

СОБРАНИЕ

искусство и культура

23

март 2024

Ольга Перстова

Что хранит печать Ивана Малиновского?



В собрании Литературного музея Пушкинского Дома хранится сердоликовая лицейская товарищеская печать, принадлежавшая выпускнику 1-го лицейского курса Ивану Васильевичу Малиновскому. На ней – изображение двух соединенных в пожатии рук и надпись по кругу: «Судьба на вечную разлуку, быть может, породнила нас». Это строка из *Прощальной песни* Антона Дельвига, написанной им ко дню выпуска 9 июня 1817 года и ставшей гимном Лицея.

Выпускники Лицея, от первого до последующих выпусков, исповедовали культ братства. «Святому братству верен я!» – восклицал Пушкин в стихах, написанных к лицейской годовщине. По обычаю, при выпуске разбивался лицейский колокол, который в течение шести лет созывал воспитанников к занятиям и к обеду. Для самого первого выпуска из осколков колокола Егор Антонович Энгельгардт, директор Лицея, распорядился изготовить чугунные памятные кольца в виде сплетенных в рукопожатии рук. Чугунное рукопожатие на кольце почти повторяет сердоликовый оттиск на печатке Малиновского.

Василий Тропинин
*Портрет Александра Сергеевича
Пушкина. 1827*
Холст, масло. 68,5 × 56 см
Всероссийский музей
А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

Неизвестный художник
Иван Малиновский
Акварель
Всероссийский музей
А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

*Лицейская товарищеская печать
Ивана Малиновского*
Сердолик
Литературный музей
Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Наталья Михайлова Одна неделя юнкера Белкина

Виктор Адам по оригиналу
Генриха Митрейтера
Гостиница в Санкт-Петербурге
Литография с подкраской

И. Иванов и П. Иванов по оригиналу
Василия Садовникова
Панорама Невского проспекта
1830–1835
Фрагмент: *Аничков мост*
Литография с подкраской



«В 1820 году еще юнкером случилось мне быть по казенной надобности в Петербурге. Я прожил в нем неделю и, несмотря на то, что не было там у меня ни одного знакомого человека, провел время чрезвычайно весело», – вспоминал Иван Петрович Белкин в *Истории села Горюхина*.

Итак, в течение недели в Петербурге Белкин каждый день бывал в Главном штабе на Дворцовой площади, каждый день заходил в кондитерскую лавку, скорее всего, на Невском проспекте, однажды пробежал по Невскому до Аничкова моста. Полицейский мост, Измайловский полк, Демутов трактир, Литейная улица, храм «Всех скорбящих радость» названы в его *Истории села Горюхина* и в повести *Станционный смотритель*. Такова топография петербургских впечатлений Белкина. Но еще – это петербургский театр, куда он ходил каждый день. Быть может, это самое сильное впечатление Белкина, а потому скажем о нем особо.

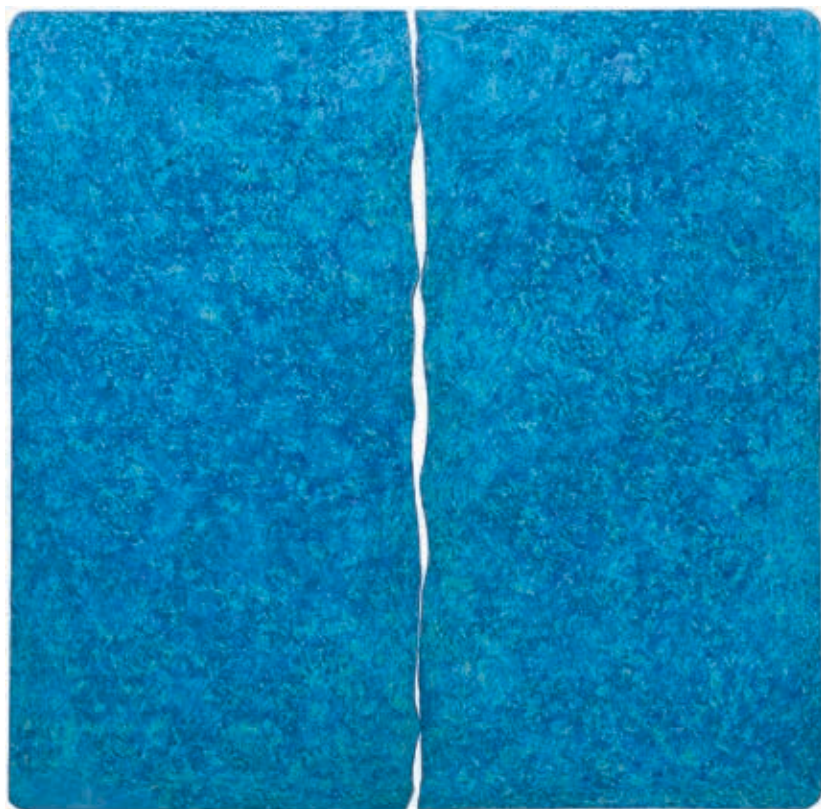


Юнкер артиллерийского училища. 1822–1824
Литография из издания *Историческое описание
одежды и вооружения российских войск. 1841–1862*

Никита Махов

Люминисценции Бориса Марковникова, или Живопись умолчания

Если обратиться к программному циклу полотен *Ромбо-ряд*, то легко убедиться в том, что главной задачей творческой практики московского художника Бориса Марковникова было настойчивое освоение выразительной формы, то есть овладение средствами образной жестикюляции. Основной заботой брался формальный аспект, и отсюда возникает несколько тяжеловесный пластический брутализм живописных абстракций. Марковников как бы нагнетает, старательно накапливает материальную субстанцию холстов, используя не просто фактурные возможности пастозного мазка, а доводя живописную поверхность до состояния скульптурной рельефности. Недаром он активно использует такие весомые материалы, как песок, густую пасту, куски ткани, вязкий клей. Что, безусловно, повышает тактильные свойства создаваемых им картин. Однако абстракции Бориса Марковникова на самом деле изобразительны, а не беспредметны. Ибо они задуманы автором не ради формалистических ухищрений, а с целью образного позиционирования предмета глубоких размышлений, устремленных в сторону основополагающих ценностей бытия.



Борис Марковников
Голубое пространство. 1993
Холст, масло. 180 × 90 см
(каждая часть)



Семен Агроскин
Наверх. 2023
Бумага, акварель. 65 × 34 см

О нашем юбилее и не только

Двадцать лет существует журнал *Собрание. Искусство и культура*. Центральная идея нашего журнала настолько существенна для нас, что мы о ней крайне редко говорим. Есть вещи, которые сами собою разумеются. Журнал *Собрание* сделался для нас, его «родителей», любимым чадом, делом ума, души, плодом больших усилий. Ради своего ребенка есть смысл жить, действовать, напрягаться, терпеть разные трудности и беды. В течение двадцати лет наше дитя развивалось, подобно другим живым существам. Оно переживало сломы, переходные возрасты, тупики, застойные времена. И наконец, сыночек дорогой (или дочь любимая) становится взрослым, расцветает, и нам, родителям, нельзя не порадоваться и даже погордиться немножечко. К облику, содержанию и оформлению журнала были причастны в течение двух десятилетий разные люди. Мы поминаем наших коллег тихим словом. Мы помним о том, как возникали непредвиденные или ожидаемые препятствия.

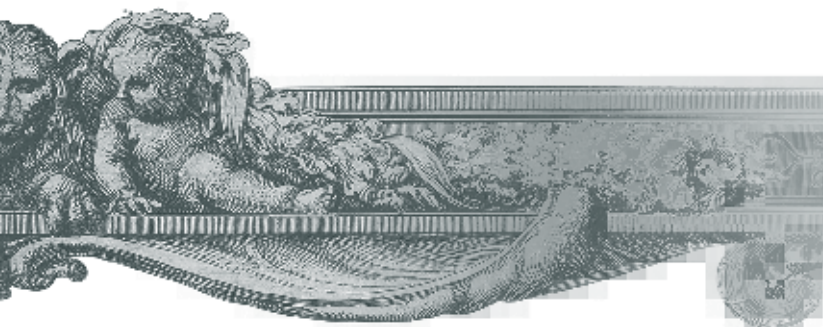
Бюджетным беднякам от культуры всегда подбросят мизерные средства на выживание, и чтобы по одежке вытягивали ножки. Нам же нужны были приличные средства, ибо наше издание должно было быть красивым, породистым и качественным, а не бедным зайчиком с тусклой шкуркой и подслеповатыми глазками-картинками. Произведения настоящего искусства надо показывать в их блеске, великолепии и полноте. Качественная полиграфия с ее машинами, цветоделениями и правильными сортами бумаги недешево стоит. Туда вложен труд настоящих мастеров своего дела. Наши спонсоры понимали эти обстоятельства не хуже нас, авторов, редакторов и художников, но, в отличие от нас, меценаты не только любят искусство, но еще и умеют считать деньги. Вот и ругай после этого олигархов и предпринимателей. Иногда мы на них ворчали между собою, но всегда было ясно, что с покровителями нам просто незаслуженно везло. Двадцать лет усилий, достижений, успехов и трудностей. Подумать только. Разумеется, было и везение, и удачные



стечения обстоятельств, но прежде всего нас спасали и выручали люди, стоявшие рядом. Те самые, которые подсказывали, поправляли, подставляли плечо, а иной раз давали правильного и нужного пинка. Журнал становился со временем умнее и тоньше, свободнее и даже, без хвастовства, глубже. Тому есть одна глубинная причина. Догадываюсь, что наши друзья и авторы, покровители и дорогие читатели *Собрания* про себя лелеют ту самую интуицию, которая живет в душе главного редактора. Среди людей искусства имеет хождение такая догадка (тут я выдаю корпоративный секрет), что искусство вообще является основным оправданием существования культурного человечества. Вообще, всегда и во всем. Не техника, не наука, которая дает нам не только автомобиль и компьютер, но и бомбу, и технологии контроля над сознанием. Не экономика и не политика. Мы поминаем Цезаря, Петра Великого и Наполеона, и прочих повелителей мира сего. Пусть их. *Довлеет дневи злоба его*. Не подумайте плохого, это из Писания. Но все-таки главные ито-

ги исторических эпох – это шедевры искусств, а не чудеса суверенной власти над умами людей, не имперские проекты и не средства производства. Постройки волшебные и книги гениальные, картины поразительные и музыка захватывающая – вот что остается людям. Опьяненные властью посредственности и волевые «полулюди» из соответствующих структур уверены в том, что художники, поэты, артисты и прочие забавники на побегушках не имеют иных задач, как обслуживать власть. Да и сама художественная среда нередко в том уверена. Но проходит сотня лет (капля в океане времени), и только специально обученные историки еще помнят о том, куда звали вожди, как распоряжались страной временщики и лезли во все дыры разные, прости Господи, *органы*. Шедевры искусств остаются актуальными. Они и есть надежные традиционные ценности. Двадцать лет мы в журнале именно об этом и напоминаем, прямо или косвенно. Что будет дальше, о том человеку знать не дано. Но надежда умирает последней.

Александр Якимович





содержание
авторы

Александр Якимович
Что такое искусство
Антропологические
тезисы
6

Инна Вельчинская
Мантенья в Мантуе.
Полнота бытия
20

Александр Самохин
«Утро в сосновом лесу»
О Шишкине
и «русской идее»
36

*Александр Якимович,
Елена Якимович*
Разговор о Сурикове
50

Ольга Давыдова
В парадигме символизма:
творческие замыслы
Василия Милиоти
62

Сергей Кочкин
Идея космического
равновесия в образной
системе Татлина
84

Артём Киракосов
Пламенная кисть Сидоренко
98

*Екатерина Андреева-
Пригорина*
Академия Васи-фонарщика
110

Ольга Ярцева
Кто такой Баския?
124

Вера Чайковская
Семен Агроскин. Этюды
138

*Екатерина Николаевна Андреева-
Пригорина*, искусствовед, член
Ассоциации искусствоведов России.

Инна Леонидовна Вельчинская,
кандидат искусствоведения,
доцент, и.о. профессора
Московского государственного
академического художественного
института имени В.И. Сурикова.

Ольга Сергеевна Давыдова, кандидат
искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Научно-
исследовательского института
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств.

Артём Вильевич Киракосов,
реставратор, художник.

Сергей Анатольевич Кочкин, кандидат
искусствоведения, старший
научный сотрудник Научно-
исследовательского института
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств, ведущий научный
сотрудник Государственного научно-
исследовательского института
реставрации.

Александр Вячеславович Самохин,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Научно-исследовательского
института теории и истории
изобразительных искусств
Российской академии художеств.

Вера Исааковна Чайковская,
литератор, историк искусства,
художественный критик; кандидат
философских наук, член Союза
художников Москвы и Академии
художественной критики.

Александр Клавдианович Якимович,
доктор искусствоведения, главный
научный сотрудник Научно-
исследовательского института
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств, действительный член
Российской академии художеств.

Елена Александровна Якимович,
кандидат искусствоведения,
исследователь искусства
и художественной фотографии
XIX и XX веков, преподаватель
Высшей школы экономики.

Ольга Александровна Ярцева,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Научно-
исследовательского института
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств.



**Что такое
искусство**

**Антропо-
логические
тезисы**

Состояние человека, именуемое культурностью, моделируется путем противопоставления двух полюсов. Для культурного дела требуется мыслеобраз врага, *нелюдя*, посланца тьмы и хаоса. Эта воображаемая, но исключительно действенная фигура разрушает, подрывает, уничтожает дело творения, угрожает антропному началу. Враг, чужой (нелюдь, дух тьмы, и прочее) олицетворяет собою «онтологический негатив», враждебную человеку стихию. Светлый герой, мифический основатель культуры, побеждает монстра, посланца тьмы и бездны. Такова исходная тема и проблема искусства и литературы традиционного типа.

Произведение искусства в этой антропологической парадигме воплощает отпор Врагу и победу светлых начал. Этот главный мифологический акт и является содержанием (посланием) художественного произведения. Темный мир бездн и чудовищ побежден, герой создает порядок, закон, мораль, общество, искусство. Он прекрасен, он – Аполлон и Гермес, он – Атон, Шамаш, Сурья, Виравача или иной носитель высших ценностей. Чаще всего он мужского пола, ибо женское начало слишком тесно связано в мифах с хаосом и ночью. Культурный герой или божество разума и света – основатель общества и государства, родоначальник искусств и наук¹.

Изначальный и первичный смысловой слой художественного произведения в его традиционном варианте – это «весть о победе». Ритуальное изничтожение врага-монстра

и триумф Порядка, Света и Гармонии есть метаозначаемое в акте художественной коммуникации. Произведение классического искусства сообщает прежде всего о том, что в нем заключена «истинная весть», то есть весть об истине, добре и красоте. Ложь, зло и уродство побеждены. Мы, истинные творцы и лучшие представители рода людского, торжествуем и славим героев света, то есть носителей добра и истины.

Таковы сущностные послания античной статуи, средневековой иконы, ренессансной картины, идейной картины «прогрессивного реалиста» и даже, не удивляйтесь, абстрактной композиции иного авангардиста. Произведения так называемого соцреализма усердно пытались воспроизвести этот принцип, хотя и с сомнительными результатами. На уровне общей аксиологии они все, как это ни удивительно, имеют общие основания. *Наши светлые герои (истины, ценности) спасают нас от монстров бездны.* Такова исходная смысловая доминанта многих произведений классического искусства (в том числе и классического авангарда). Но это только в самом первом приближении. Если вникать глубже, то можно увидеть самые удивительные превращения в функционировании системы.

Ценности, которые провозглашаются разными историческими стилями и культурными языками эпох, сильно не совпадают друг с другом на уровне конкретики. За греческой статуей мы видим одну картину мира,

¹ См.: Мелетинский Е.М. Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе) // Вестник истории мировой культуры. 1958. № 3 (9). С. 114; Бондаренко С.Б. Философия в поисках культурных героев. Курск: Курский государственный университет, 2018.

<
Царица Нефертити. Около 1340 до н.э.
Амарна, Новое царство, XVIII династия
Известняк, гипс, стекло, воск. Высота 50 см
Новый музей, Берлин



Пифокрит
Ника Самофракийская. Около 190 до н.э.
Мрамор. Высота 328 см
Лувр, Париж

за картиной Ренессанса – другую (даже при всех апелляциях к Античности). Но сейчас нам важно то, что в основе всех этих творческих методов и картин мира лежат общие основания. А именно – архаические мислеобразы героя и монстра (порядка и хаоса, культуры и дикости) в том или ином виде, но всегда в ситуации противостояния, воспроизводятся на разных стадиях исторического развития искусств².

Развитие искусств и выработка их языков и посланий не останавливается на этом ис-

² Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory of Art. Oxford: Oxford University Press, 1981.



Лисипп, Гликон
Геркулес Фарнезский. Начало III века
Мрамор. Высота 317 см
Национальный археологический музей, Неаполь

ходном рубеже. В истории искусств происходят удивительные превращения и случаются парадоксальные повороты смыслов. Элементарная антропологическая модель главного послания удивительным образом трансформируется в обратном смысле. Возникают *реверсивные варианты смыслополагания*.

Разум человеческий и познавательная способность, как только они достигают определенной степени развитости (плюс обретают желание мыслить самостоятельно), начинают



Андрей Рублев
Троица. Около 1411
Дерево, темпера. 142 × 114 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

указывать на «провальность человеческого начала». Тут и происходит реверсивный акт. Произведения искусств превращают поражение в победу. В этом случае или в этой фазе развития одна из главных задач культуры и искусства – *это спасение разумного и культурного человечества от убийственной истины о себе самом*. В историческом процессе этот способ креативного самовыражения приходится на старт Нового времени и расцвет художественной культуры в апогее этого Нового времени (Модернити).

Прекрасным, то есть художественно полноценным становится то самое, что позволяет увидеть в нас самих ужасное, отвратительное, опасное и чуждое. Так написаны картины Брейгеля, трагедии Шекспира и романы Достоевского. Осмысление этого парадокса дается с трудом, но происходит



Пьеро делла Франческа
Мадонна с Младенцем и святыми
Дерево, темпера. 248 × 170 см
Пинакотека Брера, Милан

с некоторой неотвратимостью. При этом возникает парадоксальная и остроконфликтная ситуация.

С одной стороны, искусство есть заявление о «великой победе», а произведение искусства есть высказывание о превосходстве над монстром (носителем лжи, зла и уродства). Это превосходство духовное, национальное, религиозное, классовое или иное. Отпор хаосу и дикости, весть о нашей победе и нашем превосходстве над «не-культурой и не-искусством» – это своего рода сверхзадача философии искусства, как ее формулировали теоретики искусства и культуры от Ипполита Тэна до Альбрехта Вел्लмера, от Мэтью Арнольда до Алексея Лосева. Список имен можно



сильно расширить. Там окажутся и Гегель, и Маркс, и другие³.

Но в философии искусства возникают и концепции иного рода. Они учат, что культура и искусство призваны *спасти людей от убийственной истины о себе самих*. Точнее, искусство говорит о «неудачном творении» и поражении человека, но говорит языком победы, триумфа, торжества. Возвышенная радость и некое успокоение даруются искусством как итог познания темных бездн. Странная штука этот катарсис. О его странности знал уже Аристотель, родоначальник идеи катарсиса, но основательные размышления о «победном поражении человеческого» уверенно вошли в европейскую мысль с Иммануилом Кантом и Фридрихом Шиллером. Их продолжили, уже в другом разрезе, Фридрих Ницше и некоторые его последова-

Сандро Боттичелли

Весна. 1482

Дерево, темпера. 203 × 314 см

Галерея Уффици, Флоренция

тели (с одной стороны, Людвиг Клагес, с другой – Томас Манн)⁴.

Возможно, что на этом этапе развития и в этом типе творчества (и мысли) мы имеем дело с важным и плодотворным противоречием. *Искусство есть послание о победе над монстром, порождением хаоса и бездны, и в то же время искусство есть послание о поражении в этой борьбе, притом это поражение для нас спасительно*. Поразительный вираж в построении художественных смыслов! Дух захватывает от дерзости этого смыслового парадокса! Но в каком смысле указанное поражение можно считать спасительным?

³ Carroll N. Theories of Art Today. Madison: University of Wisconsin Press. 2000.

⁴ Danto A. The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art // Daedalus. 2002. Vol. 131. No. 4 (On Beauty). P. 38.



Культура и искусство суть своего рода системы безопасности. А именно: они суть системы приемов и средств, призванных отвергать и уничтожать хаос, тьму, бессмыслицу, звериность и безнравственность. То есть отвергаются антропологически неприемлемые вещи. Отсюда следует, что существуют многие разные стратегии разоблачения врага и борьбы с ним. Искусство как орган или институция безопасности выстраивается по специальной системе алгоритмов.

На определенной стадии развития возникает такая ситуация, когда культурный человек и человек искусства – это тот, кто всегда подозревает, что чужие находятся рядом, что чужой везде. Враг не дремлет, он всегда угрожает нам. Человек творящий обязан быть на чеку, он есть наш страж и хранитель, в разных значениях этих слов. Искусство есть борьба за прекрасное, доброе и вечное.

Питер Брейгель Старший
Сумрачный день. Весна. 1565
Дерево, масло. 118 × 163 см
Музей истории искусств, Вена

На самом деле художник как бы заимствует или наследует от сакральных персонажей мифологического сознания некоторые важные функции спасения людей от темных сил. А поскольку речь идет о своего рода «специальных операциях» средствами искусств, то получается, что прямая проповедь «истины и красоты» не очень годится. В ход идут более хитроумные стратегии и принцип «от обратного».

Простодушные и наивные стражи культуры и блюстители вечных ценностей склонны подозревать в преступлении других, обличать чужие идеи, не-свои принципы. В такой позиции есть бесхитростная прямота гусарского поручика. Шашки наголо, вперед! Более



изоощренные методы тайных операций исходят из других возможностей и основаны на разного рода «двойных агентурах». *Если враг, монстр, разрушитель и дух тьмы может находиться везде и всюду, то прежде всего следует подозревать его присутствие в себе самом.*

Чтобы монстра встретить, не надо далеко ходить и с чужими воевать, достаточно в зеркало поглядеть. Настоящий художник, как правило, посвящен в эту опасную тайну. Вспомним о страшных догадках Гоголя о сущности искусства – догадках, которые он сам обрывал и пресекал, ибо подозревал, что слишком далеко заходить в эту сторону слишком опасно для его собственной уязвимой психики⁵.

⁵ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. С. 316; Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 490.

Рембрандт

Ночной дозор. 1642

Холст, масло. 363 × 437 см

Рейксмузеум, Амстердам

Произведение искусства – это такое сообщение, в котором есть по меньшей мере два уровня смыслов. Один уровень – торжествующая весть, победный клич. Мы – носители света, истины и добра. Другой уровень – просьба о спасении, призыв о помощи. Мы провалили свое дело. С точки зрения психической нормы, тут шизофрения где-то рядом. Догадка о родстве гения и безумца не случайно укоренена в истории мысли. Искусство – попытка сказать то, чего сказать нельзя, ибо слов нет, а слов нет по той причине, что перед нами табуированная тема, несогласная с линей-



ным разумом. Но и промолчать невозможно. И лекарства не имеется. Вообще, настоящее большое искусство – это своего рода особо тяжелый случай в истории болезни творческого человека.

Искусство прикасается к той фундаментальной проблеме человеческого существа, которая почти никогда не формулируется прямо. Она слишком некомфортна и неприятна. Эту проблему отваживаются затронуть лишь самые отважные из мыслителей Запада, каковы Ницше, Фрейд и Батай. Эти трое определили понимание культуры и искусства в конце XIX века и в первой половине XX столетия. Последний из названных мыслителей глубже и ярче всех разработал мысль о том, что бытие – есть «бытие-в-расход» (таков мой вольный перевод батаевского термина *dérepense*), а творческая деятельность человека (как продолжение бытия)

Никола Пуссен

Пейзаж с Полифемом. 1649

Холст, масло, 150 × 199 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

есть своего рода «творящее разрушение». Или «разрушительное творение».

Творчество как разрушение – этот принцип редко формулируется, ибо выдавать секреты тайных операций и в области искусств также не принято. Но если сказать о нем осторожно и косвенно, не углубляясь в опасные глубины, то он основывается на своего рода панической догадке. Она гласит, что враг и нелюдь сумел проникнуть в наши ряды и раствориться среди нас, дабы изнутри испортить и погубить нашу победу. Быть может, наши культурные герои сами суть не что иное, как монстры в обличии героев?



Этот подспудный и опасный вопрос, как кажется, дает специфическую окраску культуре и искусству Нового времени. Шоки Тридцатилетней войны, Великой французской революции, наполеоновских войн и последующих революций (включая Октябрьскую революцию в России) с неизбежностью продуцировали подобные догадки или прозрения. Перечитайте под этим углом зрения книги Бабеля, Маяковского, Андрея Платонова и Михаила Булгакова. А также сочинения Джойса, Хаксли, Борхеса.

Недоверие к своим героям закономерно в тех условиях, когда воцаряется систематическая критика и непрерывное пересматривание основ культуры. По мысли Мерло-Понти, новая культура и новая мысль основаны на стратегии подозрительности (*suspicion*)⁶. Мы наблюдаем в Новое время культуру гиперкритицизма, в рамках которой ни одна истина долго не живет, ни один стиль в искусстве не задерживается надолго. Возможно, что гиперкритицизм такого рода (то есть дитя модернизации, по Карлу Попперу) есть свидетельство

Винсент Ван Гог
Вороны над пшеничным полем. 1890
Холст, масло. 50,5 × 103 см
Государственный музей Ван Гога, Амстердам

глубокого недоверия нового просвещенного индивида к итогам науки, политики, социального развития, религиозной картины мира, искусства и литературы.

Новоевропейский «продвинутый» человек, прошедший школу Новой истории, чаще всего не верит ничему и никому, даже если клянется, что свято чтит свои «сверхценности». Речь идет об интеллектуально развитых индивидах, а не о массах и не о мессиях какого-нибудь идеологического помрачения (например, националистического). Творческий и мыслящий человек систематически подвергает сомнению основы картин мира. Дело тяжелое и даже, извините за выражение, муторное.

Поэтому естественно, что человек творческий и мыслящий везде подозревает присутствие монстра, ибо последний вездесущ и неопишимо коварен. Он инфицирует и рекрутирует тех самых бойцов, которые против него же и сражаются. Демоны рождаются из пены на губах тех самых ангелов, которые

⁶ Merlau-Ponty M. *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. P. 23.



бьются с демонами (такова знаменитая формула Григория Померанца).

Никому нельзя доверять, в том числе (и прежде всего) своим собственным кадрам. Недоверчивость доводится до крайности. Себе самому тоже нельзя доверять. Творческий индивид Нового времени нередко страстно мечтает верить в то, что он служит делу героев, творцов культуры, гигантов высокого искусства, когда сочиняет свои стихи или пишет картины. Или пишет книги об искусстве прошлого и настоящего, как это делают так называемые искусствоведы. Но тут трудно быть уверенным. А вдруг мои герои подменные, то есть мои святыни – это орудия Врага, тайные инструменты темного мира преисподней?

Может быть, и я сам, творческий человек, художник или писатель, критик или киновед, сам тоже работаю на Врага, помогаю си-

Василий Кандинский
Рок. Купола (Красная стена). 1909
Холст, масло. 83 × 116 см
Дом-музей Б.М. Кустодиева, Астрахань

лам тьмы, причем сам того даже не сознаю. В упрощенном и почти шаржированном виде здесь описывается тип мышления и психотип человека Нового времени, который никогда не бывает спокоен, не умеет остановиться на достигнутом и не способен достигнуть мудрого равновесия души. Не классический он грек – современный человек.

Он только и делает, что проверяет и перепроверяет постулаты, принятые культурой отцов, и перетряхивает собственные постулаты. Так делают беспокойные, смятенные умы – Монтень, Гоббс, Дидро, Кант, Ницше и далее. Вальтер Беньямин и Михаил Бахтин состоят в этой службе безопасности, которая



Пабло Пикассо
Три женщины. 1907
Холст, масло. 200 × 178 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

проверяет своих и себя самих на предмет предательства. Там же состоят также Фрейд и Баттай, Джойс и Пикассо, Сартр и Андре Мальро.

Кто и зачем насылает на нас монстров и угрожает изнутри делу культуры, делу светлых героев? Зададим вопрос о том, кому это выгодно. В культурной традиции человечества изначально преобладала мысль, что хаос идет из глубин непокоренной природы. В такой картине мира дикость и культурность резко противостоят друг другу, а сама Природа – это своего рода Великая Мать, которая рождает и уничтожает своих детей, и в том числе и человека. В *Фаусте* Гёте местожительство прародительных Матерей определено в самом нижнем этаже подземного мира.

Из самого низа, из мрачной утробы мира светлые герои культуры выводят нас к свету, дают отпор тьме и выстраивают антропный (разумный и моральный) космос, как это делают Геракл, Гильгамеш или Зигфрид-Сигурд



Джорджо де Кирико
Пророк. 1915
Холст, масло. 89,6 × 70,1
Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

и прочие борцы с чудовищами. Такова мифологическая модель номер один, то есть уже описанная выше, самая первая (исходная, базовая) модель. В ходе истории появились и другие модели отношений мира и человека. Они были бегло упомянуты выше, сейчас давайте уточним их устройство.

В Новое время появляется модель, связанная с бурным развитием машинных технологий и, позднее, информатики. Точнее, она связана с шоковой реакцией на это развитие. Опасность и враждебность «антропофагических» мрачных сил теперь усматриваются не в дикой природе и ее темных безднах, а в плодах рук человеческих. Машина в образе человеческого или с отпечатком творческого гения на себе; рациональное устройство, искусственный организм или искусственный



Казимир Малевич
Супрематизм. 1915
Холст, масло. 80,5 × 71 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

интеллект – таковы новые личины врага. Имеется в виду нечто вроде Франкенштейна у Мэри Шелли или господина Теста в известном очерке Поля Валери. Искусственное человекообразное существо, запрограммированное на полное отсутствие эмпатии и человечности, было первым опытом в движении к антиутопиям, в которых описывался искусственный интеллект, обращающийся против своего создателя.

Расцвет новой генетической науки и технологии в конце XX века приводят к появлению новых дистопий, которые описывают будущее человечество как сосуществование двух антропных видов. Первый и привилегированный вид – это генетически исправленный человек, свободный от болезней и обладающий огромным потенциалом в той или иной области. Высшее общество будущего будет состоять из великолепных спортсменов, талантливых художников, гениальных менеджеров



Энди Уорхол
Знак доллара. 1981
Холст, акриловые краски; шелкография. 228,6 × 177,8 см
Галерея Лео Кастелли, Нью-Йорк

и прочих «особых людей» высшей категории. Второй сорт, плебс и чернь – это люди как люди, болеющие и плоховатые, умственно посредственные, годные только для черной работы и обслуживания «генетического высшего класса». Понятно, что эти темные низы будут выглядеть в глазах генетически совершенных индивидов опасными и вечно подозрительными монстрами, фактически животными, примерно так, как черные рабы выглядели в глазах белых рабовладельцев Южных Штатов.

Цивилизация гомо сапиенс в течение тысячелетий находилась в состоянии никогда не утихающего спора с каким-то другим видом двуногого, который был вроде похож на «правильного» человека, находился где-то рядом, но почему-то не признавал символических иерархий и ценностей антропного типа,



то есть «мировой культуры». Он был похож на нас, но он был «не наш». Его можно (и нужно) было маркировать в качестве зверя и монстра, приписывать ему демонические способности и строить мифомодель номер один (культурный герой против чудовищ и темных сил). Но мифомодель номер два переворачивает описанные выше соотношения.

Теперь монстр приходит не извне, не из бездны дикости, не из преисподней. Культура стала мягче по отношению к дикарям, к первобытности, к животности. В недрах культуры Просвещения возникает даже идея «добротного дикаря». Человек хочет думать, что благодетельная дикость есть обличье «естественной натуры человеческой», и она-то избавит нас от тупиков цивилизации. Так выстраивается мифомодель номер два.

