

ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова»

**ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»**

ФГАОУ ВО «Волгоградский государственный университет»

«Гений места» в русском искусстве XX века»

*Материалы Всероссийской научной конференции,
посвященной 135-летию И. И. Машкова
10-11 ноября 2016 г.*

*при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда
проект 16-14-34503 г(р)*

сборник научных статей

Волгоград 2016

УДК 75(470.45)(06)
ББК 85.143(2=411.2)
Г34



Издание материалов научной конференции осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда проект «Всероссийская научная конференция, посвященная 135-летию И. И. Машкова «Гений места» в русском искусстве XX века» № 16-14-34503 г(р)

Ответственный за выпуск
кандидат искусствоведения О. П. Малкова

Тексты статей печатаются в авторской редакции

Г34

«Гений места» в русском искусстве XX века [Текст]: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И. И. Машкова, [г. Волгоград], 10–11 ноября 2016 г.: сборник научных статей / Волгогр. музей изобр. искусств им. И. И. Машкова, Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т, Волгогр. гос. ун-т; [отв. ред. О. В. Малкова]. – Волгоград: Панорама, 2016. – 416 с.

ISBN 978-5-9666-0187-4

В сборник включены материалы Всероссийской научной конференции. Рассматриваются вопросы восприятия художником территории; воздействие социальной, визуальной, природной среды на формирование творческой личности; регионально маркированные компоненты в творческом методе художника; вклад художников в развитие территории; условия формирования местных художественных школ и традиций; теоретические основы использования символического ресурса наследия «гениев мест» для продвижения территории. Особое внимание уделяется вопросам исследовательской, просветительской работы музеев с региональным культурным наследием. Рассматриваются модели и формы взаимодействия творческой личности и территории; роль художника как посредника в диалоге человека и мира; роль музеев в сохранении и популяризации художественного наследия местных художников.

УДК 75(470.45)(06)
ББК 85.143(2=411.2)

ISBN 978-5-9666-0187-4

© ГБУК «ВМИИ», 2016
© Оформление. Издательство «Панорама», 2016
© Коллектив авторов.

Содержание

Раздел I. «Гений места». Вопросы методологии и практики

Замятин Д. Н. (Москва). Гений и место: Искусство метагеографии.	8
Калуцков В. Н. (Москва). О взаимодействии «гения» и пространства: от места «гения» – к его ландшафту.	21
Малинина Т. Г. (Москва). «Гений места» в актуальных архитектурных практиках. О методах анализа культурного климата городской среды.	28
Макаров А. И. (Волгоград). Специфика воздействия социокультурной среды на формирование творческой личности.	36
Торопова А. А. (Волгоград). Сферология художника: тело и территория.	38
Иванова А. А. (Москва). «Каждый кустик ночевать пустит, если хозяина попросишь...»: гений места в традиционной культуре.	43
Кузнецова М. А. (Волгоград). Творчество как фактор преобразования места жительства в место бытия.	50
Птичникова Г. А., Антюфеева О. А. (Волгоград). Регионализм и глобализм в современной музейной архитектуре.	56
Стрелков Е. М. (Нижний Новгород). Фотопортация: фотосюжеты Максима Дмитриева в переложении для современных медиа.	61
Колосова Е. М., Крейцер А. В. (Санкт-Петербург). Н. П. Анциферов в Петербурге: «дух места» и экскурсионность.	66
Степнова А. В. (Волгоград). Гений места: от госзаказа к личному интересу.	72
Грушевская Е. Е. (Волгоград). Символы и смыслы фестиваля искусств «Извините, Вы не видели Лосева?»	77

Раздел II. Творческая личность и территория

Крейцер А. В. (Санкт-Петербург). Александр Блок и «дух места» Аптекарского острова	88
Шмакова О. В., Дьякова С. К. (Волгоград). Армянские лирические песни в хоровой обработке Комитаса как отражение национальных истоков творчества.	96
Сорокин И. В. (Саратов). От Саратова до Бухары: образы памяти Павла Кузнецова.	103
Аппаева Ж. М. (Нальчик). Башня Абаевых как этномаркировка вертикали.	111
Лавренова О. А. (Москва). Мастер гор: Гималаи в творчестве Н. К. Рериха.	118
Кувалдина И. В. (Киров). Образы родной земли в искусстве А. В. Исупова.	125
Калуцков В. Н. (Москва). Михаил Нестеров и ландшафт Сергия Радонежского на материале картины «Видение отроку Варфоломею».	132
Аксенов А. В., Слугина Г. В. (Борисоглебск). «Человек на высокий лад». К 80-летию со дня смерти князя С. М. Волконского (1937–2017).	136
Муратов А. М. (Санкт-Петербург). П. П. Кончаловский на даче «Бугры».	143
Скабёлкина М. С. (Москва). Мотивы и образы родной земли в живописи А. А. Осмеркина. Некоторые аспекты национальной самоидентификации художника.	150

Филиппова О. Н. (Москва). Пейзаж в творчестве Е. И. Востокова (1913–2002 гг.).	158
Вострецова Л. Н. (Санкт-Петербург). Петергоф.	
Владимир Стерлигов и его круг.	163
Белоусова-Лебедева В. А. (Красноярск). Гений места. Красноярск	
Сурикова и Поздеева.	169
Филиппова И. И. (Санкт-Петербург). А. А. Пластов и Прислониха.	174
Булак К. А. (Красноярск). Гений сибирского Севера в произведениях художников Красноярского края.	179
Ковзун А. А. (Владимир). Владимирская школа пейзажной живописи – яркое региональное явление русского искусства.	185
Струкова А. И. (Москва). Себеж и Громов: вся жизнь в одном городе.	194
Нагой Ф. Н. (Волгоград). Культурное понимание как способ бытия человека: разговор с художником.	204
Лескова И. А. (Волгоград). Тема второстепенного человека в живописи С. В. Крылова.	210
Вашкау Н. Э. (Липецк). Энергия художника (Виктор Сорокин, Мастер).	218
Галаганова Е. З. (Кемерово). Молодой художник и художественные традиции промышленного города.	223

Раздел III. XX век сквозь призму «гения места»

Иваницкий А. И. (Москва). Адриан Леверкюн как «гений места» (О соотношении метафоры и метонимии в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»).	228
Гальчук О. В. (Москва). «Гений места» Московского Художественного театра в русском искусстве.	233
Грибоносова-Гребнева Е. В. (Москва). Графические метафоры движения и пространства: научное «хобби» Петра Митурича	242
Тропкина Н. Е., Якименко Е. Р. (Волгоград). Производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына.	252
Медведева М. А. (Волгоград). Трагедия гражданской войны в донской прозе Р. П. Кумова.	259
Шапченко Ю. П. (Москва). Советская столица в 1930-е гг. глазами иностранца (фотографии Москвы из архива Бренсона Де Ку).	263
Грачева С. М. (Санкт-Петербург). Основные тенденции развития отечественной пейзажной живописи первой половины XX века.	267
Бахтияров Р. А. (Санкт-Петербург). Городской пейзаж города-фронта. От мрака трагедии и разрушения к свету надежды и красоты.	275
Огаркова Е. В. (Волгоград). «Черный» и «белый» Сталинград в творчестве Н. Е. Черниковой.	279
Гольденберг А. Х. (Волгоград). Точка зрения в изобразительном искусстве (Из архивного наследия Д. Н. Медриша).	286
Рябцева Н. Е. (Волгоград). Топос детства и динамика биографического мифа в поэзии Инны Лиснянской.	294

Раздел IV. И. И. Машков в контексте его времени и пространства

Галкова О. В., Савицкая О. Н. (Волгоград). Машков-строитель «города будущего»	302
Малкова О. П. (Волгоград). «Свой края» Ильи Машкова.	316
Публикация из архива И. И. Машкова.	325
Малкова О. П., Гамалий Г. В. (Волгоград). Практический Машков. Из опыта работы ВМИИ (проекты 2000–2010-х гг.).	328
Яворский Д. Р. (Волгоград). Гений без места и место без гения (к региональной теологии).	333
Руденко Е. В. (Москва). «Поздний Машков» из российских музеев и частных собраний. По итогам выставки в фонде in artibus.	338
Салиенко А. П. (Москва). О натюрморте И. Машкова «Привет XVII съезду ВКП(б)» 1934 г.	343
Филимонова Е. Б. (Тюмень). Работы И. И. Машкова и его учеников в собрании Тюменского музея изобразительных искусств.	358
Сведения об авторах	363
Иллюстрации	369



Раздел I

«ГЕНИЙ МЕСТА». ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И ПРАКТИКИ

Замятин Дмитрий Николаевич

доктор культурологии,
главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики
им. А. А. Высокоского НИУ ВШЭ, Москва
dzamyatin@hse.ru

**Гений и место:
Искусство метагеографии****Гений места: методологическое введение**

Гений места – художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определённым местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью образа места или *географического образа*. Понятие творца в данном случае может толковаться расширительно и включать в себя образы властителей, политиков, учёных, философов и любых других деятелей различных сфер жизни общества, оказавших существенное влияние на формирование образа места. Понятие гения места активно используется в искусствоведении, культурологии, литературоведении, истории, юнгианском психоанализе (глубинной психологии), архитектуре, гуманитарной географии, имагинальной географии, мифогеографии, публицистике и эссеистике [Башляр 2004: 5–213; Tuan Yi-Fu 1976; Norberg-Schulz 1980; Daniels 1992: 310–322; Ролен 2001; Conforti 2001].

Понятие гения места (латинское – *genius loci*) восходит к древнеримской религии и мифологии и буквально означает духа-хранителя домашнего очага, которому приносились жертвы и в отношении которого соблюдались определённые ритуалы [Бартошек 1989: 139–140; Штаерман 1991: 272; Топоров 2004: 12–107]. Культ гения места являлся частью более широкой системы архаичных религиозных и мифологических представлений, в рамках которых одушевлялись и обожествлялись различные географические локусы (водные источники, реки, горные вершины и перевалы, горы в целом, перекрестки дорог, священные рощи и т. д.), часто становившиеся *культовыми местами* [Топоров 1993; Торшилов 1999].

Понятие «гений места» было переосмыслено в широких культурных контекстах первоначально в рамках европейского, особенно итальянского Возрождения (интерес крупнейших деятелей Возрождения к античности и топографическим описаниям античных достопримечательностей – в частности, Ф. Петрарки, ставшего одним из основателей современной исторической географии) [Тучков 2005: 40–174], затем в рамках зрелого и позднего европейского Просвещения (традиции образовательных путешествий, сентиментальных путешествий эпохи литературного романтизма; произведения Л. Стерна, В. Гёте, Н. Карамзина). «Второе дыхание» это понятие получило в эпоху модерна, когда историки культуры и искусства стали осознавать ускорение исторического и социокультурного развития обществ и констатировать появление значимой общественной проблемы культурного

наследия (в т. ч. утраты культурного наследия в рамках специфического ментального пространства пассаизма – т. е. тоски и переживанию по уходящему прекрасному прошлому; в России начала XX в. это проявилось в культуре русской усадьбы) [Вернон Ли 1914; Муратов 1993; Муратов 1994; Анциферов 1991; Шукин 1997; Лоуэнталь 2004].

В конце XX – начале XXI века понятие гения места стало частью массовой культуры, одним из инструментов развития индустрии туризма и маркетинга мест; используется в охране и развитии культурного наследия [Левинтов 1998: 185–190; Вайль 1999; Котлер, Асплунд, Рейн, Хайдер 2005]. В рамках гуманитарной географии понятие «гений места» семантически коррелирует с понятиями культурного ландшафта, культурного ландшафта как объекта наследия, локального (пространственного) мифа, топофилии, символической топографии, географического образа. Понятие «гений места» особенно продуктивно в исследованиях по географии литературы, эстетической географии и географии искусства [Марбург Бориса Пастернака 2001; Веденин 2005: 10–26; Замятина 2005: 26–43], образному градоведению [Топоров 1991: 200–280; Петровский 2001; Акройд 2005; Памук 2006; Замятин 2005: 276–323], ландшафтной архитектуре и садовому искусству, метакраеведению [Рахматуллин 2001: 3].

Метагеография гения и места

Тематика гения места исследована давно и основательно. Она стала весьма расхожей и проникла уже в «толщу» массовой культуры в виде публицистических книг и статей, циклов телепередач, туристических видеофильмов. Нетрудно заметить, массовая культура отдает в данном случае (впрочем, как и в большинстве других случаев) предпочтение визуальным образам – образам ностальгии или величия, расставания и обретения, печали или радости в местах, которым обязаны или которые обязаны людям-творцам. Но иногда это могут быть и архитектурные сооружения, скульптуры и монументы или примечательный городской или сельский пейзаж, хранящие память о достопримечательных или выдающихся событиях, и, тем самым, становящиеся гением-местом. Особый случай – когда писатель, художник, режиссер творит, выдумывает фантастическое место, воображаемую страну, которые как бы оживают и начинают жить самостоятельной жизнью, порождая сотни интерпретаций и удивительные события, происходящие в действительности. Однако не менее интересно задуматься о взаимодействии, взаимосвязях, отношениях самого гения и места, где он родился, или вырос, или долго жил, или время от времени наезжал и творил. Тут ценна любая биографическая фактура, любое «лыко в строку», но стоит всё же отдать предпочтение, вывести на первый план собственно произведения творца, в которых отразился, вообразился, преобразился мир дорогого творцу места.

Собственно, любимое место в воображении творца есть хранилище наиболее важных, самых глубоких образов – чаще детства, юности или первой любви – и, создавая своё произведение, творец, художник просто-напросто изобретает наиболее экономную, наиболее вместительную форму для своих пока бесформенных воспоминаний, аллюзий, ассоциаций и знаков. Оно, это хранилище не является беспорядочной «свалкой» личных, субъективных образов и символов, осевших, выпавших в осадок, отложившихся слоями горных пород благодаря рамочному образу дорогого художнику места. Лучше сказать, что само место возникает всегда как образный путеводитель, в котором действительная, «объективная»

топография не всегда и чаще всего не соблюдается; тем не менее, образная или символическая топография живет действительными памятными локусами, перемещаемыми и размещаемыми воображением творца согласно строгим и необходимым законам метагеографического воображения.

Отсюда мы можем сделать довольно важный первоначальный вывод, скорее даже высказать гипотезу о первичности метагеографических доводов и соображений при формировании образов места. Образы места всегда или в большинстве случаев есть метагеографические узлы, создаваемые и развиваемые весьма логичной и естественной фантазией того или иного автора – будь то всемирно известный художник или безымянный автор фольклорного произведения (сказки, анекдота, небылички и т. д.). При этом метагеографические основания конкретного места не являются неким небесным предначертанием, они могут проявляться весьма земными способами как картины профессиональных художников на стенах городских домов и заборов, как аляповатые фантазии наивных творцов-примитивистов на воротах сельской усадьбы или как обычные городские граффити.

Место существует как растяжимое, растягивающееся, постоянно преобразующееся и трансформирующееся пространство образов, чувствуемых и формируемых гением; эти образы есть медиативное/медитативное пространство-граница, пограничье между собственно гением и его (возможно, единственным) местом. Но само место – предел, куда достигают или не достигают образы гения – художника, писателя, режиссера, скульптора, архитектора. Место недостижимо, если оно остается вне образной сферы или зоны; тогда оно распадается просто на селитебную и промышленную зоны, отдельные улицы, переулки и площади, памятники архитектуры и точки обзора.

Гений всегда остается вне места – даже его детство, любовно им описанное и воображенное, находится уже не здесь. Речь идет не о физическом пребывании или постоянном возвращении в любимые места. Проще говорить об образах, которые подпитываются знакомой до боли в глазах обшарпанной и потёртой топографией, однако они свободны в ассоциативном поиске других ландшафтов, надёжно фиксирующих и хранящих, как ячейка в банковском депозитариате, исходные знаки, мифы и символы.

Вот здесь стоит остановиться. Гений и место являют собой разрывное, прерывистое и фрагментарное, заранее неполное единство отношений между фундаментальными, базовыми, основополагающими мифами, образами и архетипами «примордиального» сознания и подсознательного, может быть, бессознательного, и локальными, очень местными и ситуативными метафорами и метонимиями повседневного, шумного и обычного бытия и быта. Возможно, это как раз то, что Грегори Бейтсон назвал 'double bind', «двойным посланием» – перенесённое по аналогии в сферу жестокой и жёсткой пространственной ностальгии.

Гений и место формируют единое пространство амбивалентных, противоречивых, полуразрывных образов, чьи контексты есть метаобразы клочковатых, уже разорванных и «растасканных» пространств и ландшафтов. Можно сказать, что всякое художественное произведение, претендующее на воссоздание, очередное творение места, существует и живёт как склейка, «склеенный ландшафт»; эта ментальная склейка продолжается всё время, пока произведение читается, смотрится, воспринимается, осмысливается, обозревается, анализируется, и, наконец, воображается. Исходя из подобной, весьма вольной трактовки, рискуем предположить: место не существует, пока гений – будь он даже вполне безымянным – не расположил, не разместил его образы в строгом метагеографическом порядке.

Образно-географическое моделирование взаимоотношений гения и места

Моделирование географических образов предполагает постоянные трансформации, изменения – как конфигураций, форм подобных образов, так и их содержания, что также находит своё отражение в образно-географической морфологии. Скорее всего, сами географические образы представляют собой в генетическом плане также пространственные конструкты, что подразумевает проведение повторяющихся ментальных операций как бы удвоения видимого, чувствуемого, переживаемого, мыслимого земного пространства. В этой связи образно-географическое моделирование взаимоотношений гения и места означает, прежде всего, удвоение и одновременно трансформацию исходных специфических географических образов-архетипов, в которых так или иначе можно интерпретировать творчество или биографию гения, проецируя их на конкретную топографию, приобретающую экзистенциальный и порой драматический характер.

Каковы же могут быть стратегии включения темы гения и места в методологию и методику образно-географического моделирования? В самом общем приближении можно сформулировать три такие стратегии: стратегия «пересмотра места», стратегия расширения образно-географических контекстов места и стратегия «уничтожения места». Все три стратегии подразумевают самое непосредственное «участие» определённого гения в подобных топографических трансформациях.

Стратегия «пересмотра места» предполагает образно-географическое смещение, перемещение, передвижение места из одного контекста в другой. Такое перемещение может быть связано как с переосмыслением роли конкретного гения в истории места и его образе (включая историографические открытия самой роли гения в истории определённого места), так и с новыми попытками соотнесения содержательных моментов произведений гения и его биографии с базовыми, основными элементами географического образа места. Иначе говоря, место постепенно становится «другим» в результате появления как новых фактов, касающихся обстоятельств жизни и творчества гения, так и в результате более совершенных, более глубоких интерпретаций взаимовлияния гения и места друг на друга. Этот «пересмотр места» способствует построению образа места, имеющего как бы двойное дно: хорошо известные элементы образа «обтачиваются», «обстругиваются», «отглаживаются» благодаря мощному воздействию самого гения места, ведущему в итоге к образно-географическому «дрейфу» места, его незаметной поначалу, «ползучей» содержательной трансформации. На наш взгляд, нечто подобное происходило с географическим образом Нижнего Новгорода-Горького в течение XX века под влиянием образа Максима Горького и его произведений.

Стратегия расширения образно-географических контекстов места нацелена на порождение новых, более широких образно-географических контекстов или на более широкое осмысление старых контекстов. Как только, благодаря таким ментальным операциям, появляются новые возможности репрезентаций, трактовок и интерпретаций географического образа места, возникают и как бы пустые области, образно-географические лакуны, которые могут заполняться знаками и символами вновь обнаруженных биографии и обстоятельств деятельности творческой личности, ранее не рассматривавшейся как полноценный гений этого места. Иногда использование таких образно-географических стратегий может сдерживаться либо специфическими условиями определённой исторической эпохи, в рамках

которой действует и работает творец – например, Андрей Тарковский в любом случае не мог рассматриваться как гений Юрьевца в период существования СССР; либо тем фактом, что сам гений, пока он живет и действует, не склонен связывать своё творчество исключительно с одним или двумя местами. Один из интересных примеров, иллюстрирующих данную стратегию – географический образ Астрахани, в котором долгое время доминировали знаки и символы купеческого, речного и морского, фронтирного города; однако в последней четверти XX века его образ стал эволюционировать в сторону расширения привычных образно-географических контекстов – имена, биографии и творчество Велимира Хлебникова и Бориса Кустодиева стали играть более значимую роль в репрезентациях и интерпретациях географического образа Астрахани.

Стратегия «уничтожения места» предполагает столь мощное творческое воздействие гения на образ места, что само место как бы исчезает под его напором – образ места «совмещается» с самим образом гения. Такая ситуация возможна как в случаях совмещения деятельности поистине общепризнанного на национальном или мировом уровне гения и относительно небольшого места, не обладающего значительной историко-культурной аурой помимо деятельности и творчества данной личности. В рамках подобной стратегии, очевидно, могут рассматриваться такие города, как, например, Веймар в Германии, Зальцбург в Австрии, Хвалынский в российском Поволжье, а также культурные гнезда, бывшие усадьбы – например, Ясная Поляна и Спасское-Лутовиново в Центральной России, усадьба Т. Джефферсона в США. Иногда такому творческому «уничтожению» со стороны плеяды поэтов, писателей или художников могут подвергаться целые местности, подобно Озерному краю в Англии или Барбизону во Франции, возможно и Тарусе и ее окрестностям в России. В отдельных случаях крупная творческая личность, гений в мировом культурном контексте может замещать собой даже национальные столицы – такая интерпретация, возможна, например, в отношении Дж. Джойса и Дублина, Борхеса и Буэнос-Айреса (несмотря на присутствие здесь, кроме Борхеса, и других примеров мощной творческой деятельности).

Особой исследовательской проблемой остается интерпретация взаимоотношений гения и места для крупнейших культурных центров мирового значения – таких, например, как Париж, Лондон, Вена, Рим, Нью-Йорк, Москва и Петербург. В самом общем виде здесь возможно совместное, параллельное использование всех трех выделенных стратегий, в тех или иных конкретных пропорциях; формирование специфической комплексной стратегии для определенного культурного центра. Понятно, что пространство этих центров «перенасыщено» уникальными примерами и опытами творческой деятельности, реальная топография таких центров часто взаимодействует и пересекается с воображаемой топографией известных художественных произведений. Кроме этого, возникают своего рода автономные и не пересекающиеся параллельные пространства и миры, формируются целые геомифологические пространства, связанные с творчеством отдельных писателей, художников или кинорежиссеров – весьма характерен здесь пример романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и топографии Москвы, приблизительно тоже произошло ранее и с рядом произведений Ф. Достоевского и, соответственно, топографией Петербурга. Подобная исследовательская ситуация позволяет говорить нам и о другой стратегической ментальной/когнитивной возможности: трактовать место как потенциально бесконечное пространство или пространства гениев, изменяющих, в свою очередь, ментально-географические координаты изначального «реального» конкретного места. Благодаря деятельности, творчеству гения место

постоянно как бы расширяется, видоизменяется, трансформируется, преобразуется, «ко-чует», размножается в рамках более масштабных ментально-географических пространств; в то же время, как следствие такого преобразования места, происходит трансформация и этих, мыслимых более широкими, пространств. Как бы то ни было, гений «укрупняет» место, становящееся как бы другим, и тем самым создающее ментальные напряжения во вмещающих его образных и символических пространствах; происходят своего рода «ядерные» образно-географические реакции, результатом которых становится формирование новых образно-географических картографий, налагающихся на традиционные географические и картографические представления.

Основные когнитивно-географические модели взаимодействия гения и места

Между тем, пока остается не затронутым и не разобранным вопрос о генерализированной когнитивной структуре взаимодействия гения и места. Нужна некая обобщенная когнитивная модель, описывающая и объясняющая в первом приближении характер подобного взаимодействия, его исходные предпосылки и наиболее очевидные результаты. Понятно, что таких моделей может быть несколько, поскольку ни одна модель в данном случае не может быть исчерпывающей – хотя бы в силу самой уникальности любой творческой деятельности, а также географической уникальности исследуемого места. Кроме того, вполне возможно использование плодотворных аналогий из других сфер и областей знания, позволяющее обнаружить и зафиксировать наиболее существенные черты изучаемого процесса.

Попробуем представить и описать одну из таких моделей. В самом общем виде в ней присутствуют три элемента или образа: место, произведение гения (причем «открытое произведение» в духе Умберто Эко) и пространство. Как видим, в этой модели нет собственно гения, он заменяется результатом самой творческой деятельности. Образ открытого произведения гения здесь является определяющим: произведение (книга, живописное или музыкальное произведение, архитектурное сооружение, кинокартина, коммеморативное событие и т. д.) открыто и месту, и пространству – и тем самым оно становится тем ментальным (образным) фильтром или мембраной, позволяющей месту и пространству эффективно взаимодействовать в образно-символическом отношении. Интерпретируя иначе, можно сказать, что открытое произведение гения является необходимой транзакцией, обеспечивающей, поддерживающей и в то же время производящей условный коммуникативный акт между образами места и пространства. Пространство здесь может мыслиться как сам по себе «скользящий» и *пред-стоящий* образ места; посредством открытого произведения место *пред-восхищается* как новое пространство, как место (для) будущего, при этом само будущее как бы размещается внутри гипостазируемого произведением места.

