинал заново. Он называл себя пролетарием, у которого нет ничего, кроме собственной работы. В послевоенные годы творческая интеллигенция в Западной Европе была не чужда левой идеологии.

Надо отметить, что видные критики произнесли немало глубоких слов в стремлении выявить секрет притягательности искусства Якобсена. Датскому скульптору отдают должное за противостояние бескрылому натурализму в искусстве. За мастерское, новаторское использование пустот, то есть пространства, не заполненного материалом, из которого сделана скульптура. За графически четкую организацию объема произведения. За то, что холодный металл, пройдя через руки мастера и подчинившись его воле, словно оживает.

В искусстве, считает Якобсен, заключена некая тайна — оно и не может быть полностью прозрачным и понятным. Ведь немалую роль в создании художественного произведения играет интуитивное начало. Поди, объясни его в терминах рациональной логики. Якобсен замечает: «Изготовление вещей, которые я не понимаю, представляет для меня наибольший интерес...»³.

Подлинное искусство, по мнению Якобсена, не имеет ничего общего с безмятежным, бездумным благолепием — оно рождается в муках, из драматического столкновения различных мировых сил. «Талант, — утверждает скульптор, — представляет собой дар Божий. Но индивидуальность художнику дает дьявол». Этими и другими мыслями, своим богатым опытом в области абстрактной скульптуры Якобсен, надо полагать, охотно делился со студентами, когда профессорствовал в Мюнхене (1962) и преподавал в Королевской академии искусств в Копенгагене (1976).

Что же касается нашего амбициозного проекта, то от его московского варианта я отказался сразу, даже не вступив в предварительную переписку с директором Пушкинского музея, многоуважаемой Ириной Александровной Антоновой. Подобные проекты требуют многих лет на согласование и реализацию. А российско-датское 500-летие было тогда на носу — в 1993 году.

Более реалистичным представлялся в тот момент петербургский вариант: установка композиции Якобсена на одной из площадей в новом районе, чтобы не вступать в противоречие с ампириной архитектурой старого города и не травмировать традиционалистов. Были направлены обращения от имени посла в Петербургскую мэрию, которой руководил А.А. Собчак. Я постарался доходчиво разъяснить значение предложенного проекта для развития российско-датского культурного диалога. Санкт-Петербург и Копенгаген — две крупнейшие

метрополии в рамках Балтийского региона. Скульптура была бы подарком художника из Дании Северной столице России. Предстояло, однако, решить вопрос о расходах на транспортировку и установку скульптуры. При желании это вполне можно было бы доверить спонсорам. Речь не шла о крупных суммах. Ответ из мэрии был обнадеживающим. В Питер были направлены фотографии монумента.

Продвижению проекта способствовала группа телевизионщиков из Москвы. Во время второй поездки в Тогелунд мы взяли молодых людей с собой, и они отсняли большой материал о творчестве Якобсена, показанный по общероссийским каналам. Зрители получили возможность увидеть его работы.

В январе 1993 года мы ждали чету Якобсенов у себя — на посольской вилле. 28 января раздался звонок из Тогелунда: Роберт Якобсен не приедет, он скончался. Остановилось сердце.

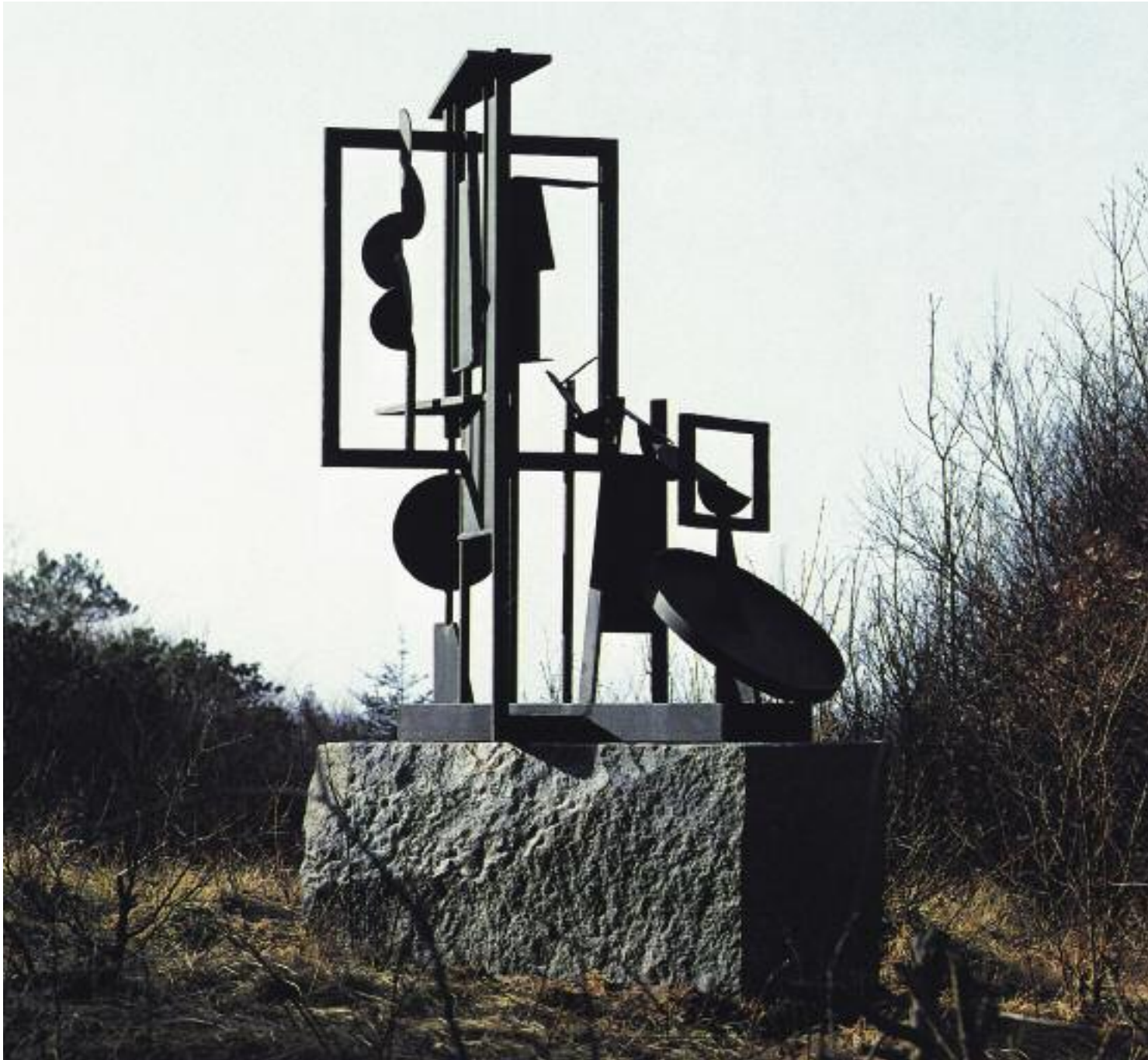
На траурную церемонию в почитаемую моряками церковь Хольменс-кирке, что в самом центре Копенгагена, пришел цвет датского общества. Гроб с телом Якобсена выносили под звуки его любимой мелодии «And when the Saints go marching in». Так оборвалась короткая, но яркая дружба между российским послом и великим датским художником, в которой было много тепла и, как мне показалось, взаимной симпатии.