Мы сами, заблудшие люди культуры, создаем наших монстров. И теперь они – не звери, не демоны. Враждебная мифологическая

Дэмиен Хёрст

Гидра и Кали

Скульптура из проекта «Сокровища затонувшего корабля „Невероятный“». 2017

биология, чудовища и монстры природы, нас уже не пугают, а скорее пугает машина, автоматическое устройство, омертвелая и опасная одушевленность, цивилизация роботов, «заводной апельсин» или оживающий манекен. Люди его сами на свою голову изобрели и создали, и получили кошмар.

Мы сами, заблудшие и испорченные цивилизацией двуногие, породили отпрыска, которого приходится бояться. Ибо он вполне может нас уничтожить. Действует наша модернизационная подозрительность, неспособность найти покой. Покой нам только снится в наших беспокойных снах.

Нелюди и звери, как и их древние слепки (бесы и злые духи), отошли на второй план

в эпоху большого скачка наук и технологий человечества. Внечеловеческие миры не кажутся более угрожающими. Угроза как таковая не могла исчезнуть, ибо образ врага есть залог и обязательное условие культа спасающего нас культурного героя. Но теперь это уже более изощренный враг. Мы сами его создаем, он есть наше продолжение. Теперь культурный человек как бы выталкивал из себя то ужасное существо, или устройство, которое он в себе находил или видел, и заклинал его в виде технического монстра. Большая часть так называемой научно-фантастической литературы и соответствующей кинематографии XX века смотрела в эту сторону.

Ритуал вечной культуротворческой борьбы героя с монстром преобразуется. Радикальные авангардисты натягивают маску монстра на канонический лик Аполлона, который прежде олицетворял солнечного героя и высший порядок, а теперь олицетворяет в глазах молодых новаторов не что иное, как манекенность, деревянность, мертвенность, машинность. Малевич последовательно описывал академическое и музейное искусство как квинтэссенцию механической мертвечины, как музейную археологию, как патологические манипуляции с трупом. Гальванизированный мертвец или так называемый зомби, этот биоробот и аналог механического монстра превращается в архетип теории и практики сюрреалистов. Массовая культура на этом поле стала развиваться с величайшей раскованностью и немалой прибыльностью.

В споре против подмененной культуры, против победившего монстра происходит и другой показательный поворот: реальная машина, то есть автомобиль, торпеда, самолет, пулемет превращаются в нечто притягательное. Дурные машины, манекены, зомби, мумии и другие образы врага – на одной стороне. Машина истины и добра, машина спасительная – на другой стороне. От такой мифо-модели отталкивались Маринетти, де Кирико,

Татлин, Андрей Платонов. Машины тоже разделены: одни «за нас», другие «против нас».

Энди Уорхол позднее скажет: «Я хотел бы быть машиной». Что он имел в виду? Не-машина по имени Человек утрачивает доверие. Не-машина врет, подличает, истребляет себе подобных, и вообще, если учитывать опыт XX века, люди в своей совокупности и есть воплощение монструозности. Человек – это какой-то недоумерший зомби с задатками идиота, кровососа, убийцы и лицемера. Другое дело – Машина как таковая. Она чиста и невинна перед Богом, как чиста перед Ним бомба, сброшенная на Хиросиму. Чудовищны люди, которые ее сбросили, а она – сама невинность...

Бомба как таковая ни в чем не виновата, а виноваты ее создатели и операторы, то есть механические люди и биороботы из политики и военной инфраструктуры. Таковы теперь формы существования монстров. Это сегодня уже не драконы, не звери с когтями, а интеллигентные люди, которые выступают с высоких трибун и произносят высокие слова. Не будем продолжать, дабы не усугублять.



**мантенья
в мантуе.
полнота бытия**

В 1465 году Андреа Мантенья получил заказ от герцога Лудовико III Гонзага на создание росписей в его мантуанском замке. Расположенная на втором этаже одной из угловых башен этого средневекового замка комната, предназначенная для росписей, представляла собой

были изображены «опоры», поддерживающие «купол».

На западной и северной стенах изображены фигуры, объединенные сюжетами семейной жизни при дворе. Кисть Мантеньи запечатлела встречу Лудовико Гонзага с сыном, кардина-



квадратное помещение (8 × 8 м) с двумя дверными проемами на западной и южной стенах.

Завершенная в 1474 году Камера дельи Спозии, или Комната супругов (так ее называли позднее, в XVII веке) воплотила в себе, согласно замыслу Мантеньи, ренессансные представления об идеальном интерьере. Она поразила воображение современников. Средневековый интерьер приобрел уравновешенный центральный характер. С помощью декоративных («ложных») гуртов Мантенья создал иллюзию близкого к купольному перекрытия. На стенах

*Камера дельи Спозии в Палаццо Дукале в Мантуе
Западная и северная стены*

<

Андреа Мантенья
Город

Фрагмент росписи западной стены

Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале, Мантуя

лом Франческо Гонзага (западная стена), на северной стене мы видим супружескую чету, то есть герцога Лудовико Гонзага и Барбару Бранденбургскую, в окружении семьи и придворных. Как стало известно из архивных



Беноццо Гоццолли
Роспись Капеллы волхвов
в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. 1461

Пизанелло
Святой Георгий отправляется на битву с драконом
1433–1438
Фреска. 223 × 620 см
Капелла Пеллегрини, церковь Санта Анастасия, Верона



документов XV века, южную и восточную стены мастер декорировал портьерами из драгоценной кордовской кожи с тисненым золотым узором (в XVI веке они были заменены имитирующими их росписями).

Уже во второй половине прошлого столетия во время реставрационных работ было обнаружено, что дверь на западной стене, сдвинутая сейчас чуть вправо от главной оси, помещалась первоначально в центре. По мнению Этторе Камезаски, этот перенос, сделанный, как полагают, по распоряжению самого Андреа Мантеньи, обусловлен стремлением соблюдать в росписях помещения законы золотого сечения¹. Связывая, таким образом, перенос двери с замыслом мастера, итальянский исследователь оставляет без внимания особенности самой комнаты, игнорировать которые вряд ли мог Мантенья. Комната в своем первоначальном виде имела один существенный недостаток, мешавший реализовать замыслы мастера.

Андреа Мантенья

Роспись южной и восточной стены

Камеры дельи Спозы в Палаццо Дукале, Мантуя. 1465–1474

А именно: здесь налицо произвольное, никак не соотнесенное друг с другом расположение окон, камина, дверей.

Общепринятой стала сегодня точка зрения о влиянии теоретических воззрений Альберти на замысел Мантеньи. Однако для практического его осуществления не меньшее значение имела, надо полагать, поездка во Флоренцию, которую Мантенья совершил год спустя после получения заказа. Насколько далеко за это истекшее время продвинулась работа мастера в мантуанском замке, остается неизвестным. И все же нельзя исключать, что пребывание Мантеньи во Флоренции сыграло определенную роль в будущем решении Камеры дельи Спозы. Незадолго до появления Мантеньи в городе, в 1459 году, Беноццо Гоццолли написал капеллу в новом дворце Медичи на Via Larga, построенном Микелоццо. Решение Гоццолли, соединившее в себе средневековые

¹ Coletti L., Camesasca E. La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova. Milano: Rizzoli, 1959. P. 62.



Андреа Мантенья
Роспись западной стены Камеры
дельи Спози в Палаццо Дукале, Мантуя.
1465–1474

художественные принципы (объединяющая стены фризообразная композиция, что было связано с программой цикла) и ренессансные (отношение к стене как одновременно замкнутой в себе поверхности, обусловленное восходящей к Брунеллески пространственной организацией капеллы), должно было привлечь внимание Мантеньи. Вынужденный воплощать свой замысел в средневековом интерьере, он оказался, в сущности, в сходной ситуации. Поэтому опыт совмещения Беноццо Гоццолли в Капелле Волхвов двух художественных систем приобретал для него важное практическое значение.

Так или иначе, но, преобразуя интерьер в центрический, Мантенья одновременно выявил и средневековый, динамический принцип его организации, обратив в закономерность прежнюю необязательность в расположении окон, камина, дверей. Столь радикально изменить всю ситуацию Мантенья смог благодаря смещению с центральной оси западной двери. Случайность трансформировалась, таким образом, в асимметричность. Не будет поэтому преувеличением сказать, что решение о переносе двери, принятое Мантеньей, даже независимо от того, чем он при этом конкрет-

но руководствовался, предопределило судьбу будущего ансамбля. Получив статус художественной необходимости, реальные особенности средневекового интерьера в этом своем новом качестве «диктовали» мастеру собственные условия. И Мантенья «принял» эти условия и блестяще их использовал.

Принцип «вольной неупорядоченности», изначально заложенный в архитектуре Камера дельи Спози, становится одной из составляющих системы, созданной Мантеньей. В соответствии со средневековой традицией он располагает росписи в виде переходящего с одной стены на другую фриз. Он применяет асимметрию в качестве одного из основных композиционных приемов. Мантенья попарно объединяет стены: западная и северная покрыты росписями, две другие – декорированы портьерами². При этом колорит северной росписи теплый, красновато-золотисто-коричневый, в то время как западной – холодный, голубовато-зеленый. Смысловый центр северной росписи (Лудовико Гонзага и подающий ему

² Делались попытки объяснить эту асимметрию назначением интерьера. В данном случае речь идет не о том, ради чего это было сделано, но почему такое решение оказалось возможным.

Андреа Мантенья

Путти, поддерживающие картуш с почитательной надписью:

«Сиятельному Лудовико, второму маркизу Мантуанскому, государю превосходнейшему и в вере непоколебимейшему, и сиятельной Барбаре, его супруге, женщине несравненной славы, Андреа Мантенья, падуанец, закончил это скромное произведение в их честь в 1474 году»

Фрагмент росписи западной стены
Камеры дельи Спозы в Палаццо
Дукале, Мантуя



письмо секретарь) сдвинут влево, западной (Лудовико Гонзага и его сын, кардинал Франческо Гонзаго) – вправо. В этой ситуации даже разная высота опор в росписях, недопустимая в классически ренессансном интерьере, воспринимается как нечто естественное.

Преодоление средневековой традиции совершается в мантуанской Камере дельи Спозы на конструктивном, пространственном и тематическом уровнях. Формируя своими пространственными сложностями и сдвигами определенный стиль поведения попавшего в это помещение человека, «провоцируя» его на активное рассматривание, динамический принцип связывается здесь с понятием реальности во всей ее великой, завораживающей XV столетие множественности. Перед нами богатый и обильный, сложный и увлекательный мир вещей, соотношений, перспектив, моментов бытия.

При фризообразном построении росписей, внешней и внутренней обособленности друг

от друга самих персонажей, все, что видит зритель, образует некий единый ряд: скала необычной формы, деревья, конь, собаки, люди, город и т.д. и т.п. Как способ передачи разнообразия существующих форм, рядоположенность, характеризующая композиционное мышление Средневековья, пожалуй, впервые была использована Пизанелло, в частности в его веронской фреске *Святой Георгий отправляется на битву с драконом* (1433–1438, капелла Пеллегрини, церковь Санта Анастасия, Верона). Новая, ренессансная природа мантеньевского «ряда» заявляет о себе в качественном ином восприятии множественности. Восходящая к позднеготическому натурализму, пизанелловская констатация (одно, другое...) сменяется у Мантеньи, можно сказать, воплощением самой идеи множественности.

Мантенья апеллирует не только к тому, что непосредственно видит зритель в росписях, но и к его воображению. В северной росписи справа, за отогнувшейся портьерой, он пишет



Андреа Мантенья
Конюхи с конем и собаками
1465–1474

Левая часть росписи западной стены
Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале,
Мантуя

>

Андреа Мантенья
*Встреча герцога Лудовико III Гонзага
с сыном, кардиналом Франческо Гонзага*
1465–1474

Правая часть росписи западной стены
Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале,
Мантуя





Андреа Мантенья

*Встреча герцога Лудовико III Гонзага
с сыном, кардиналом Франческо Гонзага
1465–1474*

*Деталь: Джанфранческо и Сиджизмондо
Гонзага*

фрагмент пейзажа с деревом, побуждая тем самым зрителя домысливать остальное. Можно предположить, что то же впечатление, то есть чего-то как бы сокрытого от находящегося в интерьере человека, должно было возникать и от завешанных кожаными портьерами двух других стен, южной и восточной. Тем более, что в люнетах над ними, как и по всему периметру комнаты, Мантенья изображает тяжелые гирлянды и круглые медальоны на фоне голубого неба. Эту «скрывающую» роль портьер Мантенья обыгрывает и в росписях. Сдвинутые в сторону и собранные красивы-

ми складками, порой подчеркнута динамичные, портьеры именно открывают зрителю словно бы скрытое прежде за ними. В общем же ансамбле Камеры дельи Спозии реальные портьеры выполняли, надо полагать, роль своеобразного многоточия: деревья, люди, горы и т.д. в росписях – это всего лишь начало ряда. Художественное *утверждение множественности мира* соединялось здесь с его действительной множественностью. Ведь за настоящими портьерами и быть должно что-то настоящее, как, например, озеро, берег – словом, все то, что есть за окнами комнаты.

Установка, пользуясь выражением Альберти, на «обилие и разнообразие» мира, казалось, лишь усугубляла противоречие с замыслом Мантеньи создать идеальный интерьер. Но это не так. Преодолевая «дурную» множественность, в которую на своем исходе, исполненном все более растущего интереса к окружению, готова была погрузиться средневековая эпоха, итальянский Ренессанс актуализировал идею *гармонии мироздания*, художественным эквивалентом которой выступала центрическая архитектура. Отражением ренессансного макрокосма, не только разнообразного, но и единого, не только обильного, но и гармонически упорядоченного, становился созданный Мантеньей микрокосм Камеры дельи Спозии.

С «возведением конструкции» из опор и покоящегося на них свода в Камере дельи Спозии сформировалось новое, классическое для итальянского Ренессанса, статическое пространство, которое оказалось, условно говоря, наложенным на реальное, динамическое. С практической точки зрения это противоречие сводилось к проблеме оконных ниш, своей глубиной разрушавших замкнутость вновь созданного пространства. И Мантенья отделил эти ниши от основного объема. При этом с восточной оконной нишей, надо думать, никаких затруднений не возникало. В любом случае роль границы выполняла здесь настоящая портьера. Речь, таким образом, шла о второй оконной нише, расположенной на предназначенной для росписи северной стене.

Мантенья обособляет нишу за счет ее пространственного объединения с росписью, выстраивая для этого четкую систему планов³. Ближний к зрителю – выступающая реальная каминная полка, которая благодаря стоящим

перед правым столбом фигурам вводится в пространственную систему росписи. Дальше – написанный свисающий с цоколя край ковра (от него на стену падает легкая тень). Чуть дальше – туго натянутая портьера, изображенная над оконной нишей и справа от нее (здесь она доходит до цоколя). И наконец, все, что за портьерой. Вопреки архитектурной логике Мантенья «отодвигает» опоры от края цоколя в глубину, благодаря чему между портьерой и столбом появляется общий с оконной нишей пространственный план. Мантенья подчеркивает его другой, как будто резко откинутой портьерой, заходящей за первую, а также фигурой стремительно вышедшего откуда-то из глубины секретаря. Будучи самыми динамичными элементами композиции, и портьера, и фигура секретаря (здесь же Мантенья изображает резко повернувшегося в кресле Лудовико Гонзага) притягивают к себе взгляд зрителя, что отчасти также нейтрализует пространство ниши.

Кроме того, Мантенья помещает точку схода перспективно построенной написанной архитектуры в центре интерьера и тем самым противопоставляет его пространство, как будто стянутое к этому идеальному центру, глубине оконных ниш. Камера дельи Спозии предстает как пространственно сгармонизированный, замкнутый в себе мир.

Новая пространственная организация интерьера в корне меняла всю ситуацию. Композиционный ряд должен был уступить место счету, связанность – обособленности, асимметрия – равновесию и т. д. Уникальность ансамбля Камеры дельи Спозии – в заложенной в нем возможности к трансформации. Мантенья создал систему, обладающую способностью к своеобразной перегруппировке элементов.

Неоднократно обращалось внимание, что написанные на стенах опоры, в отличие от свода, лишены иллюзионистического правдоподобия. Ответ на это содержится, во-первых, в самой средневековой архитектуре интерьера.

³ По всей видимости, самым ранним примером пространственного объединения окон с глубокими откосами и живописной композиции является фреска Андреа дель Кастаньо в трапезной монастыря Санта Аполлония во Флоренции (1440–1450), которая, скорее всего, была известна Мантенье.



Мантенья нашел оптимальное решение. Ведь иллюзионистическое правдоподобие опор, в сущности, возвращало мастера к исходной ситуации, к ритмической несогласованности окон, камина, дверей. Во-вторых, противопоставление реальной архитектуры (обрамления камина, дверей) и написанных опор «каркаса», благодаря чему последние оставались одним из элементов общей живописной поверхности, позволило Мантенье совместить два художественных принципа, статический и динамический.

На западной стене Мантенья заключает дверной проем, смещенный, как уже говорилось, немного вправо от центральной оси, в строгое, достаточно массивное ренессансное обрамление, которое он объединяет с росписью, введя мотив иллюзорно написанной портьеры, словно бы с него свешивающейся, и превращая его в постамент для путти с картушем. Пластически облегчая непосредственно соседствующую с обрамлением дверного

Андреа Мантенья

Герцог Лудовико III Гонзага и Барбара Бранденбургская в окружении семьи и придворных. 1465–1474

Фреска

Роспись северной стены Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале, Мантуя

>

Фрагмент:

Лудовико Гонзага и его секретарь

Марсилио Андреази

проема правую часть росписи (уплощенная трактовка фигур, глубинный пейзаж), Мантенья восстанавливает общее композиционное равновесие, напрягая пластически левую, где великолепный мощный конь, сильные собаки, громоздящиеся скалы, кажется, не столько пребывают в пространстве, сколько его своей массой вытесняют.

В отличие от западной, на северной стене с камином и оконной нишей художник добивается общего равновесия посредством пространственной ее организации. Композиция





этой стены представляет собой в духе раннего Мантенья достаточно сложную, только теперь статическую структуру, составленную из отдельных ячеек. Это – терраса, отделенная от парка красивой высокой балюстрадой, правая часть росписи со спущенной портьерой, глубина камина, оконная ниша, воспринимающаяся как маленький интерьер. Доминирует в композиции северной росписи ее средняя часть, где сосредоточена основная масса фигур и куда направлено движение слева и справа. Фланкируют ее, взаимно уравновешивая друг друга, оконная ниша слева и правая часть росписи, пространственная активность которой складывается из трех величин: реальной глубины камина (он немного сдвинут в эту сторону), условной – план перед спущенной портьерой и, если так можно сказать, мнимой глубины, которая за этой портьерой благодаря пейзажу угадывается зрителем.

Венчающий интерьер свод Мантенья пластически и колористически соединяет с нижней зоной. Пластически – по принципу постепенно понижающегося рельефа: обрамления дверей, камина, консоли свода, его ложная лепнина. Колористически – доминирующий холодный тон свода и западная роспись, золотой фон свода и золотая россыпь орнамента настоящих и написанных (северная стена) портьер.

В ренессансной Италии Камера дельи Спозии была первым уподобленным центрально-купольному светским интерьером, что обусловило ее типологическую связь с культовыми сооружениями такого рода и что нашло свое отражение в универалистском характере общей концепции Мантенья. В качестве такой типологической параллели микрокосм Камеры дельи Спозии вобрал в себя

традиционную символику. Купол Камеры дельи Спозии с его золотым фоном, круглым «окном», символизирующим Творца, подобен небесному своду. Создавая золотой свод небес, Мантенья, возможно, вдохновлялся флорентийским Баптистериумом или Собором Святого Марка в Венеции (по причине родственных связей с семейством Беллини он бывал в ней, конечно, неоднократно). Во всяком случае, он имитировал мозаичную кладку, должную, по всей видимости, ассоциироваться с мозаичными куполами средневековых храмов, чтобы еще раз напомнить в этом светском интерьере о высшей, духовной природе даже самого материального мироздания.

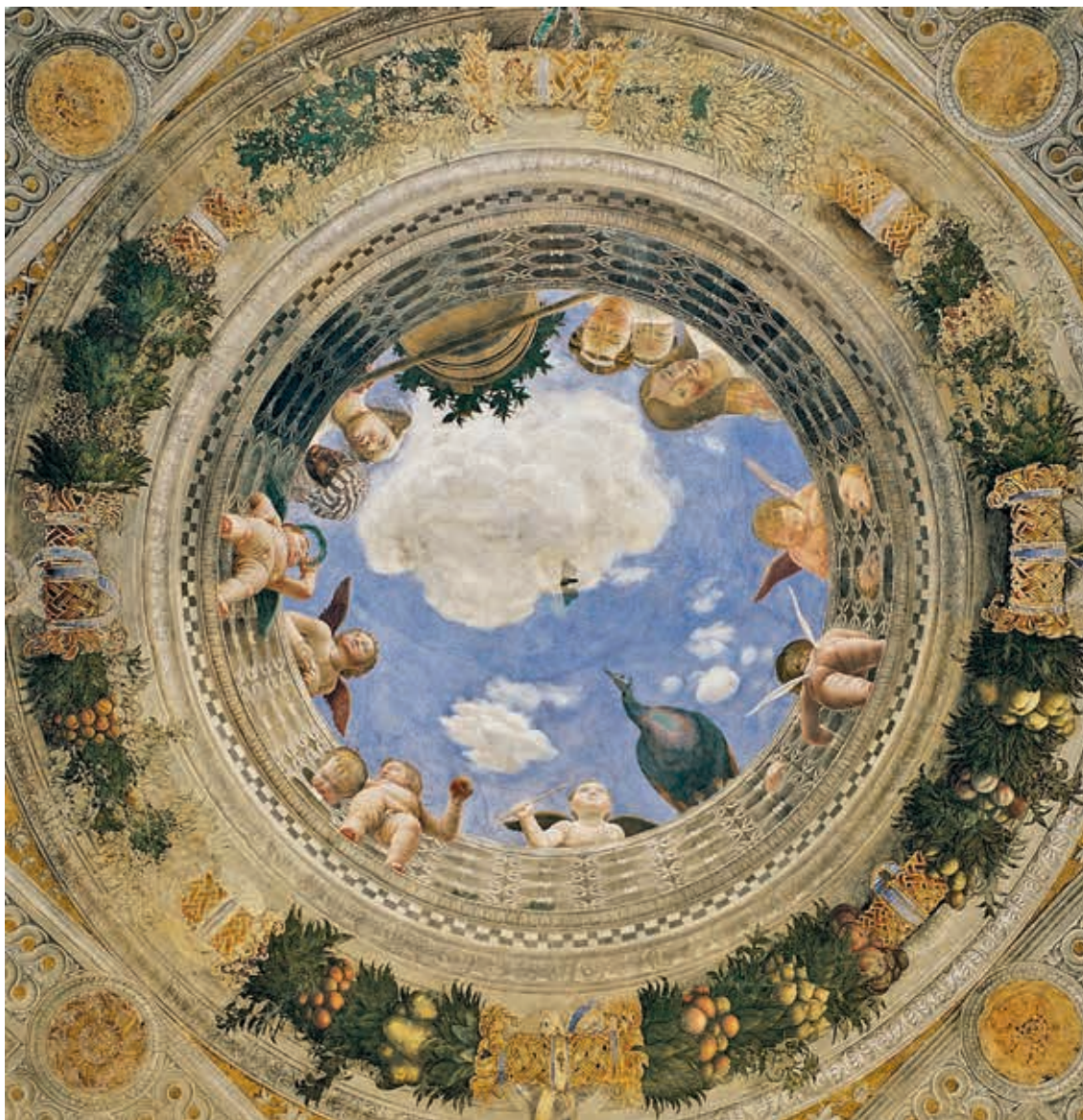
Оказавшись в центрическом интерьере, человек непроизвольно стремится занять в нем срединное положение. Однако даже при небольшом удалении от середины комнаты перспективное сокращение балюстрады круглого окна свода «работает» столь активно, что человека неудержимо тянет в центр, туда, где восстанавливается общее зрительное равновесие. Больше того, Мантенья как бы фиксирует этот центр, помещая в нем, как отмечалось выше, перспективную точку схода изображенной архитектуры, и таким образом «удерживает» здесь зрителя. Движение останавливается, рассматривание, любопытство к деталям сменяется созерцанием целого, а это и есть необходимое условие постижения высших закономерностей мироздания. Вторя вертикальному ритму опор, фигуры взаимодействуют с идеальным архитектурным строем ансамбля, включаясь таким образом в общий космический миропорядок.

Ансамбль Камеры дельи Спозии можно в известном смысле уподобить своеобразному калейдоскопу. Даже небольшое переключение внимания способно изменить здесь общую картину, превращая зрителя из созерцателя в соучастника и наоборот. Взгляды карлицы, женщин в круглом окне свода, направленные на стоящего в центре комнаты зрителя, вводят

Андреа Мантенья

Герцог Лудовико III Гонзага и Барбара Бранденбургская в окружении семьи и придворных. 1465–1474

Фрагмент: Барбара Бранденбургская с дочерью Паолой



его в великое царство множественности. Для обитателей замка, гостей Лудовико Гонзага это погружение в реальность было тем более глубоким, что оно соединялось с узнаванием тех, кто изображен. И хотя существует много версий по поводу того, какие события из жизни семьи Гонзага показаны в росписях, тайное для нас не было таковым в ту пору. Но только зрителю-созерцателю открывался другой, vyšший заключенный в живописи смысл. В духе времени Мантенья, как показали исследования, прибегает к языку символов, аллегорий, ассоциаций, явных и не столь очевидных.

Андреа Мантенья

Роспись плафона: «окулус», 1473

Фреска. Диаметр 270 см

Камера дельи Спозии в Палаццо Дукале, Мантуя

Несокрушимость Лудовико Гонзага в вере – основная тема западной росписи, насыщенной христианской символикой. Другая тема – Лудовико Гонзага, просвещенный правитель – раскрывается главным образом на своде, где переосмысленные в соответствии с гуманистической традицией мифы об Орфее, Арионе, Геракле рассказывают о круге интересов

и добродетелях герцога. Как мудрый государь Лудовико Гонзага включается в один ряд со знаменитыми мужами древности, чьи портреты зритель видит в медальонах свода. Сидящая среди придворных и членов своей семьи «несравненная... среди женщин», как гласит текст посвяtitельной надписи, Барбара Бранденбургская прославляется в Камере дельи Спозии как мать, давшая достойных детей миру. Яблоко, которое ей протягивает одна из дочерей, может быть истолковано как аллюзия на Марию, Вторую Еву, рождением Христа искупившую первородный грех прародителей человечества. Отдаленно напоминает иконографическую схему поклонения волхвов и композиция северной росписи. Наконец, «окно» свода с апельсиновым деревом – символом брака и плодородия и павлином – символом бессмертия – представляет зрителю триумф супружеской четы, Лудовико Гонзага и Барбары Бранденбургской, олицетворяющих собой идеал высокого нравственного служения людям. А рядом забавные путти, улыбающиеся женские лица. Торжественная интонация сплетается с повседневной, идеальное с реальным, являя снова зрителю двуединую природу мира, гармоничного по своей сути и столь внешне многообразного.

Литературной параллелью творению Мантеньи мог бы стать хотя и написанный более чем за сто лет до этого, но, в сущности, предвосхищающий мироощущение Кватроченто *Декамерон* Боккаччо, где число десять – символ космической гармонии в качестве структурной основы произведения (в течение десяти дней десять юношей и девушек рассказывали по десять историй ежедневно) напоминает вдумчивому читателю среди пестрой череды событий о высшей упорядоченности мироздания.

Андреа Мантенья

Фрагмент живописного пилястра с автопортретом (?)

Роспись западной стены

Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале, Мантуя





**«утро в сосновом
лесу»**

**о шишкине
и «русской идее»**

На вторую половину XIX века в России приходится наибольшее число живописных работ, получивших статус национальных символов и выразивших, без преувеличения, русскую «национальную идею». Важно отметить, что это искусство продолжает выполнять упомянутые функции в пространстве русской культуры также и в наши дни. Скажем даже определеннее: с течением времени реализм второй половины XIX века кристаллизовался в символические образы чего-то родного, с детства знакомого. Семантическое наполнение этого искусства, его, как принято говорить у приверженцев семиотики, культурный код складывался не только в сознании самого художника и его первых зрителей, но и был поддержан последующими поколениями, на долю которых выпало отобрать и канонизировать визуальные образы, способные послужить «русской идее» или хотя бы педагогическим целям.

Превращение творческой личности или художественного произведения в национальный символ невозможно без того, чтобы эта личность или это произведение не стало достоянием самых широких кругов публики. Быть знакомым каждому человеку – представителю своей нации, конечно же, почетно, хотя столь масштабная известность чревата, в свою очередь, появлением всяких странностей и даже комических моментов. Наиболее известные, проверенные временем национальные символы в качестве смысловой изнанки всегда подвержены в народе ироническому толкованию, но данное обстоятельство как раз позволяет символу «держаться на плаву». Он глубоко внедряется в пласты постфольклора, профанируется в нем, зато обретает истинное бессмертие. Такова, например, судь-

ба личности Пушкина («А работать кто – Пушкин будет?») и Льва Толстого (ходил босиком, был вегетарианцем, писал очень длинными предложениями). Еще показательнее жизнь вымышленных литературных героев в сфере постфольклора и разговорного языка. Любой носитель русской культуры способен сам составить их список. Он принадлежит к «активам» национального сознания.

Что касается русского изобразительного искусства, можно вспомнить *Черный квадрат* Малевича, обычно саркастически упоминаемый в народе. То есть в слоях, прикосновенных к области культуры. Далее, тут же недалеко обретается что-нибудь из творчества Виктора Васнецова (например, *Богатыри*) и даже – своеобразный случай – несуществующая картина Репина *Приплыли*.

И, наконец, или даже в первую очередь – с детства знакомую почти всем россиянам картину *Утро в сосновом лесу* Шишкина. Ее подлинное название иногда забывается, и среднестатистический обыватель, вероятно, скажет нечто вроде «шишкинские мишки», еще и порадуясь словесному созвучию. Выпадение первоначального (подлинного) заглавия лишний раз свидетельствует о том, что объект глубоко укоренился в массовой культуре и просторечии (еще один пример – народное название известной картины Репина, звучащее как *Иван Грозный убивает сына*).

Иван Иванович Шишкин – не только один из крупнейших мастеров русской пейзажной живописи, но и один из наиболее известных широкой аудитории российских художников. Кроме того, он принадлежит к немногочисленной группе «детских» живописцев, то есть таких, с работами которых принято

«Утро в сосновом лесу». О Шишкине и «русской идее»

Иван Шишкин,
Константин Савицкий
Утро в сосновом лесу
1889
Холст, масло
139 × 213 см
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва







Виктор Васнецов
Богатыри. 1881–1898
Холст, масло. 295,3 × 446 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

в обязательном порядке знакомить школьников. В этом смысле, если заняться анкетированием населения нашей страны, Шишкин наверняка займет призовое место наряду с Виктором Васнецовым, Репиным, Суриковым и Левитаном. Шишкин – истинно народный художник, о чем следует сказать просто и откровенно, не боясь впасть в банальность.

Всенародное почитание *Утра в сосновом лесу* приводит к созданию своеобразных апокрифов о том, в какой местности была написана картина. Как указывает Ирина Шувалова в своей книге о художнике, «картина *Утро в сосновом лесу* у разных лиц ассоциируется с той природой, которая им особенно знакома и близка: краеведы Нарвы хотят видеть в ней местные леса, а, например, жители Кали-

нинской области связывают ее со своей топографией»¹.

В силу чего тот или иной мастер вдруг входит в сонм национальных героев, а его произведения становятся достоянием национального самосознания – на этот вопрос вряд ли мы получим ответ, содержащий истину в последней инстанции. По правде сказать, для профессионального исследователя и художественного критика популярность Шишкина среди самых широких кругов российского зрителя нередко служит подтверждением то там, то здесь всплывающей мысли о том, что творчество этого мастера лесного пейзажа – попросту китч, то есть опередивший время продукт формирующейся массовой культуры. Шишкин чаще других мастеров реализма XIX века оказывался мишенью неприязненных отзывов со стороны тех, кто таким образом выражал

¹ Шувалова И.Н. Иван Иванович Шишкин. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1990. С. 84.



Иван Шишкин

Рожь. 1878

Холст, масло. 107 × 187 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

свою усталость от советской историографии и навязанных ему приоритетов.