Эта модель может быть дополнена, в духе принципа дополнительности Нильса Бора, другой, в которой место рассматривается как аналог света. В отличие от предыдущей, данная модель центрируется образом места, а не произведения гения. Представим себе место как некую распространяющуюся, подобно свету, субстанцию. Это распространение, опять-таки подобно свету, происходит двояким образом – в виде отдельных мельчайших частиц, корпускул, и одновременно в виде волны, кванта, определенными пространственными

«порциями». Модель, основы которой заимствованы из квантовой механики, позволяет несколько более точно описать динамику взаимодействия гения и места. Попробуем описать эту модель более подробно.

Место распространяется в пространство, оно «пытается» как бы вернуться в пространство (если представить себе, что любое место когда-то выделилось из пространства и обособилось от него). Условная конечная «миссия» места – «размазаться» в пространстве так, чтобы изменились параметры и условия существования/функционирования самого пространства. Ключевую роль в процессе «возвращения» места в пространство играет гений, творческая личность. Как это происходит?

Гений способствует восприятию и воображению места как волны; благодаря гению место перестает восприниматься как совокупность информационных частиц-корпускул. Этот процесс неокончателен, противоречив, и место живет как реальный образ именно этим противоречием: гений силится представить место-волну «размазанной» в пространстве, в то же время параллельно существует и движется обычный информационный поток, формирующий место. Эту модель можно назвать моделью волновой динамики места.

Попытаемся усовершенствовать данную модель, может быть, упростить. Место представляет собой сферу, окруженную направленными в пространстве силовыми линиями-волнами. Благодаря этим волнам (информационным потокам, сиюминутным повседневным образам) место становится видимым, оно выделяется в этом волновом пространстве, оно существует, развивается, оно так или иначе «освещено», хотя бы и на самом примитивном уровне. Творчество гения как бы расщепляет волновую среду, отклоняет силовые линии от места, окружает место дополнительной оболочкой, практически непроницаемой или слабо проницаемой для макроволн, делает место «невидимым», возвращая его тем самым пространству и в пространство, условное пространство «темной материи». Иначе говоря, роль гения заключается в разложении обыденного, привычного, рутинного, традиционного образа места, отражении стандартных информационных и образных волн, в которых формируется и воспроизводится образ, их измельчении, переводу на микроуровень, где уже возможно говорить об «укрупнении» места. Место творчеством и деятельностью гения становится таким «большим», огромным, что его невозможно охватить одним «взглядом», мы как бы видим его мельчайшие «поры», какие-то отдельные участки, *пред-ставляющие* бесконечные пространства этого места – но само место – целиком, в едином и обыденном образе – как бы исчезает. «Оптика» гения выворачивает место «наизнанку»; гений чудовищно «близорук» и работает с мощными оптическими «приборами» – лупами, телескопами – делающими место столь близким, что оно становится невидимым. Благодаря таким творческим акциям гения место, его образ постоянно обновляется, место вновь и вновь появляется в волновом поле, «освещается», становится видимым, затем исчезает в зонах невидимости, вновь появляется и т. д. – можно говорить здесь об *образно-географических циклах взаимодействия гения и места*. Гении могут сменять друг друга, способствуя наложению образов друг на друга, смене одних образов места на другие.

Гений на пути к небу: «выход» места в пространство

Попробуем продвинуться еще дальше. Задача – представить, как происходит «выход» места в пространство благодаря творческой деятельности гения. Здесь, по всей видимости,

модель становится достаточно сложной, и ее лучше представить как образно-географическую карту. Нарисовав такую карту, попытаемся описать ее, кратко характеризуя отдельные локусы / узлы и их связи.

Основная вертикаль соединяет три осевых или ключевых элемента данной карты: *земля – образ – небо*. Эту вертикаль можно назвать и сакральной, поскольку в ней задействованы фундаментальные практически для любой мифологии и религии образы земли и неба. Образ сам по себе призван обеспечить эффективную (если так можно выразиться) знаково-символическую связь между землей и небом. Между тем, очевидно, что образ неба является корневым, продуцирующим такие элементы карты, как *экзистенциальность, открытость небу* и *зеркало неба*. По сути дела, гений пытается «открыть» определенное место небу, установить его непосредственную символическую связь с небом, но для этого самому гению нужен конкретный экзистенциальный опыт, «размещающий» его, «укореняющий» его в месте. Так или иначе, результатом подобного экзистенциального опыта должны быть воспоминания, долговременные образы памяти о месте, залегающие иногда на ее «дно», в сферу бессознательного или подсознания, но кристаллизующиеся рано или поздно сознанием в форме конкретных произведений (речевых, письменных, музыкальных, живописных и т. д.).

Наряду с символической вертикалью, открывающей место небу, можно выделить и условную горизонталь, «работающую» с корневым образом земли. Здесь начинает действовать целая «гроздь», кластер образов, структурируемых, конечно, образом ландшафта. Мы можем говорить о четкой образной линии вода (река, озеро, море и т. д.) – равнина (степь, пустыня, тундра и т. д.) – гора (холм, плоскогорье, хребет и т. д.). Главное, что связывает эти архетипические ландшафтные образы – идея взгляда, который, по мере воображаемого подъема от уреза воды (или даже из подводной среды) на гору, меняет свое содержание, свою точку зрения, направляется посредством такого подъема в небо. Гений начинает «летать», он стремится к полету, опыту левитации, даже если это только опыт воображения. Другое дело, что определенный гений тяготеет своим творчеством к конкретным типам ландшафтных образов, становящихся для него опять-таки экзистенциальными в процессе воображения места. Место узнается и воображается гением как ландшафт, в котором возможен полет, возможна сама обращенность к небу посредством преображенных земных образов.

Что же позволяет осуществить гению окончательную образно-географическую «смычку» земли и неба, завершить «выход» места в пространство? Гений создает или онтологизирует уникальный опыт пространственности, возможной, представимой только здесь, именно в этом месте и нигде больше. Это место может даже быть названо иначе, чем в реальности, однако именно конкретная пространственность гения конституирует его как экзистенциальное. Пространство «искривляется» творчеством гения таким образом, что формируется сфера места, место-сфера, идентичная пространственности как таковой. Гений творит пространственную перспективу, благодаря которой место становится сферичным, открытым и закрытым одновременно, формирующим свои пространственные законы и свою приватную воображаемую географию.

Как уже можно было заметить, мы использовали при описании этой образно-географической карты лишь природные архетипы. Город, городские и техногенные ландшафты здесь отсутствуют. Однако, как показывает опыт предварительного изучения различных художественных произведений – например, литературных, графических, живописных,

кинематографических – гений, глубоко мыслящий урбанистическими или техногенными образами, восходит (может быть, нисходит), так или иначе, к очевидным земным архетипам – воды, равнины, горы. Место как опыт экзистенции гения оказывается принципиально зависимым не от конкретных, хотя и важных ландшафтных подробностей, а от преобладания в этом творческом опыте тех или иных архетипов. Так, мы можем с уверенностью сказать, что в фильмах Андрея Тарковского образы воды, водной толщи, струящейся воды, колеблющейся поверхности воды, падающей воды, дождя, травы или водоросли, мерно двигающейся под водой фиксируют чрезвычайно важный в экзистенциальном смысле опыт постижения места – места воображаемого, безусловно, связанного с автобиографическими обстоятельствами режиссера – места, уже «вышедшего» в пространство.

«Высвобождение мест»: экзистенциальные стратегии гения

Между тем, мы должны, хотя бы в первом приближении, упомянуть и о том, что конкретное место может неоднократно интерпретироваться, переинтерпретироваться, воображаться различными гениями, чьи образы – пересекаясь, накладываясь друг на друга, взаимодействуя между собой – создают сложную, постнеклассическую картину образно-географической интерференции. Особенно интересные в творческом отношении ситуации могут возникать тогда, когда «новый» гений стремится попасть в место, где творил уважаемый и любимый им «старый» гений – и, может быть, попытаться создать импровизацию на фоне предыдущего экзистенциального опыта. Место, «озабоченное» рядом таких «неслучайных», но видящих здесь друг друга гениев, оказывается «укрупненным» настолько, что его непосредственные ландшафтные приметы и особенности становятся буквально трудно доступными для прямого творческого воображения – место как бы задавлено своим собственным мультиплицирующим образом; оно почти не видимо как обыденный, вернакулярный ландшафт.

Другое дело, когда сама творческая личность оказывается «распятой» между двумя или более местами, которым она обязана взлетами вдохновения. Яркий пример подобной ситуации – творчество художника Василия Кандинского. В своем автобиографическом произведении «Ступени. Текст художника» (1913, 1918) он мощно рефлексировал, описывая значимость в своей творческой жизни двух мест – Москвы и Мюнхена. Он подробно описывает экзистенциальный ландшафт обоих городов, обращая внимание – как, прежде всего, художник – на свет и цвет городского пейзажа, меняющийся в зависимости от времени суток. Московский закат становится для Кандинского животворящим географическим образом, соединяющим в себе его опыт воображения и осознания не только старой русской столицы, но и «немецких Афин».

Пространство гения рождается как поистине «высвобождение мест». Самый выход творческой личности в пространство может быть результатом совершенно различных экзистенциальных стратегий, призванных представить конкретные географические образы и ландшафты как, возможно, универсальные опыты постижения человеком земного пространства. В первом приближении можно выделить три подобных стратегии: расширение места, трансформация места и сжатие места («минус-место»).

Экзистенциальная стратегия расширения места предполагает трансцендирование каких-либо ярких, узнаваемых черт определённого места, гиперболизацию конкретного

географического образа – с тем, чтобы попытаться вообразить метаместо – условное пространство воображения, которое может быть приблизительно локализовано (хотя и не обязательно). Смысл такой экзистенциальной стратегии заключается в нахождении гением тех когнитивно-географических контекстов и образно-географических пространств, в которых изначальное, предельно конкретное и прозаичное место обретает непреходящую, «длящуюся» пространственность, фиксирующую уникальную временность жизненного и творческого опыта художника. Эта стратегия является одной из наиболее распространенных и, может быть, наиболее эффективных; в качестве литературных примеров можно привести творчество Гоголя («Ревизор», «Мертвые души»), Диккенса («Тайна Эдвина Друда»), Тургенева («Записки охотника»), Салтыкова-Щедрина («Пошехонье», «История одного города»), Достоевского («Братья Карамазовы»), Пруста (цикл «В поисках утраченного времени»), Е. Замятина («Уездное»), А. Платонова («Чевенгур», «Котлован»); в живописи – ряд поздних произведений Тёрнера, некоторые картины Ван Гога, значительная часть живописного наследия П. Филонова; в архитектуре – творческое наследие Ф. Л. Райта, Ле Корбюзье; в философии – позднее творчество М. Хайдеггера. Естественно, что эти примеры можно множить дальше, однако, важно подчеркнуть следующее: фантазия и воображение гения непосредственно расширяют пространственные представления человеческих сообществ, обеспечивая тем самым ментальные основания для многих других возможных и не возможных ранее видов и типов деятельности.

Описанная выше стратегия может пересекаться и даже сосуществовать с *экзистенциальной стратегией трансформации места*, когда творческая личность «переживает» место «близко к сердцу», формируя драматическую топографию собственной судьбы. Чаще всего подобное происходит в поэтическом творчестве, к такого рода творческим опытам места тяготеют, как правило, художники романтического или же интровертивного склада или близкого к нему. Здесь возможны примеры двоякого рода: творчество собственно поэтов, писателей, художников романтической эпохи (например, Байрона, раннего Пушкина, Лермонтова, Гёльдерлина, немецкого живописца К. Д. Фридриха), когда определённое место становится очевидным экзистенциальным и судьбоносным топосом, или же, в более широком историко-культурном контексте – творчество таких гениев, как Эль Греко (эксцентрические пейзажи Толедо), Хокусай (пейзажи Фудзи), Аполлон Григорьев, Блок, Андрей Белый, Петров-Водкин, Цветаева, Целан, во многом в своем позднем творчестве и О. Мандельштам, Фаулз (прежде всего, роман «Маг»); в архитектуре – возможно, Йорн Утзон (проект Сиднейского оперного театра и эпопея его возведения). Характерно, что само по себе творчество этих гениев, как правило, глубоко интровертивно, тем не менее, в результате, оно, пожалуй, наиболее радикально меняет образы конкретных мест: так, образ Толедо уже непредставим помимо картин Эль Греко, образ Москвы невозможно представить без творческих опытов Белого и Цветаевой, Хвалынок вошел в историю русской культуры как экзистенциальный топос Петрова-Водкина.

Как наименее распространенная и в то же время крайне важная может рассматриваться *экзистенциальная стратегия сжатия места*. В рамках подобной стратегии место может воображаться как результат преимущественно отрицательных, негативных эмоций и размышлений; жизненный опыт автора в силу конкретных биографических обстоятельств сублимируется в ярких произведениях, представляющих места и местности в качестве депрессивных и, порой, катастрофических пространств. К подобного рода творчеству можно

отнести картины и графику швейцарского художника Пауля Клее, ряд поздних творческих опытов Филонова, большинство произведений Кафки, опять-таки «Чевенгур» Платонова, романы и повести С. Беккета («Мерфи»), «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, некоторые поздние стихотворения Мандельштама, значительная часть поэтического наследия того же Целана, воспоминания о нацистском концлагере «Сказать жизни «да» австрийского психолога Виктора Франкла (при всей позитивности самой психологической установки автора), роман-воспоминание на ту же тему венгерского писателя. Так или иначе, эта стратегия оказывается жизнеспособной – она, с одной стороны, тесно соприкасается и пересекается со стратегией трансформации места, доводя ее фактически до последних метагеографических оснований; с другой стороны, она наиболее полно может выражать экзистенциально-топографический опыт художника в определенный жизненный и/или творческий период. В известной мере, географические образы, представленные в рамках стратегии сжатия места, оказываются наиболее дистанцированными по отношению к конкретным визуальным ландшафтам и, возможно, наиболее устойчивыми в своей непреходящей земной пространственности.

При конкретном метагеографическом анализе произведений и биографий гениев всегда очень сложно выделить ту или иную обозначенную нами экзистенциальную стратегию в чистом виде. Как правило, эти стратегии могут переходить одна в другую в связи с различными этапами жизни и творчества художника; наконец, важно подчеркнуть, что и сами конкретные произведения, и биографические обстоятельства могут быть результатом сочетания разных стратегий – хотя это может и не осознаваться гением. Так или иначе, ни сам художник, ни место, причастное к его творчеству, не остаются прежними – возникает новая метагеография, насыщенная и представленная неизвестными дотоле сокровенными пространствами, уникальными географическими образами, открывающими другие ландшафты воображения.

Историко-культурная динамика проблемы гения и места: религиозный аспект

Расширяя контекст метагеографического моделирования взаимодействия гения и места, можно сказать и об определённой историко-культурной динамике этой проблемы. Мы связываем её прежде всего с отношением различных религиозных традиций к месту как не только к сакральному топосу, но и как к пространству жизни и творчества гения. Здесь в первом приближении можно увидеть две тенденции: одна из них, более древняя, связанная своим происхождением с языческими религиями, как правило, привязывает творчество человека, любого смертного к тому или иному сакральному месту – культу местных божеств, прямо ассоциировавшимся с конкретной рощей, источником, горой или домашним очагом. Иначе говоря, гений и его творчество становятся возможными и желательными как по преимуществу «местные», его творчество прямо связывается с конкретным местом. В то же время, в рамках этой тенденции гений, будучи как бы обязан определённом месту происхождением своего творчества, «не обязан» содержанием своего творчества какому-либо из локальных божеств – в содержании своего творчества он вполне свободен, и в этом смысле он как бы сокрыт от места, признанного сакральным в конкретной религии сокровения – будь то древнегреческая или римская религия, или религия синто; место «укрывает» гения.

Другая, вторая историко-культурная тенденция может рассматриваться в связи с т. н. «авраамическими религиями», или религиями откровения (прежде всего, с наиболее известными из них – иудаизмом, христианством и исламом). Онтологическая картина мира, моделируемая практически любой религией откровения, не предполагает каких-то особых взаимоотношений гения и места, поскольку многое, если не всё, может быть решено божественным откровением (что не исключает свободу воли, или, по крайней мере, теологическое обсуждение этой проблемы). Место как бы открыто Богу, поэтому гению, если ему есть что творить, фактически всё равно – где это творить; Бог как бы сам выбирает место, в котором смертный творит. Естественно, что мы не говорим здесь об традиционных сакральных (святых) местах, характерных для любой религии.

Итак, если обратиться только к истории Европы, то мы можем увидеть, что тематика гения и места, вполне уместная в античную эпоху, сходит на нет в эпоху христианского Средневековья. Возрождение становится тем рубежом, на котором культ античности естественным образом привлекает внимание гуманистов и к теме гения и места. Рост светского образования и светской культуры, постепенная дехристианизация, падение значения религии в жизни европейских сообществ, события Века Просвещения ведут к тому, проблема гения и места не только возвращается в различные культурные дискурсы, но и, действительно, становится предметом детального рассмотрения и культивирования – но теперь, в отличие от эпохи античности – преимущественно, вне каких-либо жёстких религиозных контекстов. Взлёт интереса этой проблемы приходится на начало эпохи Модерна, далее, в ходе развития Модерна и его распада (эпоха глобализации), проблема гения и места в значительной степени трансформируется, «переворачивается» – теперь уже само понятие места как бы размывается, образы места формируют рельефные образные пространства, в пределах которых задачей гения может быть уже не столько сосредоточение на своём творчестве, сколько поиск адекватного этому творчеству образа места.

* * *

Итак, благодаря месту и посредством места гений творит новые пространства, в которых размещает образы места. Посредством собственного творчества гений соединяет место с этим же местом, но уже другим, в новых пространственных контекстах. Мы можем сказать, что эта проблема пронизывает всю ментальную «толщу» пространственных представлений – от географических образов к локальным (местным) мифам, далее к территориальным идентичностям и, наконец, четко визуализируемым культурным ландшафтам. Освоение места гением ведёт – так или иначе – к возникновению проблемы совместности (*со-в-местности*), ибо расширяющиеся образы такого места предполагают сами себе и сами-в-себе рождение новых гениев, которые «проектируются», замышляются в этой совместности как реализующейся здесь-и-сейчас пространственности.

Список использованной литературы

- Акройд П. Лондон: Биография. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2005;
Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Репринт. М.: Книга, 1991;

- Бартошек М.* Римское право: (Понятия, термины, определения). М.: Юридическая литература, 1989.
- Башиляр Г.* Поэтика пространства // *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Вайль П.* Гений места / Послесл. Л. Лосева. М.: Независимая газета, 1999.
- Веденин Ю. А.* Литературные ландшафты как объект наследия // География искусства. Вып. IV. М.: Институт наследия, 2005.
- Вернон Ли.* Италия: Genius loci. М.: Книгоиздательство М. и С. Сабашниковых, 1914.
- Замятин Д. Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. Вып. 2. М.: Институт наследия, 2005. С. 276–323.
- Замятина Н. Ю.* Образ города и искусство // География искусства. Вып. IV. М.: Институт наследия, 2005.
- Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д.* Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005.
- Левинтов А. Е.* «Гений места» как градо- и регионообразующий фактор (неоклассический очерк) // Полюса и центры роста в региональном развитии. Сб. статей / Под ред. Ю. Г. Липеца. М.: ИГ РАН, 1998.
- Лоуэнталь Д.* Прошлое – чужая страна. СПб.: Русский Остров, Владимир Даль, 2004.
- Марбург Бориса Пастернака / Сост. и вступ. статья Е. Л. Кудрявцевой. М.: Русский путь, 2001.
- Муратов П. П.* Образы Италии. Т. I. М.: Галарт, 1993.
- Муратов П. П.* Образы Италии. Т. II – III. М.: Галарт, 1994.
- Памук О.* Стамбул: город воспоминаний. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2006.
- Петровский М.* Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. К., 2001.
- Рахматуллин Р.* Небо над Москвой. Второй Иерусалим Михаила Булгакова // Ex libris НГ. Книжное обозрение к «Независимой газете». 24.05.2001.
- Топоров В. Н.* Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1991.
- Топоров В. Н.* О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. М.: Индрик, 2004.
- Топоров В. Н.* Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Ч. I. М.: Радикс, 1993.
- Торшилов Д. О.* Античная мифография: миф и единство действия. СПб.: Алетейя, 1999.
- Тучков И. И.* Genius loci и вилла Ланте на Яникульском холме в Риме. «Память места» в её ренессансном истолковании // Итальянский сборник. Вып. 4. М.: Памятники исторической мысли, 2005.
- Штаерман Е. М.* Гений // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1.
- Щукин В.* Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. – Краков: Издательство Ягеллонского университета, 1997.

Tuan Yi-Fu. Topophilia (a study of environmental perception, attitudes, and values). Minneapolis, 1976; Norberg-Schulz C. Genius loci. New York: Rizzoli, 1980.

Daniels S. Place and Geographical Imagination // Geography. 1992. No. 4 (337).

Ролан О. Пейзажи детства: Эссе. М.: Независимая газета, 2001.

Conforti J. A. Imagining New England: Explorations of Regional Identity from the Pilgrims to the Mid-Twentieth Century. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2001.

Калуцков Владимир Николаевич

доктор географических наук, доцент, профессор

Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Москва

bratynia@rambler.ru

О взаимодействии «гения» и пространства: от места «гения» – к его ландшафту

Проблематика гения места, вне сомнения, носит междисциплинарный характер. Один из самых важных и недостаточно разработанных вопросов – взаимодействие «гения» и пространства. К наиболее значимым понятиям рассматриваемой проблематики относятся понятия места и ландшафта.

1. Место в культурно-географическом отношении. Место представляет собой такое пространственное образование, которое невозможно расчленить. Это культурно-географическая точка. *Целостность* места проявляется в том, что в нем едины духовное и материальное начала, чувственная и рациональная стороны и ядро неотделимо от периферии.

Место представляет собой относительно небольшой локус геокультурного пространства. Известная литературная усадьба, историческое поле сражений, могила крупного поэта, исторический город, городище – вот примеры мест. Приведенные примеры показывают, что «малость» места – величина относительная: площадь поля сражений и могилы различаются в тысячи раз.

Кроме того, размер места зависит от масштаба его рассмотрения, или *пространственного контекста*. Место не может существовать без явного или неявного пространственного контекста, т. е. без окружающего место культурно-географического пространства. Этот контекст может быть глобальным, национальным, региональным или локальным. Некоторые места обладают пространственными контекстами нескольких уровней. Так, Михайловское может быть рассмотрено в национальном пространственном контексте, в контексте Псковской земли и в пространственном контексте Пушкиногорья. При этом изменяется не только масштаб рассмотрения места и размеры самого места, но и спектр смыслов и значений для каждого уровня. В географии этот прием называется «игра масштабами». Поэтому места подобные Михайловскому *полимасштабны*.

Помимо целостности и полимасштабности для места характерны такие свойства, как *уникальность* и *историчность*. Любое место обладает своей историей, связано

с определенными событиями. Место всегда наделено смыслами и обладает именем, оно переживается человеком [Калуцков, 2008].

Уникальность и историчность отступают на второй план перед самым значимым свойством места – его *сакральности*. Продемонстрируем это на примере описания места рождения М. В. Ломоносова.

«Случалось ли вам посетить когда-нибудь родину великого человека? Если случилось, то вспомните о чувстве, с каким вы смотрели на это **священное место** (выделено мною – В.К.) и жилища великого мужа, брали в руки вещи, которые были в руках его; в эти минуты вы как будто сближались, роднились с тем, кого уже нет; в душе вашей господствовало тогда благоговение к памяти великого человека...»

Но не угодно ли взглянуть на самое место, где Ломоносов родился. Именно только одно **место** (выделено мною – В.К.) и осталось здесь в деревне вместо всякого другого памятника. С трудом уже можно различить и этот слабый след великого человека. Между большим домом и маленьким амбаром есть пустое место в несколько сажен; сзади этой площадки заметны остатки когда-то существовавшего пруда; за прудом возвышается холм, огороженный плетнем, примыкающим к дому. За этим домом, в отдалении, видна каменная церковь, существовавшая еще при Ломоносове. Вот все, что можно сказать о родине Ломоносова. Еще недавно существовал родной дом его, но давно уже никто в нем не жил. Время разрушало его мало-по-малу и наконец совершенно разрушило: остатки пошли соседям на дрова. Таким образом от этого дома остался лишь один едва заметный след, который вскоре исчезнет, – так что нельзя будет его отыскать» [Верещагин, 1849: 372–376].