Видно, не судьба. Возникший в Тогелунде проект вскоре пошел на убыль. Кандидатура площади в Санкт-Петербурге для установки скульптуры Якобсена по каким-то причинам отпала. Вероятно, в тот момент власти города были больше озабочены выделением здания для генерального консульства Дании. Подходящий дом, потребовавший, правда, больших реставрационных работ, был найден на Васильевском острове. Появилось предложение поместить скульптуру Якобсена за оградой на территории генконсульства. Может быть, не так эффектно, но зато надежно в смысле охраны от вандализма.

Но тут свое веское слово сказала Мария — вдова Якобсена. Она была решительно против. Судя по всему, такая ее непреклонность соответствовала воле самого Роберта — он дарил свою скульптуру Петербургу при том условии, что она будет стоять на российской земле. Экстерриториальный участок генконсульства для этого не очень-то подходил.

А может быть, когда-то будет реализована идея об устройстве Парка скульптур на лужайке Пуш-

³ Moestrup Hans, ed., Jacobsen Robert. Le Createur d'Espace. P. 27.



Роберт Якобсен. Ритмическое развитие. 1971—1977. Железо. Высота 198 см

кинского музея в Москве? Ведь она сама собой напрашивается. Тогда в этом Парке место для скульптуры Якобсена, возможно, менее объемной по сравнению с предлагавшейся для Петербурга, должно быть обеспечено.

... Недавно мне довелось вновь побывать в Копенгагене. Обратили на себя внимание возвысив-

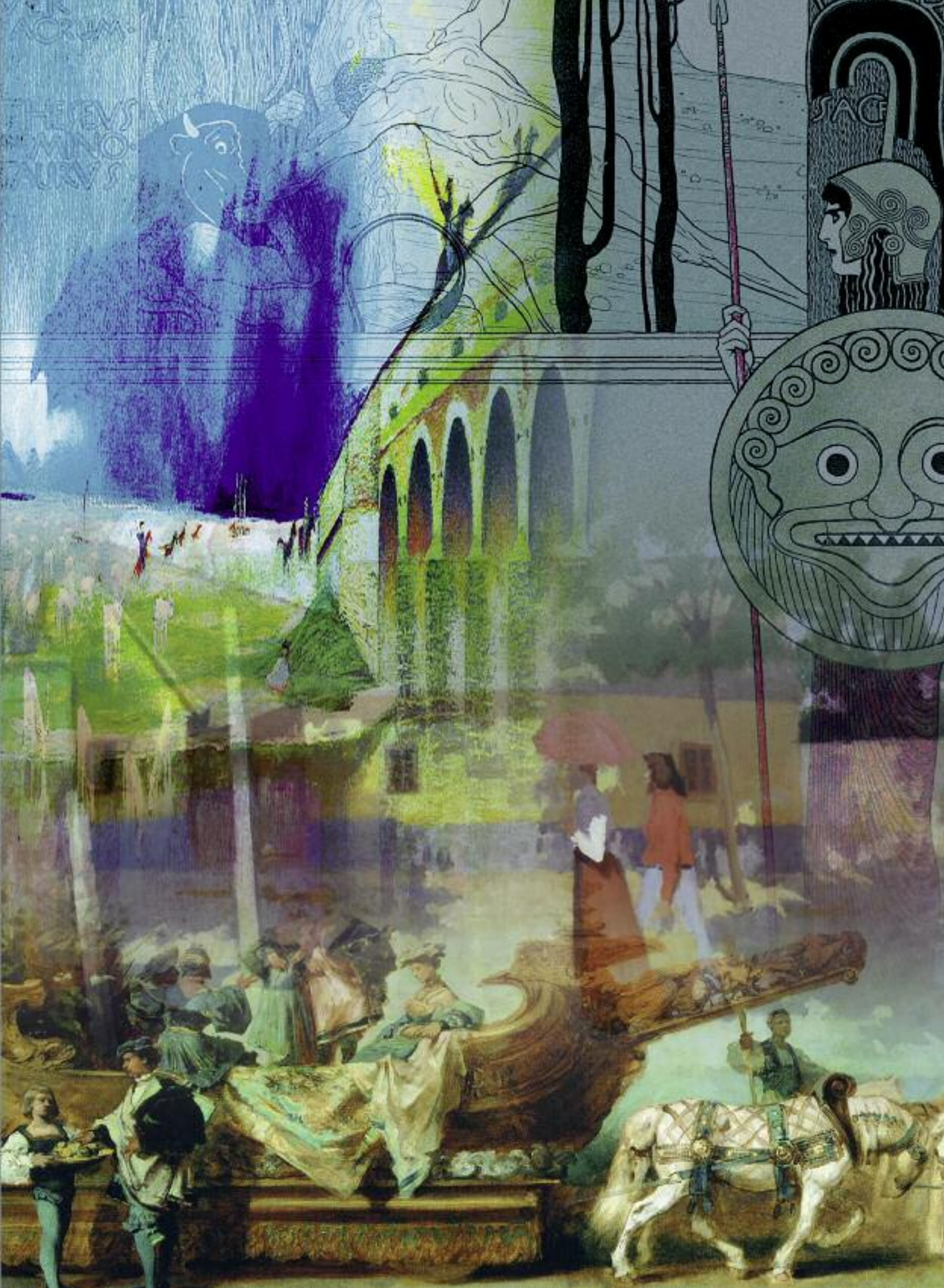
шиеся с некоторых пор на копенгагенских перекрестках фигуры непомерных бронзовых теток мэтра Фернандо Ботеро. Приходится признать, однако, что, несмотря на свои объемы и внезапную международную популярность ваятеля, нишу, оставшуюся после ухода Роберта Якобсена, ботеровские толстушки не закрывают.