Острота этой кулуарной полемики давно миновала, но до сих пор творчество Шишкина чаще, чем работы других передвижников, отличают за натурализм и «фотографичность». Не каждый художник, тем более пейзажист, смог бы стать фокусом полемики о смысле искусства, длящейся полтора столетия. Дебаты начинаются вновь и вновь после каждой выставки, посвященной Шишкину, или выхода в свет книги о нем.

Думается, сейчас уже нет необходимости доказывать высокую художественную ценность произведений обсуждаемого мастера. Секрет успеха картины после предпринятого на этих страницах небольшого очерка вряд ли перестанет быть секретом где-то в своей глубинной сущности, не терпящей полной рационализации, однако можно выделить ряд до-

стоинств *Утра в сосновом лесу* и оговорить его особое место в творчестве мастера. Эта задача вполне разрешима.

Популярности *Утра в сосновом лесу*, несомненно, поспособствовало коммерческое использование посредственной репродукции произведения Шишкина: центральная часть композиции с фигурами медведей еще в 1913 году появилась на обертке конфет «Мишка косолапый» фабрики «Товарищества “Эйнем”», которую после Октябрьской революции национализируют и переименовывают в «Красный октябрь». Судьба оформления этой обертки практически уникальна: оно с некоторыми изменениями сохранилось до наших дней и сейчас вдобавок появилось в большем масштабе на упаковке одного из видов вафельного торта, производимого «Красным октябрём». Первый вариант обертки с частью картины Шишкина был создан одним из русских пионеров в области промышленного дизайна Мануилом Андреевым и только в 1958 году сменился другим вариантом, автором которого стал главный художник фабрики «Красный октябрь» Леонид Челноков. Версия



Челнокова требовалась для того, чтобы достигнуть большего сходства с оригинальной картиной, убрав сильно выраженный «гравюрный» штрих на шкуре медведей и пунсон по всей композиции².

Для маркетинговых целей новый вариант решения обертки оказался, пожалуй, более удачным, чем предыдущий. У изображения закономерно отобрали нарочитый эффект «сделанности», присущий графике вообще. Взамен получилась слитная композиция, приближенная к реальному впечатлению от первоначальной картины.

История создания картины не совсем ординарна и включает в себе ряд непроясненных деталей. В 1889 году приятель Шишкина Константин Савицкий задумал картину с фигурами медведей, что подтверждается на основе переписки Савицкого: «Затеял как-то картину с медведями в лесу, приохотился к ней И.И. Шишкин и взял на себя исполнение пейзажа»³. Шишкин выполнил два карандашных

Мануил Андреев

Обертка конфет «Мишка косолапый» для фабрики Товарищества «Эйнем». 1913

Леонид Челноков

Обертка конфет «Мишка косолапый» для фабрики «Красный Октябрь». 1958

эскиза и один эскиз маслом, подписанный впоследствии дочерью художника Ксенией Шишкиной: надпись гласит, что эскиз всецело принадлежит Шишкину⁴. В итоге выполнить фигуры медведей выпало Савицкому, а пейзаж был решен и исполнен Шишкиным.

Савицкий отказался от своего первоначального «анималистического» замысла картины и испросил себе одну четверть вырученных за *Утро...* денег. Картина экспонировалась на XVII Передвижной выставке под двумя фамилиями – Шишкина и Савицкого. Купив картину с выставки, Павел Михайлович Третьяков стер подпись Савицкого, которая сейчас все еще слабо просматривается на полотне. Проблема авторства картины не решена окончательно и поныне, несмотря на то что поставить точку в этой истории стремились многие

² Янкина С., Гордон И. В Музее шоколада в юбилей Шишкина раскрыли тайну «Мишки косолапого» [25.01.2012] // URL: <https://ria.ru/20120125/547884506.html> (дата обращения 25.01.2024).

³ См.: Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII–XX веков в собрании Государственного Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2004; Манин В. Иван

Шишкин. М.: Белый город, 2003.

⁴ См.: Пикулев И.И. Иван Иванович Шишкин. 1832–1898. М.: Искусство, 1955. С. 215.

искусствоведы, и в первую очередь такой крупный исследователь русского пейзажа, как Фаина Мальцева⁵.

Трудно найти в России человека, который не знал бы истории о том, что в пейзаж руки Шишкина фигуры медведей вписаны другим художником. В любом тексте о картине Шишкина отмечен этот факт, как и реакция Третьякова на творческое взаимодействие двух крупных художников. Возникла необычная ситуация: концепт картины начал свое существование отдельно от ее непосредственного исполнения. С одной стороны, работа двух мастеров над одним живописным произведением невыгодно подчеркивает разрыв между идеей и ее воплощением в конкретных формах. С другой стороны, постоянное упоминание творческого тандема в качестве некой «изюминки» картины вызвано, как мне представляется, потребностью символически вывести ее за грань индивидуального творчества и увидеть в ней коллективное творчество всего народа. Не так важно, кто написал картину – важно, кто ее создал как нечто целое, а не как набор мазков. Это, если угодно, есть предчувствие концептуального искусства, порывающего связи между семантикой художественного произведения и ее материальным субстратом.

Вокруг факта сотрудничества Шишкина и Савицкого, оставшегося в народной памяти, давно уже образовалась своя мифология, что автор настоящей статьи готов в очередной раз подтвердить личными наблюдениями: на протяжении всего детства и юности автора этих строк при появлении в доме конфет «Мишка косяпый» кто-нибудь из нашей семьи начинал рассказывать о тандеме художников, будто мы не знали всю эту историю наизусть. А над детской кроваткой будущего автора висел коврик по мотивам «Утра в сосновом лесу», где

общий коричневый тон дополнялся красными акцентами ягод и мухоморов.

Картина была одобрена зрителем еще во время Передвижной выставки. «Хор» критически настроенных лиц сразу же высказался, но вскоре затих, а благоприятные отзывы остались в истории⁶. Петр Гнедич описал работу Шишкина так: «Почетное место – г. Шишкину за две его картины: *Утро в сосновом лесу* и *Идрица*. Первый холст чрезвычайно оригинален своим идиллическим содержанием. Утренний туман тихо вздымается, прогоняемый дневным теплом. Лесные обитатели проснулись, в том числе и семья медведей, копошащихся возле старых смолистых сосен. Медвежата эквилибрируют на стволах и наслаждаются жизнью в полное удовольствие»⁷.

В тяжелом 1948 году в журнале *Искусство* можно было прочесть по поводу работы Шишкина следующее воинственное заявление: «...гениальный мастер сумел в этой картине передать и отзвуки сказок о медведях, и любовь смелого народа к молодецкой потехе, когда один на один с рогатиной наперевес шел человек перевестись с лесным хозяином, и глубоко поэтически рассказать о красоте раннего утра в лесу»⁸.

Эти мотивы поэтического отношения к природе были, разумеется, акцентированы такими более близкими к нам исследователями, как Виталий Манин и Валерий Пилипенко.

Вернемся к замыслу картины. Перечислим те моменты, которые делают ее очень подходящей для создания легенды о ней:

– романтизация пейзажа. Перед нами не просто лес, а лесная чаща, принадлежащая

⁵ Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа. Т. 1. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1953. С. 159.

⁶ Чурак Г.С. «Природу нужно искать во всей ее простоте...» // Иван Иванович Шишкин. 1832–1898. К 175-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2007. С. 62.

⁷ Цит. по: Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л.: Искусство, 1984. С. 278.

⁸ Пикунев И.И. Иван Иванович Шишкин. 1832–1898. С. 166.

не человеку, а животным и овеванная неким духом сказания или воображения;

- использование знакового для России образа медведя: реального и фольклорного;

- тема семьи с «подтемами»: материнская забота, родительское беспокойство, семейная идиллия, игры детей/детенышей;

- компактность центральной группы при разнообразии движений и поз. Бревна придают фигурной части картины академическую правильность геометрического построения;

- порыв к неизведанному в фигуре стоящего медвежонка, стремление жить полной жизнью, интерес к окружающему миру;

- непринужденность животных сочетается с идеей демонстрации типического, как и в «человеческом» бытовом жанре. Животное в характерных условиях обитания и своих обычных позах – в результате позитивистский наукообразный подход экскурсовода-демонстратора;

- картина удобна для кадрирования при сохранении взаимного расположения медвежьих фигур.

Тандем Шишкина и Савицкого уже с самого начала настраивает на ослабление связи между сюжетом и исполнением. Итог – использование в промышленном дизайне с необходимыми модификациями.

Общеизвестность *Утра в сосновом лесу* многим обязана этим обстоятельствам, однако успех данного примера раннего промышленного дизайна требует некоторых объяснений. Признаемся, что в данном случае исследователь неизбежно берет на себя чрезмерное обязательство: выявить причины, по которым именно *Утро в сосновом лесу* так надолго задержалось в российском культурном пространстве, и вывести в результате некую формулу успеха художественных произведений вообще. Конечно, говорить об этом можно только на уровне гипотез, но и обойти молчанием специфику легенды, окутывающей картину, в нашем случае значит вырвать ее из того, что

в теории искусства именуется семиотическим культурным кодом.

Обозначение типа «Мишки Шишкина» уже давно заслонили *Утро в сосновом лесу*, и это по-своему справедливо, а может быть, даже говорит о гениальности замысла Шишкина, увидевшего в пейзажно-анималистическом замысле своей картины ее народность – не в том стертом значении, какое слово «народность» получило сейчас, после бесчисленных идеологических экзерсисов на сей счет, а в подлинном первоначальном смысле, как выражение творческих принципов национальной культуры.

Так как в первую очередь нас сейчас интересуют фигуры животных из *Утра в сосновом лесу*, есть смысл обратиться к уже упомянутой неточной репродукции на кондитерских упаковках. Встречаемое на них подобие работы Шишкина было создано, как я полагаю, через посредство хромолитогрфии, которая переживала расцвет во второй половине XIX века. Эта техника использовалась и для художественных, и для документальных работ и долгое время считалась не вполне благородным ответвлением графического искусства. Несмотря на такую рекомендацию, цветная литография была незаменима для тиражной графики: она удерживала реальную плоскость листа, давала представление о световоздушной среде и, что особенно важно, позволяла переставить акценты, например, с пейзажа на анималистические мотивы. Картинное поле оригинальной работы Шишкина *Утро в сосновом лесу* здесь резко вытягивается по вертикали, как декоративное панно; левого и правого фланга картины, свободного от анималистических «персонажей», больше нет; изменился и колорит, и передача фактуры изображенных предметов. Позитурь медведицы и медвежат остаются прежними, но медвежья семейка подступает ближе к переднему плану, забирая в свою пользу зрительское внимание целиком.



Вероятно, все сказанное действительно определило завидную судьбу картины Шишкина, но не рискну утверждать, будто нами найден некий алхимический рецепт, который объяснил бы секрет успеха *Утра в сосновом лесу*. Таких рецептов нет, и теоретик никогда не сможет вручить таковой рецепт художнику. Закономерное в мире существует, но оно находит свое выражение только через случайное, интуитивно созданное трудом и талантом. Тем не менее следует вспомнить несколько анималистических работ и мотивов, которые, на мой взгляд, приблизились буквально на полшага к славе произведения Шишкина и, что даже более важно, оказались существенными компонентами «бестиария», типичного для русского искусства второй половины XIX века.

Для указанного времени в целом справедливо следующее утверждение современного исследователя Марины Стекольниковой об анималистике: «... во главу угла <...> ставилась точность воспроизведения внешнего вида животного, объективность отражения прояв-

Николай Сверчков

Льсовая охота. 1881

Холст, масло. 62 × 99 см

Русский центр искусства, Калининград

лений его натуры». Далее автор пишет (но уже не настолько бесспорно), что «сочувственное, проникновенное отношение к зверям и птицам проявилось в изобразительном искусстве только к концу [XIX] столетия»⁹.

Думается, такое отношение к живой природе существовало всегда, однако оно действительно ярко отразилось в конце XIX – начале XX века во всем европейском искусстве. «Первой ласточкой» в этом смысле стало на русской почве *Утро в сосновом лесу*.

Некоторый налет академизма в произведении Шишкина и Савицкого делает естественной ассоциацию с картинами Николая

⁹ Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII–XX веков в собрании Государственного Русского музея. С. 5.



Теофиль Стейнлен

Афиша выставки картин и рисунков Стейнлена. 1894

Цветная литография. 59 × 78,5 см

Эдуар Мане

Кошачье свидание. 1868

Литография. 43,9 × 33,4 см

Сверчкова. Прививший своей эффектной живописи «брюлловского» толка натурализм детали и эмоциональные перегрузки, Сверчков, как обычно и случается с модными художниками, в дальнейшем оказался на обочине магистрального пути русского искусства. Все же Сверчков был наделен немалым даром анималиста и по сей день привлекает изображением лошадей, собак и диких зверей, павших жертвами охотничьих набегов человека. От банальности и бравурности Сверчкова спасает хорошее знание анатомии и поведения животных, владение острым рисунком и богатством фактур. То бешеная динамика, то сентиментальный покой будоражат воображение, хотя и переданы, в сущности, довольно поверхностно. В чем картины Сверчкова проигрывают работе Шишкина и Савицкого, так это в чувстве таинственного, которое трепетно сохраняется в их картине. Они, если выражаться метафорически, благоговейно смотрят и слушают, понимая свои впечатления от

природы как бесценный дар, что совершенно несвойственно самоуверенному Сверчкову.

В русской анималистике XIX века преобладают лошадь и собака, как, по-видимому, и в зарубежном искусстве Нового времени. В разных странах получил большее или меньшее распространение жанр однофигурной композиции, представляющей лошадь или собаку, – своего рода анималистический портрет. В нем отразились типичные достоинства и недостатки салонного портрета вообще. Сложнее обстоит дело с изображением кошки: оно встречается заметно реже и, насколько мне известно, нигде не переходит в разряд упомянутого «анималистического портрета». В западноевропейской живописи были популярны картины, изображающие возню нескольких кошек или котят, что можно сопоставить с оживленным семейством медведей из *Утра в сосновом лесу*.

Собака и лошадь в отражении живописи XIX века на удивление антипсихологичны,



также в них нет характерологического разделения по полу. Мужественность и женственность, насколько можно применить подобные категории к анималистике, полноценно проявляются именно в изображении кота или кошки. Кто из них перед нами, обычно объясняется в заглавии, как в случае с привлекательной, элегантно, но притом вовсе не салонной работой Крамского *Девушка с кошкой* (1882). Это обстановочный портрет, написанный с дочери художника Софьи. Обе героини картины воплощают женственное начало и состояние покоя, которое, впрочем, не исключает настороженности и готовности враз стряхнуть с себя полусонное оцепенение. По своим повадкам кошка и кот своенравны, свобододоблюбивы, богата их пластика, поразительна гибкость тела, многообразно выражение эмоциональных состояний. Морда кота или кошки выдает пол животного и сопротивляется сближению с построением человеческого

Алексей Степанов

Лоси. 1889

Холст, масло. 47,8 × 80,8 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

лица, что часто случается при решении образа собаки или лошади. Справиться с этим нелегким «анималистическим мотивом» умели единицы художников: на память сразу приходит Эдуар Мане с его литографией *Кошачье свидание* (1868) и магическим черным котом в *Олимпии* (1863, Музей Орсе, Париж).

Серьезным конкурентом *Медведям* Шишкина могло бы стать часто репродуцируемое небольшое полотно Алексея Степанова *Лоси* (1889, ГТГ). Работы Степанова отмечены бережным отношением ко всему живому. Художник умел показать единство органического мира, подчеркнуть, что звери и люди сродни друг другу. По живописным достоинствам изображение животных у Степанова намного



превосходит фигуры медведей у Шишкина, но последний склонен к эпическим интонациям, а Степанов – лирик. Национальным символом может стать и стало произведение Шишкина в силу своей всеутверждающей витальной энергии. Картина *Лоси* Степанова ничем подобным не обладает, зато говорит о хрупкости окружающего мира, о холоде и голоде, о постоянной борьбе за существование и неминуемой смерти как растворении в этих серых, бесконечных пространствах. Пугливые и грустные обитатели картины Степанова уже относятся к области «сумеречного», утвердившегося в русском искусстве на исходе эпохи реализма (1890–1900-е годы).

Примеры разной трактовки анималистической картины можно умножать, но вернемся к творчеству Шишкина. В чем причина тяготения публики к его образам природы? Почему творчество Шишкина – яркая и необычная страница истории русского искусства? Если у целого ряда пейзажистов второй половины XIX века хорошо различимы элементы ро-

Эдуар Мане
Олимпия. 1863
Холст, масло. 130,5 × 190 см
Музей Орсе, Париж

мантизма, то Шишкин – один из немногих, если не единственный «классицист в реализме». Шишкин предлагает нам прочную опору в противоречивой действительности, когда мы устаем от искусства эфемерного, вычурного, болезненного. Как писал Манин, «его [Шишкина] творчество демонстрирует уравновешенность духа, некую нравственную устойчивость без тени внутреннего разлада, метаний или уныния»¹⁰. Шишкин, так сказать, всегда утверждает, а не отрицает, и посему его место в истории живописи должно быть отмечено где-то между величественными классицистами Пуссеном и Сезанном, с поправкой на преобладание реализма в эпоху, когда жил и работал русский мастер.

¹⁰ Манин В. Иван Шишкин. С. 6.



Иван Крамской
Девушка с кошкой. 1882
Холст, масло. 71 × 58 см
Киевская картинная галерея

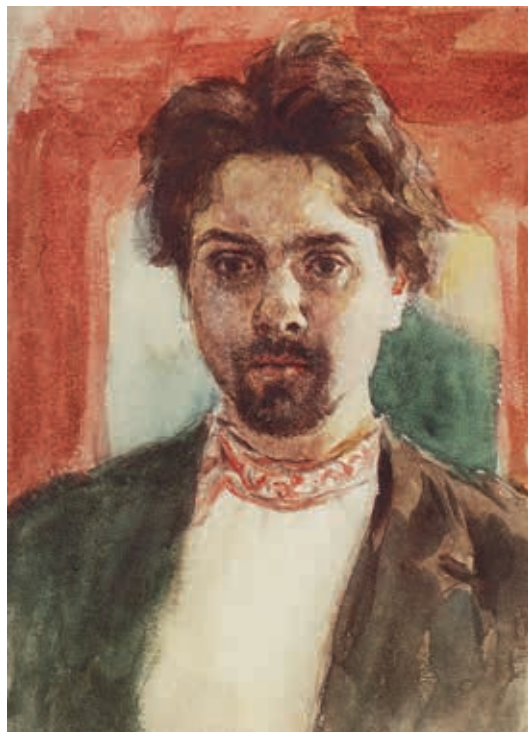


разговор о сурикове

Александр Якимович: Друг мой, помоги журналу *Собрание* и мне лично. Я с беспокойством смотрю на положение дел в изучении русской живописи XIX века. Она фатально недопонимается и вообще неважно выглядит в нашей науке об искусстве. Мы с тобой – два поколения университетских ученых, так сказать, «отцы и дети». И те и другие помнят замечательные уроки Дмитрия Владимировича Сарабьянова и Михаила Михайловича Алленова. И мы знаем сегодня отличных исследователей искусства эпохи Репина и Сурикова. И вот я вижу твою страничку на сайте Третьяковской галереи, на известном *Лаврусе* (<https://lavrus.tretyakov.ru>), и там важные вещи сказаны и о передвижниках, и о Сурикове. Особенно Василий Суриков меня волнует. Странный мастер, не правда ли? Он и хрестоматийный, но довольно необычный.

Елена Якимович: Василий Суриков един во многих лицах. Он и академический мастер, и законченный реалист, притом едва ли не последний романтик живописного дела. Притом он же – новатор и обновитель этого искусства. Ты хочешь знать, как такое возможно? В самом деле, удивительная судьба и очень своеобразная личность. Академическую премудрость он впитал и освоил очень основательно. Суриков приехал в Санкт-Петербург из Красноярска и поступил в Академию художеств совсем юношей. Завершил обучение

Василий Суриков
Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста
1875. Фрагмент
Холст, масло. 142 × 218,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Василий Суриков
Автопортрет. 1880-е
Бумага, акварель. 16 × 11 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

в 1875 году. То есть представил большую композицию образцового характера: *Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста* (1875, ГТГ). Старательная, академически грамотная вещь. Но в этой работе «примерного мальчика» есть кое-какие симптомы необычного рода. Почерк выглядит экспрессивнее, чем у более смиренных и послушных последователей академической системы.

А.Я.: А откуда взялись такие вольности и лихости в работе кистью?

Е.Я.: Сама академическая система имела внутри себя в это время очень необычный компонент. Одним из преподавателей был Павел Петрович Чистяков. Он разработал метод, который, по сути дела, противоречил принципу «академической раскраски» (когда в основе живописи лежит главным образом рисунок, а не цвет). Павел Петрович учил выстраивать форму цветом. Это означает, что его подопечные были призваны прежде всего видеть взаимные влияния цветных предметов друг на друга. В итоге становилось возможным «лепить» форму с помощью разных цветов, а не раскрашивать нарисованный контур. Чистяков учил понимать форму в ее «перекличках» с окружающим пространством и с соседними предметами или фигурами.

А.Я.: Удивительная личность этот Чистяков. И столь же удивителен тот факт, что этот «диссидент» и новатор самым систематическим образом трудился в классах Академии и обучал студентов таким способам работы с цветом, которые в академизме вообще не одобряются. Хотя сами взаимодействия внутри цветового строя художникам издавна известны. Но ведь каким художникам? Таким, как Рубенс, а он предельно далек от академической школы.

Е.Я.: Важно то, зачем нужны эти самые переклички и взаимные настройки цветовых акцентов. Суриков в самом деле с готовностью и радостью ухватился за чистяковскую систему, потому что ему это было нужно, очень нужно. В его внутреннем мире как бы созревали такие принципы, которые вытекали из хорошей академической школы, но уходили очень далеко от нее. Он с годами все более тянется к сильным страстям, к напору эмоций, к состоянию внутреннего напряжения. Он любит и понимает драматическое действие. А для его воплощения нужны сильные средства.

А.Я.: Очевидно, прежде всего нужна определенного рода сюжетика? Я не помню у Сурикова никаких идиллических картин, ничего сосредоточенно созерцательного.

Е.Я.: Сюжеты больших картин нашего героя связаны с праздниками, завоеваниями, восстаниями и репрессиями, то есть в них есть движение, конфликт, развитие действия. Заметим, что при этом в происходящем не бывает развязки. Суриков наверняка слышал в Академии и, может быть, от самого Чистякова о принципах, сформулированных в знаменитом *Лаокооне* Лессинга. Фактически он соблюдал известный лессинговский принцип: «плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению».

А.Я.: Для меня это сюрприз. И, наверное, не только для меня. В Европе уже сотни лет как учат, что Лессинг – один из столпов академизма.

Е.Я.: Живая история искусства сложнее, чем ходульные представления о традициях и новаторстве. Представим себе бурный взлет искусства Сурикова в 1880-е годы. В это время он, как и некоторые другие русские мастера, с готовностью и очень выборочно осваивает европейский опыт. Притом ведь новаторские открытия в живописи Франции тогда происходили как бы под сурдинку. На официальной авансцене доминировали выученики академической школы. Но они тогда явно осмелели и позволяли себе дерзости.

А.Я.: Сезаннизм и дивизионизм вроде бы существовали в подполье?

Е.Я.: Не путай Париж 1880-х годов с советской Москвой 1980-х годов. Слово «подполье» тут сбивает с толку. На официальных показах Парижа появлялись крайние образцы тогдашнего натурализма. И это были не смиренные



холсты, а «жестокий жанр» Жоржа Рошгросса. Суриков заметил его вещи и одобрительно говорил о них, выставленных в парижском Салоне 1883 года. Там кровь хлещет, боль ломает людей, там схватки, казни, ужасы.

А.Я.: Час от часу не легче. Сначала экспериментатор-красочник Чистяков обаял Сурикова, а теперь ужасы и кошмары салонного мастера сенсаций ему в душу запали. Какая взрывчатая смесь...

Е.Я.: Нет, не так. Русский художник в своих будущих картинах никогда не станет показывать насилий в шокирующем виде, с кровью и страданиями. Он прямо изобразил сражение в картине *Покорение Сибири Ермаком* (1895, ГРМ). Но и там нет крови, боли или ужаса смерти. У Сурикова другой способ умножения драматических переживаний. Он стремится нагнетать напряжение с помощью *тесноты*. Он запрессовывает в свои холсты толпы людей, и потому оттуда словно вырывается эта сдавленная энергия. Его несколько раз спрашивали о том, откуда и как образуются в его воображении эти огромные картины, заполненные людьми. Он сам объяснял появление этих образов

Василий Суриков

Покорение Сибири Ермаком. 1895

Холст, масло. 285 × 599 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ссылкой на свои детские воспоминания. В известной беседе с Максимилианом Волошиным мастер рассказал: «Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры казались громадными. Я потому всегда старался или горизонт очень низко поместить, или фон сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась». Такие объяснения в устах большого мастера звучат вроде бы наивно, но в практике искусств именно воспоминания детства нередко играют существенную роль.

А.Я.: Многие художники посоветовали бы Сурикову дать в его больших картинах больше воздуха, разрядить хотя бы местами эти массы человеческие и нагромождения вещей. Вроде бы это вечный закон восприятия. Освободи пространство, а в нем завяжи узел напряжения. Так делал Сальвадор Дали.

Е.Я.: Это ты перехватил. Ты себя сбиваешь с толку, и меня тоже. Не приплетай сюда Дали,



Василий Суриков
Миланский собор. 1884
Бумага, акварель. 21 × 27 см
Государственная Третьяковская
галерея, Москва



Василий Суриков
Римский карнавал. 1884
Бумага, акварель, графитный
карандаш. 21 × 27 см
Государственная Третьяковская
галерея, Москва

оставь его... вдали. Сосредоточимся на нашем герое. Давать зрителю намек на открытое пространство Суриков не стремится. Его цель подвести зрителя к переживаниям, к сложно построенным эмоциям. Но испытывать на излом нервную систему и психологическую стабильность зрителя ему несвойственно. Жестокость или кровавое продолжение событий подразумевается и ожидается, но прямо и последовательно изображать их мастер избегает. Причем Суриков рассказывал о том, что ему самому снились ужасные сны на тему картины *Утро стрелецкой казни* (1881, ГТГ). Но в самой картине не показана кульминация действия, и мучения повешенных нам не предъявлены. Зрителю картин Сурикова предлагается ждать казни вместе со стрельцами и их семьями, или неизвестного будущего – вместе с Меншиковым, или земляной ямы – вместе с Морозовой.

А.Я.: Это называется – кулак показал, но в зубы не дал. Какой сдержанный был наш Василий Иванович. Вероятно, тут проявляются какие-то свойства самой личности, или, как иногда говорят, антропологический тип?

Е.Я.: Василий Суриков – потомственный казак из Сибири, выходец из крайне патриархальной и архаичной среды. Личность мастера изначально формировалась именно на этой основе. Перед нами крепкий традиционалист и консерватор. Это означает наличие прочных этических принципов и религиозных устоев. Имеются в виду такие принципы и устои, которые несовместимы с конформизмом, цинизмом, релятивизмом. Он с гордостью сознавал свое особенное человеческое качество и принадлежность к особенной породе людей. «В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый», – говорил он Волошину. Сибирь в этой картине мира – это не та Россия, которую поэт называл «страна рабов, страна господ». Сибирь – страна вольных и сильных людей. Но вольность – это не разнузданность, не цинизм,



Василий Суриков
Сибирская красавица. Портрет Екатерины Александровны Рачковской. 1891
Холст, масло. 50 × 39 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

не жестокость. Свободный человек – не лихой разбойник, а сдержанное и разумное существо.

А.Я.: Хорошо. Человеческий образ вырисовывается очень достойный и позитивный. Но вроде бы в твоём изложении получается, что Суриков был «человек архаичный», выходец из другого времени, из глубин истории. Однако же он в зрелые годы писал вовсе не архаической кистью, а очень свободно и эмоционально. Разве он не был человеком Нового времени, то есть времени динамичного, времени экспериментального?

Е.Я.: Он писал многоцветно, декоративно, даже цветасто – но в рамках большой культуры цвета. Он видел у себя на родине и русские



узорные кафтаны, и некоторые стенные росписи Позднего Средневековья, и характерные женские платки Сибири. Но вспомним, что он сделался настоящим «русским европейцем». Стихия декоративной яркости и насыщенности питалась в его искусстве также его итальянскими впечатлениями. Декоративно насыщенная и даже праздничная по краскам *Боярыня Морозова* появилась после поездки мастера по Германии, Австрии, Франции, Италии в 1883–1884 годах. Особенно важно было то, что живописец видел картины Паоло Веронезе и мозаики Сан-Марко в Венеции и глубоко проникся этими впечатлениями. Финальное обогащение суриковского «цветовидения» произошло с помощью итальянской живописи. Сам русский мастер отчетливо и темпераментно говорил о том в своих письмах. Он писал в письме к Чистякову (1883), что Веронезе «хвтал, рвал с палитры это дивное мешаво, это бесподобное колоритное тесто красок». Можно подумать, что сам Суриков стоял рядом и видел это своими глазами.

А.Я.: Получается, что Венеция и ее искусство были для него даже важнее, чем «новые песни» Парижа?



Василий Суриков
Боярыня Морозова. 1884–1887
Холст, масло. 304 × 587,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Василий Суриков
Старуха в узорчатом платке. 1886
Холст, масло. 43,5 × 36
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Е.Я.: Венеция – это то самое место Италии и Европы, где Восток издавна встречался с Западом. Суриков был восприимчив к восточному богатству тонов, к горению и сиянию цвета. Получилось так, что он увидел в живописи Веронезе, так сказать, второго себя, или своего двойника в XVI столетии. Своеобразное ощущение себя в истории было унаследовано Суриковым и запомнилось ему с его ранних лет в Сибири. Там жизнь была полна воспоминаний о предыдущих веках. И так вышло, что урожденному сибиряку оказался близок коренной стопроцентный венецианец эпохи Возрождения.

А.Я.: Говорят, что Суриков вольно обращался с историческими реалиями, а ведь писал исторические картины. Но его должны были обучить в Академии соблюдать правила этой самой картины.

Е.Я.: Это интересная и существенная тема. Ружья казаков в *Ермаке* имеют старые кремневые замки, а исторически правильнее было бы

Василий Суриков

Утро стрелецкой казни. 1881

Холст, масло. 218 × 379 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

изобразить иные конструкции огнестрельного оружия. В фоне картины *Утро стрелецкой казни* должны были бы изображаться Набатная и Константино-Еленинская башни Кремля. А вместо того там сразу две Сенатских башни! Именно две... Сосланный Меншиков в известной картине *Меншиков в Березове* (1883, ГТГ) имеет огромный рост. В жизни он таким не был. В общем, достоверная и документальная точность Сурикову почему-то не свойственна. Художники XIX века, как Менцель в Германии или Верещагин в России, часто стремились к документальной точности и исторической достоверности. Суриков – иное дело. Он сам по этому поводу говорил в беседах с Волошиным: «Если только сам дух времени соблюден – в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку – противно даже».



А.Я.: Молодец. Даже и не думал извиняться за свои «ошибки и неточности». Дескать, не нужна мне эта самая достоверность в деталях. Он ищет какую-то другую правду истории. Но какую такую правду истории он старается уловить?

Е.Я.: Вспомним базовые понятия. Суриков любит, ценит и понимает драматизм событий. Он создает в своих картинах своего рода театр. Какой именно театр? Вспомните *Боярыню Морозову*. Персонажи справа и слева от главной героини в этой картине, как может показаться, сейчас запойут хором что-нибудь из Глинки или Мусоргского. Народная хоровая музыка тоже приходит на ум в этом случае, как и русская опера. Наконец, уместно вспомнить Иоганна Себастьяна Баха с его полифониями. То есть вспоминается музыкальный театр и музыка для определенного сакрального действия. Сам живописец был любителем оперы. Он слышал, видел и ценил *Бориса Годунова* Мусоргского и *Купца Калашникова* Антона Рубинштейна. Суриков любил и понимал также оперу итальянскую, например *Травиату* Верди. Полифоническая органная музыка Баха вызывала у него безграничный восторг. Тут на поверхности лежит аналогия с живописью мастера. В самом деле, картины его отличаются своего рода «многоголосием» формы и цветовых переливов, там есть свои сложные переплетающиеся мелодии. Рассматривая отдельные фигуры в картинах, можно увидеть в работе кистью своего рода цветовые завихрения, акценты, потоки.