Таким образом, в основе отношения человеческого сообщества к месту лежит чувство поклонения, преклонения религиозного (для верующих) или светского.

2. Что такое место гения? Один из первых в России представление о *духе, или гении, места* активно развивал известный отечественный историк и градовед Н. П. Анциферов. Согласно древнеримскому пониманию гения места (*genius loci*) как духа-покровителя человека гений места соотносится с малыми земными локусами – жилищами, природными урочищами. Н. П. Анциферов дал другую интерпретацию термина, применив его к историческому городу. На материале Петербурга он проследил, как менялся его литературный образ с XVIII по XX вв. [Анциферов, 1922].

Под **местом гения** понимается **локус геокультурного пространства, устойчиво связанный с конкретным именем**, например, Ясная Поляна, Михайловское, Плес.

В таком контексте можно выделять *систему «Гений места – место гения»* и рассматривать ее как саморазвивающуюся систему. Новые знания о месте и о его «герое», новые интерпретации, физическое преобразование ландшафта вносят существенные изменения во всю систему, приводят нас к новому пониманию и гения, и связанного с ним места.

3. Соотношение понятий *место* и *территория*. Для исследования почвенных мотивов в творчестве гения, а также при локализации образов и мифов, связанных с выдающейся личностью наиболее адекватны понятия места и ландшафта. По сравнению с местом понятие территории исходно не насыщено историко-культурной информацией: оно отражает отношения владения и собственности. Поэтому в случае с территорией самым важным является граница, ее делимитация и ее демонстрация. О границах территорий (стран, регионов, населенных пунктов, владений) нам напоминают пограничники, дорожные указатели или надписи «Частная собственность».

В случае с местом самым важным являются не его границы, хотя и они имеют определенное значение, а содержательное ядро пространственного локуса. По мнению Г. Д. Костинского «... место мыслится как потенциальное жилище, как то, что может вмещать человека, стать ему домом... территорию и район в отличие от места нельзя рассматривать как дом человека» [Костинский, 1992]. Тем самым, место соразмерно с домом человека.

Вместе с тем без понятия территории не обойтись во многих практических случаях, например, при установлении границ музея-заповедника, при определении разных режимов его охраны и т. д.

4. В наше время многие исследователи расширительно понимают термин *гений места*, рассматривая его не только как *духа-хранителя места*, но и как «культурного преобразователя» места [Замятин, Замятина, Митин, 2008]. Общественное почитание в этом процессе играет важную роль, но в наибольшей степени преобразованию места мы обязаны мемориальной деятельностью. Профессиональная мемориальная деятельность не только сохраняет место гения, но и преобразует мемориальное пространство. В пространственном плане преобразование места выражается в расширении мемориального пространства, вовлечении в сферу мемориальной деятельности новых пространственных локусов или, точнее говоря, в формировании *ландшафта гения*.

Ландшафт гения начинает «проступать», «появляется» как только мы приезжаем в *место гения*. В методологическом плане это означает, что мы меняем пространственный контекст рассмотрения места с национального или регионального уровня на локальный уровень. В рамках локального пространственного контекста «оказывается», что Михайловское – это не только дом поэта, но и его усадьба, аллея Керн, пойма Сороти и озеро Кучане и многие другие локусы. ***Ландшафт гения – сложный локус геокультурного пространства, состоящий из культурных мест и природных урочищ.***

Системообразующей основой *ландшафта гения* является *центральное место гения*. В пушкинском ландшафте Пушкиногорья, к примеру, центральным литературным местом является Михайловское. Это абсолютный центр *ландшафта гения*. Относительно центрального места выстраивается вся пространственная организация *ландшафта гения*. Другие значимые в ландшафте места – центры второго порядка – задают дополнительные пространственные смыслы. Остальные места гения, биографические и ассоциативные места гения (для гениев-литераторов, к ассоциативным относятся места, связанные с локализацией жизни героев литературных произведений), способствуют содержательному насыщению ландшафта. В местах сгущения таких мест образуются сложные пространственные комплексы – культурные (литературные, «живописные») урочища.

Другие культурные – исторические – места-локусы формируют культурный контекст данного ландшафта. Они могут быть представлены городищами, историческими поселениями, сельскохозяйственными угодьями, историческими путями и т. п. Природные урочища образуют природный фон *ландшафта гения*. Это могут быть лесные массивы, речные долины, озера, болота. Роль природы в ландшафте исключительно велика. Она «отвечает» за аутентичность, подлинность *ландшафта гения* («Это озеро видел Пушкин», «Под этим дубом мог сидеть Тургенев»).

Наиболее полные ландшафты гениев развиваются на базе дворянских усадеб. Городские ландшафты гениев обладают определенной спецификой и требуют особых подходов в их изучении.

5. Формы представления ландшафта гения. Ландшафт гения (литературный ландшафт «живописный» ландшафт) может предьявлен с помощью литературного текста, карты, а также путем несосредственного с ним знакомства в полевой экскурсии. Подчекнем, что все эти формы – важная составляющая мемориальной деятельности.

В литературном описании ландшафта важен не только образ окружающей природы, историческая характеристика отдельных мест, но и топонимический ряд. Поскольку одним из языков ландшафта гения выступает *топонимия ландшафта гения*, т. е. система топонимов-геоконцептов, исторически и ассоциативно связанных с гением. Через них предьявляются места и урочища ландшафта.

Приведем небольшой фрагмент описания ломоносовского ландшафта Курострова: *«Неподалеку от Ельника, напротив реки Холмогорки, за ручейком, видны остатки вала, сооруженного для отражения польских шляхетских отрядов, проникших на Север зимою 1613 года. Рядом притулилось староверческое кладбище с резными деревянными осьмиконечными крестами, покрытыми наклонной деревянной крышей, или "голубцом". А ближе к селениям показывают три могилы чудских князей, павших здесь во время битвы. Тут стояла маленькая деревянная часовенка – квадратный сруб с черным крестом на крыше»* [Морозов, 1975: 249].

Важен и эмоциональный накал описания ландшафта. К примеру, вот как завершает описание родины Ломоносова другой исследователь: *«Не мертва и уныла, но жизнерадостна и восхитительна родина Ломоносова»* [Грандильевский, 2009: 157].

Органичной формой представления культурного ландшафта выступает карта. Примечателен случай картографирования родины Ломоносова. Здесь сложилась традиция «картографического почитания»: начиная с конца XVIII века, исследователи и ценители творчества великого помора после посещения Холмогорского края составали карту региона. В результате картографирование *ландшафта гения* стало частью мемориальной деятельности [Kalutskov, 2011].

6. Ландшафт гения обладает свойством саморазвития. Но важную роль в его развитии играет мемориальная деятельность. **Под мемориальной деятельностью понимается деятельность по управлению наследием гения**, т. е. деятельность по выявлению, исследованию, музеефикации и интерпретации жизни и творчества гения. При этом выделяются общественные и профессиональные формы мемориальной деятельности.

Некоторые из форм охранительно-мемориальной деятельности, например, музей-заповедник, национальный парк, связаны с территорией, другие – экстерриториальны. Хотя и те, и другие способствуют формированию ландшафта гения, более эффективны формы, располагающие территорией. К примеру, пушкинский ландшафт Пушкиногорья активно развивается и имеет большие перспективы во многом благодаря территориальной форме музея-заповедника. Напротив, ломоносовский ландшафт Курострова, где действует музей М. В. Ломоносова, не имеющий своей территории, размывается.

7. Пространственное развитие литературного локуса: от литературного места к литературному ландшафту (на примере Пушкиногорья). Процесс развития литературного ландшафта протекает в двух взаимосвязанных направлениях – содержательное конструирование литературного ландшафта, усложнение его структуры за счет наращивания новых слоев («вертикальное» развитие ландшафта) и усложнение литературно-географического пространства через создание новых литературных и нелитературных мест относительно основного литературного

места, или пространственное развитие литературного ландшафта [Калуцков, 2016].

Пространственная история пушкинского литературного ландшафта отражает развитие пушкинского наследия от небольшого ядерного локуса (Михайловского) в начале XX века до сложного современного ландшафта Пушкиногорья.

Пространственная история пушкинского ландшафта разделяется на 3 этапа, которые в деятельностном и личностном планах, могут быть идентифицированы через уникальную личность бессменного руководителя пушкинского музея-заповедника – Семена Степановича Гейченко: этап «До Гейченко», этап Гейченко и этап «Постгейченко».

Первый этап охватывает период с конца XIX по середину XX вв. Уже в 1899 г. Михайловское выкупают у наследников на народные пожертвования. В 1911 г. в усадьбе поэта открывается первый пушкинский музей: заповедное имение «Пушкинский уголок» [Концепция, 2015]. Тем самым начинает активно формироваться литературное место Михайловское. Но созидательное движение прерывается в результате революционных событий; в 1918 году крестьяне расчищают и сжигают все усадьбы округи, включая Михайловское, Тригорское и Петровское.

В советское время первый позитивный шаг был сделан в 1922 году, когда по постановлению Совета Народных Комиссаров была создана охраняемая территория «Пушкинский уголок Псковского края», а усадьбы (точнее, пепелища на их месте) Михайловское, Тригорское и могила поэта в Святогорском монастыре объявлены заповедными.

Но, несмотря на государственное решение, на территории Михайловского организуется... свиноводхоз, а в домике няни помещается пчельник [Концепция, 2015]. Реальные же конструктивные действия по восстановлению усадеб начались в преддверии столетия поэта: в 1933 году Михайловское передается в ведение Академии Наук СССР, а в 1936 году территория Пушкинского заповедника расширяется за счет передачи ему новых пушкинских мест: городищ Савкино и Воронич, села Петровское и всей территории Святогорского монастыря. И – главное – в 1937 году в восстановленной усадьбе Михайловского был открыт «Дом-музей Пушкина в Михайловском». Тем самым начинает складываться пушкинский ландшафт.

Но фашистская оккупация Псковщины, продолжавшаяся с 1941 по 1944 год принесла новые сильные разрушения: были уничтожены здания усадеб, постройки Святогорского монастыря, повреждена могила Пушкина, сильно пострадали ансамбли усадебных парков [Концепция, 2015].

Второй этап связан с полувековой (!) деятельностью Семена Степановича Гейченко, который с 1944 по 1988 год был директором Пушкинского заповедника, а с 1988 по 1993 год – его главным консультантом и хранителем.

До 1953 года заповедник находился в ведении Академии Наук страны; благодаря такому мощному интеллектуальному ресурсу в трудные довоенные и послевоенные годы удалось наладить деятельность по исследованию пушкинского наследия, реставрационную деятельность, работы по музеификации, системную издательскую деятельность.

Третий этап, этап «Постгейченко», охватывает постсоветское время. Это этап экстенсивного развития пушкинского ландшафта.

В 1995 году музей-заповедник резко расширяет свои границы: в ее состав включаются 28 населенных пунктов, 4 исторические усадьбы – Воскресенское, Дериглазово, Лысая гора, Косорымы, а также 2 анклава: городище Врев с усадьбой Голубово и городище Велье с историческим селом Велье с прилегающей к нему территорией.

Новые территории нужно рассматривать как огромный ресурс развития музея-заповедника, но пока они весьма слабо освоены в музейном и экскурсионном планах, а некоторые из них еще и трудно доступны.

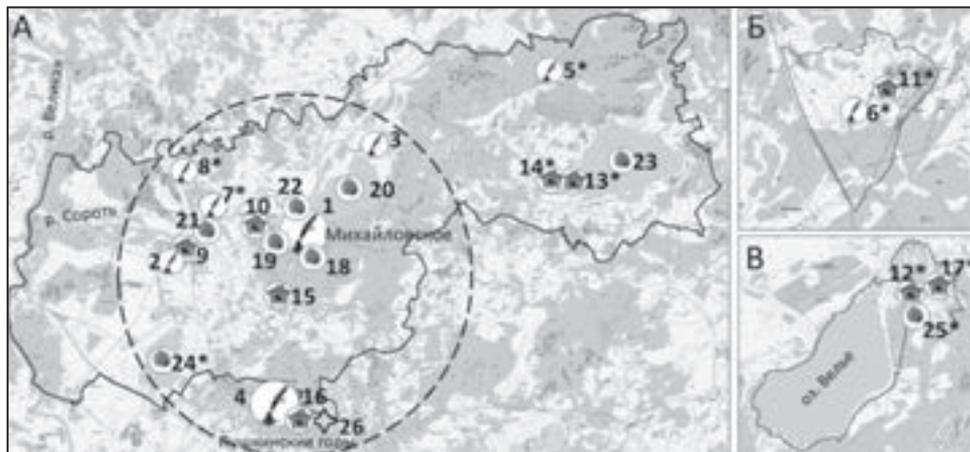


Рисунок 1. Современный пушкинский литературный ландшафт. Важнейшие пространственные локусы. Автор карты – В. Н. Калущков, составлено В. М. Матасовым.

Литературные места: музеи-усадьбы «Михайловское» (1), «Тригорское» (2), «Петровское» (3) с мемориальными парками XVIII–XIX веков, могила А. С. Пушкина и некрополь Ганнибалов и Пушкиных (4), имения родственников, друзей и соседей поэта: Воскресенское (5*), Голубово (6*), Дериглазово (7*), Лысяя гора (8*). Нелитературные места: городища Воронич (9), Савкино (10), Врев (11*), Велье (12*), Крылово (13*), жальничный могильник у д. Крылово XII–XVII веков (14*), музей «Пушкинская деревня» в д. Бугрово (15), ансамбль Святогорского Свято-Успенского монастыря XVI–XIX веков (16), историческая часть купеческого села Велье (17*). Природные урочища: Михайловские рощи (18), озера Маленец (19) и Кучане (20), река Сороть (21) и пойменные луга по Сороти от Михайловского до Тригорского (22), озера Белогули (23*), Каменец (24*) и Черное (25*). Другое: научно-культурный центр Пушкинского заповедника в пос. Пушкинские горы (26). Центральная зона современного пушкинского литературного ландшафта показана пунктиром. Звездочкой помечены перспективные для мемориального освоения локусы.

Современный пушкинский литературный ландшафт состоит из отдельных литературных урочищ, которые представляют собой сгущения связанных между собой литературных мест, и отдельных литературных мест, а также исторических объектов (реконструированных строений, восстановленных и свезенных часовен и крестов, мемориальных валунов), исторических урочищ (валы, городища, могильники) и природных урочищ – лесных массивов, озер, болот (**рисунок 1**).

По мнению авторов Концепции развития Пушкинского музея-заповедника на период до 2024 года, к основным местам и урочищам пушкинского ландшафта относятся несколько десятков мест и природных урочищ [Концепция, 2015].

Среди важнейших литературных мест разработчики Концепции развития музея-заповедника выделяют музеи-усадьбы «Михайловское», «Тригорское», «Петровское» с мемориальными парками XVIII–XIX веков, могила А. С. Пушкина и некрополь Ганнибалов

и Пушкиных, а также имения родственников, друзей и соседей поэта: Воскресенское, Голубово, Дериглазово, Лысая гора. Именно в эту группу входят центральные литературные места пушкинского ландшафта – музей-усадьба «Михайловское» и могила А. С. Пушкина.

К наиболее значимым нелитературным (историческим и этнографическим) местам пушкинского ландшафта относятся городища Воронич, Савкино, Врев, Велье, Крылово, жальничный могильник у д. Крылово XII–XVII веков, музей «Пушкинская деревня» в д. Бугрово, ансамбль Святогорского Свято-Успенского монастыря XVI–XIX веков и историческая часть купеческого села Велье.

Важное место в пушкинском ландшафте занимают природные и природно-антропогенные урочища: Михайловские рощи, озера Маленец и Кучане, река Сороть и пойменные луга по Сороти от Михайловского до Тригорского, а также озера Белогули, Каменец и Черное (*рисунок 1*).

Как убеждает анализ карты, литературное освоение пушкинского ландшафта далеко от завершения. Довольно хорошо освоена только центральная зона ландшафта, которая на карте показана пунктиром (*рисунок 1*). Многие исторические и литературные места, примыкающие к этой зоне еще ждут своих проектировщиков. Сходная ситуация наблюдается и для двух территориальных кластеров музея-заповедника, удаленных от центра заповедника – вельский и вревский участки, которые на карте обозначены буквами Б и В соответственно.

Итак, один из самых ценных продуктов мемориальной деятельности – *ландшафт гения* – представляет собой зримую форму материализации жизни и творчества гения. Сформированный ландшафт гения – показатель высокого уровня осмысления обществом жизни и деятельности «своего» гения.

Список использованной литературы

- Анциферов Н. П.* «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Сост. М. Б. Вербловская. СПб.: Лениздат, 1991.
- Верещагин В.* Очерки Архангельской губернии. СПб.: Типография Я. Трея, 1849.
- Грандильевский А. Н.* Родина Михаила Васильевича Ломоносова. Описание ко дню двухсотлетнего юбилея от рождения сего первого русского ученого. 2-е изд. Архангельск: АОНБ, 2009.
- Замятин Д. Н., Замятина Н. Ю., Митин И. И.* Моделирование образов историко-культурной территории: методологические и теоретические вопросы. М.: Институт Наследия, 2008.
- Калуцков В. Н.* Ландшафт в культурной географии. М.: Новый хронограф, 2008.
- Калуцков В. Н.* Концептуальные основы литературной географии / Уральский исторический вестник. 2016. № 2(51).
- Концепция развития Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское» на период до 2024 года. Сельцо Михайловское: Пушкинский Заповедник, 2015.
- Костинский Г. Д.* Идея пространственности в географии / Известия АН СССР. Серия географическая. 1992. № 6.

Морозов А. А. Родина Ломоносова. Архангельск: Северо-Западное книжное изд-во, 1975.

Kalutskov V. N. The Tradition of mapping of Lomonosov's Homeland / Multiculturalism in the History of Map Making / The 24th International conference on the History of Cartography. Paper and poster abstracts. Moscow. 10–15 July 2011.

Малинина Татьяна Глебовна

*доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела монументального искусства и художественных проблем архитектуры НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ; профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова
Москва
tgmal01@yandex.ru*

«Гений места» в актуальных архитектурных практиках. О методах анализа культурного климата городской среды

Координация многочисленных функций современного мегаполиса с его постоянно увеличивающейся территорией, плотно стоящими и тянущимися вверх зданиями, сложной системой коммуникаций, учащенными ритмами пестрой хаотичной жизни, шаблонами мультикультурного оформительского языка становится мировой проблемой. В центре внимания оказывается необходимость создания условий адаптации человека к его окружению, которое мы именуем средой. Как среди профессионалов (практикующих архитекторов, художников, дизайнеров), так и в обществе в целом возникает культурный запрос на обновление критериев в области формирования эстетически полноценной, благоприятной для человека жизненной среды.

Функции анализа, прогнозирования и управления сложными процессами развития города сосредоточены сегодня в сфере деятельности урбанистики. Именно в этой области с привлечением специалистов разных профессий разрабатывается тонкий и гибкий инструментарий преобразования среды. Здесь ведутся поиски альтернативных эстетических программ, способствующих созданию новых моделей архитектурно-художественной интеграции, призванных оказывать гармонизирующее воздействие на человеческое бытование и самочувствие, вовлекающих человека в созидание общественного и личного жизненного пространства. Новые стратегии преобразования среды предполагают учет самых разных факторов, обращение к методикам разных творческих концепций с целью овладения инструментами встраивания и одновременно регулирования спонтанно протекающих процессов для достижения искомой системности и органичности.

Архитекторы-теоретики участвуют в формировании новой эстетической концепции современной городской среды, в частности, проявляя интерес к феноменологическим аспектам архитектурного языка. Рефлексия эта направлена на выявление глубинных духовных основ творчества и факторов, оказывающих на него влияние. Архитектор-художник видит свое предназначение в том, чтобы способствовать «оживлению» урбанистических пространств, являющихся порождением индустриального производства, лишенным уникальности и естественности. Новое содержание понятия комфорт связывается теперь не только и не столько

с дизайнерскими методиками, сколько с профессиональным и интеллектуальным архитектурно-художественным подходом. В такой ситуации возрастает значение феномена «гения места», наделяемого новыми смыслами, выполняющего новые функции.

В результате все более важную роль играет творческая установка в определении культурной и исторической ценности архитектурного или другого градостроительного объекта, исходить из единства архитектурной среды и *ее нематериальной составляющей* (как то память места, его мифологическое содержание), которое и наделяет данный объект исключительной, уникальной культурной ценностью.

Примеры архитектурных решений или концепций, где находят выражение различные интерпретации темы «памяти места», мы будем рассматривать в трех контекстуальных аспектах: а) ситуации, когда новый объект вводится в историческую среду; б) в тех случаях, когда исторический памятник оказывается в пространстве, где доминирует модернистская архитектура 1920-х, 1960-х, 1970-х годов прошлого столетия и настоящего времени; в) когда в том и другом варианте полностью отсутствуют какие-либо визуальные опознавательные знаки, которые могли бы художественными средствами характеризовать памятное значение этой территории.

Мои размышления на тему гармонизации отношений новой и исторической архитектуры хочется направить в собственно творческое русло. Мы обнаруживаем присутствие современного архитектора во всех, в том числе и реставрационных, работах с наследием. Оставляя в стороне, выводя за рамки творческой деятельности всевозможные варварские, разрушительные способы вторжения в историческую среду, выделим ряд существующих ныне форм диалога. Главное, что мы видим, это присутствие современного архитектора, следы его прикосновения во всех бытующих ныне разновидностях исторического в современной среде. Возьмем в качестве примера консервацию раскопок виллы Эркуллия в г. Пьяцца Армерина (Сицилия) (**цв. вклейка, рис. 1**), где присутствие современного архитектора отражено в архитектурной части работ по защите объекта от ветров и дождей.

Современный архитектор принимает участие и в реставрации памятников архитектуры. Обратим внимание на то, как выражен диалог настоящего с прошлым при реставрации сооружений школы гладиаторов в Капуе (**рисунок 1**), в чем проявилось взаимодействие античного памятника с пластическим языком и пространственным мышлением современности. Принцип консервации осуществлен здесь совершенно в духе модернистской архитектурной пластики, а также театральной зрелищности и картинности, ориентированной на невзыскательный вкус основных посетителей памятника – современных туристов. Эстетика педантично демонстрируемой подлинности могучих образов античных сооружений, основанная на критериях знаточества, сменяется теперь свободной трактовкой античных образов в духе постмодернистской парадигмы.

В градостроительной ситуации зодчие демонстрируют другие возможности той же постмодернистской образности. Решенное в постмодернистском ключе здание в Нюрнберге (**рисунок 2**) имеет некое символическое обозначение на фасаде в виде проекции прежде стоявшего на этом месте здания и подобных ему других, которые когда-то были выстроены по красной линии улицы.

И другой, еще более яркий пример. В Мюнхене в районе Пинакотеки современное здание (**цв. вклейка, рис. 2**) становится центральным по отношению к фланкирующим его сохранившимся зданиям 1900-х годов. Архитектором найден некий стилистический аналог

и вместе с тем подчеркнута его главная роль. В результате восстанавливается заданная ритмика, масштаб, находясь общие стилистические характеристики, и облик улицы приобретает определенную завершенность. Для высокой оценки этих двух градостроительных решений необходимо ввести такое понятие как аура, то есть достижение в архитектурной образности наибольшей идентичности «гению места».



Рисунок 1. Школа гладиаторов в Капуе. Италия.

Богатая стилистическая палитра современной архитектуры придает диалогу старого и нового множество оттенков. Отношения могут строиться либо *на контрастах*, либо основываться на контекстуальной формуле «*незаметности*», точнее, деликатном диалоге с исторической средой.



Рисунок 2. Исторические аллюзии в архитектурном решении здания в Нюрнберге. Германия.

Центр Помпиду (Ричард Роджерс и Ренцо Пьяно) построен в 1971 году. Его промышленно-дизайнерские формы, его локальный, как бы художнически не преломленный цвет (краски из банки) – все это, бесспорно, чужеродно по отношению к окружению. Однако встроенность в уличный ряд домов, стоящих по красной линии, согласованные с существующей застройкой масштаб и пропорции выставочного здания новой формации сгладили его

экстравагантность. Одновременно всегда многолюдная площадь сохранила месту старого городского Бобура всегдашнюю его оживленность.

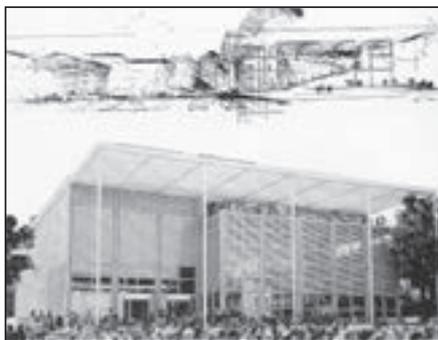


Рисунок 3. Здание общественного центра, построенное Норманом Фостером в Ниме. Франция.