ХРОНИКА

ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Обетованный край модерна и символизма располагался на рубеже XIX и XX веков в Вене и Будапеште. Увидев выставку в Эрмитаже, российский зритель не только восполнит зияющие пробелы своего художественного образования, но может ощутить, что был такой период в истории Европы, когда разные части континента представляли собой единую художественную семью.

Тот факт, что в советскую эпоху страна имела два типа и два семейства искусств (официальное и неофициальное), давно никого не удивляет. Теперь можно сказать, что существовало еще и «третье искусство»: творчество художников-эмигрантов.



ACRYUM

THEY'S
MINO
TAURUS

SAGE

«Вена — Будапешт». Шедевры европейского модерна в Эрмитаже

Австро-венгерская монархия была наряду с Россией самым большим в Европе государством, имеющим вековые традиции и разветвленные династические связи, государством, включающим в себя завоеванные или унаследованные Габсбургами земли в Центральной Европе, Италии, на Балканах и постоянно входившим в соприкосновение с русскими. (В известный период истории одна из частей бывшей Австро-Венгрии, а именно ее восточные территории, перешедшие к независимой Польше, была включена в империю Сталина.)

Сопряжение веками сложившихся в этом регионе австро-немецких традиций и исторического своеобразия славянства, оформление в рамках габсбургской империи австро-венгерского дуализма, непростые отношения Вены как

имперской столицы с региональными центрами западных славян — Прагой, Краковом, Львовом, Любляной — все это имело отношение к процессам и судьбам художественной культуры всего европейского ареала в широком смысле слова. Сложная смесь взаимообогащений, влияний, чреватого конфликтами соперничества и противостояния сопровождала в Австро-Венгрии не только общественную жизнь, но и жизнь культуры, создавала в художественном облике региона сложный сплав инерции и творческого бурления, усвоения и оттачивания.

Выставка «Вена — Будапешт» открывается осенью 2005 года в Государственном Эрмитаже. Для ее организаторов весьма существенны были предшествующие репетиции в Вене (2003) и Будапеште (2004), вызвавшие живой и заинтересованный отклик публики не только в Австрии и Венгрии, но и в других странах. И все же для России эта экспозиция имеет особое

значение. Впервые российский зритель в столь широком объеме и с ясно обозначенной исторической хронологией знакомится с малоизвестным ему разделом европейской культуры, включая изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектуру, музыку, театр. Притом это материал высокого качества.

Нынешняя выставка в Эрмитаже дополняет прошедшие в последние десятилетия выставки «Москва — Париж» (1981), «Москва — Берлин» (1996 и 2004), «Москва — Варшава» (2005). Но несомненно и ее своеобразие. В отличие от своих предшественниц в фронтальном сопоставлении европейских культур она не ставит целью искать очевидные западные параллели историческому развитию российского искусства. Специалисты из Эрмитажа выбирали экспонаты с другими целями. Прежде всего выставка призвана восполнить определенные пробелы в нашем сегодняшнем знании



Ханс Макарт. Праздничное шествие. Эскиз. 1879. Фрагмент. Городской музей, Вена



Дьюла Бенцур. Портрет императрицы Елизаветы. 1899. Холст, масло. 142 x 95,5 см. Венгерская национальная галерея, Будапешт

венгерского и австрийского искусства. Запоминающийся показ графики и прикладного искусства позволяет давать изящный комментарий к основному составу выставки, привезенной в Петербург нашими гостями. Но эта главная задача была, пожалуй, не единственной.

Одно время у нас и во всем мире наука и музеи обращали преимущественное внимание на переходную и особенно провидческую роль модерна и символизма в поисках новых путей искусства. Казалось особенно важным понять, какие элементы доавангардных экспериментов искусства могли подготовить опыты авангарда, в том числе и феноменальный взрыв русского авангарда. Вероятно, такой подход к проблеме модерна и символизма уже идет на спад. Возникает интерес к этим художественным явлениям как таковым безотносительно к их передаточной или промежуточной функции.

В Венгрии все большее внимание стали привлекать талантливые венгерские живописцы, связанные с Мюнхеном. Часть из них (А. Лигети, Ш. Лицен-Майер) стали экспонентами эрмитажной выставки.

Зимой 2005 года в Венгерской национальной галерее состоялась выставка «Ню», на которой задавали тон картины, написанные в период историзма, — выразительные в своем колористическом выборе, плотно и широко построенные. И другие произведения, в особенности исполненные Берталаном Секеем проекты монументальных фризов с их изяществом и налетом мистицизма, способны опровергнуть представление о живописи этого периода только как о чем-то тяжеловесном, начисто лишенном стиля. На выставке в Эрмитаже, как и на предыдущих (в Вене и Будапеште), Секей представил триптихом *Бегущая женщина* (1864). Живописная фактура полотна так свободна, а размытая при-



Лайош Гулачи. *Зачарованный сад*. 1906—1907. Холст, масло. 85,8 x 63 см.
Венгерская национальная галерея, Будапешт

глушенность выдержанного в коричневых тонах колорита так артистична, что начинаешь сомневаться

в дате исполнения картин. Но Секей мог быть и иным — статически торжественным.