А.Я.: Оперный театр или музыкальное действие типа баховского – это нечто такое, что диаметрально противоположно, в рамках «театраль-

ности», театру реальности, театру Станиславского.

Е.Я.: Опера или музыкальное действие отличается такими свойствами, как любовь к типам и маскам, к сценическим типажам, в которых экспрессивно подчеркиваются главные характеристики. Ибо герой на сцене должен быть виден издалека, и понятен даже зрителям галерки. Иногда эта условная сценичность доходит до экспрессивного заострения одной черты, одного состояния или эмоции. Зрители издавна замечали, что в картинах Сурикова его Стенька Разин выглядит, как оперный актер в густом гриме, а суворовские солдаты острохарактерны почти до степени шаржа. Рассмотрите картину *Переход Суворова через Альпы в 1799 году* (1899, ГРМ), оцените и оперную жестикуляцию великого русского полководца, и отдельные физиономии в «массовке» – от кряхтящего пожилого ветерана, которому явно нелегко перебираться по скалам, до веселого новобранца, которому в радость вспомнить детство и скатиться по заснеженному склону.

А.Я.: Архаист он был или новатор? Методика архаическая, но результат какой-то иной, не архаический.

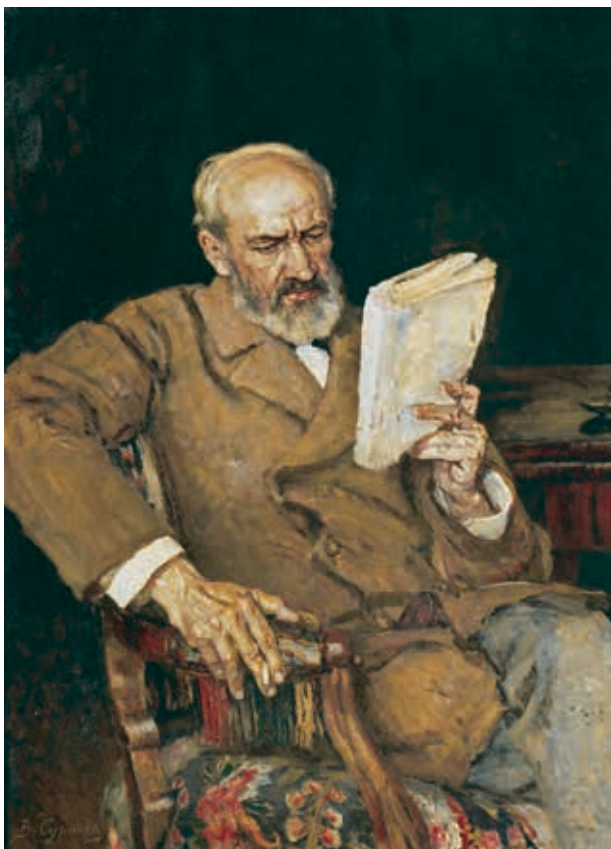
Е.Я.: Методы Сурикова в его зрелых работах давно вызывали удивление исследователей. Мы вообще молчаливо предполагаем, что историческая картина пишется, опираясь на вербальные источники (конкретные или обобщенные). Он источники тоже знал, но в некоторых важных моментах он отталкивается от визуального или даже соматического впечатления. Эти факты известны и многократно упомянуты в научной и популярной литературе. У него перед глазами возникало когда-то увиденное зрительное впечатление: пламя свечи на фоне белой рубахи. И вот вам *Утро стрелецкой казни* и ее центральный персонаж. Увидел однажды зимой ворону на снегу,

Василий Суриков

Переход Суворова через Альпы в 1799 году. 1899

Холст, масло. 495 × 373 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Василий Суриков

Портрет доктора А.Д. Езерского. 1910

Холст, масло. 102 × 76 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

и этот засеивший в памяти образ сопровождал его, когда он писал *Боярыню Морозову*. Сюжет «нарастает» над этим образом. Мастер отталкивается от увиденного когда-то светового, цветового или пространственного эффекта, то есть вроде бы от решения чисто формальной задачи. Он не скрупулезный реконструктор, а скорее визионер в прямом смысле слова. Он смотрит на башню, на толпу на площади и «прозревает» сцену казни на фоне Кремля. Визуальное впечатление влечет за собой и аудиовизуальные эффекты. Он странствует по Швейцарии и видит там отвесную скалу, и в его ушах раздаются шум, гогот и молодецкие прибаутки суворовской армии, которая по этим местам прошла.

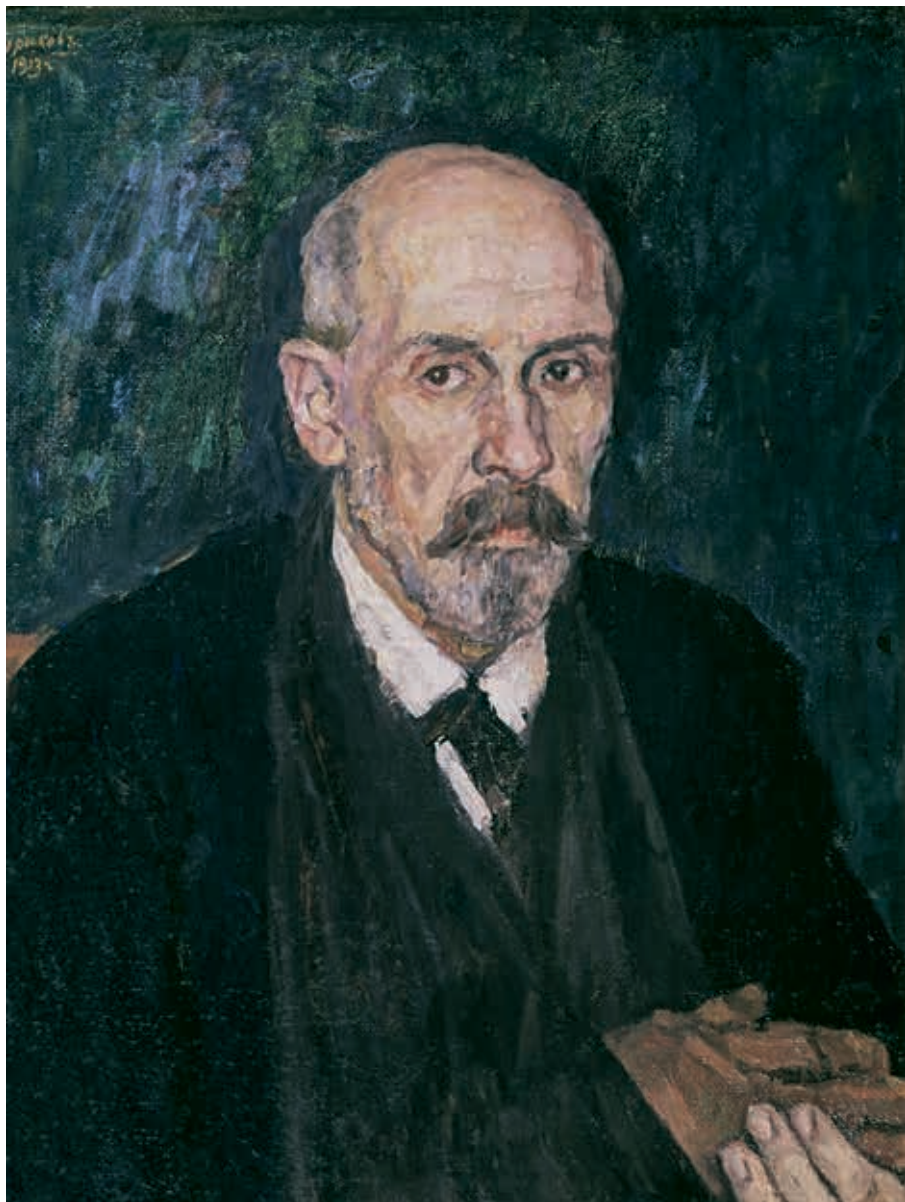
А.Я.: Но визионерство ведь касается не одних только сюжетов или отдельных сцен. Визионер – он видит не детали ландшафта или сцены, а угадывает что-то про устройство мироздания. Вопрос: «модель мироздания по Сурикову» – это выдумка искусствоведов или нечто более основательное?

Е.Я.: В XIX веке писатели и художники, поэты и философы нашего Отечества создают миф об иррациональной России, необъяснимой, хтонической и поэтической, противоречивой, прекрасной и ужасной стране. Суриков был одним из авторов этого мифа. Для него история – это всемогущая стихия, которая несет человека, как щепку или песчинку. Замечательный исследователь Михаил Алленов написал о Сурикове: «Он показал историю страны, где история никак не станет историей, она не изжита и подмешана в настоящее, где прошлое грозит стать будущим, об него спотыкаются, как обо что-то такое, что лежит на дороге»¹. Ни праздничные пиры Веронезе, ни академическая выучка не побороли его восторг перед стихийным, ужасным, великим – тем, что англичане некогда называли возвышенным, *sublime*. В отличие от, например, Тёрнера это свойство присуще у Сурикова не морским просторам или величественным водопадам, а историческим явлениям. *Фатальное русское прошлое, которое никогда не кончается и раскручивает спираль своего «прекрасного ужасного»* – вот формула Сурикова. Поэтому и можно сказать, что Суриков был для символистов почти «своим». Он воспевал бездну истории, куда люди падают и где они пропадают – и как будто поют при этом величественные арии и хоры.

А.Я.: Символисты действительно где-то рядом, хотя Суриков никакой не символист сам по себе. Но ведь и авангардисты его уважали и в нем видели что-то для себя важное?

¹ Алленов М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. С. 133.

Василий Суриков
Человек с больной рукой. 1913
Холст, масло. 68,5 × 53 см
Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург



Е.Я.: Он двигался в сторону тогдашних актуальных экспериментов. Это заметно в его работах 1910-х годов, например в портрете *Человека с больной рукой* (1913, ГРМ). Художник Дмитрий Кардовский справедливо назвал этот холст «сезанновским». Чистяковский метод лепки формы цветом получил естественное развитие в том обобщении и экс-

прессивном огрублении, к которому пришел Суриков. Эти качества его живописи будут важны для молодой и дерзкой московской школы, в частности для Петра Кончаловского и других мастеров «Бубнового валета». Суриков вглядывался в глубины истории, но был способен и увидеть некоторые черты будущего искусства живописи.



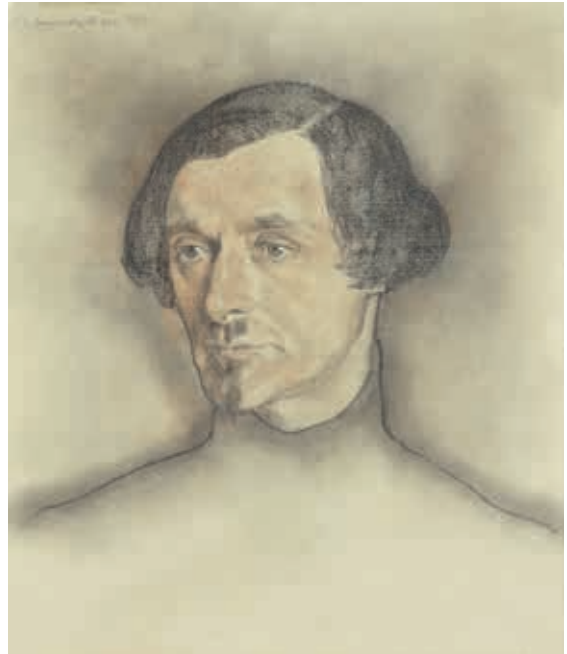
**в парадигме
символизма:
творческие
замыслы
василия милиоти**

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.
На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.
Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.
Осип Мандельштам

В искусстве эпохи модерна творческая парадигма символизма, связанная с поэтической концепцией восприятия мира, играла решающую роль в формировании индивидуальных образных систем художников. Василий Дмитриевич Милиоти¹ (1875–1943) принадлежал к числу наиболее последовательных и оригинальных выразителей эстетических идей рубежа XIX–XX столетий: чудесные сады символизма с грезами о фантастических цветах воображаемых миров, завуалированные аллегории уходящего в вечность времени, иллюзорно-утопический мир мечтательных героев-романтиков, вдохновленных притяжением «Вечной женственности» – все это окружало его как в ранние годы жизни в имперской России, так и в поздние, советские. Во многом подобное артистически утонченное умонастроение, воспитанное в недрах классической литературы и истории искусства, стало причиной затерянности мастера в чуждых ему ценностных ориентирах постреволюционного времени. Даже в контексте авангардного периода индивидуальная эстетика Василия Милиоти – принципиального идеалиста, трагически переживавшего свою не востребо­ванность, – казалась намеренно прекрасным анахронизмом.

В 1935 году Евгений Лансере записал в дневнике: «Сегодня только открылось мне, что приятный, красивый художник, <...> в котором никак не мог узнать кого-нибудь из

¹ В ряде публикаций и источников в написании фамилии встречаются удвоенные «лл» или «тт». Однако сам художник буквы в подписи не удваивал. Одинарное написание букв «л» и «т» в фамилии «Милиоти» подтверждают и официальные архивные дореволюционные и советские документы.



Николай Вышеславцев
Портрет художника Василия Дмитриевича Милиоти.
1920
Бумага, карандаш, сангина, белила. 24,7 × 21 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

<
Василий Милиоти
Сказка. 1904–1905. Фрагмент
Дерево, гуашь, тушь, перо, кисть. 20,6 × 21,4 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

прежних знакомых и потому был если не сух, то молчалив – что это Василий Дм[итриевич] Милиоти»². Печальная неузнанность Василия Милиоти, по существу, до сих пор остается непреодоленной в отечественной истории искусства.

² Лансере Е. Дневники. Книга третья. Художник и государство. М.: Искусство – XXI век, 2009. С. 164.



Василий Милиоти
Автопортрет. 1920–1921
Картон, масло. 52,5 × 43,5 см (в свету)
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Василий Милиоти

Часы. 1903

Бумага, карандаш, тушь, перо. 22,5 × 12,5 см

Собрание семьи Березовских, Санкт-Петербург



Василий Милиоти

Рисунок для камина. 1903

Бумага, тушь, перо. 18 × 13 см

Собрание семьи Березовских, Санкт-Петербург

Биографии и наследие мастеров «Голубой розы» к настоящему времени изучены неравномерно. Василий Милиоти относится к тем голуборозовцам (или, как писал Андрей Белый, «голуборозникам»³), значение творческих и эстетических взглядов которых требует пересмотра.

Василий Милиоти, происходивший по линии отца из «нежинских греков»⁴ и крещенный у Арбатских ворот, совершенно спра-

ведливо считал себя коренным москвичом. Сделав упор на серьезное гуманитарное образование, свои художественные знания он развивал в свободной форме. Первые практические навыки он получил, занимаясь частным образом вместе со старшим братом Николаем (1874–1962), также художником «Голубой розы», у Капитона Федоровича Турчанинова (1821–1900). Именно на квартире у Турчанинова, располагавшейся во дворе дома Московского училища живописи, ваяния и зодчества, и пробудился, как вспоминал Василий Милиоти, определивший его призвание импульс любви к творчеству: «[Турчанинов] умел увлечь и приохотить ученика, храня в себе хорошие традиции благоговейного отношения

³ Андрей Белый. Воспоминания: в 3 т. М.: Художественная литература, 1990. Кн. 3: Между двух революций. С. 210.

⁴ Косачева-Милиоти З.В. [Воспоминания]. Семья Милиоти. Прадеды, деды, внуки. Часть I. [1960-е]. Л. 7. Частный архив, Москва.



Василий Милиоти
Мать и дитя (Maternité). 1900-е
Бумага, карандаш, темпера,
тушь, бронзовая краска
16,9 × 16,4 см
Собрание семьи Березовских,
Санкт-Петербург

>

Василий Милиоти
Тел.м. 1904–1905
Дерево, гуашь. 28,5 × 18 см
(в свету)
Государственная Третьяковская
галерея, Москва
Работа была показана на органи-
зованной Сергеем Дягилевым
выставке «Два века русской
живописи и скульптуры»
в Осеннем салоне в Париже
в 1906 году

к искусству картины»⁵, – вспоминал художник. Дальнейшее окружение эти традиции не только укрепило, но и развило в совершенно новаторском духе. С юношеских лет Милиоти дружил с Петром Кончаловским, на квартире отца которого, издателя и литератора, бывали виднейшие мастера русского искусства конца XIX века. Именно здесь еще в начале 1890-х годов Милиоти познакомился с Василием Ивановичем Суриковым, который с одобрением отнесся к его ранним символистским работам⁶. Однако важно иметь в виду, что Василий Милиоти органично вращался в кругу не только московской творческой интеллигенции, но и петербургской. Начав свое высшее образование поступлением в 1894 году

в Московский университет на историко-филологический факультет, в 1896 году Милиоти прервал свое обучение, отслужил год в армии в чине прапорщика и в 1899 году перевелся (вновь на первый курс) в Санкт-Петербургский университет на юридический факультет⁷. В доме утонченного петербуржца, художника Александра Гауша, мужа двоюродной сестры, Василий Милиоти постоянно общался с профессиональными художниками разных поколений – Павлом Чистяковым, Ильей Репиным, Сергеем Ивановым, Сергеем Конёнковым, Константином Первухиным. Получила свое развитие и дружба с обучавшимся в то время в Академии художеств Петром Кончаловским, с которым Милиоти некоторое время по приезду в Петербург даже жил в одной комнате.

⁵ Милиоти В.Д. Воспоминания о Петербурге // ОР ГТГ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2.

⁶ Милиоти В.Д. Воспоминания о В.И. Сурикове // Там же. Ед. хр. 4. Л. 2 об.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Дело № 37241.





Однако взаимоотношения с будущими художниками «Голубой розы» начались несколько позже, после возвращения Милиоти в Москву в 1901 году, что нисколько не умаляет роли Василия Дмитриевича в формировании эстетики голуборозовского направления, нашедшего свое визуально-эстетическое отражение и на страницах журнала *Золотое руно*. Художественная программа журнала своим своеобразием в значительной степени обязана именно Василию Милиоти. Открыва-

Василий Милиоти

Утро. 1905

Бумага, гуашь, акварель. 21,8 × 22,2 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Работа была показана на организованной Сергеем Дягилевым выставке «Два века русской живописи и скульптуры» в Осеннем салоне в Париже в 1906 году

емые в настоящее время архивные документы существенно корректируют представление о влиянии художественно-эстетических взглядов Милиоти не только на товарищей по груп-



пе, но и на издателя-редактора *Золотого руна* Николая Рябушинского. К середине 1906 года, когда Милиоти начал активно принимать участие в делах журнала, постепенно став «заведующим изобразительным отделом»⁸, он уже

⁸ См.: письмо В.Д. Милиоти М.В. Добужинскому, 15 января 1908 // ОР ГРМ. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 447. Л. 13 об. С 1907 года в письмах В.Д. Милиоти, связанных с подготовкой номеров журнала к публикации, прослеживаются программные размышления о формировании эстетической линии художественного отдела.

Василий Милиоти

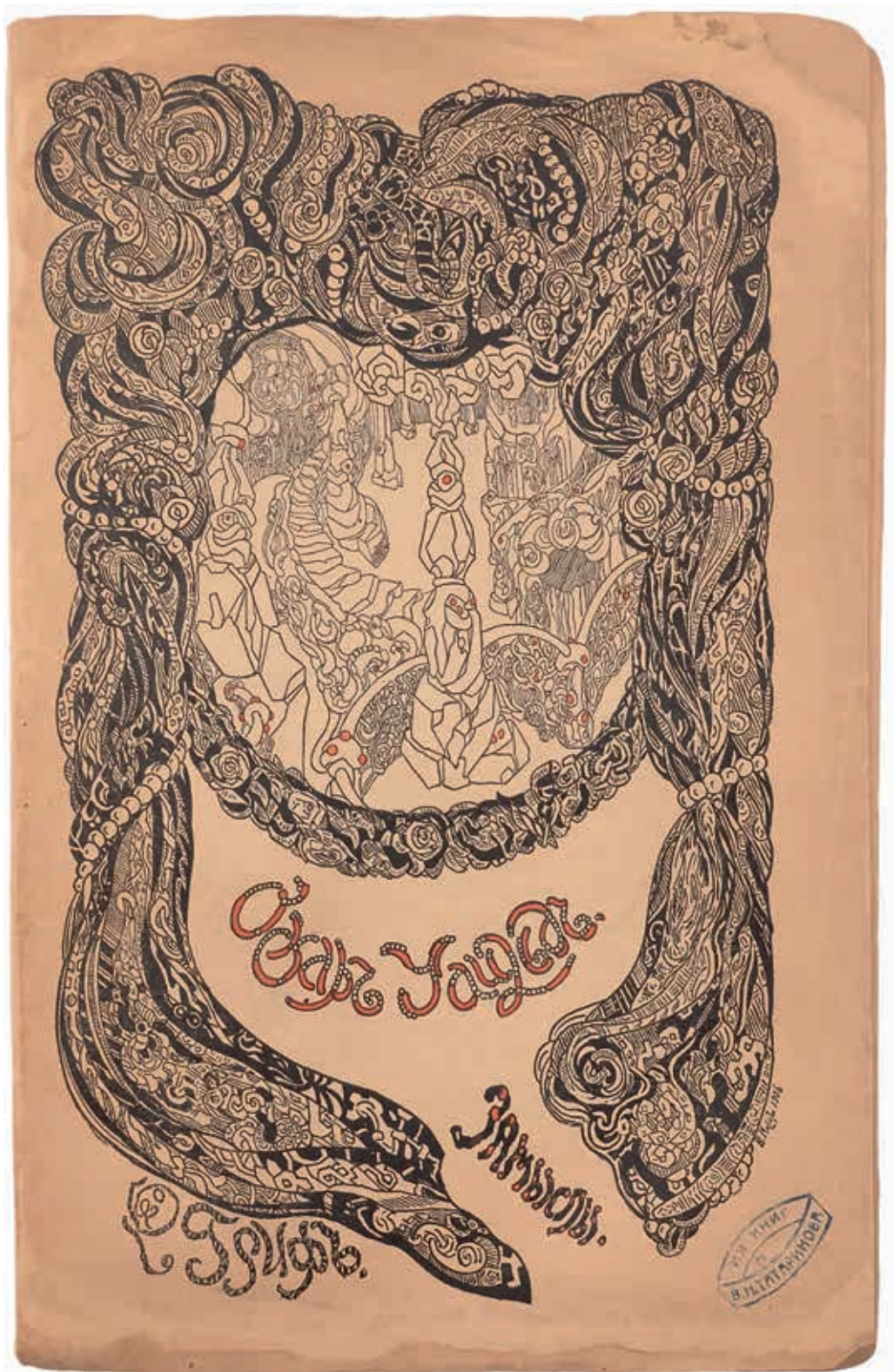
Сказка. 1904–1905

Дерево, гуашь, тушь, перо, кисть. 20,6 × 21,4 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

успел побывать секретарем выставки «36 художников» (1901–1903)⁹, а также секретарем и заведующим организационными делами Союза русских художников (с 1904).

⁹ См.: ОР ГТГ. Ф. 48. Оп. 1. Ед. хр. 93.



Василий Милиоти
Обложка сборника эссе Оскара Уайльда «Замыслы»
Москва: Гриф, 1906



Василий Милиоти

Поцелуй

Иллюстрация в журнале «Весы». 1906. № 9

Атмосфера, в которой рождался новый ежемесячник, отличалась заметным «декадентским» своеобразием. Почти в духе Оскара Уайльда звучит описание, сделанное художником Сергеем Виноградовым, «салона редакции, в которой не было слышно стуков, где все было в коврах и как-то удушливо, жарко и пряно. Ароматы самых тончайших вин, ликеров, шампанского с дымом дорогих папирос и духов в небольшом салоне несколько удушали. Кузмин в жилете из золотой парчи аккомпанировал себе на рояле и пел – как-то без всякого мотива свои “стансы”»¹⁰. Эстетические взгляды Оскара Уайльда вызывали у Милиоти,

¹⁰ Виноградов С.А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах: Из моих записок // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 431–432.



Василий Милиоти

Обложка журнала «Весы». 1906. № 9

как почти и у всех русских символистов, большой интерес. В 1906 году, например, он оформил обложку сборника эссе Уайльда *Замыслы*, оформил со свойственным его стилю агрессивным изяществом, стремясь отмежеваться от «скверненького бёрдслианства»¹¹ (формулировка самого Милиоти).

Многочисленных подражателей Обри Бёрдсли, графический язык которого был признан эталонным эквивалентом уйальдовского стиля, Василий Дмитриевич не жаловал, возможно, в пику Николаю Феофилаktову. Вообще, в 1904–1909 годах между художниками, несмотря на приятельские отношения, сохранившиеся до конца дней, существовала конкуренция

¹¹ Письмо В.Д. Милиоти к А.Н. Бенуа, 12 декабря 1907 // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 1219. Л. 20 об.–21.



за влияние в символистских журналах. И все же следует отметить, что, несмотря на тень соперничества, и Милиоти, и Феофилактов создавали рисунки и для *Весов*, и для *Золотого руна*. В обложках Милиоти вышли два номера *Весов* за 1906 год (№ 9 и № 10), сопровождаемые заставками и концовками художника. В то же время именно Феофилактов был автором эмблемы *Золотого руна* – легко скользящей по стилизованным грифам волн ладьи.

Однако именно Василий Милиоти вел основную художественно-организационную

Василий Милиоти

Наль и Дамаянти. Иллюстрация к поэме

Василия Жуковского. 1906

Местонахождение неизвестно

Воспроизведено в журнале «Весы». 1906. № 9

линию в *Золотом руне*. Будучи заведующим изобразительным отделом журнала, он оказывал влияние на общие концептуальные ориентиры в области истории искусства, в том числе и современного символистского периода, так как зачастую самостоятельно приглашал художников для оформления номеров. При-



Василий Милиоти
Заставка к статье Андрея Белого
«Розовые гирлянды. По поводу смерти
Борисова-Мусатова».
Журнал «Золотое руно». 1906. № 3
>

Василий Милиоти
Концовка к циклу стихотворений
Валерия Брюсова «В Швеции.
Одиннадцать стихотворений».
Журнал «Весы». 1906. № 9



чем стоит отметить, что в данной статье мы ставим акцент именно на концептуально-теоретической позиции Милиоти в *Золотом руно*, хотя и как художнику ему принадлежат шедевры оформительского искусства, в частности, к ним можно отнести изысканные заставку и концовку к статье Андрея Белого *Розовые гирлянды. По поводу смерти Борисова-Мусатова* (1906, № 3). Однако своеобразие графического стиля *Золотого руна* в большей степени связано с именем Павла Кузнецова.

Стремясь сформировать свою эстетическую линию, Милиоти не только вел переписку по организационной работе с художниками во время подготовки выпусков, но и сам высту-

пал как автор художественно-критических статей. Важно подчеркнуть, что из голуборовцев практически никто публично не пробовал свои силы в подобном литературном жанре. Среди мастеров «Голубой розы» Милиоти претендовал на воплощение того типа художника-искусствоведа, художника-публициста, к которому можно отнести Александра Бенуа, Игоря Грабаря, Николая Рериха. Неслучайно уже на склоне лет, в 1927 году, Милиоти писал о том, что его не покидает «тайная мечта попасть в Музейную работу»¹².

¹² Письмо В.Д. Милиоти к И.А. Новикову, 5 апреля 1927 // ОР ГТГ. Ф. 343. Оп. 4. Ед. хр. 757. Л. 2.



Подобный характер творческого дара Василия Милиоти объясняет и то притяжение, которое для него исходило от личности Александра Бенуа (отмечу, что и Бенуа симпатизировал исканиям Милиоти как художника, так, например, в личном экземпляре каталога выставки «Мира искусства», состоявшейся в марте 1906 года, около имени Милиоти Бенуа пометил: «похвалить»¹³). Милиоти, в свою очередь, пытаясь привлечь Бенуа к активному участию в журнале «Золотое руно», довольно откровенно писал мирискусническому лидеру: «...вижу в Вас наиболее ценного сотрудника, одинокий среди подчас полуграмотных “москвичей”, в лучшем случае выращивающих “Голубые розы” (*belles de demi-jour* [красавиц полудня]). – Я хотел бы слышать Ваши слова, потому что, ведя ответственное дело, я не хотел бы двусмысленности в отношении к людям, которых привык ценить»¹⁴. Под двусмысленностью Милиоти подразумевал то расхождение во взглядах на место Запада в контексте современной русской культуры, которое суще-

Василий Милиоти

Виньетка из журнала «Золотое руно». 1906. № 2

Василий Милиоти

Концовка к статье Андрея Белого «Розовые гирлянды.

По поводу смерти Борисова-Мусатова».

Журнал «Золотое руно». 1906. № 3

ствовало между ним и Бенуа: «Многоуважаемый Александр Николаевич, – писал Василий Милиоти, – <...> Я очень сочувствую мысли затрагивать в изучении Запад, и серьезном изучении, но... с оговоркой: с любовью, но без раболепства – изучать Запад, но не подражать ему. Нет ничего, по-моему, противнее “интернациональности” в искусстве, “интернациональность” может разве конкурировать с омерзительным “национализмом”. <...> Но сильное искусство всегда национально в лучшем смысле этого, к сожалению опошленного, слова. Разве французы не национальны, разве англичане не национальны? И это при их общеевропейском значении. Я убежден, что нам нечего униженно заискивать в Западе, нам, имевшим Левицкого, Боровиковского, Брюллова, Иванова, а теперь Врубеля, Сомова, Мусатова и ряд др., я убежден, что, пройдя ценную школу “Мир искусства” (а мы все ее прошли и создававшие, и создающие ее), мы должны идти к самоутверждению

¹³ См.: Васильева Н.М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А.Н. Бенуа (часть I) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение: Т. 7. Вып. 1. СПб.: СПбГУ. 2017. С. 77.

¹⁴ Письмо В.Д. Милиоти к А.Н. Бенуа, 12 декабря 1907 // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 1219. Л. 20 об.

вне подражания и слезного поклонения, к типично-национальному выявлению, – поглотив нашей ориентально-славянской натурой западную утонченность, вернуться к своей земле, обрести силы; оставаясь самими собою вырастить цветы общечеловеческой культуры на Венециановской почве (не в смысле “мужиков” и “баб”, а в смысле исконных глубин), удобренной Западом, прийти к самоутверждению, которое, верю, будет грандиозным откровением. <...> Одним словом, не только “западное” русское, но и “русское” русское нужно вспоминать. <...> В этом вижу я задачи журнала нашего времени, потому с любовью провожу Венецианова, этот “насущенный хлеб” после “мистики” Павла Кузнецова, где убедителен “талант”, а не выполнение»¹⁵.

Если внимательно подойти к анализу *Золотого руна* с позиций Милиоти, изложенных в письме к Бенуа, то становится понятным, кто стоял за программой многих номеров. Несмотря на то, что *Золотое руно* считалось модернистски вычурным, ориентированным на крайние западноевропейские течения, немало его выпусков было посвящено русскому искусству предшествовавших периодов, в чем нельзя не увидеть отражение взглядов Милиоти. Стоит отметить, что встречающиеся оценки *Золотого руна* как явления вторичного, а порой даже третичного по отношению к журналу *Мир искусства* и ранее возникшим *Весам*, не совсем корректны. Большей частью они основаны на филологических исследованиях, в центре внимания которых лежит оценка позиций и взаимоотношений литераторов – Валерия Брюсова, Зинаиды Гиппиус, Андрея Белого, Сергея Кречетова (Сергея Соколова) и других¹⁶. Однако москов-

ское издание сразу имело глубоко отличный художественный стиль, связанный не только с устоявшейся «декадентской» эстетикой модерна, но и с иной художественной программой. Если сравнить на концептуальном уровне принципы *Мира искусства* и *Золотого руна*, то достаточно отметить одну внешнюю деталь – между иллюстративным сопровождением *Мира искусства*, например, и текстами не было взаимообусловленной индивидуальной связи, целостный эффект достигался условно синтетичным путем – напрямую иллюстрации не вступали в постраничный диалог с содержанием статей. В *Золотом руне*, при всей самостоятельности звучания помещавшихся в нем художественных произведений и сопровождавшей его графики, изобразительные материалы изначально настраивались в унисон с поэтическими и прозаическими текстами, о чем говорит и переписка Василия Милиоти с Александром Бенуа, Мстиславом Добужинским, Евгением Лансере, Владимиром Курбатовым и другими¹⁷, свидетельствующая о том, насколько серьезно Милиоти продумывал акценты при составлении номеров журнала *Золотое руно*.