И тот и другой принцип в зависимости от условий и замысла использует Фостер в Берлине и Ниме. Здание общественного центра, построенное Норманом Фостером в Ниме (Франция) (**рисунок 3**), легкое и прозрачное, изящных пропорций, заключенное в объеме строгих геометрических очертаний и члененное сообразно ордерной логике, действительно, стремится к незаметности, но, будучи замеченным, вызывает восхищение своим сдержанным благородным достоинством.



Рисунок 4. «Сад развалин. Античный порт» в Марселе. Франция.

Анализ опыта разных методов архитектурной интерпретации диалога, в котором доминирует современная архитектура, начнем с включения в городской контекст арт-объектов в виде руин. Эстетика руин, восходящая к культуре эпохи романтизма, наследуемая сегодня, с одной стороны, отвечает требованиям консервации, с другой – ставит перед архитектором важную задачу включения фрагментов памятников в городскую среду. Весьма ценным для нас является богатый итальянский и французский опыт. Убедительным примером может служить «Сад развалин. Античный порт» в Марселе (**рисунок 4**): новое здание музея на его территории, соседствующие с ним многоэтажные жилые дома представляют единое целое.

В складывающуюся систему градостроительных стратегий вносят свои коррективы и требуют компромиссов *неожиданные события, такие как* природные катаклизмы, мировые и локальные войны, вандализм фанатиков. Так время от времени особую актуальность приобретает метод *восстановления – воссоздания*. Эта область восстановительного строительства разрушенных городов представляют собой огромный материал для исследования, требующий поиска новых методов, разработки специального научного инструментария. Когда я бываю в Сталинграде, Дрездене, Берлине, Дюссельдорфе и даже Бейруте, я болезненно ощущаю провалы и пустоты в аурагическом пространстве этих городов. Как и чем измерить эти ощущения?!

Опыт Ковентри дает пример использования методов консервации (или археологической реставрации), которые и теперь являются наиболее результативными. Остатки средневекового здания были законсервированы с минимальными докладками, необходимыми для сохранения подлинника, а новое здание городского собора возведено рядом в современных формах. Развалины собора приобрели значение не только сохраненного *памятника зодчества*, но и *исторического памятника*, связанного с трагическими событиями второй мировой войны, дополнив горестными воспоминаниями «гений места» памятью о преступлениях «гения зла».

Характерным примером послевоенной реконструкции в масштабах города может служить Гавр. Градостроительное решение, предложенное Огюстом Перре, поразительным образом соединило скромные возможности типового индустриального строительства тех лет с сохраненной планировкой, высотностью и целым рядом приемов, вызывающих ассоциации с атмосферой старого города. Не случайно, в июле 2005 г. Комитет ЮНЕСКО включил Гавр в список всемирного наследия. Хотя непонятно почему из списка всемирного наследия был исключен Дрезден. Трудно что-либо возразить против масштабности, с которой воссоздаются памятники архитектуры Германии. В реконструктивной стратегии Дрездена главенствующим стал этический критерий.

Метод *воссоздания* широко используется в Израиле, в стране, где визуализируется и выстраивается историческая перспектива в воссоздаваемых ансамблях Кесарии и Масады. Главная роль, конечно, принадлежит редкой и своеобразной красоты эпическому пейзажу.

Старый Литовский город Паневежис, разрушенный до основания во Вторую мировую войну, не утратил колорита уютного провинциального городка, несмотря на то, что застраивался типовыми сборными домами образца 1960-х годов. Благодаря сохранению прежней городской планировки, ритмов городской застройки, набережной с ее лестничными спусками к воде, утопающих в зелени улиц и дворов город не утратил своей привлекательности и органичности благодаря сохранению ауры старого города.

Франкфурт-на-Майне – это совершенно новый современный город, где высотные здания не теснятся на небольших участках. Свободный подход к ним и хорошее обозрение обеспечивается множеством разных градостроительных приемов.

Сегодня это финансовый центр Европы, ставший для архитекторов экспериментальной площадкой строительства высотных зданий. Город активно строится, реконструируются и реставрируются его здания. Перестраиваются уже фрагменты городской застройки послевоенного времени. На их месте воздвигаются импозантные здания нового поколения. Набережная Майны по обоим берегам благоустроена и облюбована горожанами для отдыха и прогулок. Здесь на берегу реки построен новый музей архитектуры, экспозиция

которого создана студентами архитектурной школы. Бережно сохраняются и реставрируются рабочие кварталы, спроектированные Эрнстом Маем. Эти районы массовой застройки конца-1920-х – начала 1930-х годов на окраинах города и поселок Праунхайм (Siedlung Praunheim) получили сегодня статус памятников архитектуры.

Постмодернистская эстетика раскрепостила архитектора как художника. Постмодернистской интерпретацией этого метода явилась т. н. *символическая реконструкция*. К работам такого рода можно отнести построенный Робертом Вентури Мемориальный комплекс Бенджамина Франклина в Филадельфии (США, 1972–1976). В 1970-е годы в СССР также появились проекты, в которых разрушенные храмы предполагалось обозначить условно, очертив силуэт металлическим каркасом. Это были странные призрачные сооружения, как миражи, возникающие и исчезающие в пейзаже в момент перемены освещения. Такие примеры на практике очень редки.

Потребность в визуальной артикуляции взаимодействия разновременных пластов архитектуры города проявляется и в новой застройке, в комплексах, выведенных за пределы исторического города. Связи эти устанавливаются с помощью градостроительных приемов. Примером может служить парижский Дефанс. Основная магистраль, пересекающая пространство ансамбля, соединяет две триумфальных арки старого и нового районов Парижа.

Городская атмосфера Дюссельдорфа пропитана историческими ассоциациями. Новые постройки выдающихся современных архитекторов удалены от центра и рисуются выразительными силуэтами на горизонте.

Построенные Рикардо Бофиллом новые районы в Париже и Монпелье воскрешают образы истории в ностальгических формах постмодерна. Его ремейки монументальной скульптуры Эллинизма и Ренессанса в Монпелье (**цв. вклейка, рис. 3**) представляют собой мастерскую адаптацию образов классической пластики к постмодернистским формам современной архитектуры. Здесь мы становимся свидетелями мифологизации, сопровождающей образование новых городских пространств.

Закончу я свои размышления живым примером, который свидетельствует о том, что наши представления о «гении места» стали сегодня фактором, способным влиять на принятие решений при определении культурных и, в частности архитектурных, судеб и решений.

В ЮНЕСКО, организации, которая занимается вопросами сохранения архитектурного наследия, существуют два основания для сохранения и, соответственно, два типа памятника. К первому относятся памятники, имеющие материальную и художественную ценность. Значение второго определяется связью объекта с важными событиями политической, культурной и частной жизни людей, связью, которую историки искусства и критики у нас в России называют «памятью места», «духом места».

При традиционном подходе, уникальность является самой важной чертой памятника архитектуры, который надо сохранять. Архитекторы задались вопросом, нужно ли сохранять постройки и сооружения, возведенные за последние 50 лет, ведь в них нет уникальности. Голландский архитектор Рем Колхас в 2010 году на выставке «Хронохаос» в Венеции продемонстрировал различные парадоксы сохранения архитектурного наследия, которые он обнаружил. Вот один из них: в XX веке мы построили гораздо больше зданий, гораздо больше разной архитектуры, чем за всю историю человечества. «Москва – новый город», – утверждает архитектор Юрий Григорян. Его студенты выяснили, что 90% зданий в Москве построено за последние 50 лет. Обычно 50 лет является официальным сроком, когда можно

начинать что-то сохранять. Именно с такой временной дистанции люди начинают оценивать архитектуру. Приводим выдержки из выступления молодого архитектора Куба Снопика (сначала стажера, затем преподавателя Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» в Москве) на заседании круглого стола, посвященного проблемам современного социального жилища, в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Он предлагает объединить два критерия, выдвигаемых Юнеско, видя уникальность в единстве всей сложной семантики архитектурной среды.

«Сейчас наступил такой момент, когда определяется ценность опыта пятидесятилетней давности. Уже есть первые попытки что-то сохранить.

Например, 9-й квартал Черемушек в Москве, как я слышал, уже предлагается сохранить. Возникает вопрос, как это мотивировать» «Я пытался найти на примере Беляево возможные причины сохранения такой архитектуры. Остановлюсь на трех кратких эпизодах.

Первый относится к эпохе Н. Хрущева. В 1954 году он сказал речь о широком внедрении типового проектирования, индустриальных методов, улучшении качества и снижении стоимости строительства. Эта речь, по-моему, один из самых важных, а, может быть, самый важный документ, который касается архитектуры в XX веке. Как сторонник современной архитектуры – Хрущев прогрессивный человек. Осуществление этой программы помогло решить социальные проблемы послевоенного времени: выселить людей из подвалов, создать микрорайон как градостроительный элемент, удешевить и ускорить строительство. Детищем этого времени было и Беляево (цв. вклейка, рис. 4). Но, с другой стороны, есть, уже очевидные сейчас, отрицательные черты этой архитектуры: она очень монотонна. Например, моя любимая серия 1605, ее начали производить в 1958 году, а перестали – в 1985, что было результатом замедления развития. Дома этой серии продолжали строиться и во времена Брежнева, и во времена Андропова, вплоть до перестройки. Вся политическая ситуация менялась, весь мир менялся, появились компьютеры, интернет – а дом не менялся вообще.

С Хрущевым и Беляевым связано еще одно замечательное событие в художественной жизни Москвы, давшее новый импульс развитию неофициального искусства в СССР, – «Бульдозерная выставка», которая открылась в сентябре 1974 года, и она очень быстро была закрыта. Она появилась в пространстве Беляево как раз, и очень быстро была закрыта милицией, а работы художников уничтожены бульдозерами. И мне кажется, что оба эти события – новое строительство и акция вандализма по отношению к искусству, его победа над невежеством, говорящие о противоречивости и контрастах эпохи, могут стать веской причиной для сохранения этой архитектуры.

Второй критерий, который хочу предложить, связан уже с искусством, вернее, с московским концептуализмом... одним из самых важных направлений в искусстве того времени. Беляево, это не только пространство, где жили эти художники, где делались выставки, а также, можно сказать, что архитектура позднего модернизма имеет общие черты с концептуальным искусством. Подтверждение тому мы находим и в «элементарной поэзии» А. Монастырского, и в композиционных структурах «стихостроения» Д. Пригова... И художники и архитекторы этого времени следовали такой же рациональной модернистской логике. Это очевидно, если посмотреть на их работы. И архитекторы, и художники этого времени работали с объектами. Архитекторы имели дело с ограниченным набором индустриальных элементов, из которых возводились сборные дома, и не имели возможности вносить какие-либо изменения. Они про-

сто делали композиции этих готовых домов. Так же действовали и художники. Если же мы посмотрим на работу Дмитрия Пригова, заметим явное сходство между поэзией и представленной здесь картиной. Просто слова, готовые слова, которыми художник рисовал эту картину.

Общая черта, свойственная и архитектуре, и искусству концептуализма, – это повторяемость. И советские фабрики домов, и художники, использовавшие печатные машины, повторялись. Художники повторяли определенные мотивы много раз и составляли из них целые композиции. Композиции из слов составлял Пригов, который жил в Беляево, а архитекторы делали композиции из домов.

Были и художники, которые иронически относились к этой рациональной архитектуре. С левой стороны рисунок Л. Чериковера, советского архитектора, который создал такие рисунки идеальных размеров для типовых зданий. А, с другой стороны, мы видим, как художник Виктор Пивоваров, издевается над принципом «одинаковости», показывая, как у каждого человека запроектирован один и тот же режим дня. И в поэзии мы можем найти черты повторяемости, о которых я говорил. Даже если прочитать этот самый известный стих Пригова, можно почувствовать «разреженность», как в атмосфере микрорайона.

И, наконец, еще одно наблюдение, которым я хотел бы поделиться, для наглядности можно проиллюстрировать, обращаясь к кино. Именно в кино можно увидеть, что вся Россия застроена этими микрорайонами, и художники-режиссеры замечают, как меняется со временем отношение людей к ним. В фильмах шестидесятых, семидесятых годов пространство новых жилых районов, которое видит режиссер, очень приятное. В фильме «Афоня» можно видеть, что людям в этой среде просторно и легко: там они счастливы, там трава зеленая и небо голубое. А потом восприятие этой среды начинает меняться. В восьмидесятых в фильме «Курьер» – это уже очень неприятная среда, а в 2008 в фильме В. Германики «Все умрут, а я останусь» она превращается в ад. Можно сказать, что поменялась не сама архитектура, а поменялась ее репутация. Репутация микрорайона сейчас очень плохая. На данный момент отношение к микрорайонам в Москве негативное и многое из того, что на самом деле ценно, может быть уничтожено, как это было с архитектурой XIX века.

Из-за плохой репутации в семидесятых, во многих городах, например, в Манчестере, вся эта архитектура была уничтожена, а сейчас многие сожалеют, что ничего не сохранили. Постепенно отношение к первым опытам индустриального массового строительства начинает меняться и прежде всего в профессиональной среде. Можно посмотреть уже сейчас на Европу, например, на Германию, где микрорайоны стали модными. Возникает вопрос, как вообще это сохранять? Существуют прекрасные инструменты в ЮНЕСКО, чтобы сохранять уникальную архитектуру, которой больше ста лет, но не существует никаких инструментов, чтобы сохранять такую архитектуру, как микрорайон. Мне кажется, самым важным здесь становится сохранение примеров симбиоза архитектурной среды и ее нематериальной составляющей, который является уникальной и исключительной культурной ценностью. Эти обстоятельства дают основание рассматривать архитектуру данного периода как явление культуры и могут быть аргументами в пользу сохранения архитектуры позднего модернизма (цв. вклейка, рис. 5).

[Из выступления архитектора Куба Снопика на заседании круглого стола, посвященного проблемам современного социального жилища, в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ: Материалы круглого стола 21 марта 2012 г. см.: Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012, № 3. С. 31–53]

Макаров Андрей Иванович

доктор философских наук,
профессор кафедры философии ФГАОУ ВО
«Волгоградский государственный университет»
Волгоград
andre_mak@mail.ru

**Специфика воздействия социокультурной среды
на формирование творческой личности**

Те люди, которых называют творцами или творческими личностями во многом являются продуктами социокультурной среды, ведь личность не что иное, как совокупность отношений индивида и его социального окружения. Другими словами, личность возникает как эффект взаимозависимости людей, их взаимовлияния друг на друга. Личность – это всегда «между», а не какое-то навсегда помещенное в человека качество. Эта концепция личности диалогической философии М. Бубера и персонализма Н. А. Бердяева помогает нам понять феномен т. н. творческой личности.

По Бердяеву личность нельзя определить как биологическую особь, или как индивида, обладающего особыми свойствами, или как неделимую единицу общества. Этот автор даже говорит, что общество является врагом личности [Бердяев, 1931, 64]. Личность у Н. А. Бердяева – не вещь, а идея, принцип: «Личность есть по преимуществу нравственный принцип, из неё определяется отношение ко всякой ценности. И потому в основе этики лежит идея личности» [Бердяев, 1931, 29].

«Личность есть не субстанция, а акт, творческий акт», – пишет Н. А. Бердяев [Бердяев, 1931, 12]. Творческая личность – это личность, которая возникает в результате сверхактивного взаимовлияния: с одной стороны, влияния среды на художника, а с другой, его влияния на среду. В этом смысле среда – это совокупность условий существования (бытия) объекта. Социальную среду можно определить как набор различных, внешних по отношению к индивидуальной психике контекстов, в которые включена человеческая деятельность. Под контекстами мы понимаем всевозможные подсистемы социальных отношений.

Вводимое нами понятие «сверхактивное взаимовлияние» указывает на следующую специфику деятельности творческой личности: во-первых, художник – это человек с очень развитой чувствительностью к среде, развиваемой профессиональной практикой, то есть объективной необходимостью все время находится в актуальных социальных и культурных процессах; во-вторых, социальное окружение творца – это сильные (влиятельные) творческие натуры – его современники и его предшественники, на которых он ориентируется. Эти два фактора способствуют созданию культурное силовое поле вокруг художника, в котором кристаллизуется то, что принято называть личностью, то есть система отношений между ним и значимыми Другими. В этом аспекте личность может быть определена как *коннективная структура*, которая «действует соединяющим, связующим образом, причем в двух измерениях – социальном и временном» [Ассман, 2004, 15]. Эта система отношений становится устойчивой, и по мнению Бердяева она даже приобретает форму отдельной сущности,

существа: «Личность есть существо разумное, но она не определяется разумом, и её нельзя определить как носителя разума» [Бердяев, 1972, 12]. Это и есть творческая личность.

Что дает для творческой деятельности наличие личности у творца? Так как личность – это система связей с Другими, то значит, что обеспечивается адекватная «обратная связь» с миром и поэтому художник при очень развитой фантазии не теряет связь с действительностью как это происходит с дилетантом, опирающимся только на фантазию. Именно это качество (адекватная передача информации о внешнем мире) является, согласно Л. С. Выгодскому, основой творческой комбинирующей деятельности в отличие от забавных, но жизненно пустых фантазий ребенка или дилетанта. «Здесь мы находим первый и самый важный закон, которому подчиняется деятельность воображения. Этот закон можно формулировать так: творческая деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта человека, потому что этот опыт представляет материал, из которого создаются построения фантазии. Чем богаче опыт человека, тем больше материал, которым располагает его воображение. Вот почему у ребенка воображение беднее, чем у взрослого человека, и это объясняется большей бедностью его опыта» [Выгодский, 1991, 10].

Такая адекватная обратная связь с действительностью является обязательным условием для деятельности по созданию выразительного художественного образа. Этот тип образов возникает в результате сложнейшей комбинаторной работы воображения и логического мышления. Последнее отвечает за внесения идей в произведение. Не случайно даже живопись и скульптура, которая вроде бы может позволить художнику обойтись без идей, без их никогда не обходится в отличие от простой фотографии. Яркой иллюстрацией этого тезиса является портретный жанр. Портрет это всегда изображение наложенных нескольких лиц наблюдаемой натуры. Это может быть сочетание лика и лицевой маски – как это представлено в иконописи или некоторых портретах (например портреты К. Петрова-Водкина). Это могут быть лица, схваченные взглядом портретиста в разные моменты времени жизни модели (яркий пример применения этого приема мы видим в портрете художника А. И. Мильмана кисти И. Машкова). У фотографии ни прошлого ни будущего, а лишь настоящее время. Время портрета – динамично, полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего.

Художественный образ – это всегда символ, представляющий собой такое сгущение значений, которое позволяет воспринимать зрителю соединяться с миром идеального.

Порожденные художниками образные миры из произведений в свою очередь оказывают влияние на них самих. Ведь реальность для человека репрезентирована в образах, являющихся составной частью программ поведения любого человека. В этом смысле культура является набором программ управления поведением. Эти программы содержатся в текстах культуры, произведениях художников. Следовательно, все время происходит перетекание влияния среды и творческой личности: на неё влияют культурные объекты, которые ей же созданы отчасти. Возникает как бы круговорот или «петли обратной связи», благодаря которым мир меняет личность. А личность мир своим творческим усилием. С семиологической и кибернетической точки зрения этот динамический аспект культуры описывается с помощью понятия «метаболизм знаков», или «символический обмен». Биологическая метафора метаболизма нужна для иллюстрации тезиса о том, что информационный обмен лежит в самом основании жизни.

Символический обмен для своего осуществления требует материи, поэтому можно сказать, что символ (образ) всегда нуждается в теле. Оформленность образов – это их

кардинальное свойство. Оформленность символа в качестве средства соединения двух миров возникает благодаря работе творческой личности, направленной на поиск такой формы идейной структуры произведения, которая бы могла оказывать существенное влияние на зрителя. Что значит существенное влияние? Это такое влияние, которое заставляет мечтать, трансцендировать, переноситься в другие миры.

Список использованной литературы

- Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки русской культуры, 2004.
- Бердяев Н. А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. – Париж: Изд. «Современные записки», 1931.
- Бердяев Н. А.* О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики – Париж: YMCA-Press, 1972.
- Выгодский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1991.

Торопова Анастасия Александровна

*Аспирант кафедры философии ФГАОУ ВО
«Волгоградский государственный университет»
Волгоград
ya-est-atanasija@yandex.ru*

Сферология художника: тело и территория

Пространство культуры это структура, состоящая из множества элементов и их взаимоотношений, как дружественных, так и конфликтных по отношению друг к другу. Его протяженность наполнена смыслами, как объективными, так и субъективными, оформленными в виде символов, метафор, образов.

Мирче Элиаде выделяет диадку двух культурных пространств – обжитого и неизвестного: «Для традиционных обществ весьма характерно противопоставление между территорией обитания и неизвестным, неопределенным пространством, которое их окружает. Первое – это «Мир» (точнее, «наш мир»), Космос. Все остальное – это уже не Космос, а что-то вроде «иночного мира», это чужое и хаотичное пространство, населенное ларвами, демонами, «чужими» (приравниваемыми, впрочем, к демонам и привидениям)» [Элиаде 1994: 27].

Одним из типов культурных пространств – обжитого – является территория. Территория – это не естественное явление, а социальный конструкт: «Принципиальная особенность «территории» – ее сверхчувственный характер: целиком она не может быть воспринята с помощью человеческих органов чувств. Именно поэтому «территория» не открывается, а конструируется, она не естественное, а искусственное образование» [Пигалев 2001: 60].

Один из образов, применимых к описанию территории, это образ сферы. «Сфера» – это концепт П. Слотердайка, близкий по значению к греческому слову «ойкос» – жилище, дом. Сферы Слотердайка человекообразны, они представляют обжитый космос, в котором

обитает человек. Человек пребывает в двух космосах – макрокосме (пространстве культуры) и микрокосме – собственном теле. Для Слотердайка концепт тела важен как дополнение идеи пространства бытия-в-мире Хайдеггера [См.: Петров 2013: 124–125]. Тело – это чувствующий орган, воспринимающий мир и с ним сообщающийся. Тело – это ядро, вокруг которого сферы образуются.

Человеческое тело является материализованным образом сферы-космоса, а территория является образом, который символически объединяет множество людей посредством их тел.

Критерием неотчужденности тела, по Слотердайку, является чувство защищенности. Традиционно такую защиту давала символическая реальность, вписывающая тело в сферы родственных связей, коллектива, империи, отечества и прочие среды. Сегодня человек отчасти получает чувство защищенности за счет погружения в современный медикалистский миф, интегрированный в идеологию техницизма. Забота о физическом теле позволяет чувствовать себя защищенным наукой и медициной. «Лишь в этом контексте становится понятен эксцессивный интерес людей современной эпохи к собственному «здоровью» ... современное настойчивое внимание к основанию здоровья (в философском поле впервые продуманному Шопенгауэром) инициировано в высшей степени понятным импульсом. На чем, если не на предполагаемом внутреннем биологическом фундаменте, должен основываться поиск моего личного своеобразия, более того, поиск ядра неотчуждаемо мне принадлежащего?» [Слотердайк 2010: 195–196].

Однако, это чувство безопасности иллюзорно, считает Слотердайк и приводит факты: с каждым годом при лечении болезней появляются сотни новых болезней, неизвестных медицине. Медикалистская забота о теле снижает его иммунитет: тело не распознает в себе чужое и свое. Это «толерантное тело».

Медикалистское видение телесности отчуждает человека от собственного тела, делая последнее все более монструозным и неконтролируемым. Отчуждение тела происходит, когда тело окончательно становится человеку чужим. Слотердайк в этом вопросе приходит к той же мысли, что и французский философ Ж. – Л. Нанси: европейское сознание формирует образ тела в качестве Чужого. То, что об этом Чужом принято заботиться, не упраздняет его одиночества, свойственного отчуждению.

Итак, тело, согласно Слотердайку, становится отчужденным из-за объективированного медикалистского взгляда на него. Символическое восприятие тела сменяется физиологическим. Границы тела измеряются исключительно границами собственного тела. Уже невозможно формирование коллективного тела, как, например, советского конструкта. Становится невозможной корпорация, поскольку наличествует только единичное автономное тело.

Современная культура привела к отчуждению человека от собственного тела, но в то же время в ней стоит искать способ возвращения переживания «живого тела». Преодоление исключительно физиологического восприятия собственного тела может состояться в области искусства. Современное искусство – это сложное явление, заявляющее о своем исключительном положении. Под современным искусством мы понимаем совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине XX века. Впервые слово «contemporagu» («современное») по отношению к искусству употребила в 60-х годах XX века американская исследовательница Розалинда Краусс в своей диссертации о работах Дэвида Смита. Этот термин был применен не для того, чтобы определить время создания его работ, а с целью указать на существенные характеристики формирующейся новой парадигмы искусства.