Костка Тивадар Чонтвари. Гроза над долиной. 1903. Холст, масло, 58х116,5 см. Венгерская национальная галерея, Будапешт

Когда был соответствующий заказ, писал в «официальном» духе и малоизвестный у нас австриец Ганс Макарт, почти единодушно объявленный в шестидесятых—семидесятых годах XIX века одним из лучших художников Европы. Впрочем, он имел несколько лиц. Его лучшие картины на исторические темы соперничали своим колористическим блеском и композиционным мастерством со старыми мас-

терами. Популярностью пользовались и его натурные женские портреты, представленные на выставке, которым он сообщал то проникновенный эстетизм в духе венецианцев, то превращал в фантазмагорию нарядных фигур и декоративных атрибутов, в известном смысле даже предвосхищая сцены из фильма Феллини *Джульетта и духи*.

Как декоратор Макарт ставил и другие задачи. Его художественное



Адольф Феньеш. Утро в маленьком городе. 1904. Холст, масло. 70х88,5 см. Венгерская национальная галерея, Будапешт

оформление экипажа по случаю годовщины бракосочетания императорской четы стало своеобразным карнавалом жизни. К этому оформлению Макарт привлек своего талантливого ученика Густава Климта.

Связь художественных эпох, их сложное сцепление — основной стержень выставки «Вена — Будапешт». Ее устроители, среди которых необходимо отметить главного комиссара Каталин Фелди-Дожа из Исторического музея Будапешта, Эдит Плесневи из Венгерской национальной галереи, выразительно, без назидательного рационализма выявили эти связи. Много сделали для укрепления международного контекста выставки Петер Шиклош и Рита Майер из Министерства культурного наследия Венгрии. Из венских организаторов отметим директора Австрийской художественной галереи Вильфрида Шепеля.

Возможно, демонстрация отдельных мастеров не всегда такова, как ожидали российские любители искусства: на выставку не попали некоторые известные произведения Климта, достаточно скупо представлен Эгон Шиле, возможно, более широко можно было показать предварительный материал к монументальным работам других мэтров Венского сецессиона. Тем не менее, и это самое главное, эрмитажная экспозиция искусства двух европейских столиц весьма многолика и позволяет почувствовать исторический ритм художественного процесса.

И в Вене, и в Будапеште модерн властно вторгся в начавшиеся во времена историзма архитектурные и градостроительные процессы. Фотографии и графические листы, показанные на выставке, позволяют ощутить художественную равновесность венской и будапештской Сецессии с открытым символизмом и конструктивностью первой и выразительными живописными

акцентами последней. То, что делали венские зодчие Йозеф Мария Ольбрих и Йозеф Хофманн в архитектурном интерьере и экстерьере, отличалось смелостью и экономностью выразительных средств. Выставка в Эрмитаже — представленные на ней образцы мебели, декоративного и прикладного искусства, экспозиционные решения крупных международных форумов, какими были выставки Сецессиона, — позволяет понять широкую амплитуду зародившегося на рубеже веков венского геометризма. Ныне это явление все больше осознается как прорыв к новой системе художественного синтеза, к такому соединению конструктивности и фантазийных парабол, которое оказалось и логичным, и обращенным к обновленной эстетической ориентации публики на рубеже XIX—XX веков. Во многом поэтому мы заново открываем сегодня особое изящество венской мебели, элегантную космогонию венского фарфора, изысканное обаяние венской открытки.

Выставка «Вена — Будапешт» позволяет оценить и особую роль



Кароль Ференци. Октябрь. 1903. Холст, масло. 126х107 см. Венгерская национальная галерея, Будапешт



Густав Климт. Тезей и Минотавр. Плакат I выставки Сецессиона. 1897. Цветная литография. 97х70 см. Городской музей, Вена

в этих процессах искусства графики. Прежде всего в работах венцев Коломана Мозера, Густава Климта, Карла Моля, а несколько позже в том, что делали художники из венгерской колонии Геделе близ Будапешта (там работали Шандор Надь, Аладар Креш-Керешфай, Реже Михай). Ими утверждался приоритет мобильной, гибкой линии, в которой импульсивное живое движение пера, кисти, карандаша умерялось элегантностью. Именно эта линия нередко становилась ведущим компонентом сецессионного формотворчества. С ней связывали изысканность и свободу в станковой и прикладной графике, ювелирных издели-

ях, экономные или, напротив, близкие к барокко структуры в мебели, стекле, декоративном текстиле. Антипод строгой геометрии, то есть «венская линия» как интегративное начало, получает не только региональную, но и общеевропейскую значимость.

Мастера графики, книжного дизайна, архитектурного интерьера в России в свое время были хорошо осведомлены не только о том, что делают Т.Т. Хейне в Германии, О. Бёрдсли в Англии, но и о том, как работают мастера Вены.

Австрийскими искусствоведами, в частности Марианн Бизанц-Праккен из венского выставочного зала Альбертина, немало написано

о виталистическом прорастании венской графики в пространстве книг, журналов, выставочных и театральных плакатов. Графика завоевывала эти широкие территории чаще всего под знаком пантеизма. Изображение птиц, цветов, деревьев, темных аллей или колющегося поля возникало на страницах журналов и книг то как охватывающая несколько разворотов динамическая форма, то как живописно-графический комментарий, строго параллельный тексту. Показанное на эрмитажной выставке оформление

журнала *Ver Sacrum* — образец такого рода артистического дизайна, одновременно собранного и поэтически-раскованного. Авторы журнала, поэты и мыслители, часто обращались к мифологии Древнего Рима и раннехристианского искусства, находя в них исторические аналогии борьбе, которую вела горсточка венских символистов с косностью публики и сопротивлением своих коллег, убаюканных прекраснотушим бидермейера и отрешенным объективизмом академической школы.