В связи с отношениями между Милиоти и «Миром искусства» нельзя не отметить напряжения, возникшего после появления его статьи *Забывшие заветы*¹⁸, которая вызвала бурную отрицательную реакцию среди мирискуснического состава художников, поддерживавших журнал. И все же несмотря на выход из числа сотрудников *Золотого руна* Бенуа и Добужинского, полного разрыва между ними и Милиоти не последовало. В *Забывших заветах* Милиоти со всей откровенностью высказал

¹⁵ Там же. Л. 20–21.

¹⁶ См., например, проведенный сравнительный анализ *Золотого руна* и *Весов* в статье А.В. Лаврова, при всей своей филологической правомерности требующей серьезных искусствоведческих дополнений, влияющих на оценку художественной художественной самобытности

журнала: Лавров А.В. «Золотое руно» // Лавров А.В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 457–485.

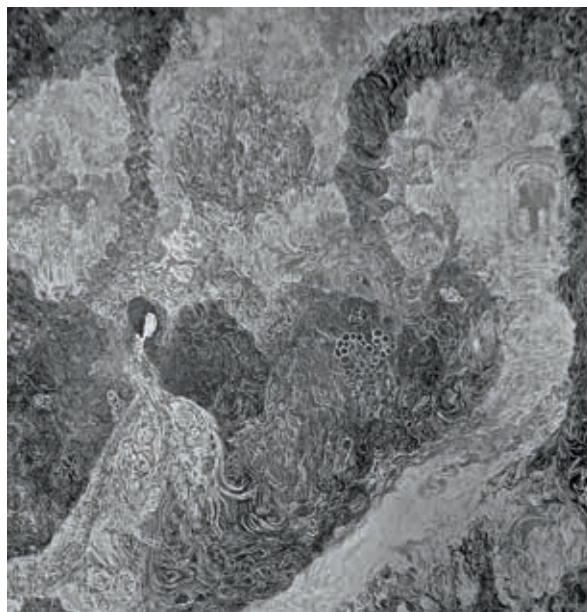
¹⁷ ОР ГРМ. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 221, 447, 448; Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 434, 1219, 2656.

¹⁸ Милиоти В. Забывшие заветы // Золотое руно. 1909. № 4. С. III–VI.

свои взгляды на современную ситуацию в изобразительном искусстве. Подчеркнув достижения художников «Мира искусства», он при этом акцентировал необходимость углубления духовно-содержательного аспекта образного языка, видя большие основания для разговора о его наличии в творчестве «временных гостей» (формулировка Милиоти) объединения – Борисова-Мусатова и Врубеля, а также у передвижников, которые, хотя и пренебрегали формой, но были сосредоточены на выражении душевной глубины переживания жизни, ее масштабной драмы. Нельзя не отметить совершенно особого отношения Милиоти к Врубелю и Борисову-Мусатову (с которыми его, замечу, связывало доверительное личное знакомство) – их он по сути отделил от общей художественно-эстетической программы «Мира искусства».

Именно в контексте размышлений о творчестве Врубеля и Борисова-Мусатова открываются художественные позиции самого Милиоти, отдававшего предпочтение работе с малыми форматами. По мнению Милиоти, небольшой масштаб, характерный для графического произведения, требует максимально высокого уровня профессионального мастерства, психологической сосредоточенности и артистической интуиции в отборе деталей (что вполне соответствует стихотворному принципу восприятия художественного образа)¹⁹.

Врубель и Борисов-Мусатов были ориентирами почти для всех художников «Голубой розы», однако, как справедливо писал Милиоти, влияние этих мастеров не сводилось к подражанию, а воздействовало на индивидуальное понимание пластического языка преобразующим привычный ход мыслей



Василий Милиоти

Dni

Иллюстрация к статье «Обзор выставок 1906 года» в журнале «Золотое руно» (1906. № 5)

>

Василий Милиоти

Dni (День). 1905

Дерево, темпера. 22,5 × 22 см

Частное собрание

В ходе исследования автору статьи удалось выяснить оригинальное историческое название и бытование данной картины, ранее выставленной на аукционе под названием «Дама в саду» (Sotheby's. Russian Pictures. 1 December 2015, London. Lot 48). Работа экспонировалась на «Выставке акварели, пастели, темпера, рисунков» (Москва, январь 1906, № 166) и на организованной Сергеем Дягилевым выставке «Два века русской живописи и скульптуры» в Осеннем салоне в Париже в 1906 году (№ 364).

способом. Отметим, что образная система Василия Милиоти, отражающая тяготение художников-символистов к музыкально-гармоничному, поэтически-ассоциативному миру возвышенных идеалов, встречала поддержку у старших коллег-единомышленников. Неслучайно его пять произведений, экспонировавшихся в 1905 году под общим названием *Декоративные мотивы* на XII Выставке картин Московского товарищества художников в Москве и Петербурге, Врубель назвал «отличны-

¹⁹ [Милиоти В.Д.]. Рисунки Врубеля. Заметка // Золотое руно. 1909. № 5. С. I–II. См. также: Он же. Воспоминания о М.А. Врубеле // ОР ГТГ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3–3 об.; Он же. Воспоминания о В.Э. Борисове-Мусатове // Там же. Ед. хр. 1. Л. 1 об.



ми сказками кастальской струи»²⁰. В композициях Милиоти не только иконография, но и сама орнаментально-цветочная пластика, из узора которой рождается новый сюжетно полноценный образ, связаны с романтизированными представлениями об Эдеме (*Сказка*, 1904–1905, ГТГ; *Утро*, 1905, ГРМ; *Поцелуй*, 1906, ГТГ).

²⁰ Милиоти В.Д. Воспоминания о М.А. Врубеле. Л. 3.

В своих вкусах, как и в творчестве, Милиоти был все же индивидуалистом-модернистом, если рассматривать символизм как первую раннюю стадию проявления тех новаторских импульсов художественного мировоззрения, которые легли в основу абстрактно-музыкальных поисков пластического языка в искусстве XX века. Не только сразу понятый масштаб Врубеля и Борисова-Мусатова позволяет охарактеризовать Милиоти подобным образом,



но и его взгляды и оценки хорошо ему знакомого западноевропейского искусства. Так, например, с целью организации международных выставок «Салон Золотого руна» (1908) и выставки русских и французских художников «Золотое руно» (1909) Милиоти специально ездил в Париж, ходил по мастерским современных художников, о чем оставил интересные воспоминания (уделив в них особое место глубоко впечатлившей его встрече с Одилоном Редоном²¹). Кстати, индивидуализм явления был главным критерием художественно-критических оценок Василия Милиоти.

Как тонкий и проницательный аналитик искусства, прислушивающийся к масштабному ходу истории искусства, Милиоти одним

Василий Милиоти

В пути. 1921

Картон, масло. 26,9 × 35,8 см

Собрание Григория Нисина, Москва

из первых отметил и потенциально новое значение «Голубой розы» не только в качестве выставочного феномена, но и в смысле осознанного художественного течения в русском изобразительном искусстве. Подобная оценка, высказанная самим участником выставки, имеет важное значение для понимания внутренней программы, существовавшей у русских художников в области осознания идей символизма на уровне теоретического осмысления, которое, как известно, нашло малое отражение в вербальных источниках. В статье *О приемах художественной критики* Милиоти возражал на критику Игоря Грабаря,

²¹ Милиоти В.Д. Воспоминания о Париже. ОР ГТГ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1 об.



высказанную последним в адрес целого ряда участников выставки «Голубая роза»²²: «За мелочными придирчивыми замечаниями, то неудачно аналитическими, то пристрастно-вкусовыми, автор совершенно упускает задачи серьезной критики: выяснив те влияния, под которыми сложилось данное явление, и выделив наиболее типические его черты, постараться найти место его среди других явлений и предугадать пути его. “Голубая Роза” в данном случае представляет исключительный

Василий Милиоти

Фея цветов. 1929

Серый картон, гуашь, тушь, кисть. 27,3 × 29,8 см

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

интерес: неся в себе остатки протеста против все нивелирующей школы, она одновременно соединила в себе отзвуки крупных мусатовских и врубелевских обобщений с ядом “салонности” “Мира искусства” <...>. Чувствуется жажда возрождения “изнутри”, стремление к большим творческим задачам, которые одни выведут искусство из душевного тупика

²² См.: *Грабарь И. «Голубая роза»* // Весы. 1907. № 5. С. 93–96.



Василий Милиоти

Время. 1930

Бумага, наклеенная на картон,
карандаш. 18,5 × 25,6 см
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва

>

Василий Милиоти

Реквием. 1932.

Бумага серая, тушь, кисть, перо,
гуашь. 38 × 22,3 см
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва

салонной “красивости”: здесь большая задача для большой критики»²³. Здесь уже ощутимо намечены те тезисы о возврате к религиозной глубине переживания идеи искусства, которые Милиоти разовьет в программной для своих эстетических воззрений вышеупомянутой статье *Забутые заветы* 1909 года. Однако и *Забутые заветы*, и статья о «Голубой розе», столь важная в контексте изучения развития идей символизма непосредственно в среде художников, и многие другие публичные высказывания Милиоти оказались потерянными во времени.

В качестве художественного критика на страницах журнала *Золотое руно* Василий Милиоти выступил около 11 раз. «Около» объясняется тем фактом, что отдельные публикации Милиоти подписаны неполным именем или псевдонимом – В. М-ти, М., Икар.

Остановимся на единственном ассоциативном псевдониме Василия Милиоти – Икар. В контексте судьбы художника, сложившейся «отчаянно неудачно», как писала Зинаида

Васильевна Косачева-Милиоти (1911–2005) в воспоминаниях о «жившем мечтами отце», псевдоним *Икар* приобретает особое символическое (можно сказать, роковое) значение. Статья, подписанная именем древнегреческого персонажа, была посвящена критике закупочной политики Третьяковской галереи, которую Василий Милиоти обвинял в невнимании к Борисову-Мусатову, Врубелью, Богаевскому, Рериху, Кустодиеву, Денисову и художникам «течения» «Голубой розы»: «Думаем, что решительность в связи с значительностью приобретений более способна поколебать врагов “нового” искусства; ограничиваясь же полумерами, комиссия, пропустив все наиболее ценное, все же не избежит брзжания “обскурантов” и заслужит справедливые нарекания потомства»²⁴, – замечал он. О том, что автором текста был именно Василий Милиоти, свидетельствуют как лексические особенности текста, так и поставленные им аналитические акценты и фактические детали. Псевдоним *Икар*, перекликавшийся

²³ М[илиоти] В. О приемах художественной критики // Золотое руно. 1907. № 5. С. 77.

²⁴ Икар [Милиоти В.Д.]. О пополнении Третьяковской галереи // Золотое руно. 1907. № 4. С. 79.





с Одиссеевым духом журнала *Золотое руно*, в котором на разных уровнях – визуальном и вербальном – обыгрывалась связь с гомеровской Элладой, вполне соответствовал общей символистской поэтике издания, кроме того, подчеркивал неудовлетворительную, с точки зрения Василия Милиоти, стратегию Третьяковской галереи в области развития ее коллекции произведениями современных художников. Основываясь на целом ряде стилистических и бытовых наблюдений, можно говорить о прецеденте использования Василием Милиоти псевдонима *Икар*. Однако не менее важно и то, что, относясь к конкретному эпизоду из области художественно-критической деятельности Василия Милиоти, данный образ – Икар – присутствует и в его визуальном, пластически воплощенном мире: мастером была выполнена серия работ, в условных названиях которых

Василий Милиоти

Paganini. Largo. Allegro. 1931

Бумага, наклеенная на картон, акварель. 20 × 28 см
Собрание семьи Мамонтовых, Москва

фигурировал *Икар*²⁵. Это вносит новый психологический нюанс в интерпретационную область произведений художника. Разработанная Василием Милиоти серия композиций с иконографическим мотивом *Икара* говорит о заложенном в произведениях механизме самоотождествления автора с героем нескольких его же произведений. Иными словами, *Икар*, появившийся в *Золотом руне* в качестве псевдонима, оказался тождественным имени главного действующего лица создаваемой художником собственной визуальной истории.

²⁵ Списки работ В.Д. Милиоти, записанные рукой З.В. Косачевой-Милиоти. Частный архив, Москва. Л. 1 об.

Не лишено иконографического значения и то, что в нескольких фигурках из названных выше композиций угадывается отрешенный обобщенно-стилизированный автопортретный образ Василия Милиоти, символизирующий романтика-идеалиста, меланхолично наблюдающего за жизненной «брейгелиадой».

Уехав после закрытия журнала *Золотое руно* в 1910 году на Север, в уездный городок Вологодской губернии Яренск, а затем в Грязовец на должность судебного следователя, в Москву Милиоти вернулся после революции, прослужив с 1918 по 1921 год юрисконсультантом и старшим контролером по специальности художника Инспекции просвещения и Пропаганды при Народном комиссариате Государственного контроля²⁶. Несмотря на бытовые сложности, в 1920-е годы он продолжал заниматься и организаторской художественной деятельностью, и творчеством, сохранив в себе дух странствующего по воображаемым мирам поэта-энтузиаста, грусть которого порой выливалась в возвышенный реквием по недостижимым иллюзиям жизни в искусстве. Подобный синтез эмпирического и фантазийного начал можно видеть, например, в одном из знаковых для позднего творчества Милиоти произведений – *Реквиеме* (1932, ГМИИ им. А.С. Пушкина), символическом посвяще-

нии ушедшим друзьям: гитаристу Ивану де Лазари, актеру Владимиру Синицыну и киноактеру Ивану Худолееву.

Именно театральная и музыкальная среда в это время оказывается особенно близкой художнику, о чем свидетельствуют его визуальные импровизации, посвященные близким друзьям, в частности скрипачу и художнику Анатолию Микули, в собрании наследников которого в 2017 году автором была выявлена феерия-фантазия Милиоти *Paganini. Largo. Allegro* (1931, собрание семьи Мамонтовых, Москва)²⁷.

Прежних передовых позиций Милиоти занять уже не смог. Оказавшись вне активного профессионального общения и признания, которое было у него в период расцвета и утверждения творческих амбиций модерна, после революции Милиоти большей частью работал или для театра, или келейно – для себя и русского искусства, в скрытых недрах которого ждет часа своего признания целый пласт визуально воплощенных грез романтика-мечтателя Василия Дмитриевича Милиоти, не вписавшегося в советскую реальность, однако внесшего значительный вклад в сложение художественно-эстетической и живописно-графической специфики русского символизма.

²⁶ Дело Милиоти Василия Дмитриевича // ГАРФ. Ф. А-406. Оп. 24а. Ед. хр. 8173. На 18 л.

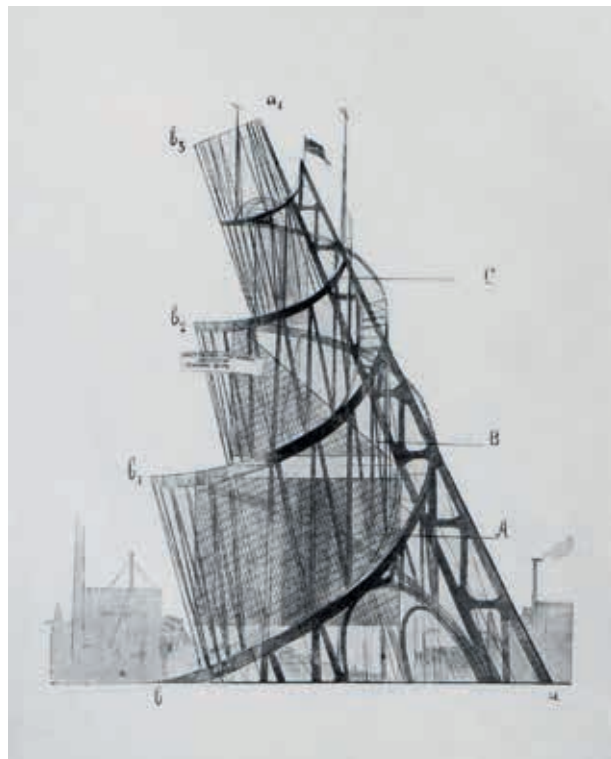
²⁷ Подробнее см.: Давыдова О.С. Творческий мир Анатолия Микули // Панорама искусств. Альманах. М.: Paulsen, 2018. № 3. С. 224–265.



**идея
космического
равновесия
в образной
системе татлина**

В начале 1910-х годов в живописи и графике Татлина формируется пластический язык, где большую роль играет кривая линия. Как отмечал Александр Морозов, «“живая парабола”, способная то несколько прогнуться, то развиваться в спираль, является основным конструктивным и символическим элементом, к которому последовательно шел Татлин, начиная с ранних поисков пространственной динамики и кончая *Башней III Интернационала*»¹. Интригующий вопрос состоит в возможности интерпретации символического смысла этого элемента, который не отъединял бы *Башню* (или *Динамо-форму*, как еще называл ее автор) от образной логики станковых работ Татлина, причем не только предшествовавших, но и последующих. Сформулированные Николаем Пуниным тезисы носят обособляющий *Башню* характер: «Взаимодействие тяжести и опоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики – спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей; линия их движения – горизонтальная; спираль – линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения; своей пятой упираясь в землю, бежит земли и становится как бы знаком отрешения всех животных, земных и пресмыкающихся интересов»².

Как писал Пунину 21 декабря 1921 года Василий Чекрыгин, «к Вашим статьям Татлин и я отнеслись отрицательно»³. Чекрыгин про-



Владимир Татлин

Иллюстрация к брошюре Н.Н. Пунина «Памятник III Интернационала» с изображением «восточного» фасада 1920

Фотография, карандаш

Частное собрание

тивопоставлял подходу Пунина к памятнику свое понимание «живого синтеза искусств». А в глазах Татлина трактовка Пунина, видимо, не была сущностной. Идеологической нагрузкой темы «всемирного», «вселенского» III Интернационала в ней заслонены иные основания, в том числе и возможное влияние философских идей «космизма», где антитеза

теза искусств». По материалам писем В.Н. Чекрыгина Н.Н. Пунину // Советское искусствознание'76. Второй выпуск. М.: Советский художник, 1977. С. 323.

¹ Морозов А.И. «Прибавочный элемент» Татлина. Судьба открытия, судьба человека // Русская галерея. 2000. №1–2. С. 128.

² Пунин Н.Н. О Татлине. М.: РА, 1994. С. 20–21.

³ Молок Ю.А., Костин В.И. Об одной идее «будущего син-

рабства и свободы остается главной, но выглядит иначе. С нее начинается опубликованная в 1916 году книга Николая Бердяева *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*: «Рабство у “мира”, у необходимости и данности есть не только несвобода, но и узаконение и закрепление нелюбовного, разодранного, некосмического состояния мира. Свобода – любовь. Рабство – вражда. Выход из рабства в свободу, из вражды “мира” в космическую любовь есть путь победы над прахом, над низшей природой»⁴. Разумеется, в ситуации создания *Башни* невозможно ожидать, что такие основания будут ее автором декларироваться. Это не означает их отсутствия.

Основа конструкции *Башни* – спираль – рассматривается Пуниным как знак *отрешения* от земли, исход «нелюбовного» разрешения классовых противоречий. Но ведь та же спираль, с другой стороны, может быть формой антигравитационного устремления, в конечном счете *приближающего* человека к земле уже в космогоническом, планетарном ощущении, что позволяет по-новому почувствовать и раскрыть ее животворящую силу, выводящую из «разодранного» состояния мира. Как пример такого взгляда приведу слова Михаила Матюшина, писавшего в 1934 году: «Если представить себе как случай объема дерево, то при новом понимании объема в своем росте оно покажет победу над плоскостью, вечную борьбу с законом тяжести. Колоссальную энергию роста и движения в развитии и неуклонный возврат к той же плоскости, при ослаблении напряжения. Из плоскости как бы возникает *пружина* объема, достигает предела напряжения и исчезает в той же плоскости, *дающей дивную силу и жизнь всему* (выделено мной. – С.К.). Не есть ли эта удивительная плоскость – периферия земли – в то же самое время и самый совершенный объем? Ее форма

шара свободна в воздушном пространстве. Все это заставляет думать, что понятие объема начинается от нее»⁵. С этой точки зрения можно взглянуть и на *Башню*, которая была задумана в соотношении с космическими параметрами (размер Земли, периоды ее обращения вокруг Солнца и собственной оси).

Что общего между *Башней* и картиной *Матрос* (1911, ГРМ)? Вращательная динамика, криволинейность, равновесие формы в уклонении от вертикальной оси. Также – сферичность пространства *Матроса*, которая подключает к изображению события планетарное ощущение земли. Татлин обращается к гибели миноносца «Стерегущий», в 1904 году возвращавшегося в Порт-Артур и потопленного в неравном бою японскими кораблями. Изображенная на картине пушка над боевой рубкой не позволяет спутать прославленный своей гибелью миноносец с названным в его честь эсминцем. В мае того же 1911 года в Санкт-Петербурге в присутствии императора был открыт памятник, посвященный гибели «Стерегущего». На нем изображены льющиеся из кингстонов потоки воды и два матроса, затопившие корабль и не допустившие его захвата противником. Уже было известно, что история с двумя матросами – миф, берущий начало из публикации в английской газете *Таймс*. Но мифические персонажи остались символом героизма реальных моряков, о чем и говорила резолюция Николая II на докладе комиссии, отделившей легенду от реальности⁶.

Два матроса (возможно, те самые) изображены и в картине Татлина. Они выглядят статистами состояния центрального персонажа, который, как кажется, находится где-то

⁴ Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества*. М.: Правда, 1989. С. 255–256.

⁵ Матюшин М.В. *Творческий путь художника*. Рукопись. 1934 // РО ИРЛИ. Ф. 656. Цит. по: Служение русскому авангарду. Памяти Е.Ф. Ковтуна. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 27.

⁶ Доценко В.Д. *Мифы и легенды Российского флота*. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-пресс, 2000.



далеко за рамками места и времени события недавних лет. Перипетии сюжета теряются в космогоничности «большой формы», построенной как конструкция, где очертания криволинейно закручиваются. *Матрос* – памятник гибели «Стережущего», но памятник иного рода в сравнении с тем, что был открыт в Санкт-Петербурге. К последнему можно применить слова Пунина из статьи *О памятниках*, в основе которой – пересказ беседы с Татлиным: «Коль скоро задание имеет целью овесть героическую личность – наши художники-ваятели, люди еще опытные

Владимир Татлин

Матрос. 1911

Холст, темпера. 71,5 × 71,5 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и консервативные, не могут понять задания иначе, как реалистически – значит, дескать, и надо сделать фигуру или голову великого человека. Они их и делают»⁷. Главное в *Матросе* – не действующие лица, а космогоническая архитектура. Она сближает картину

⁷ Пунин Н.Н. О Татлине. С. 14.



Владимир Татлин

Поднимающий спички. 1910 – начало 1912

Бумага, наклеенная на картон, тушь, кисть, процарапывание. 25,8 × 18 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

с Памятником III Интернационала, как с подачи Пунина стала называться *Башня*.

Рождение и укоренение языка криволинейности в творчестве Татлина интересным образом совпадает с возникновением и обнародованием идеи Василия Розанова, сопоставившего порядок истории с логикой параболических и эллипсовидных линий. В 1910 году, после выхода своей книги *Когда начальство ушло...: 1905–1906 годы*, Розанов писал в ответ на критику со стороны Корнея Чуковского и Петра Струве: «Разница между “честными прямыми линиями” и лукавыми “кривыми” состоит в том, что по прямой летают вороны, а по вторым движутся все не-

бесные светила»⁸. А в изданной в 1915 году книге *Опавшие листья. Короб второй и последний* Розанов вернулся к теме минувшей полемики: «В самом деле, по “эллипсисам” – все “сбивающимся в одну сторону” от прямой линии, все “уклоняющимся и уклоняющимся” от прежнего направления, – движутся все небесные светила. И на этом основано *равновесие* вселенной. Самые “лукавые линии” приводят в вечной *устойчивости*. <...> Это Бог “переломил через колено” одну “прямую линию” истории и, бросив концы ее в пространство, – повелел двигаться совсем иначе небесному телу, земле, луне, человеческой истории. “Мы же в руках Божиих и делаем то, что Он вложил нам” <...> и своею правдою, и своею неправдою, и своими качествами, и своими пороками даже, без коих “согнуться в складочку” не смог бы эллипсис, а ему это “нужно”. <...> Великая во всем этом реальность: и “да будет благословенно Имя Господне вовек”»⁹. Трудно сказать, влияли ли мысли Розанова на Татлина, но в его *Матросе* эллипсис «согнулся в складочку» – именно так можно описать замкнутость кривых, придающую композиции дополнительное, надмирное измерение. В итоге создается странное ощущение, что светская картина сближается с иконой. Дмитрий Сарабьянов обратил внимание на принцип соединения квадрата и круга в *Матросе*: «Тяготение к этой геометрической композиции заставляет вспомнить традиционные иконографические типы *Спаса в силах* и *Христа во славе*»¹⁰.

В татлинской кривой есть нечто сакральное-возвышающее. Пунин ставит рядом «зем-

⁸ Владимир Татлин. Ретроспектива: [Каталог выставки] / Под общей редакцией А. Стригалева и Ю. Хартена. Köln: DuMont, 1993. С. 24, 378; В.Е. Татлин, заслуженный деятель искусств РСФСР. 1885–1953. Каталог выставки произведений / Сост. Л.А. Жадова, З.П. Мелит. М.: Советский художник, 1977. С. 9, 13.

⁹ Розанов В.В. Литературные и политические афоризмы // Новое время. 1910. 25 ноября.

¹⁰ Сарабьянов Д.В. Живопись Владимира Татлина. Вслед юбилею // Искусство. 1987. №8. С. 33.



ные и пресмыкающиеся интересы», тем самым ужасно принижая все земное. А у Татлина даже *Поднимающий спички* (рисунок 1910 – начала 1912 года из ГТГ) с его параболическим движением рук – космогоничен. По словам Пунина, татлинская спираль «бежит земли». Но только ли так? Во всяком случае, в станковых работах – иначе. На «орбиты» этой «сбивающейся на сторону» кривой, которая «ведет к вечной устойчивости», художник выводит земные формы, не лишая их при этом подчеркнутой заземленности. В устойчивости динамического равновесия проявляется момент определенной гармонии с космосом.

Творчество Татлина после *Башины* не выключено из этой проблематики. Здесь особенно интересны натюрморты *Красные цветы* и *Ветки рябины в глиняном кувшине* (оба – РГАЛИ; сейчас их принято относить к наиболее поздним

Владимир Татлин
Ветки рябины в глиняном кувшине.
Предположительно 1947–1953
Холст, масло. 106 × 142 см
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва

Следующий разворот: фрагмент

произведениям художника, хотя ранее они датируются 1930-ми годами). В первом из них спиралевидная кривая является основным элементом конструкции формы, «пружиной» между условным небом (фоном) и условной землей (плоскостью стола). Во втором заданию глазу художника дает несколько видоизмененная параболическая кривая (концами вниз), объединяющая конфигурацию букета под сенью небесно-купольного равновесия. В обеих работах Татлин избирает *квадратную* с немного







Владимир Татлин

Красные цветы. Предположительно 1947–1953

Холст, масло. 80 × 53,5 см

Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва

скошенными сторонами форму развернутого на картинную плоскость стола. Квадрат – центр тяжести в натюрмортах Татлина, фокус гравитационного притяжения. Подобного нет, к примеру, в *Щуке* Давида Штеренберга (1920, Ивановский областной художественный музей), где использован аналогичный прием развертывания на плоскость квадратного основания под предметом. Словно в пику *Квадрату* Малевича, в противовес его отрешению от «зеленого мира мяса и кости» Татлин находит в тектонике своих работ новое, космогоническое равновесие, утверждающее *земную, природную* гармонию, но сохраняющее во взгляде на нее нечто надмирное.

Ветки рябины в глиняном кувшине воплощают связь неба и земли, хотя здесь ни то, ни другое не изображается в непосредственном виде. Связь показана через предмет натюрморта. Размеры кувшина по сравнению с размерами раскидистых веток таковы, что, кажется, не может быть устойчивости в этом букете. Но ветками, словно раскрытыми крыльями стоящей в гнезде большой, тяжелой птицы (аиста или орла), пойман баланс равновесия, и это наполняет картину поразительным покоем. Листья рябины напоминают птичьи перья. Это усиливает «небесную» ассоциацию. Вполне возможно, что Татлин был знаком с трудами Александра Потебни, сыгравшими значимую роль в сложении поэтических концепций русского символизма и футуризма. Языковед рассматривает индоевропейский (в индийской форме) миф о том, что «рябина и другие огненные (то есть с красными цветами и плодами. – С.К.) растения» есть сосуд небесного огня. Огонь, объявший ветку небесного дерева, принесла на землю птица-божество Сокол-Индра. Ученый приводит «доказательства того, что явственные следы мифов и связи известных растений с небесным огнем остались и у славян»¹¹.

¹¹ Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 542, 552, 465.

В *Красных цветах* Татлин тоже касается небесной природы «огненного растения». В сборнике очерков Василия Щавинского о технике и технологии древнерусской живописи приведены слова Даниила Паломника (XII век), сравнившего «пламя» света святого с киноварью¹². Татлин, сам писавший иконы, думается, читал эти очерки. Гамма картины *Красные цветы* несколько напоминает некоторые древние иконы силой звучания плоскостных пятен красного, экспрессивным рисунком белил, сближенными по тону коричневым и зеленым. То, как здесь положена краска, может служить примером к словам Пунина, отмечавшего, что Татлин воспринял и технику, и понимание цвета, лежавшие в традициях иконописи: «Русская живопись допетровской эпохи разрабатывала цвет как живописный материал, как результат красящих пигментов. <...> Красный цвет одинаково красен, какое бы количество света ни находилось между ним и глазом»¹³.

И в построении композиции *Красных цветов* икона сопутствовала художнику. Поворачивающийся вверх по крутой криволинейной траектории стебель растения – центр пластического напряжения в картине – перекликается с дугообразной линией тела Спасителя в знаменитой иконе XV века *Снятие со креста* (ГТГ) из собрания Ильи Остроухова. В этом шедевре иконописи, показанном на выставке древнерусского искусства, устроенной к 300-летию Дома Романовых (1913) и опубликованном в ее каталоге, воплотилось, по словам Павла Муратова, «новое торжество становящегося все острее и тоньше чувства линии»¹⁴. Еще

¹² Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Вып. 115. М.; Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1935. С. 5.

¹³ Пунин Н.Н. О Татлине. С. 31–32.

¹⁴ Муратов П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М.: К.Ф. Некрасов, 1914. С. 19–20. См. также: Муратов П.П. Эпохи древнерусской иконописи // Старые годы. 1913. № 4. С. 36.



Камилла Грей провела параллель между *Снятием со креста* и татлинской картиной *Натурищица* (1913, ГТГ)¹⁵. Как можно видеть в сопоставлении, особенным магнитом для Татлина стала необычайно выразительная дугообразная линия тела Спасителя. Не случайно Никодим Кондаков называл эту икону «законодательной»¹⁶. Несомненно, что восприятие иконы сформировало в чем-то очень важном особенности криволинейной пластики живописи Татлина. Икона – микрокосм, в котором художником мог быть угадан ключ равновесия «самого плана мира» (слова Розанова).