Современное искусство в широком смысле представляет собой освободительную практику на разных уровнях художественного творчества: освобождение от формы, от принятых технических средств, от визуальности, от эстетических категорий, от идеологии, от историко-художественного контекста, от традиционных художественных критериев.

Всякое произведение искусства становится таковым благодаря двум аспектам: внутренним свойствам и внешним чертам, необходимым для признания артефакта в качестве произведения искусства. Внутренние свойства – это свойства, которые присутствуют в самом предмете – физические характеристики, стиль, художественный образ. Внешние черты – привходящие обстоятельства, влияющие на оценку качества работы. Свойства произведения искусства частично заложены в самом артефакте, частично «исходят» от социального института, так называемого «мира искусства».

И художник, и зритель способны вступить в коммуникацию благодаря тому, что первый способен сформировать художественную интенцию, а второй – ее обнаружить. Но это возможно при условии, что обе стороны говорят на одном языке художественной системы. Диалогизм художника и потребителя указывает на важный критерий, определяющий статус арт объекта: современное искусство существует в социальном контексте, а произведение современного искусства возникает в результате совместных практик представителей мира искусства.

Тема совместного действия художника и зрителя ярко проявляется в феномене перформанса – преимущественно телесной художественной деятельности. Жанр перформанса сложился в процессе эволюции экспериментальных практик первой половины XX века, оформился в рамках концептуального искусства, развивался в контексте постмодернистского дискурса и претерпел трансформацию в пространстве современной культуры

Логика развития текста перформанса поначалу базируется на структуралистском представлении о тексте как о завершенной, замкнутой структуре, строящейся по модели, которая обуславливает адекватную интерпретацию самого текста. Впоследствии, в рамках постмодернистской парадигмы, перформанс представляет текст как нечто открытое, незавершенное, провоцирующее появление множественных вариантов понимания.

Перформанс на практике прекрасно иллюстрирует теорию диалогизма М. М. Бахтина: эстетический эффект и смысловое напряжение возникает в момент «насильственного сведения в одно время и в одном пространстве социально и психологически чуждых друг другу людей. Благодаря этому создается, согласно Бахтину, провокация, которая заставляет этих людей раскрыться друг другу, полностью овнешниться, утратить замкнутую частную сферу, вступить друг с другом в предельно напряженный диалог. Такая провокация рассматривается Бахтиным как акт искусства *par excellence*» [Кабаков, Гройс 2010: 62].

Перформансисты с помощью собственного тела пытаются актуализировать для себя и для других те реперные точки, на которых зиждется образ страны как «ойкоса» – через проблематизацию исторической и культурной памяти, обновления языка, эмоциональное переживание текущих событий и т. д.

Перформанс как вид искусства созвучен философским идеям, сформулированным в философии постмодерна. В частности, в работе «Бытие единичное множественное» Нанси пишет о том, что это единичное множественное бытие (*être singulier pluriel*) узнает о себе в процессе со-бытия с другими. Только через встречу с другим (как это и происходит в перформансах), – таким же единичным, сингулярным бытием – конституируется существование отдельных индивидов. Понимание бытия как единичного и множественного делает

взаимоисключающим возможность помыслить бытие едино и субстанциально: единичность «случается» и случается по-разному при разных показах. «Быть» – это случаться» [Нанси 1994: 157]. С этим связана критика хайдеггеровской идеи первоисточка мира: «Если мир не имеет истока вне себя самого, если мир есть свой собственный исток, или «сам» исток, то исток мира находится в каждой точке мира. Он есть «каждый раз» бытия, и его режим – это со-бытие каждого раза всех раз» [Нанси 2004: 131].

На кантовский вопрос о сущности человека мы получаем следующий ответ: «Быть человеком это, по крайней мере, не располагать никакой сущностью». Тем самым снимается другой вопрос Канта – что я должен делать? – как некорректный, поскольку он содержит в себе, с точки зрения Нанси, ложную предпосылку о наличии готовых моральных предписаний: «Нет такой сущности человека, посредством которой можно было бы определить или заключить, каким образом этот “человек” должен жить, иметь свои права, свою политику, свою этику» [Нанси 1994: 152].

Итак, образ тела является важной частью процесса формирования социальной идентичности. В XX веке возникает идея заново присвоить, «приручить» собственное тело. Границы образа тела становятся все более подвижными благодаря экспериментам в области искусства и теоретической философской деятельности. В современных художественных практиках тело перестает осмысляться исключительно как вещь, инструмент. Деятели искусства и интеллектуалы начинают применять к нему образ «потока».

Тело-поток возникает, когда человек получает свободу трансформировать собственное тело самостоятельно, а не только исходя из довлеющих над ним социальных институтов и заложенных в них канонов образа тела. «Если некогда человек достраивал тело сообразно общепринятым племенным традициям и обрядовой культуре или воспринимал тело, как нечто данное свыше, а в христианской концепции – созданное по образу и подобию бога, – то сегодня он предпринимает попытки выстраивать собственное тело, исходя из личностных смысложизненных проектов и представлений о безопасности» [Чукуров 2015: 146].

Поскольку тело не имеет собственной сущности, оно открыто для конструирования и производства так же, как конструируется и производится территория. При этом, «составной характер пространства обуславливает его неоднородность, и внутри единства есть выделенные области» [Пигалев 2001: 69–70].

1 февраля 1995 Александр Бренер, представитель московского акционизма, вышел на Лобное место на Красной площади в боксерский трусах и перчатках и, боксируя, кричал: «Ельцин, выходи!» (*рисунок 1*). Алексей Цветков, свидетель акции Бренера, так рефлексировал этот перформанс, который назывался «Первая перчатка»: «Времена прямой античной демократии, когда каждый гражданин мог дотронуться до своего избранника и обменяться с ним посильными соображениями, прошли безвозвратно, избранников теперь «транслируют» с помощью TV, от их имени вещают уполномоченные лица и непосредственность общения в общественной жизни давно уже недостижима. Это были наглядные похороны иллюзий о прямой демократии» [Цветков 2009].

Этот пример иллюстрирует деятельность художника, указывающего на проблему кризиса политической идентичности человека. Одновременно возникает вопрос о том, как может быть сформировано новое понимание социального единства.

Такая позиция дает новую возможность для понимания территории. Если исчезает символика, разделяемая жителями страны, как это случилось, например, после падения

Советского союза, то вместе с этим возникает новый способ конструирования образа территории – через событие, через встречу художника и зрителя на поле художественной практики. Через действие, интерактивность художника и зрителя «здесь и сейчас» формируется образ территории, «ойкоса», отечества – через непосредственные взаимоотношения его жителей.

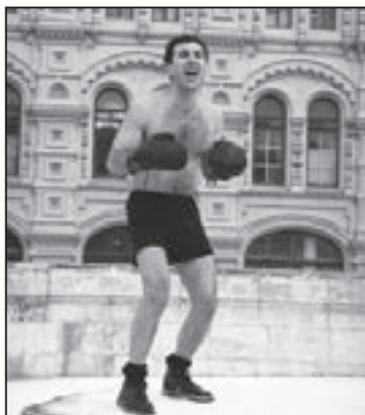


Рисунок 1. Александр Бренер. Первая перчатка. 1995, Москва.

Список использованной литературы

Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. – Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.

Нанси Ж. – Л. Сегодня // Ad Marginem'93. – М., 1994.

Петров К. А. Субъект, человек, телесность в философии Петера Слотердайка // Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2013. № 1.

Пигалев А. И. Культура как целостность: (Методологические аспекты). – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001.

Цветков А. После прочтения уничтожить: Пособие для городского партизана – М.: Амфора, 2009. Режим доступа: <https://alexeitsvetkov.wordpress.com/2012/02/05/книга-после-прочтения-уничтожить>.

Чукуров А. Ю. Конструирование телесности как механизм самоконтроля // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2015. № 3 (36).

Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994.

Иванова Анна Александровна

кандидат филологических наук, доцент
филологического факультета Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова
Москва
bratynia@rambler.ru

**«Каждый кустик ночевать пустит, если хозяина попросишь...»:
гений места в традиционной культуре
(по полевым материалам конца XX – начала XXI вв.)**

Исследовательская категория *гений места*, активно востребованная в современном междисциплинарном научном дискурсе и музейном проектировании, в методологическом и методическом аспектах не отличается однородностью интерпретаций [Казначеева 2009; Замятин 2013]. Существующие расхождения задаются не только различиями научных школ, направлений и подходов к изучению данного объекта, но и историко-культурных контекстов его аналитики. Для элитарной культуры, в основе которой лежит представление о креативной, неповторимой личности творца, релевантно представление о тернарной структуре концепта *genius loci* – «локус – личность – социум». Для народной культуры (коллективной по содержанию, способам создания и бытования) компонент «личность» не актуален, поэтому структура концепта предполагает несколько иной состав – «локус – дух-покровитель – социум» (замечу, что именно так первоначально в античную эпоху и понималось словосочетание *genius loci*).

Далее в статье обозначены возможные ракурсы анализа гения места в контексте традиционной культуры. Поскольку материалом для ее написания послужили полевые записи, сделанные в экспедициях последних десятилетий, описанную систему можно рассматривать как актуальную для нашего времени.

1. Гений места в мифопоэтической картине мира

В научных дисциплинах, обращенных к изучению традиционной культуры (этнография, культурология, антропология, фольклористика, этнолингвистика и др.), важной методологической составляющей является категория *картина мира*. На ее основе в каждом этносообществе формируется когнитивная база (общий фонд знаний и представлений), система норм и оценок, модели разнообразных поведенческих практик [Лурье 1998; Красных 2001; Гудков 2003, Садохин 2005, др.]. Соответственно картина мира рассматривается исследователями как интегральная, структурообразующая основа любого этнокультурного диалекта, как алгоритм восприятия, концептуализации и преобразования окружающего мира.

Картина мира обществ традиционного сельского типа может быть охарактеризована как мифопоэтическая (христианизация Руси усложнила ее, не изменив существенным образом структурные параметры [Успенский 1982; Толстой 1987; Живов 2002]). Согласно

ей на одной территории сосуществует два мира – человеческий, профанный (*свой*) и трансцендентный, сверхъестественный, сакральный (*чужой*) [Теребихин 1993; Элиаде 1994; Топоров 1995; Гамзатова 2007]. Последний в свою очередь также неоднороден и поделен на две сферы – демоническую (топофобную) и святую (топофильную). В пространственном отношении профанный и сакральный миры находятся не в отношениях дополнительной дистрибуции (если не одно, то другое), а изоморфной комплементарности (и то, и другое одновременно), ср.: *«Мне мать моя рассказывала. У нее отец с лешим знался, у него в гостях пировал. Место одно было у Боронят. Это место нехорошее было: там млилося, мнилося. Вот отец в лес за грибами ходил. Уже к вечеру подходит время, а он так себе, немного набрал. И все хороший гриб не идет. Ну он и выругался. А в это время он как раз на то место, где млится, пришел. Ну, выругался и глядит – как-то так сделалось, ну, не так как-то. Люди какие-то кругом пляшут, поют. Пир идет, все угощают. И его угостили за руки. Тоже угощают, поют. Затащили в пляску и все руками показывают так. И ухают! Вроде говорят, а слов не разобрать. Он оттуда еле выбрался: молитвы знал»* [Иванова 1996: 28]. Сказанное означает, что сакральное (ментальное) пространство в культурах, сформированных на основе мифопоэтического мышления, в отличие от обыденного (селенчески и хозяйственно освоенного) пространства не знает пустот и не может быть уподоблено лоскутному одеялу. Об этой его особенности в приватной беседе одна из жительниц архангельской деревни высказалась следующим образом: *«У всего есть хозяин – у креста, дерева, камешка... Каждый кустик ночевать пустит, если хозяина попросишь»*.

Будучи качественно разнородным, сакральное пространство не энтропийно, но определенным образом упорядочено. Одна из наиболее продуктивных моделей его горизонтального структурирования в сознании носителей традиционной культуры носит антропоцентрический и зональный характер (*рисунок 1*).



Рисунок 1. Мифопоэтическая модель горизонтальной организации жизненного пространства

Согласно ей сакральное пространство предстает как ряд вписанных друг в друга кругов, центром которых является человек и его жилище: «В географическом континууме можно априорно выделить два пояса: **микромир** (для традиционного сознания это мир соседних деревень, небольших речек, холмов, дорог и т. п., который в той или иной степени хозяйственно освоен) и **макромир** – “чужие земли”. Макромир, в свою очередь, включает в себя “заморские страны”, которые, как правило, не пропущены через призму личного опыта, никогда не виданы воочию, и некоторую среднюю зону, куда входят географические

макрообъекты своей страны. Последние, как правило, пространственно удалены от носителя традиционной культуры <...> [Березович]. Важно отметить, что в мифопоэтической картине мира центральная зона является средоточием позитивных характеристик, а периферийная – негативных (причем интенсивность последних возрастает по мере удаления от дома).

Эта универсальная для разных этносообществ модель при наложении на конкретные территории адаптируется к особенностям их культурных ландшафтов. Например, освоение Русского Севера исторически соотносилось с речными бассейнами (см. «речную» номинацию местных жителей – *двиняне, важане, мезёна, пинежане, суряне, кулойцы* и др.). Таежные, сильно заболоченные, труднодоступные водоразделы были малопривлекательными для переселенцев. Предпочтение отдавалось рекам, поскольку они выполняли роль транспортных артерий и были основными источниками существования: вдоль речных русел располагались заливные луга, отводившиеся под сенокосные угодья, земли, удобные для пахоты, и места лова рыбы. Таким образом, природное пространство, пригодное для жизнедеятельности континентальных северян, ограничивалось узкой полоской вдоль реки и имело ярко выраженный экотонный характер. По этому же принципу организовывались селитебная и хозяйственная инфраструктуры:

- река;
- пойменная приречная полоса лугов – сенокосных угодий (наволоки), куда традиционно из противопожарных соображений выносились черные бани;
- полоса придеревенских полей (запольки) с овинами, гумнами, амбарами;
- жилая часть деревни с рядами (порядками) изб;
- полоса приусадебных огородов с амбарами;
- ближний лес (перелесок), перемежающийся новинами;
- дальний глухой лес (сузём) с разбросанными на большом расстоянии друг от друга лесными охотничьими избушками.

Описанные особенности зонирования жизненного пространства определили пространственную организацию мифологического ландшафта севернорусской деревни и состав демонологического пантеона, ее репрезентирующего (*рисунок 2*).



Рисунок 2. Пространственная организация мифологического ландшафта севернорусской деревни

Главенствующие позиции в нем занимают три персонажа – *домовой* (центральная зона), *леший* и *водяной* (зоны дальней периферии); остальные (*банник*, *обдериха*, *овинник*, *гуменник*, *амбарник*, *полевик*, *полудница*) распределяются между ними в ближней периферии. При этом злокозненный характер демонологических персонажей, а соответственно и приписываемых им народным сознанием функций, напрямую зависит от степени их чужести человеку, которая усиливается по мере приближения к периферии жизненной ойкумены.

Вне зависимости от местоположения на таксономической иерархической шкале все природные и домашние духи в народном сознании наделены статусом *хозяина*. Это означает, что человек традиционного сельского общества признает свою зависимость от них и в целях упорядочения отношений со сверхъестественными существами прибегает к разнообразным регулятивным ритуалам (подробнее о них пойдет речь в 3 разделе).

2. Гений и место

В народном сознании гений и место семантически и функционально взаимоувязаны и образуют системное единство, в котором один элемент с завидной регулярностью характеризуется через другой: *«По досюльному окиян-мору плавало два гоголя: один бел гоголь, а другой черен гоголь. И тыми двумя гоголями плавали сам господь-вседержитель и сатана. По божию повелению, по-богородицыну благословению, сатана выздынул со dna моря горсть земли. Из той горсти господь-то сотворил ровные места и путистые поля, а сатана наделал непроходимых пропастей, щильев и высоких гор. И ударил господь молотком в камень – и создал силы небесные, ударил сатана в камень молотком – и создал свое воинство. И пошла между воинствами великая война: поначалу одолевала было рать сатаны, но под конец взяла верх сила небесная. И сверзил Михайла-архангел с небеси сатанино воинство, и попадало оно на землю в разные места: которые пали в леса – стали лесовиками, которые в воду – водяниками, которые в дом – домовиками; иные упали в бани и сделались баенниками, иные во дворах – дворовиками, а иные в ригах – ригачниками»* [Рыбников 1864: 191–192]. Соответственно оба оказываются индексально нагруженными в идентификационном и аксиологическом отношении.

Основные дифференциальные признаки мифологических персонажей (номинация, внешний облик, функции) прямо или косвенно указывают на особенности мест их обитания: *леший* (*лесовой*, *лешак*, *лесной хозяин*, *боровой*) заводит в чащобу людей и скот, *водяной* (*водяник*, *болотник*) топит, *полевой дух* (*полевик*, *полудница*) губит работающих в поле в неурочное (полуденное) время и т. д. В итоге однотипные ландшафты не смогли не сформировать устойчивой топики мифологического пантеона, что становится очевидным при сличении текстов, зафиксированных в разных российских регионах, ср. описание русалки: Восточная Сибирь – *«...волосы длинные они гребнями чешут, а сами то песню запоют, а то вдруг как засмеются! <...> вместо ног у них хвосты рыбы. Они ими по воде шлепают, а вокруг брызги серебряные летят»* [Зиновьев 1987: 51]; Поволжье – *«Сверху – девица с косами, низ – рыбий. Лежат они на песках, пищат, играют...»* [Корепова 2007: 92]; Вятка – *«Девушка была. Волосы длинные и хвост»* [Иванова 1996: 24].

Из вышесказанного следует, что в рамках одной этнической культуры может существовать несколько «диалектных» мифологических пантеонов, поскольку состав *genius loci* напрямую определяется особенностями природных ландшафтов (наличием/отсутствием лесов, рек, гор и т. д.).

3. Гений места и социум

Данный ракурс исследования предполагает анализ восприятия *genius loci* социумом, а также характер обустройства и «эксплуатации» места, находящегося под его патронажем.

По признаку топофобности/топофильности сакральные места делятся на *нечистые* (страшные, проклятые), *святые* и *амбивалентные*.

Нечистые места сознание человека размещает в точках воображаемых границ между своим и чужим мирами (порог, ворота, перекресток и т. п.) и в аномальных, экстремальных локусах культурного ландшафта (чащобы, провалы, угоры, кладбища и проч.): «Лесной человек мужика водил. Пошел тот за грибами да и заблудился. Ходил всё *буреломом*. Ходил неделю без воды, без еды. Наконец понял, что леший его водит, взял две палочки сделал из них крест и пошел. Вдруг слышит – за спиной как человек засмеялся и говорит: “Догадался все-таки крест сделать. Ну, теперь я тебя отпущу”. Тот и вышел» [Иванова 1996: 27]; «[А не говорили, что на Ивана Купалу все колдуньи куда-то слетаются?] Ну, это байка была. Я ее не знаю, но она существовала. <...> Что где-то за деревней какое-то *уродливое дерево*: там сосна... Уродливое. Чем-то так: вершина там десять побегов, либо типа метлы (ведьмина метла у берез иногда встречается). Ну и ко всему этому добавлялась ведьмина сосна, ведьмина метла» [АКФ 2006, т. 1, № 77].

Святой статус место приобретает двояким образом: либо благодаря произошедшему чуду (явление святого/его иконописного образа, неожиданное спасение, исцеление), либо путем возведения христианской святыни (монастыря, храма, часовни, креста). Поводом для их строительства может быть коллективный/индивидуальный обет или желание нейтрализовать нечистое место, окультуривав его и сменив демонического гения на святого: «Это было давно-давно, до монастыря Веркольского. <...> Будто бы на карбасах раньше ездили. И вот поднялся ветер, и они стали тонуть. Явился Николай Чудотворец. Один единственный мужик видел... И эту лодку со всеми с мужиками к берегу пригнал, и они спаслись. Спас их. В честь его церковь построили вверх» [Иванова, Калуцков, Фадеева 2009: 319]; «Вот за рекой на Щелье на этой <...> много тонуло народу. И вот сделана была часовенка, и поставлен был крест. Поставлена она была для охранения Пинежья. Внутри был хороший крест. Потом его сбросили, и опять стал тонуть народ» [ЛАИ, д. Кеврола Пинежского р-на Архангельской обл., Р. А. Черемная, 1911 г. р.].



Рисунок 3. Морфология сакрального места

В случае неполного переформатирования сакральное место может удерживать оба модуса, становясь амбивалентным и получая сразу двух гениев – святого и демона: «У нас и пугало. Идти в Лавелу, крест стоял, пугало. Дак порато видали: заставит молотить,

кичигу даст и, хлеба нет, а молотишь. Дьявол человеком покажется» [ЛИАИ, д. Явзора Пинежского р-на Архангельской обл., П. Д. Дурынина, 1915 г.р.].

Поскольку в традиционной культуре сакральные места рассматриваются как локусы контакта человека или социума с трансцендентным миром, а при определенных обстоятельствах и как канал воздействия на него в нужном направлении, т. е. как силовые пространственные «узлы», они особым образом маркируются.

В морфологии сакрального места можно выделить два слоя (*рисунок 3*) – визуально выраженный материальный и латентный духовный:

По совокупности содержащаяся в них информация составляет «житие» *genios loci*, соответственно сакральное место может анализироваться как *культурный текст*, имеющий пространственные и временные параметры. Каждый их пяти перечисленных элементов выполняет определенные функции:

- культовые объекты и предметы (идолы, камни-следовики, иконы, кресты, часовни, церкви, монастыри и др.), относясь к предметному коду, не только визуально выделяют природный локус, но и указывают на его сакральный модус и формы адекватного поведения в нем;

- «имя» (топоним/антропоним) характеризуют тип гения места и прецедентного события, с ним связанного (*Святой источник, Никола-ручей, Богородицына горка, Чертов овраг, Лешакова яма*);

- фольклорные тексты формируют устную агиографию сакрального места и *genios loci*:

- = поверья, (краткие нормативные тексты) обучают человека правильному поведению (*«Я называла – сердитый крест. Почему сердитый? Мимо идешь, обязательно над этим крестом посидят. Мимо этого креста надо пройти спокойно. Смеешься – Бог накажет»* [ЛИАИ, д. Большое Кротово Пинежского р-на Архангельской обл., М. А. Козьмина, 1936 г.р.]);

- = легенды, былички, предания, бывальщины нацелены на изложение истории его возникновения и дальнейшей судьбы (*«А это-то крест поставил наш сосед, Николай Аверьянович. У него болела рука и нога. И вот он оветился, что крест поставит. Вот в лесок он поставил в сторону так, от хулиганов подальше. К этому кресту и ходят. А ходят-то в весенний Николин день. Видимо, он Чудотворца Николая»* [ЛИАИ, д. Большое Кротово Пинежского р-на Архангельской обл., М. А. Козьмина, 1936 г.р.]);

- = ритуальные тексты (заговоры, приговоры, молитвы) призваны установить контакт человека с сакральным местом и его гением (*«Идти потом на ростань, туда идти – три тропины. И вот надо на каждую тропину положить крестиком веточки: “Хозяин, хозяйюшка, лесовой батюшка, отдайте мою скотинку! Я ее не била, не ругала”. И так на каждую»* [АКФ 2013, т. 1, № 149, д. Шишкино Плесецкого р-на Архангельской обл., А. В. Овчинникова, 1927 г.р.]).

- обрядовые практики, устанавливающие даннические отношения человека с гением места, совершаются по двум моделям, описанным Ю. М. Лотманом [Лотман 1993]: «договорной» (я – тебе, ты – мне: отличается взаимностью, принудительностью и эквивалентностью: *«Мы с Матреной давно уже конюхами работали. Застренижили одну лошадку, а она за речку перескочила. Матрена разозлилась: “Да пусть тебя леший тащит!” Две недели эту лошадь искали. В конце концов, испекли блины, положили в лесу на пенек: “На тебе гостинцы, отдай нам лошадь!” Пошли дальше, видим – стоит наша лошадь на озими»*

[АКФ 2000, т. 16, № 448, д. Лазанёво Афанасьевского р-на Кировской обл., А. П. Харина, 1932 г. р.]), и «дарственной» (крестные ходы, молебны, паломничества).

В заключение обратим внимание еще на одну особенность функционирования са-кральных мест, которая обусловлена неоднородностью (точнее – иерархичностью, разно-масштабностью) *genios loci*. Речь идет о случаях совершения паломничества последователь-но к святыням разной «силы»: если ближний гений места не помогает, идут к дальнему, более авторитетному («У нас дед разбился, дак баба тоже к трем крестам ходила – сюда, за реку и к Немнюжскому. <...> Я еще слышала про монастырь. Вот у родственников у меня (у Евдокии Васильевны Чуркиной), кто-то у них из родственников заболел или из животных кто-то заболел. И мать дала такой обвет, что, если поправится, дочку отдадут в мо-настырь на год. И вот это выполнили они» [ЛАИ, д. Большое Кротово Пинежского р-на Архангельской обл., М. А. Козьмина, 1936 г. р.]).