Янош Маттис Тейч. Пейзаж. 1917. Картон, масло. 60 x 50 см.
Венгерская национальная галерея, Будапешт



Йозеф Хофманн. Стул. Около 1907.
Музей мебели, Вена

Венский Сецессион разрабатывал в каждой сфере искусства сразу несколько творческих линий. Это относится и к графике. Состоявшаяся в 1895 году в Вене международная графическая выставка продемонстрировала кроме репродукционных техник и оригинальные листы — работы, выполненные карандашом, акварелью, гуашью. В карандашных рисунках Климта, Мозера, Роллера, Курцвайля индивидуально обыгрывались соотношения плоскостного и объемного, остро выявлялись ракурсы фигур, апробировались новые отношения их единичности и множественности и заодно — композиционной статики и динамики. В графике с особым азартом воспринимался опыт японских гравюров: выразительность звучных и бледных локальных цветов, взаимозависимость плоскостных форм и глубинных прорывов пространства. Все это способствовало осуществлению синтеза цвета, формы,

фактуры материала. Петербургская выставка вновь убеждает, что без японских и других восточных влияний не появился бы на свет один из оригинальных европейских стилей, каким сегодня по праву считается модерн.

Интерес к японскому искусству, получивший в последние десятилетия XIX века всеевропейский масштаб, имел в разработках венских сецессионистов и другую грань — тяготение к театральности. Неслучайно в домах Климта и его коллег находились целые коллекции костюмированных японских гравюр и театральных масок, а работавшая в ателье моды подруга Климта Эмма Флюге, как свидетельствуют фотографии, часто наряжалась в кимоно.

На выставке в Эрмитаже веское слово в защиту мобильного рисунка с натуры произнес приверженец условно-структурированной формы Густав Климт. Созданные им многочисленные карандашные рисунки, запечатлевшие всплески и затухания жизни, передают увлечение художника самим ее процессом. Естественно уживаются в этой свободной импровизации драматические вибрации чувств и одинокое созерцание, человеческое погружение в себя и просветленная открытость миру. Обозрение этих графических экспромтов, вновь и вновь побуждает размышлять о разномасштабности искусства модерна и символизма, соединившего в себе вселенский зов и внимание к интимным человеческим переживаниям.

Искусство главы Венского Сецессиона Густава Климта оказалось сердцевиной этих поисков. Климтовский след на выставке — портреты, рисунки, фотографии — позволяет почувствовать богатство его философских замыслов и артистического дарования. Вместе с тем рождается немало

вопросов. Не вполне ясно, например, почему декоративность, до конца XIX века не имевшая, кроме Макарта, других сторонников в австрийской живописи, стала в первую очередь, благодаря Климту, одним из главных элементов сецессионного символизма. Впрочем, затрагивающие первостепенную для модерна и символизма проблему идеала, эти размышления заставляют мысленно выйти за пределы габсбургской культуры.

В австрийском искусстве, развивавшемся большую часть XIX века под определяющим влиянием бидермейера, неудовлетворенная жажда волшебного и магического, первобытного и таинственного постепенно накапливалась, почти не получая выхода. Только так можно объяснить дерзость и масштаб, который приобрел союз Климта с Древностью, ритуальными художественными образами Египта и Равенны, торжествующий эстетизм его женских



Лайош Кассак. Изобразительная архитектура II. 1922. Холст, масло. 25,5х24,5 см. Венгерская национальная галерея, Будапешт



Дьюла Хари. Застежка для дамского пальто. 1904. Серебро, филигрань, эмаль, бриллианты, жемчуг, Высота 13,3 см. Музей декоративно-прикладного искусства, Будапешт

портретов, обращенный к внешне вполне заурядным моделям, артистическую свободу и эротическую раскованность его графики. Поразительный всплеск венского искусства на рубеже XIX—XX веков, особенно творчество Климта, был экспрессивным ответом на длительное преобладание инерционных ритмов. В истории русского искусства подобные процессы (не будем здесь вдаваться в конкретные особенности разных национальных школ) вели от Поленова к Врубелю и Баксту.

Как демонстрирует выставка, которой мы посвящаем свой обзор, исторические пути венгерской и австрийской культуры были подчас то довольно близки друг другу, то ощутимо расходились. Эта двойственность касалась скорее следующих за историзмом исторических пластов — сецессии и авангарда. В нынешней экспозиции в Эрмитаже можно обнаружить прямую

переключку отдельных произведений венгерской живописи с творческими параметрами венских мастеров. Открыто ориентировано на них одетое в богатую сецессионную раму полотно Яноша Вассари *Золотой век*. Характерен болотно-зеленый колорит, уходящая вдаль аллея статуй (символ вечности), чувственное изображение любовной пары — олицетворение противостоящего увяданию природы обновления жизни.

Однако венский путь не был единственным для венгерских художников. В работах Лайоша Гулачи отразилось соприкосновение с бельгийским символизмом, а в картинах и декоративных панно Аладара Креш-Керешфаи прослеживается изучение английских прерафаэлитов. Один из центральных акцентов эрмитажной экспозиции — живопись Йожефа Рипл-Ронаи, талантливого живописца, плодотворно сотрудничавшего с набидами.

Известно, как трудно обратить на себя внимание в считающем себя художественной столицей мира Париже. Лишь недавно «заслужил» выставку во французской столице выдающийся немецко-швейцарский мастер Арнольд Бёклин. С почти столетним опозданием пришла очередь Густава Климта как нынешнего экспонента музея Пти-Пале. Эта ситуация, распространяющаяся далеко не только на мастеров австро-немецкого круга, позволяет оценить парижскую приязнь к Рипл-Ронаи, усвоившему французский флер блестящему портретисту, автору поэтических картин-гобеленов, виртуозному графику и декоратору, чей «точечный стиль» справедливо считают проявлением подлинной оригинальности.