Икона и натюрморт – такая постановка вопроса может показаться необычной. Но, к примеру, к подобной ассоциации пришла Татьяна Маврина, созерцая древнюю икону

Владимир Татлин

Натурищица. 1913

Холст, масло. 143 × 108 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Снятие со креста. Икона. Конец XV века

Доска липовая, паволока, левкас, темпера. 91 × 62 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

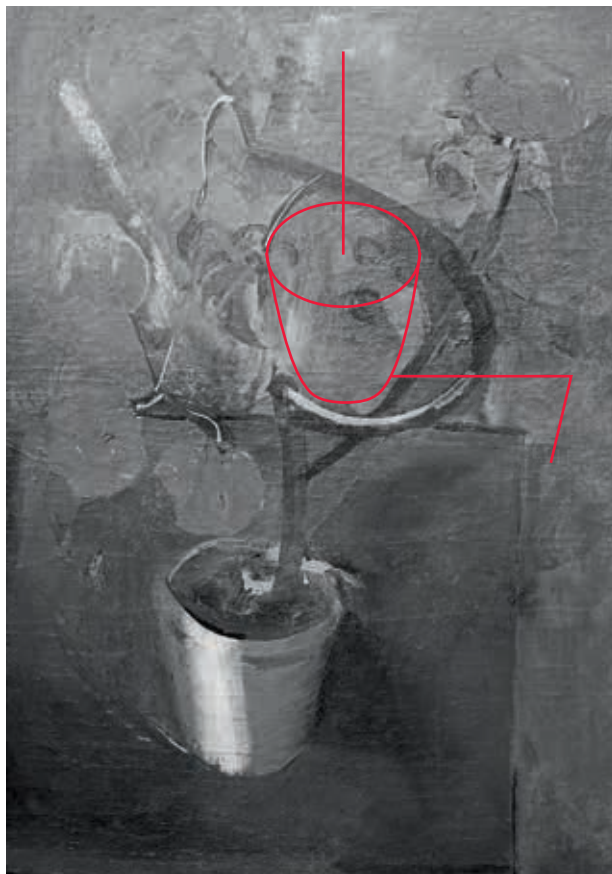
Рождество Христово из собственного собрания: «Получился целый каскад красок, фигур, гор, рок, колючих кустов. Похоже на своеобразный угловатый “кубистический” букет. Именно форму букета напоминает вся эта композиция, суживаясь книзу, будто ее держит невидимая рука, расширяясь в середине веером, концы не равные, как бы цветочные ветки»¹⁷.

Важна сближающая натюрморт с иконой космогоничность, а она присутствует в *Красных цветах*. В композиции картины выделен

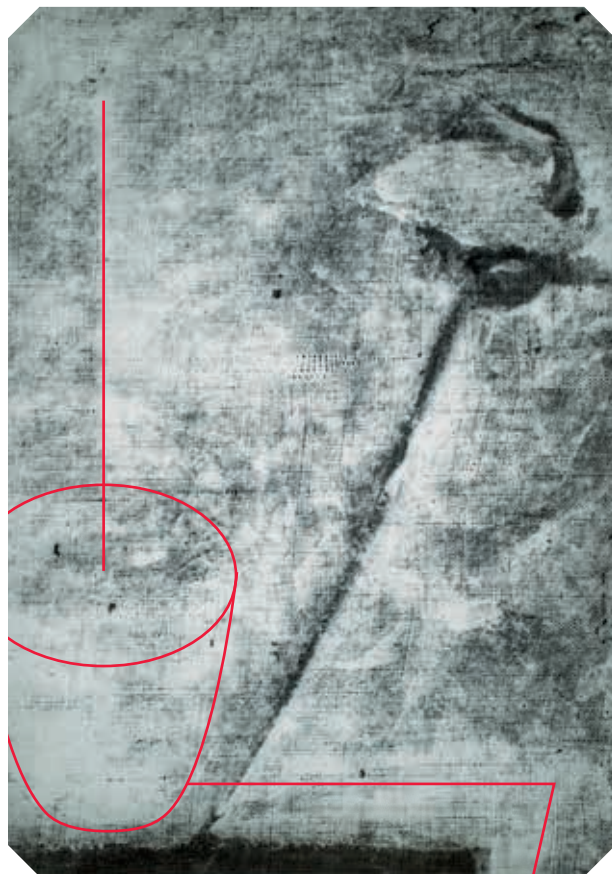
¹⁵ Gray C. The Russian Experiment in Art 1863–1922. London: Thames and Hudson, 1986. P. 171.

¹⁶ Кондаков Н.П. Русская икона. Прага: Seminarium kondakovianum, 1929–1933. Т. IV. С. 259.

¹⁷ Маврина Т. Цвет ликующий. Дневники. Этюды об искусстве. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 327.



центр, но в соотношении форм есть асимметрия и динамика. В основе динамического равновесия – антигравитационно закручивающаяся кривая линия. Интересно, что на впервые публикуемой здесь рентгенограмме картины под видимым изображением выявляется иная композиция. Натюрморт переписывался по устоявшемуся красочному слою, то есть с разрывом во времени. При этом формат холста не менялся – все кромки сохранены и свободны от живописи. Растение написано по слою белил, которыми художник перекрыл нижележащее изображение на верхней половине композиции. Белила препятствуют X-лучам, что не дает возможности выявить с помощью рентгенографии все детали нижнего слоя. Но на рентгенограмме четко просматривается изображение еще одного цветочного горшка – такого же, как тот, из которого произрастают красные цветы, но расположенного значительно выше:



Рентгенограмма верхней правой части картины Владимира Татлина «Красные цветы»

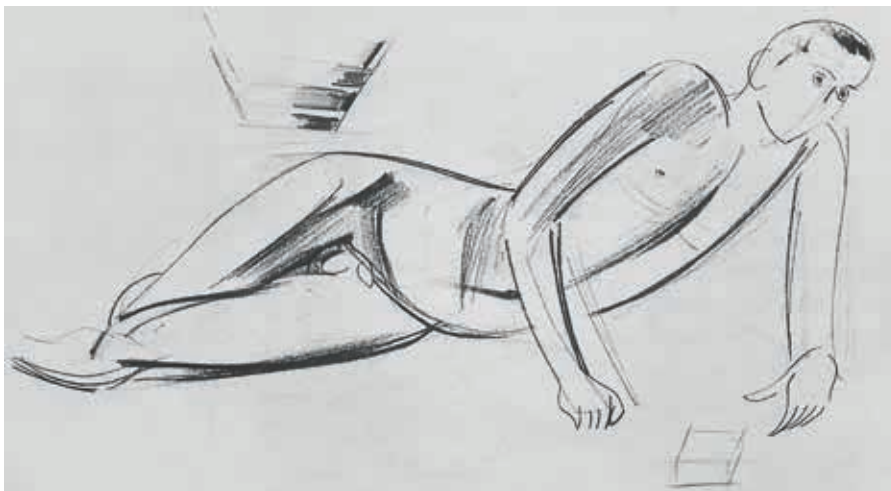
Архив отдела экспертизы ФГБНИУ «ГОСНИИР», Москва
Публикуется впервые

Просматривается нижележащее изображение, перекрытое слоем белил. Видно, что линия стола была выше, на столе – изображение цветочного горшка (левая нижняя часть рентгенограммы), фон над которым разделен вертикальной линией на темную левую и светлую правую части. Справа – сформированное не перекрытыми белилами участками красочного слоя изображение стебля цветка.

<

Местоположение первоначального, нижележащего изображения на картине *Красные цветы* перекрыто слоем белил и затем полностью нивелировано в фактуре верхним красочным слоем.

там, где стебель изгибается в петлю, под живописной поверхностью фона внутри нее. Соответственно, горизонталь верхнего края стола была повыше существующей сейчас на картине и образовывала прямой угол с вертикалью, проходившей над обнаруженным



Владимир Татлин
Лежащий на полу. 1913
Бумага, карандаш. 26,2 × 42,8 см
Российский государственный
архив литературы и искусства,
Москва

>
Угличская Псалтирь
Лицевая рукопись. 1485
Страница 118 псалма
Пергамен. 32,8 × 22,8 см
Российская национальная
библиотека,
Санкт-Петербург

на рентгенограмме горшком ровно по его оси. Эта прямая, как мачта корабля, вертикальная линия делила фон на две плоскости – темную слева и светлую справа.

Таким образом, равновесие первоначальной композиции не было динамическим, базировалось на противоположных принципах статики и симметрии, прямой линии и прямого угла. Все это, кстати, напоминает о Малевиче, положившем в основу своей системы прямую линию. В кубофутуристических работах он нередко использовал прием симметричного разделения конических (наподобие цветочного горшка) форм. В 1913 году Малевич приходил в мастерскую Татлина на Остоженке для совместного рисования с натуры в группе художников так называемого «кубистического кружка». По свидетельству Николая Харджиева, на кубистическом рисунке Татлина Малевич оставил надпись: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К.М.»¹⁸ Как вспоминала одна из участниц сеансов на Остоженке Валентина Ходасевич, там изображали не только натурщиков и натурщиц: «Бывало – кто-нибудь ставил натюрморт»¹⁹. Могло ли то, что мы ви-

дим на рентгенограмме *Красных цветов*, быть написано тогда? В любом случае в изменении композиции *Красных цветов* можно наблюдать случай отказа Татлина от «честной прямой линии» ради «лукавой» космогонической кривой.

Татлинских натюрмортов, созданных в мастерской на Остоженке, мы не знаем – пожалуй, за исключением рисунка (1913, РГАЛИ), больше относящегося к другому жанру. Это изображение лежащего мальчика, которого одновременно, на одном сеансе с Татлиным нарисовали Малевич, Любовь Попова и Александр Веснин. Анатолий Стригалева указывает, что на работе Татлина «на поле листа слева сверху геометрическая форма»²⁰. Надо сказать, больше всего она похожа на цветочный горшок (или горшки, вставленные один в другой, как это изображено на гуаши *В саду*, 1908–1909, РГАЛИ), что наводит на неожиданную параллель. Натурщик в костюме Адама и горшок над ним отсылают к иконографии одной из самых известных (благодаря особо выделившему ее Федору Буслаеву) миниатюр Угличской Псалтири 1485 года. Миниатюра иллюстрирует стих 118 псалма: «Руце Твои сотвориште мя и создаете мя». Внизу изображен Господь, создающий Адама, а сверху – мастер, делающий из глины сосуд.

¹⁸ Chardziev N., Malevic K., Matjusin M. K istorii russkogo avangarda [Zur Geschichte der russischen Avantgarde]. Stockholm: Nylaea Prints, 1976. S. 88.

¹⁹ Ходасевич В. Портреты словами. Очерки. М.: Советский писатель, 1987. С. 91.

²⁰ Владимир Татлин. Ретроспектива... С. 215.



В рисунке Татлина контур живота и груди мальчика ложится точно в линию сильного изгиба серповидной кривой, присоединяющейся к короткой прямой (грань объема правого бедра). Это абсолютно то же сопряжение линий, что определяет основу конструкции форм в *Красных цветах*. Последовательно выраженный в рисунке момент следования контура человеческого тела «законодательной» кривой побуждает вновь вспомнить приведенные Розановым слова: «Мы же в руках Божиих и делаем то, что Он вложил нам». В их свете татлинская кривая обретает значение не просто элемента, а первоэлемента образной системы. Отсюда открывается возможность трактовать ее символический смысл в духе определенно-го соприкосновения с «космизмом» Николая Бердяева и его отсылками к немецкому теософу XVII века Якобу Бёме, в трудах которого «поразительно мистическое сближение неба и земли, Бога и человека, Христа и Адама. “До своей Евы Адам был сам непорочной Де-

вой, не мужчиной и не женщиной, он имел в себе обе тинктуры. <...> И вот стал Адам в своей природе и Христос в божественной природе единым Лицом, одним единым деревом”»²¹. Не об этом ли напоминает аналогия *Красных цветов* с иконой *Снятие со креста*?

Трудно представить, что Татлин непосредственно воплощал философские идеи преобразования космоса вследствие преобразования человечества в Богочеловечество. Но связь с ними могла сложиться косвенным путем. Можно указать на соединительное звено между пластической идеей татлинского натюрморта (комбинация вертикали и спиралевидной кривой) и бердяевскими отсылками к Бёме. Это статья Гёте *О спиральной тенденции в жизни растений* (1831), где сказано: «...стоит понять, что вертикальный рост – проявление мужского начала, а спиральный – женского, и становится очевидно, что все растения – гермафродиты от вершины до кончиков корней. В процессе роста два начала разделяются, чтобы потом соединиться на более высоком уровне».

Очень характерно для Татлина, что он обращался именно к классическому варианту русской иконы (остроуховское *Снятие со креста* – неслучайный пример), будучи сам создателем искусства, которое в катастрофически кризисную эпоху «все еще было человечески-срединым, культурным, было задержкой в границах» – воспользуюсь словами Бердяева о великом классике Гёте, «чье искусство, как и все гётевское чувство жизни, для нас навеки потерянный рай»²².

²¹ Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества*. С. 305.

²² Там же. С. 453–454.



**пламенная
кисть
сидоренко**

Лет двадцать назад любители изобразительного искусства Валерий Новиков и Анатолий Гостев, люди уже не совсем молодые, но лишь начинающие профессиональную жизнь галеристов, неожиданно для себя обнаружили у одного из дальних родственников целую коллекцию – более тридцати – работ Вячеслава Сидоренко, художника, в ту пору мало известного. Отреставрированные полотна составили ядро Галереи на Чистых прудах и стали доступными для зрителей и исследователей. Постепенно прояснялись биография и творческий путь художника.

Вячеслав Леонидович Сидоренко (1901–1944) прожил яркую, но уж очень короткую жизнь. Уроженец города Камышина Саратовской губернии, свои первые уроки получил от родственника, известного архитектора Александра Зиновьевича Гринберга, а затем (1921–1925) учился в известном саратовском Боголюбовском училище (ставшем в 1920-е годы Художественно-промышленным техникумом), где его учителями были Александр Иванович Савинов, Петр Саввич Уткин и, весьма вероятно, Алексей Еремеевич Карев.

Уткин – чуткий педагог, воспитатель, возрадивший Сидоренко, – по окончании курса направляет его по своим стопам в Москву, снабдив рекомендательными письмами к художникам – Абраму Ефимовичу Архипову («Не оставляйте его своими советами») и Роберту Рафаиловичу Фальку («Он нуждается в хорошей художественной среде»). Но главное письмо и направление Петр Саввич дает своему ученику к земляку и творческому еди-

номышленнику, товарищу по объединению «Голубая роза» Павлу Варфоломеевичу Кузнецову, своему величайшему другу. Сидоренко снимает комнату на Арбате, селится вблизи Кузнецова, чтобы общаться чаще, доступней и лично. И вливается счастливо в московскую среду объединения «4 искусства», где лидерствует Кузнецов и где полноправно царит саратовская школа живописи в новом, московском обличье.

Судя по документам, хранящимся в архиве Саратовского государственного музея имени А.Н. Радищева, Сидоренко еще во время учебы, с 1923 года регулярно участвовал в местных и всесоюзных выставках. А с 1925 года, в Москве, жизнь Вячеслава Леонидовича обновлена сущностью: он экспонент всех московских (1926, 1929), ленинградской (1928) и американской (1928) выставок созданного в 1924 году объединения «4 искусства», аккумулировавшего в себе, пожалуй, весь цвет тогдашнего изобразительного искусства молодого СССР. Членами его были Павел Кузнецов (председатель), Мартирос Сарьян, Кузьма Петров-Водкин, Александр Матвеев, Николай Ульянов, Алексей Карев, Константин Истомин, Елена Бебутова и другие. Здесь Сидоренко почувствовал себя в родственной художественной среде. Так и планировал его учитель Уткин, сам постоянный участник выставок объединения. Более того, недавний студент стал играть активную роль в экспозиционной и организационной жизни общества. Он вел

<

Вячеслав Сидоренко

Парусник на Волге. 1910-е – начало 1920-х

Картон, масло. 20,5 × 25,5 см. Фрагмент

Галерея на Чистых прудах, Москва

¹ Давыдова О.С. Свободные художники тридцатых годов. Сидоренко, Зевин и другие // Собрание. 2010. № 1. С. 110.



Вячеслав Сидоренко
На Волге. Обнаженные. 1925
Холст, масло. 50 × 61 см
Галерея на Чистых прудах, Москва

Вячеслав Сидоренко
На Волге. Обнаженные. 1925
Фрагмент



переписку со своими саратовскими товарищами, вовлекая в объединение наиболее талантливую молодежь, обучавшуюся в мастерских его Alma mater. Уже в 1926 году к московскому объединению вслед за самим Сидоренко присоединилась группа молодых представителей саратовской школы, среди которых были Евгений Егоров, Борис Миловидов, Владимир Кашкин, Михаил Аринин и другие, участвовавшие в выставках наряду с известными саратовскими живописцами Николаем Симоном и Валентином Юстицким.

В 1929 году Вячеслав Леонидович совершает творческую поездку на «Комбайнстрой» в Саратов; в следующем году Народный комиссариат просвещения посылает его на Сталинградский тракторный завод; в 1932-м

Вячеслав Сидоренко
На Волге. Соколова гора. 1925
Холст, масло. 68 × 80 см
Галерея на Чистых прудах, Москва

Сидоренко, рекомендованный «Всекохудожником» как живописец и рисовальщик, участвует в комплексной экспедиции Академии наук СССР на Памир, а позже, в том же 1932-м, «Всекохудожником» он отправлен в Таджикскую ССР, где пишет картины с натуры на строительстве электростанции на реке Варзоб, в кишлаке Кара-Таг, в поселке Гарм и на Вахшстрое. Через год он был направлен от Музея народов СССР в Среднюю Азию, в Таджикскую ССР, где руководство республики приглашает художника трудиться над темой «Старое и новое» Таджикистана.



Последняя работа Сидоренко в коллекции Галереи на Чистых прудах датирована 1939 годом, но известно, что в 1941 году он участвовал в выставке изобразительного искусства Таджикской ССР, открытой в связи с декадой таджикского искусства в Москве.

Вячеслав Леонидович Сидоренко скончался от болезни легких 21 июля 1944 года, предположительно, в Москве (есть версия, что он умер в Самарканде). В отзыве на посмертную выставку критик писал: «Сравнивая произведения, показанные на выставке таджикских художников в 1941 году, с работами, написанными в последние три года, видишь, как быстро рос художник, с какой настойчивостью изучал окружающую природу»².

Проследим творческий путь Сидоренко вслед его увлеченно меняющейся кисти!..

Вячеслав Сидоренко

ГЭС на реке Варзоб. 1934

Картон, масло. 37 × 52,5 см

Галерея на Чистых прудах, Москва

Самой ранней из известных работ справедливо будет счесть *Парусник на Волге*, который, безусловно, ведет свой путь от волжских мотивов Николая Дубовского и водных гладей Алексея Боголюбова, а эмоционально легко ложится в строй «Голубой розы». Хотя в изысканной и уже ма́стерской живописи можно отметить и значительное влияние живописи французских импрессионистов.

На Волге. Соколова гора (1925) – следующая отправная точка. Мог ли саратовец не писать Соколову гору, эту царицу волжских просторов, место притяжения, магии, мистики, излюбленное голуборозовцами-символистами; от горы получил имя и сам Саратов: Сары-тау – Желтая гора. По полотну юной кисти

² Андреев К. Пейзаж и портрет // Советское искусство. 1945.20.07.



Вячеслав Сидоренко

Бухара. С базара. 1937

Холст, масло. 60,5 × 50,5 см

Галерея на Чистых прудах, Москва



Вячеслава распластался объятый тканью скорых волн великой русской реки мечтательный и уединенный Зеленый остров. Здесь нужно вспомнить еще одного великого земляка: плотность красочного слоя и манера моделировки, формообразование кистью тут – от Кузьмы Петрова-Водкина. От него же – пластическая упругость композиции.

Эти волжские просторы и размытые с зеленью голубоватые дали с исчезающими в небе берегами стали предтечей поистине шедевра – *На Волге. Обнаженные*. Девушки на песчаной подушке берегов Волги, беседующие на расстеленных покрывалах, при ослепительно-белом кувшине питьевой воды и лежащими в круг четырьмя цветастыми фруктами,

не прячась друг от друга в доверии поз. Здесь сплетаются воедино две традиции письма, русская и французская, групп «Наби» и «Голубой розы», здесь наготой красоты и красотой наготы живопись Сидоренко говорит с Пьером Боннаром, с его обнаженными.

Московские работы показывают нам иного, зрелого Сидоренко, в котором нет уже следов того волжанина-романтика, собственно «голуборозовца», *Обнаженных* и *Соколовой горы*. Вслед изменившему радикально свой творческий почерк лидеру объединения «4 искусства», некогда стоявшему у истоков «Голубой розы» Павлу Кузнецову, активно влившийся в московскую среду Вячеслав воспринял, отлично усвоил, напился, сделав их орга-

Вячеслав Сидоренко

Портрет девочки. 1934

Картон, масло. 35,5 × 29 см

Галерея на Чистых прудах, Москва

<

Вячеслав Сидоренко

Улица Бухары. 1935–1936

Холст, масло. 43 × 50 см

Галерея на Чистых прудах, Москва



нично своими, всеми уроками и ходами новой живописной культуры, зримой уверенностью поэтического реализма москвичей, столь отличающегося от мечтающего юношеского символизма.

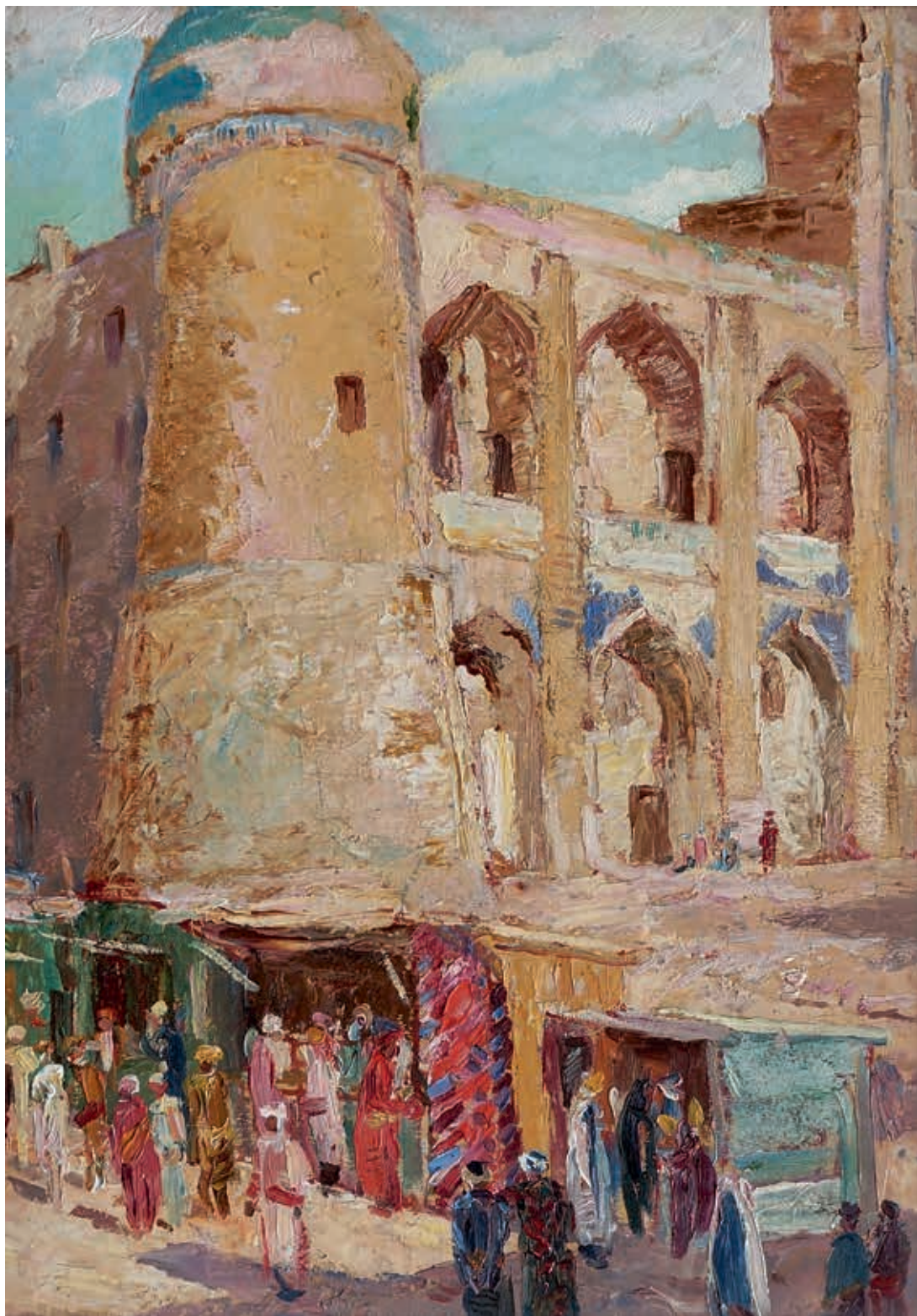
Памирской экспедицией 1932 года и последовавшими за ней поездками в Таджикистан открывается новый этап в творчестве Сидоренко. В первых «производственных» работах он – строгий ученик и преданный последователь Кузнецова по приемам, колориту, акценту рисующей кисти. Однако же мне видится именно здесь разлом в оценке происходящего между «старым» и «новым». Если Армения Кузнецова – это и впрямь энтузиазм строительства новой жизни, подъем и энергия созидания верного будущего своей земли, то у Сидоренко я предложил бы заметить иное.

Могу предположить, что сущностно он не принял «новое»; в его таджикской серии «Старое и новое» мне видится, что, возможно, подспудно и незаметно для художника, помимо воли, выраженной в сознании, «старое» – свежо, сочно, а так называемое «новое» – хмуро, безлико, античеловечно.

Шураб-уголь, Шахтерский поселок под горой, Рудник (все – 1934) – живопись, безусловно, сильная! Ясная! Но, думаю, Сидоренко какой-то азбукой Морзе, пунктиром, что ли, передает нам через многие-многие десятилетия, что надвигающееся так называемое «новое» – против человека, против его породы и природы, разрушение их основ, деструкция сущего бытия. Это снос просто жизни, превращение ее в лекало без отклонений и вариаций! И, пожалуй, апогей – работа 1937 года *Консервный*



Вячеслав Сидоренко
Минарет. 1935–1936
Холст, масло. 65 × 50 см
Галерея на Чистых прудах, Москва



Вячеслав Сидоренко
Уголок базара (в Таджикистане). 1935
Картон, масло. 42 × 35 см
Галерея на Чистых прудах, Москва



завод. Смотрите, во что превращается человек. Только что был ярким, в окружении чинар и минаретов, весь усыпанный солнечными зайчиками, возвращаясь с базара, в такой же яркой, пряной и праздной толпе сородичей-единоверцев. А теперь сам превращается в те механизмы, которыми вроде бы и управляет. Колорит мрачнеет... Стилистически и трагически эта великолепная работа выделяется, мне думается, что она – ведущая, логотипная, заглавная, «древинская» по свободе письма (а в 1938-м Александр Древин, лучший живописец, был расстрелян – ни за что, понятно), с предчувствием многого недобра вокруг и вскоре. Мог ли человек еще очень молодой, не уставший, начинающий, по сути, жизнь, каков был Вячеслав Сидоренко, не видеть,

Консервный завод. Таджикская ССР. 1937

Холст, масло. 62 × 74,5 см

Галерея на Чистых прудах, Москва

а главное – не прочувствовать того, что нам известно теперь как репрессии сталинщины? Однообразные низкие постройки (клетки) и сетчатая вышка с картины *Рудник* не напоминают ли лагерное? Ну не может художник лгать своим искусством, не станет, не скроет, что влечет его в самом деле: взгляните, как смачно, ритмично, легко взяты цветом ровно срезанные светло-охровые песчаные склоны на реке на картине *ГЭС на реке Варзоб* – не стройки его влекут, художника Вячеслава Сидоренко.

Живопись Сидоренко, где он пишет, так сказать, «старое» – просто великолепна! Она

вся ровная, ма́стерская, взახлеб! Даже не выделить лучшее, но все же хотя бы вот эти, ослепительные, особо ставшие любимыми: *Улица Бухары* (1935–1936), *Уголок базара (в Таджикистане)* (1936), *Бухара. С базара* (1937). В этом ряду стоит рассмотреть и единственный сохранившийся портрет азиатского цикла Сидоренко – *Портрет девочки* (1934), написанный легко и виртуозно.

В живописи азиатского периода Сидоренко усваивает и развивает вослед Константину Коровину, столпу русского импрессионизма, ударный, словно выстрел, в обход рисунку, короткий, пульсирующий солнечной реальностью жест, отрывной, отдельными нотами мазок. И, кстати, находит он этот исключительно личный прием довольно рано – вспомним, как написаны фрукты и белый кувшинчик на ткани меж волжских купальщиц 1925 года! Он очень грамотен в построении своего художественного языка, и в нем всегда можно учесть и увидеть, прочувствовать наследие тех, кем вдохновлялся, у кого занимался, учился. Подметим, что и врученные своему ученику письма Уткина к Архипову и Фальку не пропали зря. Прекрасный и вдумчивый ученик Сидоренко усвоил их уроки. Следы и черты живописи Роберта Фалька прослушиваются в заглушенных и сближенных тоном и цветом смесях, а Архипов присутствует в живописи Сидоренко и длинным и скорым мазком, и ударом по холсту красочными звенящими пастами. Но не только они. Приемы и живописный язык вырастают из нового европейского искусства в широком смысле. Внутри замесов и в прописях *Минарета* (1935–1936) слышатся волшебные эквилибристической игрой цвета циклы Клода Моне; страстность фовистов и мастихинные пляски Вламinka (*Бухара. Этюд*, 1836); мрачноватая строгость и скупость Дерена (*Консервный завод*, 1937); прочерки острым черенком кисти по свежей краске Дюфи...

Как удалось Вячеславу Леонидовичу так обмануть начальство, пославшее его воспевать перемены в Азии, запечатлеть и оставить нам каталог того, что намечалось к сносу и было в итоге стерто, но благодаря его пламенной и праздничной кисти стало историей отечественного искусства? Оставленный нам список-слепок с реалии той жизни оживает. И погружаемся в дивный свет, цвет, волшебный, живой органичный воздух его привычной среды и культуры, бытия и радости пребывания на родине, не тронутой лживыми переменами – будто мифы, что не угасают никогда.

Вячеславу Сидоренко удалось оставить нам солнечный мир, неподвластный никакой коррозии, поскольку он светит добротой, его даром и любовью, праздничен, здоров и приветлив, как будущее.



академия васи- фонарщика



Система художественного образования в Советской стране начиная с 1930-х годов выстраивалась строго и стройно. Динамичную вольницу первого революционного десятилетия постепенно сменила сеть художественных школ, училищ и вузов. Программы базировались на освоении академического рисунка и живописных приемов в строго реалистическом ключе. Однако в тени официальной системы даже в самые суровые 1930–1950 годы продолжали свою жизнь творческие объединения, искавшие совсем иных пластических и содержательных форм. Их лидеры хранили и передавали опыт различных художественных направлений начала XX века. Оттепель ненадолго вывела их из подполья. А отчетливое «похолодание» после исторической выставки «30 лет МОСХ» в 1962 году дало толчок новой волне неофициальных объединений. Не секрет, что культурная жизнь интеллигенции эпохи

Василий Ситников в своей мастерской. 1970-е
Фото из архива Владимира Петрова-Гладкого

<

Василий Ситников

Монастырь в тумане. 1984. Фрагмент

Холст, масло. 50 × 70 см

Музей Анатолия Зверева (Музей AZ), Москва

застоя протекала в разнообразных «кухонных» кружках и клубах по интересам. По замечанию Екатерины Бобринской, «подпольная культура возникает в момент истощения героической утопической энергии советской культуры, в момент появления “трещин” и “разрывов” в целостной ткани советской мифологии»¹.

Раздвигая ограниченные рамки диалектического материализма, коллективное интеллигентское сознание устремилось к поиску загадочного и потустороннего, выходящего за грань видимого и осязаемого мира. Философские и религиозные семинары соседствовали с кружками спиритов, парапсихологов и уфологов. «Группы здоровья» с элементами йоги и эзотерики объединялись вокруг энергичных лидеров. Некоторая часть молодежи обращается к православной традиции, обновляя христианские общины, что в свою очередь питало религиозное крыло в неофициальном искусстве. Все сферы жизни отмечены поисками путей оригинальных, а главное – отличающихся от официально предлагаемых.