Условные сокращения

АКФ – Архив кафедры русского устного народного творчества МГУ
им. М. В. Ломоносова.

ЛАИ – Личный архив А. А. Ивановой.

Список использованной литературы

Березович Е. Л. Географический макромир и микромир в русской народной языковой традиции // Фольклор и постфольклор: Структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezovich9.htm>

Вятский фольклор. Мифология / Вст. ст, сост., коммент. А. А. Ивановой. Котельнич 1996.

Гамзатова П. Р. Инобытийное пространство в традиционной культуре и художественных системах (универсальная модель, когнитивные аспекты) // Традиционная культура. 2007. № 1.

Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. Л.: Гнозис, 2003.

Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Замятин Д. Н. Гений и место: ускользящая со-в-местность // Общественные науки и современность. 2013. № 5.

Зиновьев В. П. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск: Наука, 1987.

Иванова А. А., Калуцков В. Н., Фадеева Л. В. Святые места в культурном ландшафте Пинежья (материалы и комментарии). М.: ОГИ, 2009.

Казначеева Т. А. Понятийный статус концепта «Genius loci» и его функции в тексте культуры города Мюнхена. Автореф. ... канд. культурологи. Кострома, 2009.

Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. М.: Гнозис, 2001.

Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х тт. Т. 3. Таллинн, 1993.

Лурье С. В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 1998.

- Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья / под ред. К. Е. Кореповой. СПб.: Тропа Троянова, 2007.
- Рыбников П. Н.* Народные поверья и суеверья в Олонецкой губернии // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1864 год. Петрозаводск, 1864.
- Садохин А. П.* Этнология: Учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Гардарики, 2005.
- Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера: Религиозно-мифологическое пространство севернорусской культуры. Архангельск: Изд-во ПГУ, 1993.
- Толстой Н. И.* Христианизация как фактор усложнения структуры древнеславянской духовной культуры // Введение христианства у народов Центральной и восточной Европы. Крещение Руси. М.: Наука, 1987.
- Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Образ. Символ. М.: Прогресс – Культура, 1995.
- Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во Московского ун-та, 1982.
- Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Кузнецова Майя Анатольевна

*доктор философских наук, зав. кафедрой
экономических и социально-правовых дисциплин
Волгоградского филиала Московского гуманитарно-экономического института
(ВФ МГЭИ) Волгоград
makuznetsova@mail.ru*

Творчество как фактор преобразования места жительства в место бытия

Для человека важно обрести свое место – в жизни, обществе, в сердце другого человека. Состояние бездомности, неукорененности вызывает сомнение в осмысленности и подлинности существования. Мы не выбираем место рождения, принимая это как данность. Но останется ли оно обыкновенным штампом в паспорте, обозначающим «место жительства» или же станет источником силы и вдохновения для обретения себя, смысла жизни, своей состоятельности, зависит непосредственно от того, какую стратегию взаимодействия с миром человек выбирает.

Если человек воспринимает окружающий мир как среду обитания, то свои креативные способности он применяет в целях адаптации к нему. Творчество сводится к изобретательству, отдается предпочтение технологическому мастерству. Художник ориентируется на вкусы потребителя, которые определяются его пониманием Родины как места жительства: *родное*, т. е. узнаваемое, привычное, «свое». Безусловно, такое искусство востребовано, оно доставляет человеку радость, «трогает» душу, но – не «потрясает до глубины души».

Наше стремление сохранить себя в границах привычного, каждодневного преодолевается по мере формирования способности выражать свое отношение к миру в диалоге с ним, искать смысловые точки опоры в ценностно-нравственном измерении бытия.

Человеку важно удостовериться в подлинности и неслучайности своего пребывания в мире, найти аргументы в пользу «оправдания своего существования», обоснования своего законного места в мироздании в силу наличия стоящих перед ним уникальных задач, исполнить которые как «сущее среди сущих» может только человек. На наш взгляд, этот аргумент заложен в природе самого человека, в специфике человеческого бытия, его способности быть «в отношении» к миру и реализовывать это отношение в творческой деятельности. В диалоге с миром не только сам человек желает «быть распознанным», но, словами Георга Зиммеля, само Бытие стремится быть проговоренным, названным. И, по большому счету, осуществление именно этой сверхзадачи и составляет суть человеческого творчества.

Человек изобретает и создает искусственные слои реальности, привнося в мир принципиально новое, «прежде не бывшее». Очевидно, что не всегда эти действия способствуют гармонизации человекомирных отношений. От всех прочих исторических эпох наша отличается катастрофическим несоответствием уровня духовности человека технологическим возможностям, оказавшимся в его распоряжении. Ученые и философы фиксируют проблему деантропологизации человека – утраты им сущностных качеств. Исследования проблематики творчества способствуют осмыслению человеческой природы, выявлению тех оснований, которые, собственно, и делают человека человеком.

Экзистенциально-ориентированная концепция творчества (М. А. Кузнецова) признает творчество атрибутом человеческого бытия и родовой характеристикой человека. Это значит, что креативные способности, дар творчества заложены в каждом человеке. Творчество – это единственный, собственно человеческий способ утверждения себя в бытии, шанс реализоваться, «сбыться». При разной мере изначальной одаренности креативными способностями можно назвать одно важное условие реализации себя как творческой личности – развитие духовности. Именно духовность, по нашему убеждению, является показателем нормы, целостности и полноты развития личности, свидетельством реализации и раскрытия сущностных свойств человека, его творческого потенциала. Вне контекста духовности понять специфику человеческого творчества не представляется возможным.

Творчество как «оправдание» человеческого существования и смысловая константа его бытия измеряется духовной состоятельностью человека. Духовная зрелость проявляется позицией этической ответственности за результаты и последствия своей творческой деятельности, «живой волей к совершенству» (И. Ильин), жизнеутверждающим мироощущением и развитым эстетическим чувством.

Для «человека духовного» творчество одновременно является *жизнетворчеством* и в этом смысле выступает атрибутом человеческого бытия. Каждый человек имеет возможность реализовать свой творческий потенциал в той сфере жизни, которую он выбрал (в отношениях, в профессии, в продолжении рода и воспитании детей, служении обществу, науке, искусству), если этой деятельностью человек преобразует мир, внося в него нечто новое, духовно содержательное, уникальное в исполнении, но значимое для других.

Для Художника творчество является и способом реализации себя как личности в профессии, и смыслообразующей константой его жизни. Мы нередко включаемся в дискуссии

по поводу того, что является «подлинным/ неподлинным» творчеством? Появился даже термин «антитворчество» (В. А. Кутырев). Сомнение в подлинности приобретает тотальность мироощущения современного человека, а сама «подлинность» становится определяющим критерием в выражении его ценностного отношения к чему-либо: подлинный (т. е. «настоящий») человек, подлинное (т. е. «настоящее», «истинное») счастье, подлинное бытие, подлинное творчество... В контексте экзистенциально-ориентированной концепции творчества можно указать на некоторые доминанты, определяющие сущность подлинного творчества, т. е. «творчества как духовной преобразовательной деятельности, ориентированной на гармонизацию человекомирных отношений» [Кузнецова 2009: 174].

Духовная состоятельность Мастера. Человек становится личностью, преобразуя силы души и сознания постепенно, накапливая потенциал духовности в процессе усвоения системы ценностей, развития духовного опыта. Логика творческого процесса соответствует логике духовной эволюции человека: «путь от себя» (усвоение социокультурного опыта, искусства ремесла, предметное освоение пространства жизни) – «путь к себе» (осознание своей самобытности, мобилизация креативных способностей) и поиск соразмерности внутренних и внешних аспектов человеческого бытия (особой меры в соотнесенности «мира во мне» и «меня в мире»). Переход, знаменующий собой рождение художника как Мастера, можно назвать «метафизическим рождением». Метафизическое рождение – это факт обретения человеком духовной состоятельности, «рождение в духе».

Новое может появиться только в одухотворенной деятельности человека. Именно поэтому впечатление от копий шедевров всегда другое, нежели от подлинников. В них отсутствует «дыхание» Мастера. Мастером становится человек, который не только знает, что и как надо делать, но сам становится источником знаний. Красота и легкость мастерства – результат достойно пройденного пути ученичества, проявленной воли к совершенствованию себя, своего таланта. В китайских представлениях различалось четыре уровня совершенства, которые в общих чертах соответствовали четырем уровням развития человека, а именно: техническое мастерство, образованность, мудрость и духовное прозрение. Достижение технического мастерства предполагало умение «копировать внешние формы» и следовать «правилам». На второй ступени опыта художник должен перейти от усвоения знаний о своем искусстве к соединению своих способностей с индивидуальной силой выражения. Те, кто достигал третьего уровня совершенства, удостоивались звания «одухотворенного» художника, чьи «мысли находятся в гармонии с духом». Четвертую и высшую степень совершенства можно характеризовать следующим образом: «Если правила стали второй натурой художника, если он может полностью раствориться в своем замысле и если он достиг величия души, тогда он может обрести этот высший вид свободы – свободы творчества без усилия» [Роули 1989: 118–119].

На вопрос, чем отличается состояние творца от состояния ремесленника, на наш взгляд, замечательно отвечает В. П. Стахов в своей книге «Творчество скрипичного мастера»: мастер должен не просто форму делать, а организовывать звучание этой формы. У ремесленника творческое начало духа подчинено какой-то частной цели, удовлетворению какой-то частной потребности. Мастер «входит» в самую суть явлений, сохраняя явления в целостности, видит все и сразу, причем, его видение – созидающее.

Любовь как источник вдохновения. Искусство привносит в этот мир смыслы, которые оправдывают нахождение в нем человека. Благодаря искусству человек обретает опре-

делённые ориентиры для роста и развития, поэтому трудно представить, какие смысловые опоры для утверждения в жизни может передать художник в своем творчестве, если он сам отторгает мир и презирает человека. Любовь несовместима с потребительством, также как и сам творческий акт – это всегда в большей мере – отдача, и творцу нужно иметь, что отдавать. Ж. Маритен говорит о бескорыстии истинного творчества: «Творец-потребитель» использует искусство и свою публику для прямой самокомпенсации, истинный художник по своей творческой природе открыт миру, он переливает себя в свое произведение, а не самоутверждается посредством него» [Самосознание европейской культуры XX века 1991: 161].

Любовь предполагает ответственность. Сегодня немало говорится о деструктивных последствиях научно-технического прогресса и этической ответственности ученых, однако, и в отношении искусства можно предъявить претензии столь же весомые. Ведь искусство имеет доступ к самым глубинным основаниям человеческой психики и сознания. «Выпадающая» в искусственно созданные виртуальные измерения, утрачивая чувство реальности, вкус жизни и «бытийную укорененность», современный человек отчуждается и от природы, и от общества, и от искусства...

Любовь несовместима с нищетой духа, отсюда наше убеждение, что и творчество может быть только «от избытка». Творчество, словами И. А. Ильина, «не есть промысел, приспособляющийся к внешним условиям, к спросу и заказу; оно есть *служение*, ориентирующееся по внутренним требованиям, по духовным звездам» [Ильин 1993: 334].

Познание и уважение Тайны Бытия. Посредством искусства реализуется важнейшая потребность человека познавать, объяснять и понимать окружающий мир и себя в этом мире. Произведение искусства следует рассматривать не только как объект восприятия и истолкования, но и как определённую художественную форму, позволяющую по-новому увидеть действительность, проецируя в неё те или иные эстетические смыслы. Создавая такую художественную форму, автор произведения в то же время конституирует определённую точку зрения на мир, создаёт новую перспективу реальности.

М. Хайдеггер высказывает сожаление о том, что наша эпоха не знает «сокрытого», тайны, и именно потому она не знает и «несокрытого», для нее все стало не светлым, как того хотели великие европейские метафизики, а бесцветным [Хайдеггер 1993]. Иррациональная составляющая искусства проявляется в ее символическом языке. Художественный образ, содержащий в себе некую глубинную смысловую структуру, организующую его целостность и границы допустимых интерпретаций, оставляет, тем не менее, определённую вариативность значений. Произведение искусства говорит нам больше того, что подразумевает его непосредственное содержание, оно указывает нам на невыразимое. Именно это указание наделяет его духовным смыслом, позволяющим ему быть больше самого себя.

Для М. Хайдеггера произведение искусства и есть «устойчивый облик истины»: оно несет ее в себе, но не позволяет исчерпать свое содержание. Поэтому невозможно совершенно адекватно с помощью рациональных средств передать смысл произведения искусства.

Сохранить тайну в качестве тайны и в то же время явить ее миру – вот задача произведения искусства. Эту задачу не может выполнить рациональное мышление, так как оно всегда хочет лишиться тайну таинственности.

Творчество как диалог и способ гармонизации человекомирных отношений.

Как духовный феномен творчество диалогично и по своей сути, и по содержанию, и в этом – гарантия его неисчерпаемых возможностей саморазвития, совершенствования.

Жак Маритен об этом сказал так: «Произведение существует только тогда, когда его видят, – как точка соприкосновения, где соединяются две души (душа художника и душа зрителя): оно подлинно существует лишь как средство актуально-идеальной коммуникации» [Маритен 2004: 16]. Специфика восприятия художественного произведения аналогична художественному творчеству. Однако этот процесс можно назвать скорее со-творчеством, т. к. художественное произведение ориентировано на продолжение творческого акта со зрителем-читателем-слушателем, оно открыто для завершения его в воображении воспринимающего. «Изначально произведение, под которым следует понимать определённый духовный феномен, – отмечает И. А. Статкевич, – обнаруживает своё отсутствие, и только благодаря работе проекции оказывается возможным конституирование этого произведения как некоего События, несущего в себе определённый эстетический и экзистенциальный смысл, приобщающий рецепирующего это произведение субъекта к собственному духовному измерению реальности...» [Статкевич 2009: 5].

Согласно М. Бахтину, диалогична всякая культура. При этом диалогичность рождается в поиске нового без разрушения старого, в стремлении к взаимопониманию с «Собеседником» на основе относительной, а не абсолютной истинности. Известны слова М. Бубера о том, что человечность и человечество формируются в подлинных встречах: «...здесь человек обнаруживает себя не только как ограниченный другим человеком, осознающий собственную конечность, частичность, несовершенство, но и происходит взаимное утверждение индивидуального бытия других людей. Именно во встречах осуществляется «право и необходимость видеть истину», в которой душа «достигает себя со стороны озаренной светом души другого человека» [Бубер 1991: 37]. Подлинный диалог предполагает поворот к партнеру во всей его истинности, во всем его бытии. Именно акт отношения делает бытие человека осмысленным. Креативная деятельность человека может быть просто полезной изобретательностью (как ответ на социальные запросы), может быть исключительно формой демонстрации собственной оригинальности, индивидуальности. Но в сокровищницу мировой культуры попадают только те произведения искусства, которые в уникальном исполнении отразили общечеловеческие ценности, значимые и непреходящие. Ведь именно ощущение целостности собственного бытия и потребность со-принадлежности к некоему целому стремится реализовать личность в своей творческой деятельности.

Человек каждым мгновением своей жизни находится в отношении с Миром. Оптимальной формой отношений является гармония, представляющая собой «специфическое единство многообразия», соразмерность и согласованность частей целого. Чем больше людей, принимающих твои идеи и добровольно делающих их своими, тем значительнее реальный масштаб твоей личности. Чем больше людей, для которых твои мысли и чувства важны, интересны и имеют значение, тем более уникален и неповторим твой внутренний мир.

Творчество как духовная преобразовательная деятельность ориентировано на «гармонизацию жизни» (Г. Батищев). Это всегда со-творчество, результатом которого является создание новых материальных и духовных ценностей, общезначимых для всех субъектов взаимодействия. Для гармонических отношений в парадигме со-творчества характерна особая логика – полифоническая. Движение от диалога к полифонии – закономерный этап духовного развития человека и общества. Если

диалог еще потенциально содержит в себе зерно дискуссии, дуализма, то полифония – это способ организации многообразия в единое целое на основе законов гармонии. «Полифонические отношения могут быть только созидательными, но никоим образом не разрушительными, не антагонистическими, не конкурентными», – убежден Г. С. Батищев [Батищев 1997: 45]. Стратегия со-творчества, это, собственно, и есть реализация призвания человека – сохранять целостность и единство мира, способствовать становлению, осуществлению, обновлению бытия. И в этом смысле подлинное человеческое творчество всегда конструктивно, созидательно и жизнеутверждающе.

Таким образом, творчество выводит человека из плана существования в план подлинного бытия. М. Хайдеггер сравнивает Творчество с плодоносящим Древом Жизни: «самородно-подлинное родится лишь тогда, когда человек одинаково и по-настоящему готов исполнять веления превышних небес, и хоронится под защитой несущей его на себе земли...» [Хайдеггер 2006: 299]. Место рождения является точкой отсчета жизненного пути, духовного становления личности. Это место становится родным не силой привычки, а силой любви. Сформированное чувство любви к родной земле, отечеству побуждает человека к ответному созидательному движению. И тогда «место жительства» становится местом укоренения человека в бытии, расцвета его личности.

Список использованной литературы

Батищев Г. С. Введение в диалектику творчества [Текст] / Г. С. Батищев. – СПб: РГХИ, 1997.

Ильин И. Путь к очевидности / [Текст] / И. Ильин / сост. П. В. Алексеева, В. И. Кураева. – М.: Республика, 1993.

Бубер М. Первоистанция и отношение [Текст] / М. Бубер // Лабиринт. Л.; Свердловск. – 1991. – № 2.

Кузнецова М. А. Творчество как атрибут человеческого бытия [Текст] / М. А. Кузнецова. – Волгоград – М.: ООО «Глобус», 2009.

Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии [Текст] / Ж. Маритен; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.

Роули Д. Принципы китайской живописи / [Текст] / Д. Роули; пер. с англ. и послесл. В. В. Малявина. – М.: Наука. Глав. редакция восточной культуры, 1989.

Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе [Текст] / [сост. Р. А. Гальцева; пер. и примеч.; С. С. Аверинцев и др.]. – М.: Политиздат, 1991.

Статкевич И. А. Проективная природа художественного восприятия [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филос. наук / И. А. Статкевич. – Чебоксары, 2009.

Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления [Текст] / М. Хайдеггер; сост., пер. с нем., вступ. ст. и коммент. В. В. Библихина. – М.: Республика, 1993.

Хайдеггер М. Ницше и пустота [Текст] / М. Хайдеггер; сост. О. В. Селин. – М.: Алгоритм: Эксмо, 2006.

Птичникова Галина Александровна*доктор архитектуры, профессор**Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры
и градостроительства (НИИТИАГ), главный научный сотрудник**Волгоград**ptichnikova_g@mail.ru***Антюфеева Ольга Алексеевна***кандидат архитектуры, доцент**ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный технический университет»**Волгоград**myself88@yandex.ru***Регионализм и глобализм в современной музейной архитектуре**

Взаимоотношения «художник-территория» стали как никогда актуальны во второй половине XX века, когда культурная глобализация превратилась в тотальный процесс, пронизывающий все сферы жизнедеятельности человека и все уголки земного шара, которые еще совсем недавно характеризовались понятием «медвежьего угла». Совсем немного потребовалось времени, чтобы понять, что глобализация вместо того, чтобы быть средством обогащения каждой культуры в процессе равноправного диалога, превратилась в форму обезличивания практически всех культур. Главной проблемой, которая возникает в ходе мощного воздействия глобализационных процессов – это конфликт между, с одной стороны, стремлением к сохранению собственной идентичности и самобытности, с другой стороны, необходимость экономического развития подталкивает к подчинению требованиям «мэйн стрима» глобальных ценностей.

Кроме опасности утраты культурных ресурсов очевидным становится наличие признаков, свидетельствующих о посредственности этой крепнувшей общности, «которая является абсурдной копией того, что я <...> назвал элементарной культурой» [Фремpton, 1990: 461]. Феномен универсализации сопровождается незаметным разрушением не только традиционной культуры, но также и понижением качественного уровня объектов, которые можно отнести к результатам глобализации.

Названные процессы достаточно ярко проявляются в современной архитектуре, которая, возможно, даже более тесно, чем другие виды искусства, связана непосредственно с территорией. На примере различных трендов, формирующихся в современной музейной архитектуре, можно проследить противостояние двух направлений – универсализации, которая движима силами культурной глобализации, и регионализма, опирающегося на требования сохранения разнообразия культуры наций и локальных сообществ. Роль архитектуры музеев была исключительной всегда, но сегодня внимание к ним как к движущей силе, формирующей новый облик городов и регионов, резко обострилось.

Стоит напомнить, что именно музейная архитектура прозвучала своеобразным гимном глобализму через музей Гуггенхайма в Бильбао, Испания (1997, арх. Ф. Гери) (цв. вклейка, рис. 6). Расположенное на набережной здание воплощает собой абстрактную идею футуристического корабля, также его сравнивают с птицей, самолётом, суперменом, распускающейся розой. Музей сразу был признан одним из наиболее зрелищных в мире строений. Так, например, известный американский архитектор Филип Джонсон назвал его «величайшим зданием нашего времени» [Lee 2007].

Именно этот музей породил два новых явления конца XX века. Первое – так называемый «эффект Бильбао», когда большие и малые города по всему миру стремятся воплотить на своей территории проект фантастического музея, что способствовало бы экономическому процветанию города за счет постройки одного здания. Э. Мак Клеллан отмечает, что успех был столь велик, что Гери сразу же получил огромное количество предложений от представителей разных городов со всего мира, надеющихся воспроизвести «Эффект Бильбао» [McClellan 2008: 53]. Второе явление – это материализация «вау-архитектуры», которая, собственно, и может олицетворять собой «глобальную архитектуру».

Многие архитектурные проекты были претворены в жизнь после открытия музея Гуггенхайма в Бильбао. За почти двадцать лет распространения «эффекта Бильбао» по всему миру, можно отметить, что туристическая отрасль активно занимается продвижением музеев, которые относятся к такой зрелищной «вау-архитектуре» [Шалина 2015]. Глобализация манит своими фантастическими образами и «нездешними» архитектурными формами, возможностями выбора разных образов жизни. Желание «подтянуться» к мировой планке подталкивает использовать, на первый взгляд, доступные и быстрые приемы, в том числе создание архитектурными средствами хотя бы отдельных черт облика глобального города. Самым простым решением являются попытки использовать «эффект Бильбао», когда постройка одного выдающегося здания «архитектурной звездой» позволила резко возвысить статус города в мировом масштабе.

Архитектурную глобализацию можно проследить и в таких известных постройках начала XXI века, как Художественный музей в Милуоки (арх. С. Калатрава, 2001) или Имперский военный музей в Манчестере (арх. Д. Либескинд, 2002), при восприятии которых трансформация общепринятого понятия поставила знак равенства между музеем нового поколения и его архитектурой [Foster 2003: 176].

Миссия современного музея как места хранения и демонстрации произведений искусства становится равнозначной миссии образа городской идентичности, экономического воздействия и ориентира на человеческие ценности, несущие генетический код культуры [Комиссарова 2016: 45]. В архитектурной практике нашей страны также можно увидеть примеры следования тенденции музейной архитектуре, заданной Фрэнком Гери. В Москве на Ходынском поле планируется построить музей современного искусства (ГЦСИ) (цв. вклейка, рис. 7).

Проект, разработанный мастерской М. Хазанова (2009), представляет собой оболочку произвольной формы, взметнувшейся на 16 этажей. Арт-критики по-разному отнеслись к этому проекту, некоторые отмечали, что время аттрактивности музеев Бильбао прошло (Ю. Авакумов) [Острогорский 2012]. Другие эксперты отнеслись к проекту более позитивно: «В проекте ГЦСИ есть по-хорошему старомодный посыл построить что-то невиданное, небывалое, контрастирующее со средой, а не вписывающееся в нее. Мне кажется, что для

Москвы это очень уместный ход, потому что никакого знакового фрондерски современного, вызывающе модернистского здания у нас нет» (И. Кулик) [Острогорский 2012].

Итак, альтернативой архитектуре глобализма, оторванной от конкретного места, является регионализм. Концепция регионализма требует развивать в первую очередь функционально-планировочные и конструктивно-технические традиции местной архитектуры. Региональная архитектура развивается в тех культурных лакунах, которые тем или иным способом избегают давления глобализации. Проявление этой тенденции свидетельствует о том, что представление о господствующем архитектурном центре, окруженном подчиненной периферией, не является единственной моделью для оценки состояния современной архитектуры.