Венская сецессия воспринимается многими австрийскими исследователями как лебединая песня



Хуберт Оскар Тарьян. Подвеска. Около 1900. Серебро, эмаль. Высота 9 см. Музей декоративно-прикладного искусства, Будапешт



Эгон Шиле. Мелани (Портрет сестры художника). Холст, масло. 35,6х31 см. Городской музей, Вена

габсбургской аристократии. Венгерскую самобытность в искусстве нового и новейшего времени еще предстояло утвердить и в контексте новой роли, которую ей предстояло сыграть в габсбургском государстве после соглашения 1867 года, и в широком движении европейской культуры. Венгры начали искать в искусстве нечто адекватное своему романтическому блужданию в мировой панораме человечества только в последние десятилетия XIX века, не раз делая акцент на народной традиции, творчестве талантливых самоучек.

Одним из ярких отражений этого стали показанные на выставке произведения Костки Тивадара Чонтвари. Конечно, знакомясь с его творчеством, нужно иметь в виду не только их, но и миниатюрные экзотические пейзажи, и огромные удлинённые панно с изображением народных праздников, античных руин, низвергающихся водопадов, хранящиеся в музеях Будапешта и Печа. Только так можно увидеть его и как мечтателя-визионера, и как мрачного катастрофиста, и одновременно как художника, способного глубоко погрузиться в жизнь природы, рассмотренной глазами духовидца.

Выставка «Вена — Будапешт» стереоскопична, насыщена для нашего зрителя большими и малыми открытиями. Но не менее ценна возникающая при ее обозрении необходимость переоценок. Это касается внутренних пропорций и тональности художественной культуры каждой из двух стран.

Еще предстоит приблизиться к пониманию австрийского экспрессионизма, который сегодня изучается преимущественно на материале литературы и музыки. Взрыв искусства Климта, Кокошки, Шиле, глубоко повлиявшие на культуру Запада философия и мифология Фрейда, появление композиторов нововенской школы, эксперименты Шёнберга стали крупными событиями XX века.

Благодаря хранящимся в московских музеях произведениям одного из выдающихся художников XX века Белы Уица, выставкам, альбомам, музейным каталогам и углубленной работе венгерских искусствоведов мы имеем большее представление о венгерском экспрессионизме, таких фигурах, как Дьюла Деркович. Но и тут выставка в Эрмитаже вносит немало нового. Это особенно касается авангарда и периода Первой мировой войны. Шоковая экспрессионистская поэтика произведений Ласло Меднянского, преобразованные лица и искореженные фигуры облаченных в лохмотья и брошенных на край света его солдат, драматическая конфигурация темных масс на снегу в картинах Яноша Вассари, печатавшаяся в журналах *Тетт* и *Ма* антивоенная графика активизма — один из самых интересных разделов экспозиции, подготавливающий нас к взрыву венгерского авангарда 1920-х годов.

Для российского зрителя уроки выставки «Вена — Будапешт» очевидны. Дело не только в том, что кто-то из российских художников

соприкасался с искусством кого-либо из художников Западной или Центральной Европы. Важнее то, что на рубеже XIX и XX столетий сложилась такая историческая ситуация, когда в масштабах всей Европы налаживалось живейшее взаимодействие между Западом и Востоком, Севером и Югом. В орбиту этого взаимодействия были втянуты мастера Франции и Англии, Германии и Скандинавии, Австрии и Венгрии, Польши, Италии, Испании, Балканских стран. В этот исторический момент Россия была по всем художественным параметрам достойным собеседником своих соседей.

Игорь Светлов



Бокал в форме тюльпана. 1899. Фаянс. Высота 27,5 см. Музей мануфактуры Жольнаи

**А.В. Толстой. Художники
русской эмиграции.
Москва: Искусство —
XXI век, 2005**

Увесистая книга Андрея Владимировича Толстого, энергичного и эрудированного ученого и общественного деятеля на ниве культуры, предьявляет читателю «другую историю искусства». Художники из России, жившие и работавшие в Западной Европе в первую половину XX века, составляют свою собственную вселенную со своими крупными галактиками (это Прага, Берлин и Париж), своими звездными системами, туманностями, вольно носящимися в мировом пространстве кометами и прочими принадлежностями большой и самостоятельной существовавшей системы.

Правда, совсем уж новых больших имен там нет и быть не

может. Мы в общем давно знаем о том, как работали Лисицкий и Пуни в Берлине, Кандинский в Дессау, Шагал в Париже. Мастера этнографического рода, занятные анахронизмы и местные знаменитости (как С. Колесников, ставший успешным коммерческим живописцем в Сербии), не меняют общую картину. Но в том-то и дело, что до книги Толстого этой самой общей картины никто даже не пытался набросать.

У нас были очерки о русских художниках в Париже (отдельно) и русских деятелях культуры в Праге (отдельно) и некоторых других местах, а общей панорамы никак не выстраивалось. Это вполне понятно. Ведь и общей линии истории искусства в самой России как будто не существовало. До сих пор не появилось такого отчаянного историка искусства, который захотел бы отдать себя на растерзание ревнивых коллег и описать историю, которая начиналась бы с авангардизма, продолжалась бы соцреализмом, а завершалась бы искусством нонконформистов и полузапрещенных-полуразрешенных художников второй половины XX века. Даже на фоне драматично метавшихся в разные стороны и совсем не таких уж цельных национальных школ Западного искусства Россия выглядит чересчур смелым — в том смысле, в котором можно считать смелым эксперимент лебедя, рака и жуки, взявшихся тянуть общую повозку.

Поэтому совсем трудно было бы ожидать целостности и связности в искусстве изгнанников, которые переселялись из Константинополя в Белград или Прагу, из Берлина в Париж, а некоторые и еще далее — за океан, составляя своеобразные и подчас странные группы и содружества



(иногда по интересам, а часто и по случайным обстоятельствам). Работать свободно, не для заработка, и делать дело по душе удавалось единицам из единиц. (Да и где кому это вообще удавалось в мире искусств, если не счастливым чикам в особых случаях?) Тем не менее, А. Толстой дает вполне системную картину совокупного русского искусства в западном зарубежье, не просто перечисляя отдельные имена и факты, а обрисовывая портреты «русской Праги», «русского Берлина» и «русского Парижа».