Неофициальная художественная жизнь была важной областью этого поиска, с порывом за границы утвержденного и дозволенного. В 1960–1980-е годы полуподпольные объединения помимо Москвы и Петербурга можно обнаружить в разных городах необъятного СССР. Там знакомятся с западным опытом, ставят новые задачи, продвигают неординарные приемы творческой деятельности, иные техники и пути постижения мастерства. Среди московских – наиболее заметны были сту-

¹ Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1: Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2012; С. 47.



дии профессионалов: интеллектуала и знатока Элия Белютина, кружок мистика и философа Михаила Шварцмана, круг последователей аналитика Владимира Вейсберга, а также Академия самоучки Васи-фонарщика – Василия Яковлевича Ситникова.

Академия Василия Ситникова была одновременно арт-салонem, художественной артелью и школой. Мэтр был знаком и состоял в деловых отношениях со «всею Москвой». В его записках можно найти имена и адреса Нины Стивенс, Леонида Талочкина, Гюзель и Андрея Амальрик, Владимира Яковлева и Наты Конышевой, Игоря Холина и Анатолия Брусиловского, Аиды и Владимира Сычевых, Вячеслава Колейчука и Франциско Инфанте и других заметных деятелей неофициального искусства.

На фоне разнородного столичного андеграунда с его «чужаками и оригиналами» колоритная фигура Ситникова не терялась. Он был многолик: неординарный художник и педагог, успешный арт-менеджер, цепкий коллекционер и к тому же «красочный бородач», поражающий «молодостью, силой, быстрой умом и телом». Не проводивший границ между жизнью и искусством, обыденностью и творчеством, Ситников, как и его хороший знакомый Анатолий Зверев, был одним из первых практиков западного перформанса, но

Василий Ситников в своей мастерской. 1960-е

>

Василий Ситников

Две фигуры. 1974

Бумага, масло. 86 × 61

Музей Анатолия Зверева (Музей AZ), Москва

приправленного изрядной долей почвенного русского юродства.

Живопись Ситникова производила на окружающих столь же ошеломляющее впечатление, как и его личность. Зрителей и покупателей завораживали выпуклые светящиеся формы, погруженные в легкую дымку. Особенно эффектно выглядели исполненные таким образом нежно-мерцающие, почти бесплотные, но весьма эротичные ню. Сближенными тонами без видимых контуров мастер писал пейзажи «небо – земля – солнце». В эту бескрайнюю ширь вписывались церквушки, словно парящие над цветущими лугами. Ситников чутко уловил нарастающий интерес к русской старине. В репертуар Ситникова с середины 1960-х прочно вошли излучающие таинственный свет кремль и монастыри – фантазийные грады Китежи, принесшие автору большой успех.

По Москве ходили легенды о том, что Ситников пишет свои волшебные светящиеся картины сапожной щеткой. Этот перформанс описывают многие ученики и гости Ситниковской





Василий Ситников
Горизонт. 1974
 Холст, масло. 60 × 100 см
 Музей Анатолия Зверева (Музей AZ), Москва

Академии. Поражен был и начинающий художник Юлий Ведерников. Ситников «взял белый лист бумаги <...> тщательно растер сапужной щеткой краску так, что она почти насухо покрывала щетку, и стал слегка махать ей по белому листу. Через пять минут на белом листе возникла извивающаяся кишка с тончайшей и нежнейшей светотенью. Белой бумаги как таковой я больше не видел. Вместо нее я увидел глубокое и светлое пространство»².

Встреча Ситникова и Ведерникова произошла в 1962 году. «Для В.Я. Ситникова – это время триумфа, когда его уверенность в собственных силах, самооценка возрастают. Четыре его работы из семи переданных Джимми Эрнсту, сыну известного сюрреа-

листа М. Эрнста, поступают в коллекцию Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)»³. Художник активно продает работы, в основном иностранным покупателям, а его «Академия полна учениками». Для кого-то это было клубным общением, а для Юлия Ведерникова стало серьезной профессиональной школой: «...через семьдесят два урока я смог начать мучительно-самостоятельно творить, учась заново, но имея под ногами прочный фундамент, состоящий из “внутреннего видения” и более-менее чуткой руки. <...> Василий Яковлевич выпустил меня с наказом рисовать то, что мне нравится, но по памяти, главное уделяя внимание предметам, которые должны быть окутаны пространством по методу, которому я выучился у него»⁴.

³ Архарова Н.А. Творчество В.Я. Ситникова (1915–1987) и его школа в контексте художественной жизни Москвы 1950–1980-х гг. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014.

⁴ Ведерников Ю.А. Автобиографические записки. Машинопись // Архив семьи художника Ю.А. Ведерникова. С. 23.

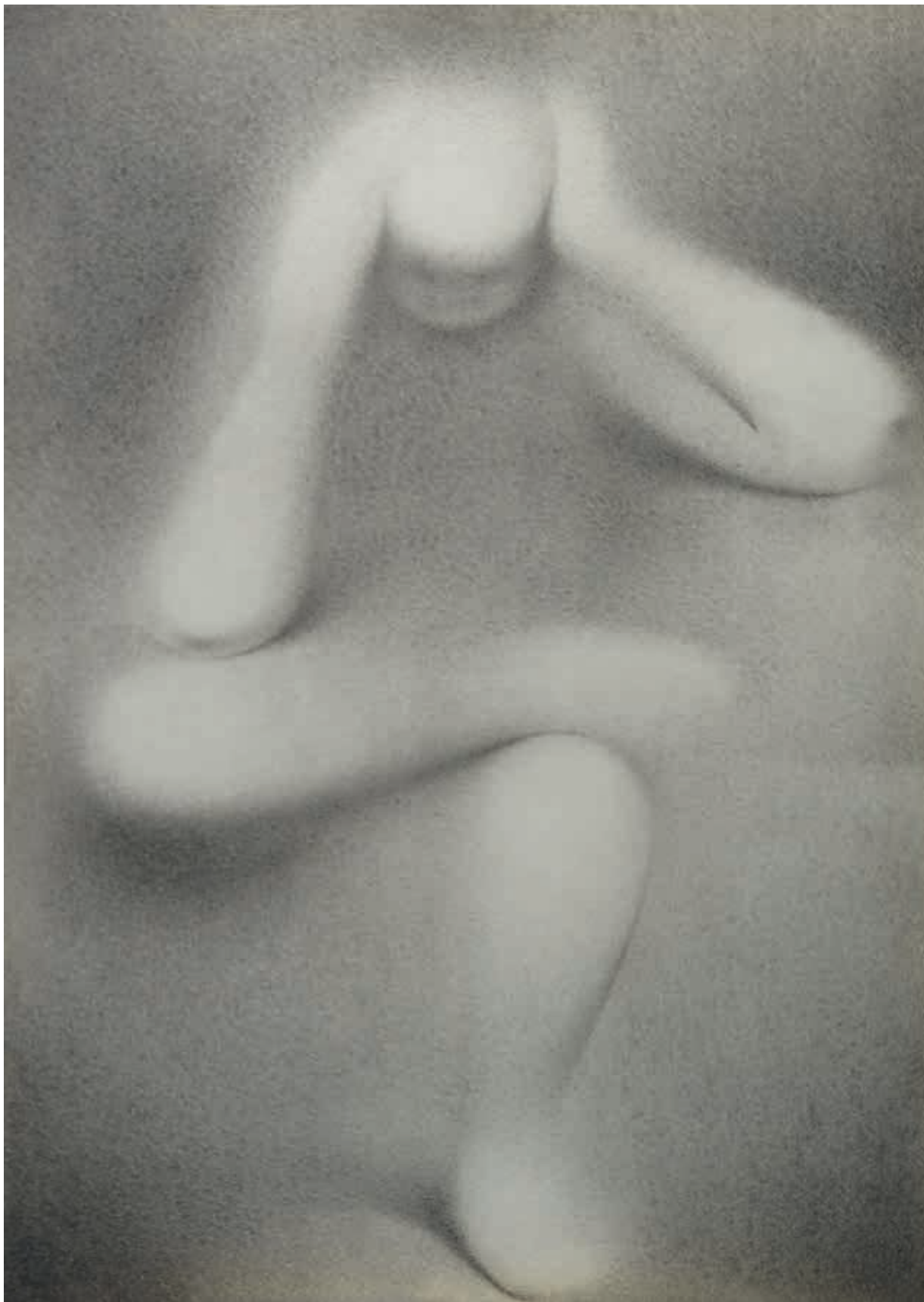
² Василий Ситников. Уроки. М.: Агей Томеш-Пресс, 1998. С. 54.

Юлий Ведерников
Зима на Клязьме. 1978
Холст, масло. 44,5 × 35 см
Галерея Marchand



Ведущая в творчестве Ведерникова социально-бытовая тема определилась не без поддержки Ситникова. Подмосковный поселок Клязьма, где Ведерников прожил всю жизнь, стал главным действующим лицом его картин. Все детали в них достоверны: старинные клязьминские дачи – «оплот уюта и стабильности в мире», поруганный полуразрушенный храм Спаса Нерукотворного, скромные обывательские дома, рыночные палатки, улочки и задворки. Герои, плотно заселяющие этот мир, реально узнаваемы и в то же время му-

чительно карикатурны. Художник обладает своеобразной оптикой, в которой доведенная до предельной точки документальность перерастает в сюрреалистическую фантазмагорию. Бытовые сцены погружены в прозрачную, неподвижную, словно безвоздушную среду – визуальную метафору «застоя». В отличие от веселых ернических гротесков Ситникова, в живописи и графике Ведерникова есть ноты неподдельной горечи. «Сатирик – это оскорбленный романтик», – заметил Фазиль Искандер.



Юлий Ведерников
Фигура в профиль. Процесс. 1991
Бумага, масло, сухая кисть
85 × 62 см
Галерея Marchand
<

Юлий Ведерников
Сидящая фигура. 1991
Бумага, масло, сухая кисть
85 × 62 см
Галерея Marchand



В архиве Ведерникова тридцать лет хранился материал, который оставался вне круга внимания заинтересованных лиц. В 1991 году, когда Ситникова уже не было в живых, Ведерников сделал в технике сухая кисть тридцать четыре листа размером 86 × 61,5 см. В этом графическом цикле поэтапно показаны приемы создания формы в пространстве в технике знаменитого «ситниковского сфумато».

В основе художественно-педагогической системы, которую внедрял в Академии Ситников, лежал особый способ построения

формы в пространстве: «Я формалист. Меня интересует качество формы. Все равно, что рисовать – лицо или подушку, но хочу рисовать лучше всех», – таково было творческое кредо.

Из учебной практики изгонялся контурный рисунок. «В природе линий нет» – эту аксиому нужно было усвоить твердо. Основной техникой обучения была сухая кисть, она дает возможность работать не линией, а пятном. «Надо самообладание, дабы принудить себя отгонять внимание мозга от контуров фигуры,



Юлий Ведерников
Шар в тени. 1991
Бумага, масло, сухая кисть
85 × 62 см
Галерея Marchand

от линии»⁵. Сегодня сухая кисть очень популярна в различных художественных студиях, именно так предлагают начинать обучение новичков.

В процессе занятий у Ситникова отсутствовал этап работы с натуры. Натурные зарисовки ученики должны были делать самостоятельно, но не контуром, а особой круглящейся штриховкой, имитирующей «туманность», пятно. Такие наброски сохранились у Ведерникова, Владимира Петрова-Гладкого, Тамары Глытневой. Художник Игорь Кислицын вспоминает, что его рисунки, исполненные таким

⁵ Василий Ситников и его школа. Каталог выставки. СПб.: Петроний, 2009. С. 241.



Юлий Ведерников
Кишка на свету и в тени. 1991
Бумага, масло, сухая кисть
85 × 62 см
Галерея Marchand

образом, на просмотре студенческих работ в Училище памяти 1905 года были категорически отвергнуты как непрофессиональные и «лохматые».

А в «классе» надо было «рисовать в уме», то есть держать объекты не перед глазами, а перед внутренним взором, представляя их «не перед холстом, а внутри него». Построение объема начиналось от самых освещенных частей – от блика и шло вглубь к теням. Блики афористично назывались стволom фигуры. Целостность восприятия формы должен был обеспечить «вьющийся, змеящийся светлый блик от макушки до кончиков ног пальцев»⁶.

⁶ Там же. С. 253.



В частных архивах и коллекциях сохранилось немало писем и так называемых «Уроков» – ученических рисунков с подробными комментариями и наставлениями учителя. Все они написаны в особом стиле, причудливо сочетающем интонации Лескова и Мамлеева.

При совмещении графического цикла, сделанного Юлием Ведерниковым в 1991 году, с сохранившимися письмами и заметками Ситникова появилась возможность восстановить целостную картину системы обучения. Каждый из 34 листов серии отражает определенный учебный этап, каждый пронумерован, прокомментирован и датирован. По сути, графическая серия Ведерникова – тот самый учебник, о создании которого постоянно говорил и писал импульсивный и артистичный

Сергей Земляков

Воспоминание в Кош-Агаче. 1983

Холст, масло, сухая кисть. 80 × 100 см

Частное собрание

Ситников, но так его и не создал. В память об Учителе это сделал его методичный, последовательный ученик.

В традиционном академическом рисунке необходимо освоить куб, шар, конус, гипсовую голову. В рисовальной азбуке Ситникова был также обязательный набор формобразов. Процесс начинался с «растуманивания» пятен и клякс краски на листе или холсте с помощью легендарной сапожной щетки, а чаще флейца. Дальше нужно было освоить простые, двойные, грубые и тонкие растяжки.



Благодаря тону и фактуре поле белого листа или холста превращалось в таинственное туманное пространство. Из него постепенно «извлекались» горизонтальные и вертикальные плоскости, кубы и знаменитые «светящиеся кишки». Особое внимание уделялось построению шаров. В итоге все элементы, как в продуманном конструкторе, собирались в обобщенную бесполоую фигуру – «куколку». Ситников считал, что ученик, овладевший этой азбукой форм, дальше справится с более сложными художественными задачами.

Однако чтобы овладеть этой техникой, от ученика требовались решимость, «упорство быка» и огромная трудоспособность. Ситников часто употреблял спортивную лексику, говорил о «тренировках до изнеможения», «смелости», «натиске», то есть определенной внутренней настроенности, которая требова-

Василий Ситников

Церковь на лугу. 1973

Холст, масло. 82 × 112 см

Галерея «Наши художники», Москва

лась для быстрого овладения навыками. Ситников в процессе занятий увлеченно работал вместе с учениками, показывая практические приемы работы, передавая навыки «из рук в руки». Заинтересованные ученики постепенно переходили в разряд подмастерьей, сделанные ими заготовки Ситников завершал рукой мастера. Контакт с учениками был ему необходим и для обретения творческого подъема. По воспоминаниям художника Владимира Титова, навещавшего Ситникова в эмиграции в австрийском Кицбюэле, уединение, свобода и стабильность не заряжали его достаточной артистической энергией для завершения



Алёна Кирцова
Пейзаж с мельницей. 2006
Холст, масло. 27 × 46 см
Галерея Marchand

большой заказной работы. «Вот я тут щас и тужусь изо всех сил полутче выполнить. Измучили бесчисленные переделки. Ужасно трудно, ужасно. Один...», – писал он в июле 1978 года Петрову-Гладкому.

Важными приоритетами своей методики Ситников считал, во-первых, универсальность – брался обучить любого желающего и даже не желающего мог заразить тягой к рисованию. Среди его учеников были люди самых разных профессий и социального статуса. Во-вторых, быстроту обучения – уверял учеников, что, четко следуя его системе, они смогут «конкурировать с выпускниками официальных академий» не через пять лет, а уже через год.

Требования упорной изнурительной работы сочетались с необходимостью психологического раскрепощения начинающего художника: «Твой главный враг – это твой страх и боязнь ошибиться»⁷ или «Парню надо рассвободиться, почувствовать абсолютно ничем не ограниченные возможности»⁸. Для этого Ситников предлагал ученикам работать на листах большого размера, не менее одного квадратного метра, крупным инструментом. Начинать с обобщенных форм, на первых этапах не заботясь о пропорциях, деталях и сходстве. Использовать для «тренировок» газеты, оберточную бумагу, не боясь портить и расходовать материалы. Не исправлять неудачный рисунок, делать «пробу» заново. Начинать с тонировки листа или нанесения

⁷ Василий Ситников и его школа. Каталог выставки. С. 245.

⁸ Письмо В. Ситникова Ю. Ведерникову. 04.04.1964 // Архив семьи художника Ю.А. Ведерникова.



произвольных пятен, что избавляет от страха пустой белой плоскости. «Я грубо, но свежо и слегка затемнил бумагу... Именно грубо, а не красиво, чистенько, гладенько... именно так надо для одоления робости»⁹. Эти советы можно найти сегодня в многочисленных книгах по арт-терапии, которые ставят целью раскрепостить личность и побудить ее к творчеству.

По взрывному психотипу и внешнему облику Ситникова нередко сравнивали с Распутиным. Но если искать сопоставления в художественном мире, то скорее найдутся черты, сближающие его с Павлом Филоновым. Оба мастера предлагали своим подопечным «работать без натуры, учили смелости». При этом фундамент творчества полагали в крепком ремесле, стремились к «сделанной вещи». Художник виделся им мастером-изобретателем. Определенность технических требований

Владимир Титов
Парижское метро. Клошары. 1986
Холст, масло. 130 × 195 см
Галерея Marchand

в Академии Ситникова шла вразрез с основным трендом времени, где преобладала мода на свободу спонтанного артистического жеста. Как наставников, их сближала вера в свои педагогические возможности. Ситников брался обучить основным навыкам за год-два, а Филонов, по воспоминаниям Евгения Кибрика, обещал за два месяца научить рисовать любого, как Леонардо. Оба предпочитали брать в обучение «неиспорченных», то есть учеников без опыта. Поступление в Академию Ситникова предварялось своеобразным актом инициации – требовалось уничтожить, а лучше «сжечь, помолясь, если верующий» все прежние работы, а также не поступать в художественное учебное заведение или оставить

⁹ Василий Ситников. Уроки. С. 22–23.

его. Правда, слушались приказа, к счастью, далеко не все.

С Академией Ситникова соотносится целый круг московских художников, начавших свой путь в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Большинство членов живописной секции Горкома графиков на Малой Грузинской, открывшей зрителю доступ к другому искусству, были связаны с ним узами дружбы или ученичества.

Для Ведерникова, Глытневой, Петрова-Гладкого встреча с Ситниковым имела решающее значение, для них он навсегда остался Учителем. Они придерживались техники и методов работы, освоенной ими в Академии. Надо заметить, что легендарная сапожная щетка (а чаще широкая жесткая кисть) применялась лишь на начальном этапе работы, ей тонируют холст и намечали общий абрис фигур. Эффект прозрачности и «внутреннего свечения формы» достигался высветлением элементов плотно «спаянными» почти микроскопическими точками с едва заметным переходом тонов. Для этого требовался тонкий инструмент и большое терпение. Петрову-Гладкому приходилось уверять западных зрителей в том, что его работы сделаны вручную, без применения аэрографа.

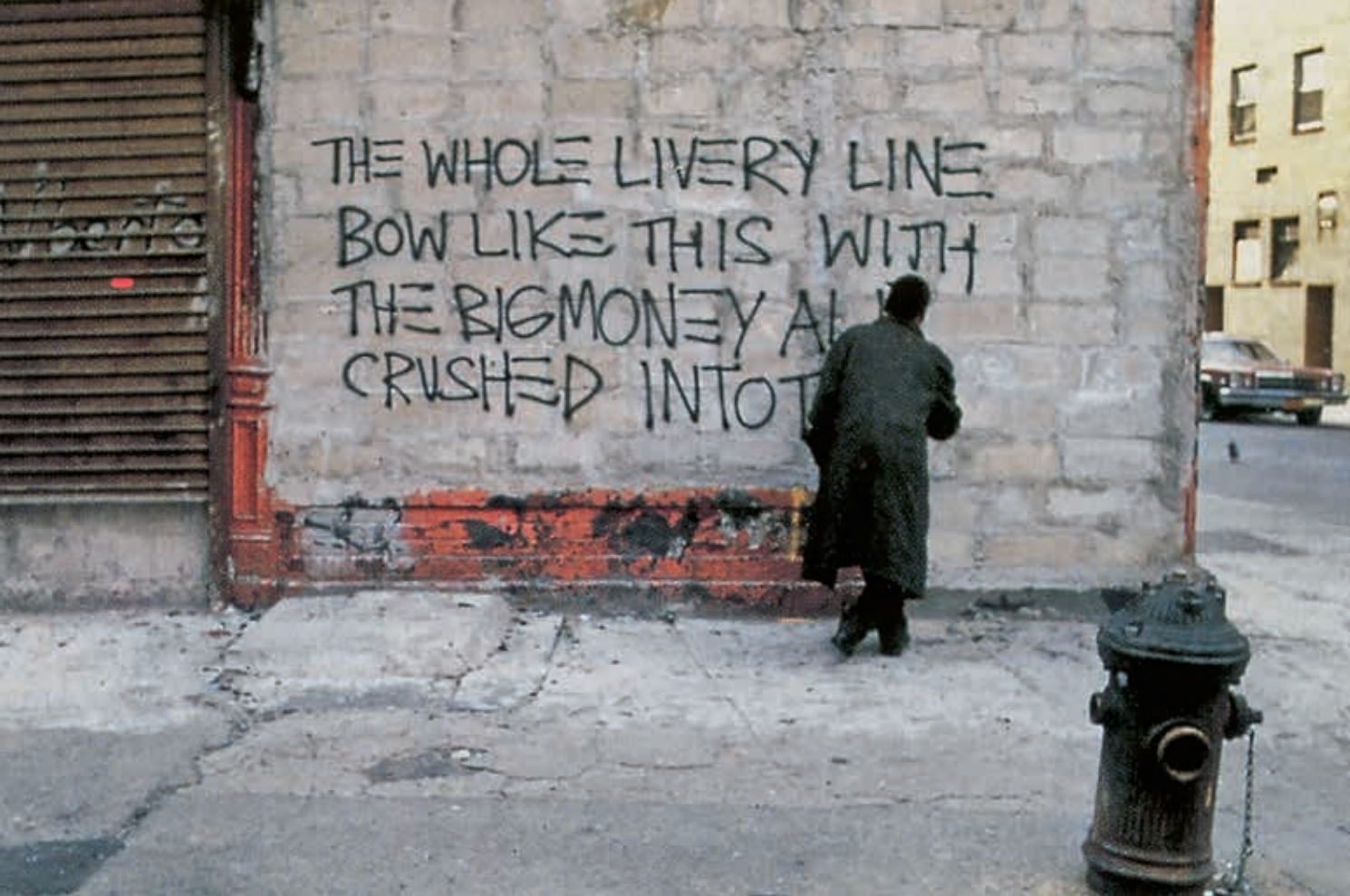
Преподавание по системе Ситникова Петров-Гладкий продолжил в России и за рубежом. В 2016–2017 годах он проводил занятия в художественной академии в Герасе (Австрия). На недельном семинаре художники и просто любители могли освоить азы построения формы в пространстве.

Знаменательно, что контакт с Ситниковым в дальнейшем инициировал совершенно разный тематический и стилистический выбор. Владимир Казьмин и Константин Кузнецов сосредоточили свои поиски на передаче света и пространства. У Кузнецова мерцают стилизованные архитектурные пейзажи, у Казьмина свечение исходит от идеальных абстрактных объемов. При всем различии источником их

поисков было знакомство с живописными идеями Академии.

Художники этого круга начинали свой путь в начале 1970-х с выставок неофициального искусства и контактов с подпольными арт-салонами. С их творчеством связано утверждение в отечественном искусстве эстетики постмодернизма. Игорь Кислицын, Владимир Титов, Алёна Кирцова, Сергей Земляков, пройдя этап увлечения необычными приемами живописи, разработали иные оригинальные темы и пластические формы. Знакомство с системой Ситникова не сделало никого подражателями, но открыло иные технические возможности, расширило взгляд на искусство. Со временем они стали членами творческих союзов. В 1990-е годы они получили известность и признание уже в новой России и за ее пределами, продолжают работать сегодня.

Академия Васи-фонарщика – отправная точка для обзора целого пласта московской художественной жизни от 1970-х годов до настоящего времени. Разнообразные материалы дают объемное представление о пересечениях и взаимодействии неофициальной и официальной версии советского искусства. Живопись, графика, фотография, творческие и личные дневники, письма, документы охватывают период в пятьдесят лет, в них прослеживается динамика движения от позднесоветского к постсоветскому искусству, что сегодня становится историей, достойной внимательного исследования.



**кто такой
баския?**

Жан-Мишель Баския родился 22 декабря 1960 года в Бруклине в Нью-Йорке. Он был старшим сыном Жерара Баския, гаитянского эмигранта, и его жены-пуэрториканки Матильды. В интервью Фиби Хобан, автору одной из самых подробных биографий художника под названием *Баския: быстрое убийство в искусстве*, Жерар Баския утверждал, что его семья принадлежала к местной элите и что он был вынужден бежать с Гаити после того, как его родители попали в тюрьму, а брат убит из-за участия в политических акциях¹. По его словам, Жан-Мишель рано познакомился с изобразительным искусством и музыкой и с трех лет был увлеченным рисовальщиком.

Немногочисленные сведения о детстве Баския, однако, не раскрывают проблем, с которыми будущий художник столкнется позже, когда начнет всерьез заниматься живописью. Какие же важные события того периода опосредованно повлияли на сущность его искусства, а также, возможно, способствовали возникновению дискуссий о значении художественного наследия Баския?

В возрасте семи лет мальчик был сбит машиной и перенес сложную операцию по удалению селезенки. Во время его долгого пребывания в больнице мать подарила сыну книгу британского хирурга Генри Грея, которая с 1858 года и по сей день является классическим справочником по анатомии человека. Этот учебник помог Баския легче перенести сложный послеоперационный период и стал одним из вдохновляющих стимулов для продолжения занятий рисованием и живописью,



Жан-Мишель Баския в 1985 году

а также оказал влияние на тематику его работ. Например, в картине *Системы углеродного датирования против защитной ленты* (*Carbon Dating Systems Versus Scratchproof Tape*, 1982)

Баския использует карикатурно написанные кости и части тела, окруженные грубо нацарапанными надписями «рентген» и «костный мозг».

Мать не только приобщала его к чтению, но и знакомила с мировым художественным наследием, хранящимся в коллекциях великолепных нью-йоркских музеев: Музее Метрополитен, Музее Соломона Гуггенхайма, Музее американского искусства Уитни, Музее современного искусства (МоМА) и т.д. Баския всегда говорил, что становлением как художника он обязан своей матери: «Я сказал бы, что моя

¹ Hoban P. *Basquiat: A Quick Killing in Art*. London, 2008. P. 367.



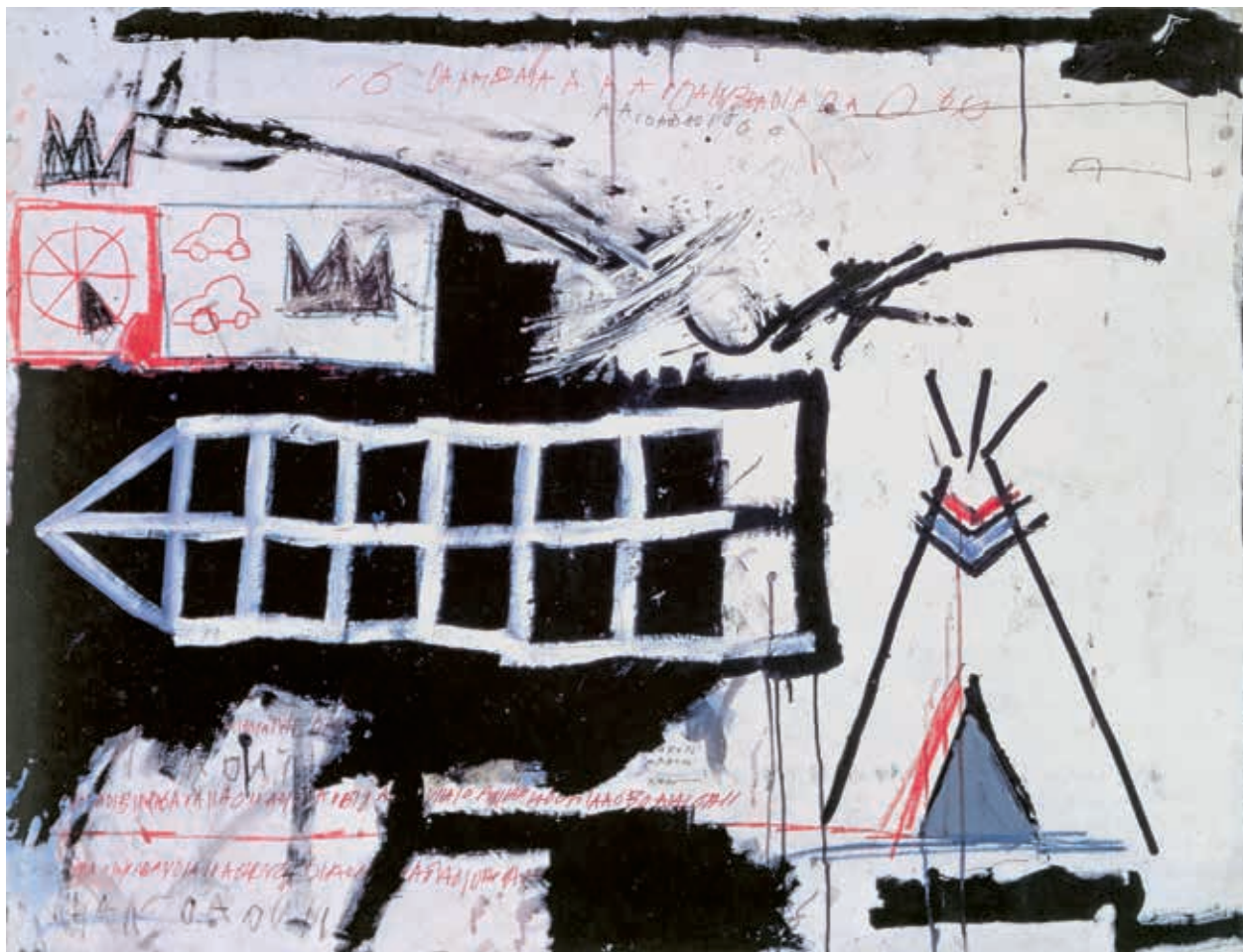
мать дала мне все самое необходимое. Искусство пришло ко мне через нее»². Однако отношения с матерью были далеки от идеальных: Матильда была очень строгой, к тому же ее семейная жизнь с мужем была весьма сложной и напряженной. Баския часто описывал друзьям сцены домашнего насилия, которые ему пришлось видеть. Он рассказывал Аль Диасу, своему будущему партнеру по граффити-проекту САМО, что однажды ссора достигла такого накала, что его мать пыталась убить Жерара, когда тот вел автомобиль. Когда Баския было семь лет, его родители развелись, отец художника получил опеку над детьми и пе-

Жан-Мишель Баския
Без названия (Падающий ангел). 1981
Холст, масло, акриловые краски. 168 × 197,5 см
Частное собрание

ревез свою семью – Жана-Мишеля и двух его младших сестер – в Борум-Хилл в Бруклине. Вспоминая о браке своих родителей, Баския говорил, что «они так часто расставались,.. а потом съезжались, а потом опять ссорились. Этот конфликт существовал всегда»³. Детство Баския приобрело еще более драматичный оттенок, когда его мать была помещена в психиатрическую лечебницу – она утверждала, что

² Hoban P. Basquiat: A Quick Killing in Art. P. 120.

³ Ibid. P. 120.



«сошла с ума из-за своего ужасного брака». Ему было тогда десять или одиннадцать лет.