Региональная архитектура – это не продукт сегодняшнего времени. В принципе это течение никогда не прекращалось, точно также, как и движение универсализации и поиска общих стилевых закономерностей. Регионализм в архитектуре продолжает свое развитие, которое наиболее отчетливо проявилось во вт. п. XIX в., когда пышным цветом расцвели яркие формы национально-романтических течений. Новое возрождение регионального течения под воздействием фактора усиливающейся и культурной глобализации в виде уже части антиглобализационного движения произошло в 1990-х гг. Регионализм в архитектуре перешел в XXI столетие, получив название «новый регионализм». Он имеет свои культурные очаги в разных странах мира, в регионах и даже в разных городах.

В архитектуре этот всплеск регионализма в конце XX века был отмечен К. Фремптоном, который выдвинул концепцию «критического регионализма», объединяющую современную архитектуру и культурную самобытность [Фремптон 1990]. Фремптон представляет «критический регионализм» не столько как архитектуру, основанную на особенностях местных природно-климатических условий, культуры или ремесел, но как региональные школы, главной задачей которых было отражение общих черт региона, где они возникали. Отличительной чертой «критического регионализма» является особенное внимание к участку строительства и топографии места, естественному освещению, средовому подходу на феноменологическом уровне.

Для «критического регионализма», как отмечал К. Фремптон, характерна некоторая фрагментарность и маргинальность [Фремптон 1990: 480]. В отличие от универсальных направлений это движение концентрируется не на крупномасштабных, а на камерных проектах. Это исходит из концептуальных установок направления сознательного ограничения архитектуры не зданием – свободно стоящим объектом, а территорией, утверждаемой сооружением, на ней строящимся. Одним из основополагающих принципов критического регионализма является создание «формы места», означающей, что архитектор признает физическую границу своей работы в качестве временной границы. Иными словами, регионализм принципиально противостоит концепции «де-территориализации», как отрыву объекта от места и времени.

Регионализм нашел себя в музейной архитектуре. Наиболее ярко здесь проявили себя скандинавские архитекторы. Конец XX – начало XXI вв. в Швеции можно назвать временем региональных музеев. Самым «локальным» из таких музеев по своему образу можно назвать музей Старой Уппсалы (арх. К. Нюрен, 2000) (цв. вклейка, рис. 8). Архитектурное значение места, которое пришло из легенд и мифов так же велико, как и сохранившие объекты наследия. Это место – крупнейший культовый и политический центр языческой Скандинавии. Старую Уппсалу принято считать резиденцией королей полулегендарной династии Инглингов, которая правила сваями начиная с III – IV вв. Из сохранившихся памятников

языческой старины наиболее примечательны три огромных кургана, в которых, по преданию, были погребены свейские конунги (короли) V – VI вв. Культурное значение Уппсалы основывается на огромном капище XI в. От христианской эпохи здесь сохранилась средневековая церковь. Проектирование здания заняло долгий период 1993–1998 гг. В результате родился объект, который сохраняет традиции местности и вписывается в сложившийся ландшафт. Площадь здания составила 1200 кв.м. Здание имеет длину 22 м и 14 м в высоту. Музей в плане имеет овальную форму, чтобы с одной стороны, не заслонять вид на исторические курганы, с другой стороны, форма здания ассоциируется с формой лодок, в которых хоронили викингов. Внешний экстерьер музей облицован дубовыми панелями.

Карл Нюрен явился автором еще одного регионального музея – музея наскальных изображений бронзового века и раннего железного века Витлюке (Vitlycke) в Тануме (1999) (цв. вклейка, рис. 9). Этот маленький музей («музей места») расположен на каменной скале и как бы «всматривается» в окружающий ландшафт. Изогнутая крыша ассоциируется с кораблем, что связано с часто встречающейся в наскальных рисунках темой корабля и других судов. Здание имеет симметричную форму, в которой два изогнутых в плане объема окружают центральный вестибюль. Вестибюль представляет собой «путь» через весь музей до огороженного двора, чтобы увидеть экспозицию, представляющую жизнь людей эпохи бронзы. В южной «дуге» группируются ресторан, администрация, библиотека и мастерская с видом на сельскую местность. В северной «дуге» разместились выставочные залы с видами на горы и леса. Эти две дуги получают дневной свет из вертикальных окон. Внешние фасады выполнены из дуба, который является доминирующей древесной породой этого места.



Рисунок 1. Музей в Эстерсунде, Швеция. Проект. Арх. Х. Ларсен, 2015.

Особый интерес представляет проект нового музея в региональном центре Эстерсунде (арх. Х. Ларсен, 2015) (*рисунок 1*). Здание решено в виде деревянной скульптуры с легко узнаваемым силуэтом на фоне неба. Крыша запроектирована таким образом, чтобы глубокие световые люки проецировали мягкий северный дневной свет непосредственно в выставочное пространство. Архитектурное решение помогает новой постройке вписаться в исторический контекст, в том числе и за счет масштаба и используемых строительных материалов.

Особенность современного регионализма заключается в том, что он отражает культурные традиции, но при этом живет в пространстве, наполненном глобализирующими универсальными потоками и испытывает влияние меняющихся средств выразительности

в архитектуре [Орельская 2006: 576]. В. Л. Хайт подметил эту парадоксальность регионализма современности – стремление к созданию «мировой культуры», имеющей региональные основы, которая была бы предпосылкой для выработки уместных форм современной практики [Хайт 1998: 15].

Исследование развития глобализма и регионализма в музейной архитектуре позволило составить следующие выводы. Несмотря на соблазнительную попытку использования образов глобальной архитектуры «эффект Бильбао» проявляется на практике в единичных случаях. Анализ строительства новых музеев в разных странах показал, что часто архитектурные решения отталкиваются от местных культурных традиций, подчеркивая своеобразие того или иного места.

Регионализм в музейной архитектуре проявляется в различных направлениях. Это может быть вдохновение местными природными ландшафтами; использование исторических образов и изображений; переосмысленное использование традиционных строительных материалов; современная интерпретация народной и традиционной архитектуры. Таким образом, происходит реализация «духа места», при котором в новой музейной архитектуре комплексно воплощаются местные особенности в сочетании с изобретательным применением современных технологий и органичным преломлением традиций.

В заключение хотелось бы высказать несколько слов о региональном художественном музее Волгоградской области. Огромное сожаление вызывает тот факт, что Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова находится в приспособленном помещении бывшего торгового объекта. В 1960 году пространство овощного магазина было представлено картинной галереей как временное, но, как говорится ничего нет более постоянного, чем временное. Сегодня единственный художественный музей региона занимает два встроенных помещения в жилых домах на проспекте Ленина и улице Чуйкова, которые не отвечают требованиям к хранению экспонатов и не позволяют музею в полной мере реализовать выставочный и творческий потенциал. Вместе с тем здесь находится вторая в мире по количеству и значимости работ коллекция Ильи Машкова – его картин в музее больше, чем в Третьяковской галерее. Вопрос о строительстве специального здания не решен до сих пор.

Регион должен иметь музейное здание, которое своим архитектурным обликом сразу бы давал представление о культуре региона, его традициях, его природных особенностях. Нам представляется, что в XXI веке эту задачу необходимо решать как одну из первоочередных в свете принимаемых программ культурного и туристического развития региона.

Список использованной литературы

Комиссарова Е. А. Остров счастья в Абу-Даби: утопия или реальность// Вестник СПбГУ, 2016. Сер.15. Искусствоведение. Вып. 2.

Орельская О. В. Архитектура как летописный и эстетический портрет городского социума// Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. «Социальные науки». Н. Новгород, 2006. Вып. 1 (5).

Острогорский А. Если не сейчас, то его никогда не сделают// <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/ncca-at-baumanskaja-pro-et-contra/>

Фремттон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития/ Пер. с англ. Е. А. Дубченко; Под ред. В. Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1990.

Хайт В. Л., Николенко Т. Ю. Пересмотр представлений о социальной роли архитектуры и стилевой парадигмы в конце XX века/ В сб. «Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки». М.: НИИТАГ, 1998.

Шалина Н. С. Музей современного искусства: функция форума// Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета, 2015. № 22// URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzey-sovremennogo-iskusstva-funktsiya-foruma>

Foster H. Design and crime; and other diatribes. Verso. L.; N.Y., 2003.

Lee D. Bilbao, 10 Years Later, The New York Times, 2007, 23 September URL: http://www.nytimes.com/2007/09/23/travel/23bilbao.html?_r=0

McClellan A. The Art Museum: From Boullée to Bilbao. Berkeley, 2008.

Стрелков Евгений Михайлович

*Музей «Нижегородская радиолaborатория»
Нижегородского государственного университета ведущий специалист
студия «Дирижабль» Нижний Новгород
rivervolga2012@mail.ru*

Фотопортация: фотосюжеты Максима Дмитриева в переложении для современных медиа

Знаменитый нижегородский фотограф, неоднократный призёр всемирных выставок Максим Петрович Дмитриев (1858–1948) по праву считается летописцем нижегородского быта. Во многом образ Нижнего как «третьей столицы» и «кармана России», как центра индустриализации и в то же время символа патриархальности, старообрядчества и купеческих традиций сформировался на основе фотографических циклов Дмитриева. Сейчас эти фотографии (а сохранилось их немало) используются издателями и кинематографистами прежде всего в ностальгическом и ревизионистском ключе, как фактура «России, которую мы потеряли». [Кобылин 2016].



Рисунок 1. Фотопортрет Максима Петровича Дмитриева

Однако Максим Дмитриев был гораздо шире в выборе тем, чем это представляется некоторым его современным публикаторам. Он зафиксировал «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии», изображал толпы изнуренных рабочих у проходных заводов в Сормове и Выксе, неопрятных босяков у дешевых ночлежек. Друг Горького и Короленко, составитель фотоальбомов, посвященных волжским берегам, старообрядческим скитам священным марийским рощам, купеческим съездам и дворянским собраниям, молебнам и ярмаркам, он действительно воплощал «genius loci» Нижнего Новгорода, да и Поволжья в целом.

При этом Дмитриев определенно следовал общеевропейским трендам. В Париже была отмечена золотой медалью серия, включавшая также фотографию арестантов на строительных работах, что вызвало критику обозревателя отечественного журнала «Фотограф-любитель»: «Светописи г. Дмитриева... тоже хороши, но удивляет меня, для чего он послал во Францию светопись, изображавшую арестантов на постройке... Из-за того только, что полтона хорошо вышли на рубашках арестантов, ещё не следовало послать и выставлять в Париже эту семейную сцену. Недоставало ему... выставить ссыльно-каторжных на пути в Сибирь. Теперь, увы, на Руси тоже преобладает реальная школа» [На рубеже двух веков 1988].



Рисунок 2. Два снимка из серии М.П. Дмитриева «Шансонетки Нижегородской ярмарки»

Действительно, на рубеже 19–20 веков фотография как художественное средство резко расширила границы допустимого для изображения. В том же Париже стали выходить, например, альбомы гетер и певичек. Знакомый не понаслышке с новейшими веяниями Дмитриев затеял фотоцикл «Шансонетки Нижегородской ярмарки». Шансонетки (а в те годы в газетной рекламе встречаются и другие их наименования: гризетки, этуали, субретки...) изображены фотохудожником с большой выразительностью. Девушки позируют в призывных позах, как правило, на фоне пышной растительности и волнистых драпировок – чем не легендарные обольщающие моряков сирены!

Но даже из самого названия (шансонетки) фотографическому циклу требуется цикл вокальный – он-то и создаётся в нашем проекте с помощью специально написанной программы (программист Алексей Циберев), превращающей увеличенные и слегка «замыленные» лица певичек в звуковые ландшафты. Наложённая на фото спираль из 99 точек-«пункций» фиксирует степень глубины чёрного цвета в каждой из этих точек и превращает полученный набор чисел в набор тонов, а затем и в сладкозвучные аккорды.

Шансонетки, дошедшие до нас в архивном фотоальбоме, – один из образов городской истории – образчик неважный, бедный, но трогательный... Двойственно поведение шансонеток перед камерой – они и развязны, и смущены... Фотокадр словно рыбацкая подсечка

вырывает из привычной среды жительниц подводного мира, буквально обитателей «дна»; трели влекут нас в даль прошлого, как моряков Одиссея чарующие звуки влекли к недостижимому блаженству. Наш проект «Иренада» несомненно посвящен месту (городу, городской ярмарке, ярмарочному балагану) и памяти. «Разве не касается нас самих дуновение воздуха, который оведал наших предшественников? Разве не отзывается в голосах, к которым мы склоняем наше ухо, эхо голосов, ныне умолкших?.. А если это так, то между нашим поколением и поколениями прошлого существует тайный уговор», – писал по схожему поводу Вальтер Беньямин. Архивные фото немые, их персонажи – словно рыбы, выброшенные из глубины века на берег современности. Но современное искусство приставляет к губам фото-див магическое зеркальце медиа – и вот с их лиц, как со спирали грамофонного диска, льётся звук...

Проекту в изначальном воплощении досталось очень удачное место дислокации – длинный тёмный и гулкий, разделённый на незамкнутые отсеки подвал здания арсенала в Нижегородском кремле, которое тогда только начинало реконструироваться под выставочную площадку Государственного центра современного искусства. Вдоль подвала располагались шесть экранов со звучащими портретами шансонеток, и в гулком подвале звуки от разных источников накладывались друг на друга. Более того, перемещаясь зритель произвольно и непредсказуемо смешивал «вокалы», буквально превращаясь в мореплавателя, пытающегося сквозь шум волн (или шум времени) расслышать сладкозвучное пение сирен.

После закрытия выставки была изготовлена «кабинетная» версия – движение воображаемого Одиссея совершалось (по той же спирпли) уже на экране монитора, и в звуковую переключку включались ближайшие к данной локации «Одиссея» сирены-шансонетки. Позже была изготовлена книга художника, включившая в себя диск с «кабинетной» версией и с записью инсталляции в подвале Арсенала.



Рисунок 3. Паломники, направляющиеся в Дивеево и Саров. Фото Максима Дмитриева, 1903

Другой наш проект – «Фотопортация. 1896» – также связан с серией фотографий Максима Дмитриева, на этот раз сделанной на Всероссийской художественной и промышленной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Тогда среди многочисленных павильонов, посвященных успехам отечественной промышленности, был построен и Павильон Крайнего

Севера, призванный познакомить публику с проектом северной железной дороги, а также с бытом северных обитателей. За образец устроителями павильона художником Константином Коровиным и предпринимателем и меценатом Саввой Мамонтовым были взяты «национальные деревни», возведение которых практиковалось на всемирных выставках того времени (подробнее см. Евгений Савицкий. Колониальный Нижний Новгород в фотографиях М. П. Дмитриева [На рубеже двух веков 1988]).

В нашем мультимедийном проекте «Фотопортация 1896» мы предприняли обратную попытку – перенести нижегородцев того времени, точнее их фотографические образы, взятые из фотографий Дмитриева, на берег северного моря. Напечатанные шелкографией на картонных складнях черные выпуклые (за счет объемного лака) фигуры пешеходов с нижегородских улиц словно повисают над напечатанными белым цветом аборигенами (их фигуры взяты с рисунков Степана Крашенинникова). Черная пиксельная вязь вокруг фигур «фотопортированных» волжан – это визуальная отсылка и к телеграфному коду, и к архаичному орнаменту северных народов. На оборотах картонных складней – этикетки с фрагментами рекламных и инженерных проспектов о новейших на тот момент системах переноса информации, среди которых фототелеграф, радиотелеграф, волшебный фонарь, фотокамера, киноаппарат и первые прототипы телевизоров с механической разверткой.

В книгу включен вкладыш с описаниями «самоедских народов» Российской империи, а также компакт-диск, где в небольшом анимационном ролике фигуры с фотографий Дмитриева «фотопортируются» (операторская работа Дмитрия Хазана) на крайний север под музыку современного нижегородского композитора Марка Булошника.



Рисунок 4. Вид Саровского монастыря. Фото Максима Дмитриева, 1903

Третий сюжет – Серафимо-Саровский монастырь, запечатлённый Дмитриевым в 1903 году как место паломничества – и резко сменивший свой статус в середине 1940-х годов. Именно в кельях и храмах Саровского монастыря расположился секретный ядерный центр, где в 1949 году была создана первая отечественная атомная бомба. При разработке

уже водородной бомбы в 1950-е годы на полигоне Арзамас-16 (так стала называться территория Саровского монастыря и окрестностей) была сформулирована «третья идея». Именно так засекретил её в своих дневниках один из главных разработчиков бомбы академик Андрей Дмитриевич Сахаров. Суть «третьей идеи» – использование мощного рентгеновского излучения атомного взрыва для запуска термоядерной реакции в бомбе.

Вскоре водородная бомба была испытана. То есть был создан колоссальный рентген-аппарат, призванный не только запустить термоядерную реакцию, но и в каком-то смысле предъявить на просвет саму человечность. В результате серии модельных подземных (неядерных) взрывов на полигоне был повреждён и вскоре разобран Успенский собор бывшего монастыря, иконостас собора пропал.

В нашей инсталляции в семи лайтбоксах-киотах помещены словно просвеченные рентгеном фигуры деисусного чина исчезнувшего иконостаса. В центральном киоте – лишь «слава» Спасителя (традиционные для этого сюжета овалы и вогнутые ромбы), сам образ отсутствует, но под центральным киотом – фоторамка с замедленной кинохроникой первого испытания советской водородной бомбы в 1953 году. Запись идёт последовательно в «позитивном», затем в «негативном» изображениях под хорал, написанный современным московским композитором Игорем Колесовым.

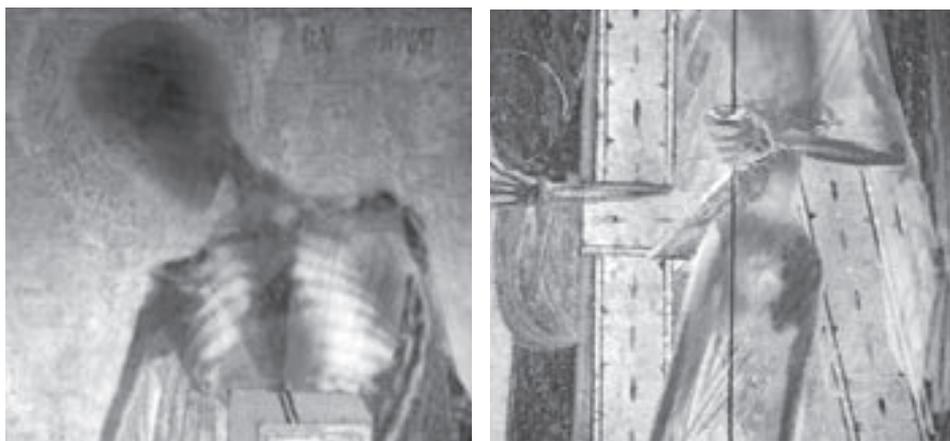


Рисунок 5. Фрагменты инсталляции «Третья идея»

Негатив/позитив изображения, характерный как для фото, так и для кино тут символичен – в Сарове было создано страшное оружие, но возможно именно его оперативное создание уберегло мир от термоядерной катастрофы. Так думал и Сахаров: «Мы (а я должен говорить здесь не только от своего имени, потому что в подобных случаях моральные принципы вырабатывались как бы коллективной психологией) считали, что наша работа абсолютно необходима как способ достижения равновесия в мире» [Сахаров 1996].

Медиа-инсталляция «Третья идея» – и отсылка к драматичной истории создания бомбы, и скорбь о невосполнимой культурной потере (монастырь, собор, иконостас).

Интерпретаций работы «Третья идея» может быть несколько – например фиксация истончения до прозрачности границы между сакральным и профанным (а иконостас в православном соборе и есть такая граница). Новый свет – всепроникающий свет холодного

рассудка и фаустовского любопытства, символом которого и выступил рентгеновский потов атомного взрыва, оказался настолько силён, что истончил преграду до полупрозрачности. Другое возможное почтение – аллюзия на нетленные святые мощи. Но, пожалуй, главное здесь – сам рассеянный свет, несущий и непреодолимую угрозу, и надежду на спасение.

(Цв. вклейка, рис. 10–14)

Список использованной литературы

Кобылин И. Из Нижнего в Горький и обратно: старая фотография, кино и историческое воображение. Неприкосновенный Запас, № 106 (2/2016).

На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье и Волга в фотографиях Дмитриева М. П. / Сост. В. В. Колябин, А. И. Оношко, Н. Ф. Филатов, В. А. Харламов. – 2-е изд., с изм. и доп. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1988.

Савицкий Е. <http://syg.ma/@panddr/kolonialnyi-nizhnii-novghorod-v-fotoghrafiakh-m-p-dmitriieva>

Сахаров А. Д. Воспоминания: в 2 т. / ред. – сост.: Е. Холмогорова, Ю. Шиханович. – М.: Права человека, 1996., Т. 1.

Колосова Екатерина Матвеевна

*кандидат педагогических наук,
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена. Директор музея
Санкт-Петербург*

Крейцер Александр Викторович

*Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена. Ведущий редактор музея
Санкт-Петербург
muzeirgpu2013@yandex.ru*

Н. П. Анциферов в Петербурге: «дух места» и экскурсионность

Читая книгу знаменитого петербургского краеведа, музейного работника и экскурсовода Николая Павловича Анциферова «Душа Петербурга», не устаешь удивляться силе ее воздействия на собственную душу. Но прекрасно понимаешь: перед тобой не писатель. Ибо как писатель, несмотря на откровенно эмоционально-экспрессивный способ самовыражения, Н. П. Анциферов несомненно слаб. Очевидным является и то, что в своей самой главной книге Анциферов предстает перед читателями лишь в малой степени и как

ученый. Если не говорить об отдельных блистательных выводах и претензиях на исследование, «Душа Петербурга» не является научным трудом. Ибо книга написана в особой, условно говоря, импрессионистической манере, для которой характерна недоговоренность. Такая недоговоренность, впрочем, особенность почти всего творчества Николая Павловича, включая его объемную кандидатскую диссертацию 1944 г. [Анциферов 2009]. Анциферов почти никогда не спешит с выводами. Хотя многие наблюдения особенно раннего Н. П. Анциферова можно было бы принять за справедливые выводы, если бы автор показал путь к ним.

Так кем же был Анциферов, если он не был в полной мере ни писателем, ни ученым? В чем сила его притягательности?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует вспомнить реалии культурной жизни Петрограда 20-х гг.

Весьма кратковременный период в их начале советская власть поддерживала зародившееся в дореволюционное время экскурсионное движение. Оно являло, в частности в лице Петроградского экскурсионного института, как представлялось новой власти, противовес оторванным от реальности и изжившим себя методам воспитания и обучения масс.

Изучая ситуацию в педагогической сфере в Петрограде 20-х гг., можно прийти к выводу, что на какое-то время экскурсионная педагогика стала доминирующей в городе.

Но... времена меняются. Власть быстро разобралась, что к чему, поняв: «экскурсионисты» Петрограда в большей своей части тесно связаны со старой культурой, являются ее проводниками и наследниками. Вслед за осознанием этого последовали расправа и подавление.

Хотя именно расцвету в начале 20-х гг. экскурсионного движения в Петрограде мы обязаны таким явлением, как Н. П. Анциферов. Он не был ни писателем, ни ученым. Он был экскурсионным работником, экскурсионистом. Но нашедшим в своей работе призвание и поднявшим ее едва ли не на самую высокую планку, предельно возможную высоту.

Когда Анциферов писал «Душу Петербурга», он... вел экскурсию. Сила экскурсионного дара Николая Павловича и привлекает нас прежде всего в его трудах. Поэтому неудивительно, что фрагменты книги вошли в создававшуюся как своеобразное пособие для проведения экскурсий книгу «Петербург Достоевского», оцененную в качестве лучшей по этой теме Л. П. Гроссманом.

Кем был бы Н. П. Анциферов, если бы не стал экскурсоводом, иначе говоря, если бы родился в другое время?

Всю жизнь Николай Павлович сожалел об оставленной науке, которой обучался на знаменитых университетских семинарах по западноевропейскому средневековью не менее знаменитого профессора И. М. Гревса. Но если другой участник этих семинаров Л. П. Карсавин стал великим философом и богословом, Н. П. Анциферов вряд ли смог бы пойти по его стопам. Карсавин, несомненно, катафатический богослов, пытающийся постигнуть силой разума тайны божественного творения, включающего человеческую историю. Анциферов безусловно смог бы быть богословом апофатическим, полагающим, что тайны Божьего мира невозможно и не нужно постигать умом. Такой богослов из него бы получился. Но теоретиком истории, историософом, как Карсавин, Николай Павлович стал бы вряд ли. Ибо имел иное мироощущение.

Он был художник. Но своеобразного дарования. Н. П. Анциферов водил, влек экскурсантов по петербургским урочищам, будучи сам водимым и влекомым. Кем?

Анциферов в качестве экскурсиониста состоялся потому, что экскурсионность была востребована эпохой. Та апофатическая недоговоренность, «поверхностность», которая отличает Н. П. Анциферова от Л. П. Карсавина, приняла форму экскурсионности. Мнимая поверхностность стала следствием одухотворенного движения по местности.