Правда, читателю придется приложить усилия, чтобы уяснить себе специфику каждого из зарубежных центров русского искусства. Читать книги эрудитов вообще нелегко. Эрудит получает специфическое удовольствие, перечисляя этапы жизни Такого-то, его встречи с Таковыми-то, переезды Туда-то и участие в выставках, оформлении спектаклей и прочие каталожные данные. Наслаждения эрудита сидиромны и мегабайтны. Ему нравится набрать одни сведения шрифтом покрупнее, другие сведения — шрифтом помельче, тут же насыпать внизу каждой страницы мелко шинкованные приправы примечаний,



Леопольд Стурваж. Город. 1919.
Музей Пти-Пале, Женева

да еще и отослать читателя к таблицам, справочникам и биографиям в приложении к основному тексту.

В сущности, книги эрудитов — это многоэтажные конструкции примечаний нескольких уровней, ибо одно примечание комментирует другое примечание, а основной текст то ли отсутствует вообще, то ли приводится к состоянию абсолютной беспроblemности. Основной текст (крупным шрифтом) гласит что-нибудь в том роде, что «Париж был средоточием искусства русского зарубежья» или «в Праге русских изгнанников ценили больше, чем в других точках Европы». То есть основной текст состоит из констатаций фактов, которые известны каждому и не требуют никакого осмысления. Игра эрудиции и интриги гипотез, крупицы новой информации и тонкости в интерпретации уже известной информации — все это разворачивается в лабиринтах примечаний и в инфраструктурах таблиц и справочников.

Можно было бы считать книгу А. Толстого беллетризованным справочником-путеводителем, если бы не одно обстоятельство. Она не просто хорошо проиллюстрирована (в том числе такими картинками, которые никогда не воспроизводились в России). Она еще и представляет собой заявку на виртуозный книжный дизайн. (Руководитель издательского проекта — Н. Гордеева, художник — Н. Калинин.) Более современного типа книги сегодня не сыскать. Сегодня писатели пишут романы, которые заодно являются научными трактатами, а музеи выпускают толстые тома, являющиеся одновременно альбомами, научными каталогами и сборниками беллетризованных эссе; своим чередом должен был появиться научный труд, являющийся одновременно и собранием отличных иллюстраций, и основой докторской диссертации, и дизайнерским проектом.

Впечатляющим обликом и серьезным редактированием этой



Мария Васильева. Женщина с веером. Около 1910. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид



Иван Пунин. Вид из окна в Сен-Тропе. 1926—1927.

Местонахождение неизвестно

выдающейся работы мы обязаны издательству «Искусство — XXI век». Впрочем, редактирование сложной и многоуровневой рукописи никогда не может устроить всех и каждого. Русский текст правил довольно тщательно, французские названия и имена наверняка проверял сам автор — изрядный франкофон и франкофил. Немецкие слова слишком часто написаны с ошибками. Сразу видно, что не в Берлине живем, а у себя в Москве, за границами подолгу не проводим, а если и выезжаем туда, то с быстрым возвратом. Разве что в этом мы имеем некое (и то сомнительное) преимущество перед изгоями русского искусства, замечательными мастерами своего дела и людьми трудной судьбы.

Александр Якимович

ВЫШЛИ В СВЕТ:



Иллюстрированный журнал «Собрание» посвящен истории и современным проблемам изобразительного искусства и архитектуры. В центре внимания находится художественная культура России с древних времен до наших дней, но мы помним о целостности человеческой семьи и обращаемся к существенным вопросам искусства Запада и Востока. Мы уверены в том, что интересоваться искусством по-настоящему означает признавать многообразие идей, ценностей и смыслов. Мы не отстаиваем никаких групповых или партийных программ. Разнообразие и обилие творческих достижений великой художественной державы помогают избавиться от узости взглядов. Постоянно публикуются новооткрытые или по-новому интерпретированные произведения (рубрика «Открытия»). Столь же неизменно фигурируют в каждом номере рубрики «Лица» (портреты отдельных мастеров искусств прошлого и настоящего), «Идеи» (теоретические концепции ученых и мыслителей) и «Хроника» (информация о выставках, книгах и других важных событиях художественной жизни).



Журнал выходит начиная с весны 2004 года. В его первых номерах читатель найдет публикации неизвестных древнерусских икон и рукописей, вновь найденных произведений русского искусства XIX века. Компетентные авторы излагают историю создания и дальнейшую судьбу такого символа советской эпохи, как статуя «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, материалы о неофициальном искусстве Советского Союза и новейших явлениях искусства новой России.



С конца 2004 года журнал принял на вооружение тематический принцип. Тема третьего номера сформулирована как «Многоликая Россия». Публикуются материалы, которые помогают осмыслить многоэтничность, многоконфессиональность и другие аспекты искусства великой страны, его связи и контакты с Западом и Востоком. Читатель ознакомится с ранее неопубликованной работой А.Н. Бенуа о классическом искусстве Западной Европы, с новыми открытиями в области авангарда. Рассматриваются работы современных художников, которые в своем творчестве стремятся соединить языки разных цивилизаций. Специальное внимание уделено искусству и архитектуре далеких уголков страны, художникам из российской глубинки.

ГДЕ КУПИТЬ?