Район Борум-Хилл был наиболее благоуханной и зеленой частью Бруклина. Отец Баския работал бухгалтером в крупном издательстве, был страстным любителем джаза и тенниса и в целом мало интересовался сыном. До четвертого класса Жан-Мишель посещал частную школу Святой Анны. Его учителя запомнили его как постоянно рисующего мальчика. В этой среде всегда существовала расовая напряженность, и Баския невольно стал аутсайдером в классе; его постоянное рисование не только раскрывало его художественные способности, но было для него отдушиной. Часто в детских рисунках, похожих на комиксы, Баския изображал чернокожих героев гарлемских банд, которых он называл

Жан-Мишель Баския

Без названия (САМО Нью-Йорк). 1981

Холст, масло, акриловые краски. 99 × 129 см

Галерея Тони Шафрази, Нью-Йорк

«Самоубийцы» и «Острые ножи». Эти темы, казалось, не очень вязались с мальчиком из уважаемой семьи, принадлежавшей к среднему классу. По словам его отца, Баския просто «хотел только рисовать и мог рисовать ночи напролет. Его выгнали из школы. Жан-Мишель не мог стать дисциплинированным и послушным»⁴. По-видимому, отец Баския пытался как-то контролировать плохо управляемого сына, но, к сожалению, начал применять насилие по отношению к нему.

⁴ Ibid.



Жан-Мишель Баския

Без названия (Красный человек). 1981

Холст, акриловые краски, масляная пастель, аэрограф
204,5 × 211 см

Галерея Тони Шафрази, Нью-Йорк

В 1974 году Жерар Баския, получив новую должность, переехал с детьми в столицу Пуэрто-Рико – Сан-Хуан. Именно в тот период Баския впервые сбежал, хотя ему удалось пробыть вдали от дома всего несколько часов, прежде чем его отправили обратно к отцу. В 1976 году Жерара перевели обратно в Нью-

Йорк. Свои школьные работы Баския описывал как ужасный и «слишком абстрактный экспрессионизм»⁵. Он утверждал, что рисунки отражают негативные эмоции, которые он испытывал дома. Рассказы его, однако, противоречивы, и порой создается впечатление, что в разных интервью он сгущал краски в описаниях сцен домашнего насилия. Так или иначе, в возрасте пятнадцати лет Баския снова сбежал из дома. Какое-то время он

⁵ Hoban P. Basquiat: A Quick Killing in Art. P. 34.



ночевал на улицах и поначалу отказывался возвращаться к родным. В конце концов отец вернул его домой с помощью полиции. Вскоре Жан-Мишель стал участником популярной в Нью-Йорке учебной программы образовательного центра «Город как школа» (City-As-School). Последний класс он начал с твердым желанием посвятить себя творчеству, а также – с наркотической зависимостью, приобретенной на улицах Нью-Йорка.

Жан-Мишель Баския
Паломничество. 1982
Холст, масло. 153 × 153 см
Галерея Бруно Бишофбергера

Школа была задумана как точка притяжения для талантливых, но проблемных детей с антисоциальными наклонностями, обучение должно было помочь им реализовать свой потенциал. В основе преподавания лежала идея



о том, что окружающее городское пространство может стать частью учебного процесса. Ученикам оплачивали проезд в общественном транспорте для посещения различных занятий в крупных музеях, галереях и парках. Расписание было гибким, от учащихся лишь требовалось, чтобы они встречались со своими кураторами раз в неделю. Идея подобной программы, возможно, и была хороша в теории, но на практике многие с легкостью злоупотребляли свободным графиком занятий. В том числе Баския и его друг Аль Диас, кото-

Жан-Мишель Баския
Без названия (Крещение). 1982

Холст, акриловые краски, масляная пастель, коллаж
233,7 × 233,7 см
Частное собрание

рые часто прогуливали уроки. Когда Баския все же приходил в класс, то приносил с собой все свои подростковые проблемы и семейные неурядицы: он вел себя враждебно и неуважительно и стремился отгородиться от всех с помощью рисования. Тем не менее он сумел извлечь выгоду из этой программы: преуспел



в рисунке и стал иллюстратором школьной газеты. Однако Баския так и не закончил свой выпускной год в этом центре, в конце концов его попросили покинуть школу.

Именно тогда, в обстановке школы для трудных подростков, в безрадостной атмосфере города конца 1970-х годов с его высоким уровнем преступности и доступом к различным видам наркотиков, зародился

Жан-Мишель Баския

Без названия. 1982

Холст, акриловые краски, аэрограф, масляная пастель
183,2 × 173 см

Частное собрание



художественный проект CAMO (SAMO), который открыл Баския путь в мир искусства, в том числе и профессионального. С самого начала этот проект был связан с социальной проблематикой. Первые афористичные высказывания от лица вымышленного персонажа CAMO появились в публикациях Баския в школьной газете. Во время учебы Баския присоединился к группе театральной терапии. Именно там, принимая участие в спектаклях, он и Аль Диас создали вымышленного персонажа по имени CAMO, своего рода уличного проповедника, который формулировал свои послания в форме загадочных сообщений, главная идея которых сводилась к поиску альтернативы тогдашнему арт-мейнстриму. Использование CAMO как визуальной формы социального протеста началось в 1978 году, когда эта аббревиатура

Жан-Мишель Баския

Автопортрет. 1982

Холст, акриловые краски, масляная пастель. 193 × 239 см
Частное собрание

впервые появилась на улицах Сохо и в районе Ист-Виллидж. Довольно быстро забавная аббревиатура (SAMO – *same old shit*), написанная черным маркером, а впоследствии черной аэрозольной краской и имеющая иронический в данном случае знак копирайта, стала обычным явлением во всех районах Манхэттена.

Местная «альтернативная» газета *Сохо ньюс* обратила внимание на граффити, опубликовала несколько фотографий со странными фразами и задалась вопросом, кто их сделал. По словам фотографа Генри Флинта, который запечатлел большую их часть, результаты кол-



лективного творчества двух подростков имели обобщающий характер и совершенно особый тон: «Подразумевалось, что САМО – это наркотик, который может решить все проблемы. Сохо, мир искусства и яппи высмеивались с олимпийским спокойствием»⁶. Вот некоторые примеры надписей (сатирических, издевательских, провокационных, критикующих современное общество), которые дошли до нас благодаря фотографиям Флинта:

Жан-Мишель Баския

Мона Лиза. 1983

Холст, акриловые краски, масляная пастель

169,5 × 154,5 см

Частное собрание, Женева

⁶ The SAMO© Graffiti / Photos by Henry Flynt. New York: Emily Harvey Gallery, 1991.

SAMO© SAVES IDIOTS...

(CAMO спасает идиотов)

SAMO© MASSMEDIA MINDWASH

(CAMO для промывки мозгов средствами массовой информации)

SAMO© AS AN ALTERNATIVE TO GOD

(CAMO как альтернатива Всевышнему)

MICROWAVE & VIDEO X-SISTENCE BIG-MAC
FOR X-MASS... SAMO©

(Микроволновка и видеосуществование,
Бигмак на Рождество. CAMO)

Аббревиатура CAMO постепенно становилась известной благодаря правильному выбору уличного пространства, в котором работали Баския и его друг. Распыляя краску на стенах в непосредственной близости от художественных галерей Сохо, они тем самым продвигали свой проект, рекламировали его. Создатели CAMO оставались неизвестными до тех пор, пока Баския и Аль Диас не продали историю своего маленького проекта газете *Виллидж Войс* (*Village Voice*) за сто долларов. Вездесущая аббревиатура CAMO наконец-то перестала быть анонимной, а ее создатели привлекли внимание прессы. Баския пригласили на телевидение для участия в молодежном шоу уже в качестве местной знаменитости. Можно сказать, что Баския использовал этот проект как стартовую площадку для своей молниеносной карьеры, он очень быстро понял, что надо двигаться дальше, от уличного искусства и граффити на стенах к полноценным занятиям живописью. Поэтому в начале 1980 года на здании в Сохо появился слоган «CAMO мертв» (SAMO IS DEAD), который означал не только конец дружбы с одноклассником Аль Диасом, но и конец проекта CAMO.

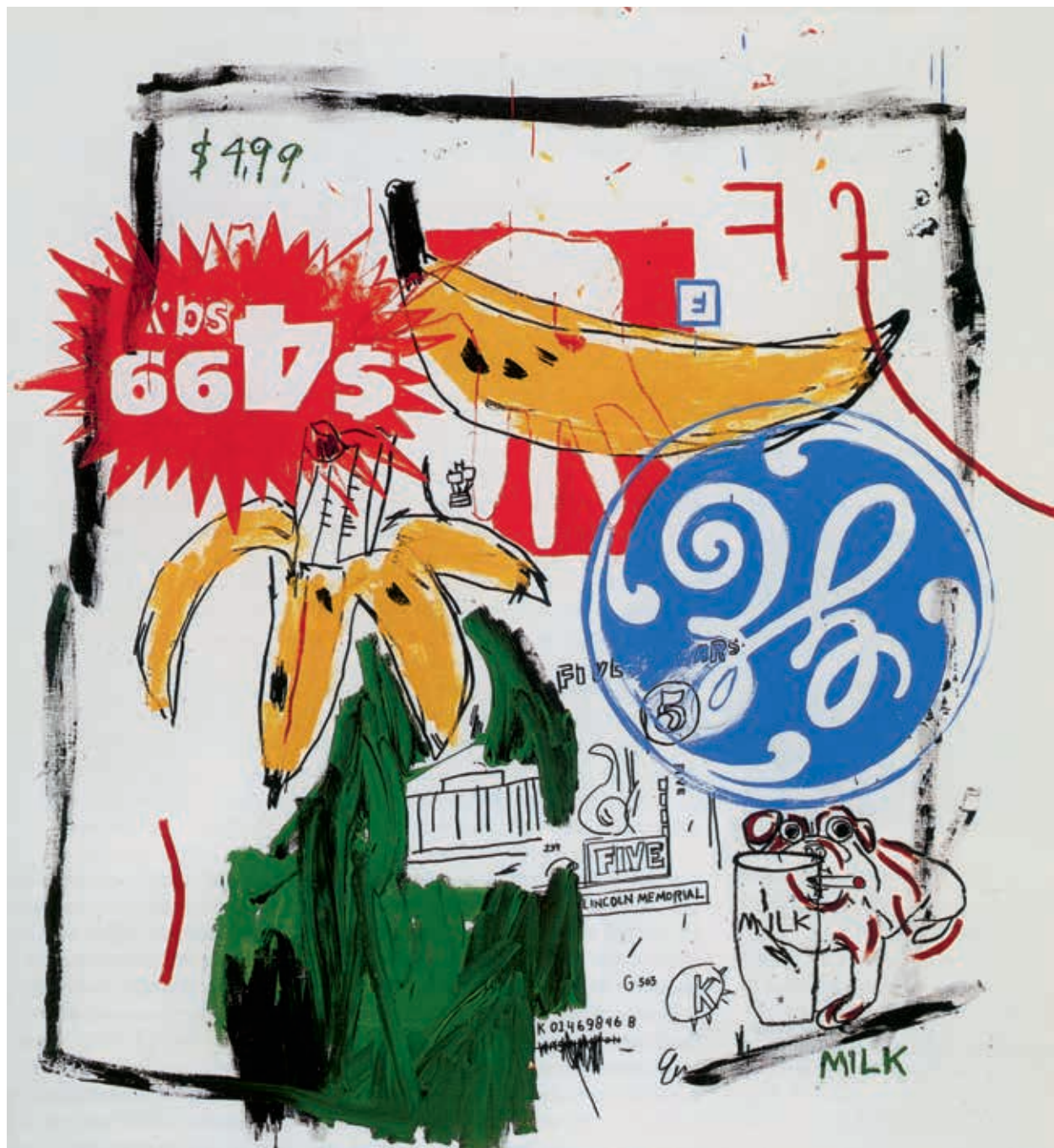
Вот как Баския охарактеризовал то, чем занимался, годы спустя, в середине восьмидесятых: «В то время я был больше занят атаками на галереи... Я не думал о том, чтобы заниматься живописью – я думал о том, как бы

высмеять картины, которые там были, больше, чем о создании картин... Когда я заявил о себе, искусство было в основном минималистским, и это меня немного смутило... Я думал, что это отталкивало большинство людей от искусства»⁷.

Благодаря своим неоднозначным опытам с граффити Баския приобрел некоторую известность, которая в его глазах давала право на статус новоявленного актуального художника, хотя собственно творческих результатов пока было совсем немного. Скорее, в глазах профессионального сообщества он был полумаргинальным представителем одной из молодежных субкультур.

Важным событием и очередным этапом в развитии карьеры стало для Баския знакомство в 1979 году с Диего Кортесом, художником и режиссером, который был хорошо известен в нью-йоркской художественной среде. У них были похожие музыкальные вкусы, они оба активно участвовали в неформальных мероприятиях, включая бурную ночную жизнь города. Именно Кортес первым показал работы Баския арт-дилерам и продал некоторые из его рисунков, сделанных цветными карандашами в примитивной, как бы полудетской манере. Кортес также представил его Генри Гелдзалеру, куратору искусства XX века в Музее Метрополитен, который впоследствии продвигал и коллекционировал работы Баския. Официальный художественный дебют Баския состоялся в 1980 году, когда он показал свои работы на масштабной групповой выставке под названием «Таймс-сквер шоу». Экспозиция размещалась на пустых пространствах центральной площади Нью-Йорка, которая тогда отнюдь не являлась туристическим центром, и была с энтузиазмом воспринята зрителями. В свою очередь, именно она легализовала художников, связанных с клубной сценой, с граффити и уличной культурой в целом.

⁷ Hoban P. Basquiat: A Quick Killing in Art. P. 34.



Жан-Мишель Баския

Бананы. 1984

Холст, акриловые краски. 224 × 206 см

Частное собрание



Тогда еще Баския находился на волне популярности САМО и использовал этот вымышленный персонаж в своей огромной инсталляции во всю стену с элементами граффити. И получил первые рецензии в крупных журналах, посвященных искусству.

В том же году сценарист Гленн О'Брайен выбрал Баския в качестве исполнителя главной роли в фильме, режиссером которого выступил швейцарский фотограф Эдо Бертольо. *Даунтаун 81*, снятый в районе Нижнего Манхэттена, – полуигровой-полудокументальный фильм о молодом поколении нью-йоркской андеграундной культуры. Баския там был представлен в роли самого себя – бездомного художника-граффитиста, который бродит по холодным улицам в надежде продать свои

Жан-Мишель Баския

Всадник-смерть. 1988

Холст, акриловые краски, масляная пастель

248,9 × 289,6 см

Частное собрание

работы. По ходу фильма он встречается разнообразных экстравагантных героев: художников, создающих граффити, музыкантов, творчество которых было наиболее актуально в то время⁸.

Специально для съемок фильма Баския воспроизвел отдельные надписи САМО, самой известной, пожалуй, стала вот эта:

⁸ *Downtown 81* (2000). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LE5YxsXQLSY>.

PAY FOR SOUP / BUILD A FORT / SET THAT
ON FIRE

(Заплати за суп / Построй форт / Подожги
его)

На заработанные на съемках деньги Баския смог купить кисти, краски и холсты, теперь он работал в пустующем помещении в Сохо, которое продюсерская компания разрешила ему использовать в качестве временной студии. Теперь он мог всерьез посвятить себя живописи.

Съемки в фильме, в телешоу делали его медийной персоной, но до признания его таланта и серьезного рассмотрения его работ в контексте американской художественной сцены было еще далеко. Хотя, учитывая контекст эпохи, его развитие и становление как художника происходило невероятно быстро, что, к сожалению, имело свои негативные последствия и в жизни, и в творчестве Баския.

В 1981 году Кортес организовал выставку под названием «Нью-Йорк / Новая волна» в Нижнем Манхэттене, на которой были представлены и новые произведения Баския: двадцать рисунков и картин. Тогда в его судьбе произошел крутой поворот, его заметили трое самых влиятельных арт-дилеров того времени: Аннина Носей, Эмилио Маццоли и Бруно Бишофбергер. Тогда же Баския начал регулярно выставлять свои работы на других выставках, для которых ему приходилось трудиться днями и ночами и относить в галереи еще не просохшие холсты.

В сентябре 1981 года Аннина Носей включила картины Баския в групповую экспозицию под названием «Публичное выступление» (Public Address). Для его работ впервые предоставили весь зал. После выставки Носей стала дилером Баския и обустроила ему студию в подвальном помещении своей галереи. Иногда он проводил там по двое суток подряд, работая без усталости, готовя все новые и новые холсты для бесконечных выставок. Впослед-

ствии это породило устойчивое мнение о Баския как жертве алчных торговцев его искусством, которые буквально эксплуатировали его талант, заставляя работать на износ.

В мае 1982 года он впервые отправился в Европу со своей первой персональной выставкой в Галерее искусства Эмилио Маццоли в Модене, в Италии. Первая персональная выставка Баския в США состоялась в галерее Аннины Носей в марте 1983 года и имела грандиозный успех. Его работы получили в основном доброжелательные отзывы как от критиков, так и от публики, их мгновенно распродали со стен галереи за один вечер. Именно тогда Бруно Бишофбергеру пришла в голову идея стать международным дилером Баския. Это новое сотрудничество продолжалось до внезапной смерти художника в 1988 году в возрасте двадцати семи лет.

К тому моменту, когда Баския умер в разгар жаркого нью-йоркского лета от передозировки героином в своей манхэттенской квартире, он достиг всего (или почти всего), чего когда-то желал, будучи бездомным художником, который оставлял странные надписи на стенах. За свою семилетнюю художественную карьеру он участвовал в выставках, которые проходили в разных странах, не раз появлялся на страницах журналов и достиг статуса первого чернокожего живописца США, который обрел мировую известность. Но что он сам считал своим главным достижением? В интервью он не стремился дать развернутые ответы о своем стиле, о методах работы, об их содержании и значении. Его ответы были краткими и загадочными. «Я не знаю, как описать свою работу, — однажды сказал он. — Это все равно что спросить Майлза Дэвиса: “Как звучит твоя труба?”»⁹

⁹ Цит. по: Interview by Becky Johnston and Tamra Davis, Beverly Hills, California. 1985 // The Jean-Michel Basquiat Reader. Writings, Interviews, and Critical Responses / Ed. by J.M. Saggese. Berkeley: University of California Press, 2021. P. 54.



семен агроскин. ЭТЮДЫ

Этюд первый.

О пользе художественной школы

Семен Агроскин изобразил Адама (2023). Впрочем, ничто не говорит нам, что это именно Адам – первочеловек. Изображен он черным акрилом, то более светлым, то сильнее чернеющим в волосах, бороде, морщинах на лице. Это тоже цветовые акценты, как и поставленные художником белилами своеобразные «иконные» пробелы, но только в неожиданных местах – на лбу, носу, щеке, губах. И вдруг темное лицо ожило и заиграло каким-то очень глубоким душевным состоянием – некой длящейся задумчивой озабоченности. Он, в сущности, один из нас, как Одиссей (2022) в скульптурном изображении Льва Табенкина или, положим, Гамлет в графическом театральном эскизе Александра Тышлера конца 1950-х годов. Во всех этих случаях авторам важна не столько «игровая» составляющая образа («герой из прошлого»), сколько его принадлежность к «человеку разумному», мыслящему и страдающему.



Семен Агроскин

Адам. 2023

Бумага, акварель, акрил. 60 × 40 см

<

Лев Табенкин

Голова Одиссея. 2022

Тонированный известняк, смальта. Высота 45 см

Александр Тышлер

Голова Гамлета. 1954

Эскиз к неосуществленному спектаклю

Бумага, литографский карандаш. 41,7 × 29,5 см

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



<

Семен Агроскин

Мешки с мусором. 2013

Холст, масло. 150 × 200 см



Подумалось, что сам этот жанр – изображение «головы» – восходит к студенческим «классическим» студиям античных гипсов. Все три художника в разное время и в разных художественных училищах – Агроскин в МАРХи, Табенкин в московском Полиграфе, Тышлер в Киевском художественном училище, где учился еще до революции, конечно, проходили этот профессиональный искуc, и, думаю, что проходили с блеском. Головы у всех трех получились живые и, по сути, восходящие к античным образцам, но с какими интересными находками! Волосатая диковатость и простонародность Адама и его не то иудейская, не то вполне российская «грусть-тоска», озорная хитроумность табенкинского Одиссея, не теряющего головы в самых трудных поворотах судьбы, и утонченная, нежная, но и мужественная грация тышлеровского Гамлета в эскизе к одному из непоставленных спектаклей...

Подумалось, что повсеместное исчезновение в мире академического типа художественных школ, переход к каким-то импровизационным, самодеятельным техникам сильно понизили уровень современной живописи, привели ее к серьезному кризису. И очень отрадно, что работы двух современных российских художников вполне выдерживают сравнение с признанным классиком живописи XX столетия – Александром Тышлером...

Этюд второй. Наверх или вниз?

В последние несколько лет, отмеченных какой-то явной мировой дегуманизацией, в работах Семена Агроскина можно наблюдать некие парадоксальные скачки смыслов, вплоть до противоположных. Особенно это касается значимых для художника вещей, в частности книг или, например, подарков, собранных для нуждающихся.

Положим, его недавняя работа *Башня помощи* (2023) – это вытянутая вверх огромная башня из довольно неустойчиво стоящих один



Семен Агроскин. Этюды

Семен Агроскин

Библиотека. 2023

Бумага, акварель, акрил. 55 × 40 см

<

Семен Агроскин

Башня помощи. 2023

Холст, акрил. 80 × 30 см



на другом ящиков. Мы не знаем, что в них. Но скорее всего – продукты, впрочем, возможно, вещи. Ведь продукты в таком количестве могут испортиться. Нам неизвестно, кому предназначена помощь. Это словно бы голос всего человечества, готового помочь нуждающимся. Средства массовой информации нам то и дело сообщают о подобной помощи воюющим странам, нуждающимся людям. В таком же – символическом – духе можно истолковать работу, где к небу тянется огромная, напоминающая лестницу или пирамидальной формы книжный шкаф башня с полками, уставленными книгами. Что это за книги? Чьи они? Похоже, что очень старые. Смотрятся необыкновенно красиво на фоне светлых небес, так же как и ящики с неведомой помощью. И снова

приходит на ум человечество, предъявляющее небесам какие-то свои человеческие ценности (*Библиотека*, 2023). Но... Нужны ли они небесам? И кто там будет разбираться в этих ящиках помощи или в старых книгах? Не морочим ли мы сами себе голову, говоря о «нетленной» ценности добра, знания, человеколюбия?

Вот в том же году художник пишет громадную лестницу, устремленную опять-таки в небеса, туда, где все с нами решается, если там кто-то нас видит и слышит (*Наверх*, 2023). Это словно некая библейская «лестница Иакова».

А если никто не видит и не слышит? И груда ящиков с подарками может обернуться грудой никому не нужного мусора, как оборачиваются обыкновенные старые вещи и испорченные продукты?





<

Семен Агроскин
Мешки с мусором. 2022
Холст, масло. 50 × 100 см

Семен Агроскин
Без названия. 2022
Холст, масло. 130 × 160 см

Семен Агроскин
Opis' 1. 2020
Бумага, акварель, тушь. 34 × 54 см

Взгляните на «Мешки с мусором» (2022). Как красиво они поблескивают своими переливающимися черными складками! И ведь в них могут оказаться старые вещи и старые книги, то, что человечеству уже почти не нужно, а небесам и подавно!

В старом книжном шкафу какой-то старой квартиры еще хранятся ветхие книги. И так заманчиво посверкивают цветными переплетами! (*Без названия, 2022*). Но в распахнутую дверь мы видим, что в квартире, судя по всему, идет или начинается ремонт. И что ждет эти книги – неизвестно. Впрочем, автор дает возможный вариант в картине *Opis' 1*. Старые книги по искусству с бумажными наклейками на английском – тут и Шагал, и Люсьен Фрейд, и старый добрый Вазари – собраны в две аккуратные пачки и проштемпелеваны. Теперь их можно или списать, или просто выбросить.

Они стали обыкновенными обветшавшими «вещами», ненужной рухлядью.

Художник не решил для себя, куда все же попадут эти важные для культурного человека вещи – книги, памятные подарки – на свалку или в общую память человечества, в то удивительное место, которое, по Платону, называлось «умным» и где вечно хранится все истинно ценное. Так что решать придется самому зрителю этих работ.

Журнал «Собрание. Искусство
и культура» № 23 (68) март 2024

Иллюстрированное издание
по искусству, выпускается
4 раза в год

Главный редактор
Александр Клавдианович Якимович

Заместитель главного редактора
Наталья Борисовская

Арт-директор
Константин Журавлев

Цветообработка
Михаил Михальчук

Верстка
Наталья Бычкова

Корректор
Елена Заяц

На обложке:
Василий Милиоти
Diurne (День). 1905
Дерево, темпера. 22,5 × 22 см
Частное собрание

На странице 144:
Руководство по пиротехнике
Германия. 1606
Фрагмент рукописной страницы 127
Российская государственная
библиотека, Москва

Иллюстрации

- © Государственная Третьяковская галерея, Москва
- © Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
- © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- © Дом-музей Б.М. Кустодиева, Астрахань
- © Музей Анатолия Зверева (Музей AZ), Москва
- © Российская государственная библиотека, Москва
- © Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
- © Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
- © Русский центр искусства, Калининград
- © Київська картинна галерея
- © Gallerie degli Uffizi, Firenze
- © Kunsthistorisches Museum, Wien
- © Musée d'Orsay, Paris
- © Musée du Louvre, Paris
- © Museo Archeologico Nazionale di Napoli
- © Museum of Modern Art (MoMA), New York
- © Neues Museum, Berlin
- © Pinacoteca di Brera
- © Rijksmuseum, Amsterdam
- © The Estate of Jean-Michel Basquiat
- © The Leo Castelli Gallery, New York
- © Van Gogh Museum, Amsterdam

Учредитель:
АНО «Галерея памяти и славы
героев Отечества»

Издатель:
Андрей Владимирович Северилов
При участии Ассоциации
искусствоведов (АИС)

Особая благодарность:
Валерию Павловичу Новикову
(Галерея на Чистых прудах
www.cleargallery.ru)

Регистрационный номер
ПИ № ФС77-72607
от 04 апреля 2018

ISSN 2619-0095

Журнал «Собрание. Искусство
и культура» – некоммерческий
образовательный проект,
все материалы публикуются
исключительно в научно-просве-
дительских целях

Распространяется бесплатно

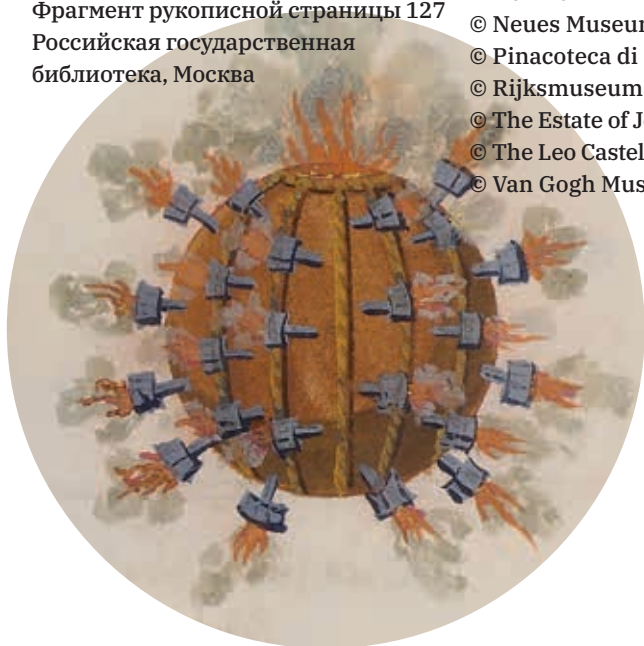
Перепечатка и любое иное воспро-
изведение материалов журнала
возможны только по согласованию
с редакцией

Сайт журнала
<http://www.sobranie-art.ru>

Адрес редакции:
art@sobranie-art.ru

Подписано в печать 5.03.2024

Отпечатано в типографии
«Буки-Веди»
Тираж 1000 экземпляров



Ирина Стежка

Унесенная с собой Россия

Василий Масютин
Иллюстрация
к «Сказке о Золотом
петушке» А.С. Пушкина
Ксилография,
раскраска акварелью
Berlin: Nawa Verlag,
1922



Согласно русскому путеводителю по Берлину издательства З.И. Гржебина, в 1921 году в германской столице работали шесть русских банков, три ежедневные газеты, двадцать книжных лавок и несколько десятков контор крупных издательств. Это был настоящий рай для издательского дела: высокое качество полиграфии в сочетании с дешевой ценой печати давали возможность издавать большое количество книг с прекрасными иллюстрациями. Практически все русские графики иллюстрировали в эмиграции Пушкина. Одним из самых известных был Василий Масютин. Его работоспособность удивляла коллег: в 1921–1923 годах он проиллюстрировал вышедшие на немецком языке знаковые произведения А.С. Пушкина: *Бахчисарайский фонтан*, *Анчар*, *Медный всадник*, *Руслан и Людмила*, *Повести Белкина* и *Борис Годунов*. А издатели и читатели в один голос утверждали, что рисунки художника дали им возможность лучше понять русскую классику и загадочную русскую душу.

Николай Хренов

**От внешнего действия
к внутренней жизни.
О киноискусстве
позднесоветского периода**

Кадр из фильма
Ларисы Шепитько *Крылья*. 1966

Кадр из фильма Андрея
Тарковского *Андрей Рублев*. 1966



До середины прошлого столетия, даже несмотря на мировые войны, продолжало сохраняться более или менее оптимистическое отношение к миру. Кино первой половины столетия поддерживало свойственную Новому времени мысль о возможности преобразования мира человеком, притом наличествовала и вера в возможности человека этот мир изменить. Но затем положение изменилось. «Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим, – пишет Жиль Делёз. – Мы не верим даже в события, которые постигают нас самих, в любовь и смерть, так, как

будто они касаются нас лишь частично. Теперь мы не снимаем кино, а сам мир предстает перед нами словно плохой фильм». Этот сдвиг радикально видоизменяет в кино структуру повествования. По сути, возникает новая поэтика. Герой фильмов второй половины XX века – не только действующее лицо, активный участник разворачивающегося действия, но к тому же (и даже главным образом) он есть фигура, рефлексирующая над действием.

Вера Калмыкова

Василий Чекрыгин: возвращение?

Печальная ирония судьбы – искусство Василия Чекрыгина, которое он сам мыслит как всеобщее, предназначенное самому широкому зрителю, ныне известно, понятно и интересно лишь небольшой аудитории. За советское время этот художник мало экспонировался, исключая отдельные эпизоды 1960-х и 1980-х годов, его творчество почти не пропагандировалось, не изучалось. Удивительно ли, что послание так до сих пор и не дошло

до адресата? Однако в последние годы произошли знаковые события: священник Андрей Дударев обнаружил могилу Чекрыгина, Анастасия Гачева предприняла реконструкцию его фресок, в Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Русском музее состоялись выставки его работ. Кажется, художнику пора возвращаться к людям...



Василий Чекрыгин
Лист из цикла «Воскрешение мертвых», 1921
Бумага, уголь
Екатеринбургский музей изобразительных искусств



6

Имеются две концепции искусства.
Первая – дискурс взнузданного человека.
Вторая – высказывание вольного духа.
Как с этим быть?

20

Есть дворец в одном городе Италии,
в нем несколько расписанных кистью стен.
И целое мироздание в придачу.

36

Национальный культурный бренд
России – это славный медвежонок, который
с любопытством вглядывается в жизнь
леса. А вовсе не зверюга, который щас
всех порвет.

50

Воплотить в реалистических картинах
труднейшие вопросы России (о насилии
и судьбе, о богатстве духа и беде власти)
редко кому удается полностью. Для этого
нужно, чтобы глаз настоящего живописца
был в ладу с русской душой.

62

Изошренные сны о прекрасном родились
на холстах молодого мастера. В зрелые годы
эти прекрасные сны окрасились тревогой
и напряжением. Такое было время.

84

Движения небесных тел криволинейны.
Сознательно либо безотчетно большой
художник перенимает этот язык космоса.

98

Советская командировка была связана
с заданием изобразить трудовые свершения
в строительстве социализма. Возникли
картины, предлагающие наслаждаться
солнечным светом в южном воздухе.
В нем растворились заводы и колхозы.

110

Соединить западный перформанс
с почвенным русским юродством.
И как это сделать?

124

Порождение нью-йоркских улиц,
антисоциальный элемент, невыносимый
парень. В его картинах есть всё это, но есть
и что-то другое, отчего нам становится
радостно и весело и хочется жить.

138

Можно увидеть книгу или пачку книг как
предмет, которому предназначена судьба
всякой материальной вещи: прожить
свое, истрепаться и исчезнуть. Но можно
смотреть на книгу и другими глазами.