АДРЕСА В МОСКВЕ:

Дом книги «Молодая Гвардия»
Б. Полянка, 28, стр.1
Тел. (095)238-00-32

Русская галерея на Воздвиженке
Воздвиженка, 5
Тел. (095)203-13-06

Галерея искусств З.К. Цертели
Пречистенка, 19
Тел.: (095)201-78-74/32-68

**Центральный музей
древнерусской культуры и
искусства им. Андрея Рублева**
Прямикова пл., 10
Тел. (095)278-51-70

**Российская государственная
библиотека им. В.И. Ленина**
(ИТД «Летний сад»)
Воздвиженка, 3/5;
Б. Никитская, 46;
Б. Предтеченский пер., 7
Тел.: (095)222-83-58,
(095)202-54-09,
(095)202-84-58

Музей имени Н.К. Рериха
М. Знаменский пер., 3/5
Тел. (095)975-07-65

Торговая сеть «Бук-Бери»
Никитский б-р, 27
Тел. (095)789-65-02

Магазин «Ад Маргинем»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Тел. (095)951-93-60

ЦДХ, Галерея «Меларус АРТ»
Крымский вал, 10
Тел. (095)767-89-06



Издание журнала в 2005 году начинается с зимнего номера, посвященного теме «Религии России, мистика, магия в искусстве». Напечатаны статьи об орнаментах русских храмов Средневековья, архитектуре и убранстве современных мечетей Татарстана и Москвы. Читатель найдет небольшие и увлекательные исследования о связи искусства XVIII века с тогдашним масонством, о религиозных картинах Николая Ге, о мистицизме Василия Кандинского. Речь идет также о творчестве современных художников, возродивших сакральные темы в живописи и пластике.



Весна 2005 года пришлось на юбилей Победы. Соответствующий номер мы посвятили теме «Война и мир» и поместили в нем статью о фотографии времен Великой Отечественной войны. Марк Шагал, как известно, остро переживал ужасы войны и в страшные годы мечтал в своих картинах о мире — и об этом можно прочесть в нашем «военном» номере. Память о войне в нашем искусстве рассматривается на примере творчества послевоенных художников Вадима Сидура, Ивана Лубенникова, Юрия Вайса и других. Мы сможем увидеть, как немецкий художник Франц Марк, находясь на русском фронте, читал книги Льва Толстого и писал письма о толстовской философии мира и любви. Обзор выставки детских рисунков «Милосердие на поле боя» (ГМИИ им. А.С. Пушкина) завершает майский номер 2005 года.



Летний, третий номер журнала «Собрание» посвящен теме «Русский дом». Уникальная иконография Евтропьевской Богоматери говорит о домашнем уюте и семейных ценностях. Можно прочесть о великолепной усадьбе промышленников Баташовых в Рязанской губернии и о замечательном доме, построенном для себя русским художником Фешиным на юге США, о других образцах, типах и отдельных примерах устройства и украшения жилищ. Публикуются материалы о легендарной походной домово́й церкви императора Александра I. Наконец, критики и историки искусства напоминают нам об экспериментах наших современников в разных искусствах на тему дома, жилого пространства, городской среды.

АДРЕСА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

Магазин 11

В.О. 6 линия
Тел. (812)321-14-61

ИТД «Летний сад»

П.С. Большой пр., 82;
Менделеевская линия, 5;
Фонтанка, 15; Невский, 3
Тел.: (812)222-83-58,
(812)202-54-09

Магазин «Акмэ»

В.О. Менделеевская линия, 5
(истфак СПбГУ)
Тел. (812)325-49-17

Интернет-магазин «Setbook»

Оформить заказ можно
в режиме on-line, по e-mail
info@setbook.ru (приобретение
отдельных номеров),
relena@setbook.ru (подписка),
а также по телефонам:

подписка — (095)160-58-56
(095)160-58-48/47,
(095)974-02-09/10,
приобретение отдельных
номеров — (095)168-87-55,
(095)168-35-75, (095)964-52-47

Различные формы оплаты
и удобные способы доставки,
в т.ч. для г.г. Москва и Санкт-
Петербург курьерская
доставка и самовывоз

А в т о р ы :

Никлас Беккер, журналист, арт-критик, куратор (Федеративная Республика Германия)

Уильям Крафт Брумфилд, профессор славистики университета Тьюлейн (Нью-Орлеан, США)

Александр Константинович Валин, архитектор, журналист

Жанна Владимировна Васильева, арт-критик, сотрудник «Литературной газеты»

Иван Иосифович Выдрин, историк, журналист

Ольга Сергеевна Давыдова, искусствовед

Анна Евгеньевна Завьялова, кандидат искусствоведения

Нила Николаевна Исаева, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, руководитель Красноярского филиала Государственного института искусствознания

Екатерина Борисовна Клементьева, искусствовед

Лилия Константиновна Кузнецова, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа

Елена Геннадиевна Лебедева, искусствовед, кандидат культурологии

Алексей Александрович Обухов, Чрезвычайный и Полномочный посол, заместитель министра иностранных дел СССР (1990—1991), посол России в Дании (1992—1996), посол по особым поручениям Министерства иностранных дел России (1996—2002)

Игорь Евгеньевич Светлов, доктор искусствоведения, профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова

Наталья Зиновьевна Сидлина, бакалавр искусств (Сорбонна), кандидат искусствоведения

Георгий Константинович Смирнов, доктор искусствоведения, заведующий сектором Свода памятников РФ Государственного института искусствознания

Вячеслав Павлович Шестаков, доктор философии, профессор Российского государственного гуманитарного университета, заведующий отделом Российского института культурологии

Александр Клавдианович Якимович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, член-корреспондент Российской Академии художеств

Редакция благодарит:

Наталью Александровну и Татьяну Александровну Колодзей, Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства, Хайленд Парк, Нью-Джерси, США

Ирину Михайловну Коробьину, директора Центра современной архитектуры, Москва

Людмилу Лихачеву, представителя Доминика Перро в России

Анну Лукачи, сотрудницу Управления международных связей Министерства национального культурного наследия, Венгрия

Эдит Плесневи, хранителя Венгерской национальной галереи, куратора выставки «Вена — Будапешт»

Каталин Фелди-Дожа, заместителя директора Исторического музея, Будапешт, генерального комиссара выставки «Вена — Будапешт»

Петера Шиклоша, заместителя начальника Управления международных связей Министерства национального культурного наследия, Венгрия

КРЕАТИВНЫЙ ДИЗАЙН ИМИТЖЕВАЯ РЕКЛАМА ПОЛИГРАФИЯ



Собрание фонд поддержки русского искусства
рекламно-издательский центр

Россия, 109004, г. Москва, Товарищеский пер., д. 27, стр. 1
Тел. (095) 967-28-40, www.rizs.ru, e-mail: sobranie@rizs.ru