Существенной особенностью движения во время экскурсии, по И. М. Гревсу и Н. П. Анциферову, является отличающаяся от «моторности» (терминология 20-х гг.) «путешественность», на наш взгляд, близкая к одухотворенности.

Экскурсионность, главный признак которой путешественность, являет собой именно одухотворенное движение. Ее суть в нем.

Экскурсия для Анциферова – совместный труд экскурсиониста и экскурсантов. И это приближает анциферовскую экскурсию к литургии, которая изначально задумывалась как совместное служение священника и паствы. И. М. Гревс прямо писал: «...личности, объединенные в группу, взаимодействуют, и экскурсия представляет редкие возможности **соборного восприятия** (выделено мною. – А.К.), которое сплачивает группу коллективную душою, содействуя не только познанию отдельных членов группы, но и социальному срастанию их в одно целое при посредстве бескорыстных, высоких мотивов» [Гревс 2010: 54–55].

В этой связи имеют большое значения воспоминания И. М. Гревса о своем детстве, в котором он «проигрывал» роль священника на литургии. «Одной из игр детства было для меня изображение священника, совершавшего богослужение, и я отдавался ей не только с увлечением, но и с благоговением. Потом мне начали запрещать такие игры, говорили: нельзя забавляться божественным, но мне это было не только забавно, но (являло собой) повторение и фиксирование значительных впечатлений, совершенно чуждое какого то ни было не только вышучивания, но и легкомыслия. Непросто было запрещение: мне настолько была нужна эта игра, что я стал скрываться, а когда меня застигали в облачении или с импровизированным кадиллом в руках, я отнекивался так, что изображаю «китайского бонза», т. е. говорил неправду. В том, что я делал, не было ни малейшего признака ханжества; я сам с годами считаю, что то были годы развития религиозности.

Очень любил я также устраивать колокольню в саду. На какой-то яблоне над хорошим горизонтальным суком, когда удобно было влезть, я привязывал на ветке передвижные колокола, какие находились в каретном сарае, и игрушечные колокольчики. Целыми часами вызванивал я к разным службам, изменяя в воображении неподходящий к церковному слишком тонкий их звон» [Вахромеева 2004: 27]. Не несут ли в себе такие воспоминания разгадку экскурсионного метода И. М. Гревса, как, впрочем, и силу воздействия его знаменитых лекций и семинарских занятий?

Анциферов разделял воззрения Гревса на «психологию путешественности» как основную отличительную черту и особенность экскурсионности [Анциферов 1926: 25–27]. Самое главное, что сближает экскурсию по Гревсу и Анциферову с литургией, – это понимание их как Пути, т. е. своеобразного движения-путешествия, насыщенного высоким духовным смыслом, имеющего начало, конец, кульминацию и пр. и неотрывного от других людей. Путешествие можно понимать как Шествие по Пути. Кем же направляется такого рода движение-Шествие? Кто формирует его одухотворенность?

Понятно, что экскурсовод в городе водит экскурсантов по линиям культурно-природного рельефа. Если исходить из религиозного понимания мира, а Анциферов был религиозным человеком, рельеф формирует Премудрость Божия. Он есть следствие и результат

деятельности Премудрости, которая в Библии говорит: «Я была там, когда Он (Господь) проводил круговую черту по лицу бездны» (Пр. 8,27) и далее: «тогда я была при Нем художницею» (Пр. 8,30), «веселясь на земном кругу Его» (Пр. 8, 31)...

Н. П. Анциферов писал, например: «...чувство, которое вызывает в нас найденная нами индивидуальность города в своих конкретных чертах, можно определить образным понятием «genius loci»» [Анциферов 1925: 132]. «Дух места», коему посвятил столько своих строк Николай Павлович, открывается во время экскурсий как одухотворенного движения по локусу с его «конкретными чертами». В христианском понимании такой дух есть духовное выражение действия Софии-Премудрости, формирующей рельеф места, т. е. ее действия на местности [Колосова Крейцер Настоящий сборник].

Премудрость отпечатывается на рельефе местности действием. Она творит себя, прокладывая свой Путь на земле. И рельеф места, его ландшафт открывают Путь, – такой же, как литургия, храм, Евангелие и пр. Экскурсии Гревса были Шествием по проложенному Софией Пути.

Поскольку Иван Михайлович Гревс мог вести литургию, которая есть одно из проявлений Премудрости, он разрабатывал экскурсии по Софии, отпечатавшейся на местности, и вел их (преимущественно в Италии, а его ученик Н. П. Анциферов – в Петербурге). И сама экскурсия становилась софийным Словом.

Смена в ходе экскурсий–путешествий осваиваемых ландшафтов помогает усилению соборности. Ибо ландшафты, созданные Софией в содружестве с людьми, как люди во всем своеобразии, сотворенном Премудростью Божией совместно с самими людьми. И общение с ландшафтами как индивидуальностями развивает способность любить других.

В этом смысле, между прочим, приобретают особое значение паломнические экскурсии по, например, Иерусалиму – локусу, особо помеченному Софией в качестве места земной жизни Христа и Его Воскресения и взлелеянному христианами как именно такое место. Паломники, которые отправляются в Иерусалим, едут на землю, чей рельеф в их представлении отмечен Христом. И в Иерусалиме происходит встреча Премудрости на Святой земле, ее рельефе с соборно объединенными Христом людьми. Так возникает совместное действие человека и Бога – синергия, усиливающая значимость места, вносящая свой вклад в его формирование и одновременно еще больше сплывающая церковный народ. А если еще экскурсией руководит воспитанный местом, проникший в него человек, синергия усиливается.

Анциферову также было знакомо и близко понимание Софии русской культурой XIX и XX вв. Об этом говорят страницы его книг и статей, где говорится о Деве, водившей по Петербургу Блока и Гоголя. Получается: герой настоящей статьи водил экскурсантов по линиям рельефа, проведенным Софией. Именно она влекла его, а он – экскурсантов и читателей в своих экскурсиях, статьях и книгах. И главное, что притягивает нас в Анциферове, – близкое к гениальному выражение им «духа места», соединение с этим духом, немислимое вне экскурсионности.

Она, составляющая главное в Николае Павловиче, невозможна без движения–хождения, в ходе которого происходит вхождение–постижение экскурсиониста и экскурсантов. В результате преобразуются и они, и он. Экскурсанты являются своеобразной моделью, которую рисует экскурсионист (экскурсовод)–художник. Они вместе с местностью, которую экскурсовод описывает им, становятся объектом описания, составляют часть этого объекта и часть местности. Они неотрывны от нее. Люди неотрывны от места, породившего или

порождающего их в ходе экскурсии. Экскурсовод лишь помогает таким людям осознать это, способствует постижению ими своей неотрывности от локуса. Анциферов постигает место и экскурсантов, являющих целое с местом, и преобразается, а место и экскурсанты – его и преобразаются.

Дух места есть незримое выражение зримой деятельности Софии-Премудрости по формированию рельефа места, хотя этот дух становится зримым и в конкретных личностях, несущих его, становящихся им.

Но рельеф в Петербурге в начале 20-х гг., когда создавалась «Душа Петербурга», был сильно нарушен. Город в послереволюционное время ощущал себя на грани гибели...

Понятие Софии в русской культуре весьма неоднозначно. Связь Софии с «вечной женственностью», с христианской точки зрения, перестает быть соблазном только тогда, когда этот образ и божественная энергия являют собой целомудренное, непорочное начало. Еще гностики различали Софию падшую и Софию воскресшую. А Даниил Андреев в «Розе мира» говорит о Софии, являющейся подменой божественной Софии. Александр Блок несомненно что-то перепутал в своих софийных стихах и «Двенадцати», приняв за божественное проявление схождение тьмы на Россию и Петербург в эпоху революции. Но Блок признавал то, что он, будучи художником, всегда шел за стихией, а не против нее...

На «линии красоты» S Мойки от Исаакиевского собора до Спаса на Крови стоит бывший Воспитательный дом, а ныне Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Когда сотрудники его Музея, авторы настоящей статьи, выступают в качестве экскурсоводов, ведущих экскурсию вдоль этой речной линии, они останавливают экскурсантов у Круглого рынка, где, незадолго до своей смерти, поэт встретил Вс. Иванова. Последнему, согласно его воспоминаниям, посчастливилось наблюдать в этом месте погруженного в себя «работающего» великого поэта России в те короткие минуты, пока бывший с Блоком Корней Чуковский ходил за буханкой хлеба в соседний дом. Вернувшийся Чуковский поделил эту буханку между присутствовавшими. И творческий Блок отправился со своей частью хлеба вниз по Мойке, по ее течению, на запад. Экскурсоводы, поведав об этом, говорят, что идут вместе с экскурсантами к храму Воскресения Спас на Крови, расположенному на востоке «линии красоты» Мойки, и что они движутся против течения реки, а вместе с ней – убывающего хода времени, отнюдь не вслед за следовавшим за стихией Блоком. Блок же пошел на запад по течению Мойки скорее всего к своему дому, расположенному прямо напротив Матисова острова в речном устье. Остров пересекает улица Александра Блока, и на нем располагается известный всему городу сумасшедший дом. В квартире напротив Матисова острова поэт умер...

В «Душе Петербурга» Анциферов, в соответствии с духом эпохи, воспекает Деву, ведущую Блока и Гоголя по извилам темного петербургского места. Эта Дева-София вела и Анциферова. И радость Николая Павловича в его главной книге несомненно можно принять за декадентский восторг упадка, т. е. восторг перед падшей Софией.

Нас влечет Анциферов, потому что он сам влеком – падшей Софией Блока и Гоголя, падшей на дно геологической впадины Приневской низменности, где стоит Петербург, и ведущей и ведущей автора-экскурсовода и его читателей-экскурсантов по извилам рельефа гибнущего в бурях революции Петербурга. Но радостно идущий вслед за падшей петербургской Софией, т. е. Девой подмены, воплощавшей революционную стихию, Анциферов оставался целомудренным и чистым душой человеком.

Николай Павлович был радостен и целомудрен во многом от природы. И его радость прошла испытание жизнью, только сохранив и приумножив себя в ходе жизненных испытаний, включивших в себя сталинские лагеря.

Дева подмены не привела нашего героя к духовной гибели еще и потому, что ему полагал шествовать по Пути софийного Слова Иван Михайлович Гревс, превращавший экскурсии в божественную литургию.

Формы дорожек Слова и антиСлова похожи. И Гревс легко переводил движение Анциферова с пути антиСлова на Путь Слова, с движения «по течению» на движение «против течения», когда Николая Павловича вела уже не сомнительная блоковская Дева, а Божия Мать с Христом.

В результате то, что погубило Блока, не погубило Анциферова и, думается, не губит его читателей, ибо сквозь образ гибнущего «города трагического империализма» в «Душе Петербурга» пробивается радостный свет анциферовской души.

Можно утверждать, что Николай Павлович в ходе постижения места высвобождал его пока сокрытую, спрятанную радость из будущего, а не радовался упадку Петербурга, переживаемому в послереволюционную эпоху.

Анциферов невольно освещал светом своей души самые темные петербургские уголки. Тем самым он намечал неизбежное в Петербурге преображение Софии падшей в Софию воскресшую. И сам становился духом места города – воскресающего, а не только падшего.

Светоносный переход гибнущего Петербурга в Петербург воскресающий для Н. П. Анциферова состоялся, если опираться, например, на его письма, после снятия блокады Ленинграда и Дня Победы 1945 г., совпавшего со светлыми пасхальными днями. Ведь Пасха в 1945 г. пришлась на 6 мая, а День Победы – на 9-е.

Список использованной литературы

- Анциферов Н. П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / ИМЛИ РАН. М., 2009.
- Анциферов Н. П.* Пути изучения города как социального организма: Опыт комплексного подхода. Л., 1925.
- Анциферов Н. П.* Теория и практика экскурсий по обществоведению. Л., 1926.
- Вахромеева О. Б.* Человек с открытым сердцем. Автобиографическое и эпистолярное наследие Ивана Михайловича Гревса (1860–1941). СПб., 2004.
- Гревс И. М.* Природа «экскурсионности» // Иван Михайлович Гревс и петербургское краеведение: Сб. к 150-летию со дня рождения. СПб., 2010.
- Колосова Е. М., Крейцер А. В.* Александр Блок и дух местности Аптекарского острова // Настоящий сборник. 2016.

Степнова Анна Валерьевна

директор музея водоканала

Волгоград

anna.stepnova@gmail.com**Гений места: от госзаказа к личному интересу**

Из всех искусств для нас важнейшим по-прежнему остается кино. Несмотря на литературоцентричность отечественной культуры и культурологи, визуальное искусство все-таки владеет массами.

«Тематика гения места исследуется давно и основательно, благодаря воздействию публицистических книг и статей, циклов телепередач, туристических видеофильмов, проникла уже и в массовую культуру. В данном случае (впрочем, как и в большинстве других случаев) массовая культура отдает предпочтение визуальным образам. Это могут быть «возвышающие душу образы величия или образы расставания и обретения, вызывающие чувства печали или радости в местах, которым чем-то обязаны люди-творцы или которые сами обязаны этим людям», – объясняют нам Надежда Замятина и Дмитрий Замятин в исследовании «Гений места и город: варианты взаимодействия» [<http://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-varianty-vzaimodeystviya>]. Город Волгоград богат «возвышающими душу образами величия» как никакой другой российский город.

Вниманием кинематографа это величие не обделено. Оставим за скобками многочисленные фильмы военной тематики, потому что города как такового там нет. Но даже мирная жизнь в отечественных кинофильмах всегда обращается к величественным образам. Впрочем, это обращение сосредоточено буквально в двух десятилетиях прошлого века, том самом периоде, когда Волгоград считался третьим городом страны после Москвы и Ленинграда.

Для ищущих свою идентичность горожан каждый такой эпизод дорог. Поблагодарим авторов газеты «КП-Волгоград» Екатерину Симохину и Евгению Зубову за опубликованную в феврале 2016 г. подборку «Волгоград на киноленте: Какие виды города можно увидеть в старых фильмах» [<http://www.volgoograd.kp.ru/daily/26487.5/3356793/>]. Здесь не только перечислены фильмы, но и подробно указано, какие именно городские пейзажи можно увидеть в фильме. Для удобства анализа эта ценная информация представлена в табличной форме (*таблица 1*).

В этих, совершенно мирных фильмах, тем не менее присутствует героическое прошлое города. По сюжету фильма «Железное поле» главный герой посещает Волгоград, где его преследуют воспоминания о войне. Здесь он встречается с туристом из Германии, который тоже воевал в Сталинграде. Фильм, пожалуй, излишне дидактичен, переживания героя слишком картинные и даже картонные, а потому благополучно забыты.

Зато у фильма «Переходный возраст» по сей день немало поклонников, отчасти, видимо, потому, что здесь играет будущая советская звезда Елена Проклова, а сам фильм – очень добрый, чистый и искренне целомудренный, это фильм-мечта о романтике юности. И, пожалуй, только здесь мы видим город как город, а не как места боевой славы. Впрочем, героическая тема присутствует и здесь.

Режиссёр фильма Ричард Викторов впоследствии снял любимые несколькими поколениями фантастическую дилогию «Москва-Кассиопея» и «Отроки во Вселенной», а также фильм «Через тернии к звёздам». Автор сценария Александр Хмелик – один из создателей детского киножурнала «Ералаш». С такими авторами «Переходный возраст» мог бы стать фильмом «на все времена», но ему не досталось той славы, какую обрели «Отроки во Вселенной». В том числе, возможно, и потому, что госзаказ на героинку здесь пришит слишком грубо, белыми нитками.

Таблица 1.

Название фильма	Год выпуска	Какие виды города можно увидеть в фильме
Железное поле	1986	Центральная набережная, ресторан в здании речного вокзала, Мамаев курган, Аллея героев, гостиница «Интурист», Главпочтамт, ЦУМ, планетарий, музей-панорама, ул. Чуйкова, мемориал «Солдатское поле»
А пароходы гудят и уходят...	1972	Виды города с Волги. Часть сцен снята в волгоградском цирке
Переходный возраст	1968	Набережная, ул. Советская, Аллея героев, пл. Ленина и Павших Борцов, дворы на пр. Ленина, ул. Гоголя, Главпочтамт, Дворец спорта, развалины в пойме реки Царица, Мамаев Курган
Я купил папу	1962	Аллея Героев, пр. Ленина, мельница Гергардта (Грудини-на), Центральный парк культуры и отдыха
Город первой любви	1960	Набережная, ул. Советская, Мамаев курган, площадь перед тракторным заводом, остановка «Центральный стадион»
Леон Гаррос ищет друга	1959	Центральная набережная, ГЭС, тракторный завод
Надежда	1954	Центральная набережная, Музыкальный театр, Планетарий, ул. Мира, Волго-Донской судоходный канал, вокзал и Привокзальная площадь

В книге В. Киселева «Девочка и птицелёт», по которой снят фильм, действие происходит в Киеве, никакой военной тематики там нет, зато при переносе места действия в Волгоград она внезапно появляется. Натужная «связь поколений» многим читавшим книгу испортила впечатление от фильма. И если в книге Киев был одним из героев этой милой и трогательной истории взросления, то Волгоград – всего лишь фон. Искусственно пересаженный в другой город сюжет ничего не приобрел от того, что действие происходит в Волгограде. Это мог быть любой другой – неузнаваемый – город страны.

Возможно, именно наличие у Волгограда своего собственного лица и стало причиной тому, что его киноистория оказалась весьма скромной. Советские города с типовой застройкой похожи друг на друга до неотличимости, а у Волгограда с его целостным архитектурным комплексом, узнаваемыми монументальными сооружениями набережной, Волго-Дона, Мамаева кургана есть свое лицо. Снимать 3-ю улицу Строителей можно везде, и это будет типичный советский город, а Волгоград типичным не был никогда. Но отсутствие

у авторов личных переживаний, связанных с городом, загоняет их в жесткую парадигму: Волгоград – военная слава – героическая история.

И без того не слишком богатая кинематографическая слава Волгограда завершилась вместе с государственной идеологией. Интерес к героической тематике угас, а до формирования нового госзаказа, ярким результатом которого стал фильм Ф. Бондарчука «Сталинград» (2013 г.), оставались десятилетия. Впрочем, мирного города в фильме Бондарчука нет, несмотря на попытки создать достоверную обстановку на основе фотографий того времени. Нет города, есть место боевых действий. Да и снимался он не здесь, а в Ленинградской области. Как и сериал С. Урсуляка «Жизнь и судьба», для которого декорации военного Сталинграда были выстроены в Самаре и в подмосковной Кубинке.

Режиссеры батальных эпопей приезжали сюда за вдохновением, но в биографиях ни одного автора нет глубоких и искренних отношений с Волгоградом. Дело не только в том, что никто из них здесь не жил. Не видно и краткосрочного родства с городом, понимания его идентичности на уровне озарения, если уж не повезло с глубоким знанием и личным отношением. «На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде, реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии», – пишет в предисловии к своей книге «Гений места» Петр Вайль [<http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt>]. Нет органического переживания – нет и новой реальности. Есть унылая ходульность.

Новое время – новые песни. На смену государственному заказу на героику приходит личный интерес. И личные переживания, отраженные языком кинематографа. Осенью 2015 года избранные волгоградцы могли увидеть фильм Дениса Орлова «По белой аллее». При отсутствии проката в кинотеатрах фильм, снятый волгоградцами и в Волгограде, показывали, например, в офисном комплексе «Икра» и в Волгоградском музыкально-драматическом казачьем театре. Всем желающим фильм доступен в интернете [<https://www.youtube.com/watch?v=x7J3lcYdGRc>]. Желающих, правда, немного: за год, т.е. к концу сентября 2016-го, фильм посмотрели немногим более 3000 человек.

Тем не менее, несколько наивная история встречи врача и киллера интересна тем, что она привязана к Волгограду – городу не героическому, а обыденному, со своими светлыми и темными местами. Первая встреча героев происходит на белых аллеях парка «Дружба», который, правда, большинство волгоградцев называет по первому названию – парк «Баку» (прим. 1). Драматичная развязка наступает на недостроенной и заброшенной части набережной. «Белые аллеи парка стали своего рода исповедальней для врача и киллера», – поясняет режиссер Д. Орлов свой выбор места съемки в интервью журналисту «Вечернего Волгограда» [<http://vv-34.ru/volgogradec-snjaj-polnometrazhnyuy-dramu-pro-vracha-i-killera.html>]. И дальше здесь же: «Я бы хотел вписать наш город в киноиндустрию, показать, насколько он многогранен, и как актер меняет маски». Здесь выбор фона для долгих разговоров героев вполне осмыслен, а потому город участвует в фильме не только как декорация.

Второй интересный кино-опыт, о котором здесь стоит непременно рассказать, – это полуминутный мультфильм, снятый в 2016 г. в честь открытия «Лофт 1890» – отреставрированных царичинских пивных складов в центре Волгограда. Этот подарок сделал владельцам «Лофта» Петр Дзогаба, художник исключительного широкого профиля – график, режиссер, перформансист и так далее, ныне живущий в Берлине. Мульт-ролик посвящен «Лофту», но в нем мелькают картинки, напрямую не связанные ни с нынешним образом

здания, ни с его прежней ролью – Жигулевских пивных складов и конторы треста «Южсантехмонтаж». Сквозь пузырьки в бокале шампанского мы видим узнаваемые образы: здание музея-панорамы «Сталинградская битва», скульптуру «Родина-мать зовёт!» на Мамаевом кургане. Это делает сюжет узнаваемым: конечно, Волгоград. Но какой? Нарисованные в мультяшном стиле достопримечательности героического города выглядят милыми и домашними, это та часть местной идентичности, в которой грозную Родину-мать зовут мамой, а то и мамкой. Видимо, переезд из города, отстранение от его повседневной реальности позволяет Дзюгабе ощутить и сформулировать то, что трудно осознать, будучи внутри: вот это самое одомашнивание героизма, приручение пафоса.

Приношу извинения за длинную цитату, однако все же приведу, так как конфликтолог Александр Левинтов в эссе «Гений, совесть и демон» доступно сформулировал многое, о чем мы размышляли выше.

«Разумеется, далеко не все города и веси одухотворены. В монотонной структуре абсолютного большинства американских городов независимо от их размеров и функций – даунтаун, мотор-сити, шопинг-центр, чайнатаун, оздоровительный комплекс, малоэтажная селитьба (и в каждом городе – одна и та же инфраструктура, складывающаяся из сетевых бизнесов: Макдональдс и прочие fast food, бензозаправки, авторемонт и торговля автомобилями, торговые плазы сетевых магазинов-монстров, придорожные мотели и отели, банки, аэродромы с аэропортами, церкви протестантских конфессий, прачечные), все это пронизано иерархизированной дорожно-уличной сетью, а церкви, независимо от рода конфессии, выполняют социальные клубно-семейные функции и не несут на себе печати и отголоска святости и гениальности места. Здесь нет места «гению места» – не до него было при освоении, тем более уж не до него сейчас... По совсем другим причинам нет «гения места» и в большинстве советских или осовеченных городов, отличающихся не менее удручающей монотонностью инфраструктуры (соборно-партийная площадь с «белым домом» и памятником вождю, промзона, барачная и полубарачная селитьба типа «черемушек», гарнизон, запретка) – здесь властвует демонический дух войны, ГУЛАГа, разрушений и страданий. В Богом забытых местах одинаково скучно и тоскливо – будь то Пошехоно-Володарск, Курьяново в Москве или Рассел, затонувший в канзасских подсолнухах».

[<http://conflictmanagement.ru/geniy-mesta-sovest-mesta-proklyatyie-mesta>]

Волгоград, как мы уже говорили, в отличие от описанных «Пошехоно-Володарсков», имеет свое собственное лицо, но не слишком часто рассматривает его в зеркале. И напрасно. Всматриваться в лицо города нужно, чтобы расшифровать его код, – на этом построен красивый проект «Код города», который реализуют Дмитрий Соловьев, исследователь компании «Радость понимания», соавтор методики «Раскодирование городов», и Анна Селянина, куратор и продюсер кинопроекта «Код города». Суть его в том, что понимание кода города, его идентичности дается через киноновеллы, снимаемые любящими город людьми. Это может быть абсолютно личная история, но непременно связанная с городом. Зачем?

В раскодировании, по мнению авторов проекта, есть глубокий практический смысл: «Код города – это не единый образ, не какая-то метафора, это как раз описание идентичности, которая позволяет, чтобы все проекты, которые делались в этом городе, выходили за его сущность, за его потенциал. Зная код, мы можем сказать, делать набережную или развивать малый бизнес, потому что, например, нет работы, и люди хотят работы, или они

хотят уехать куда-то, и им надо помогать это делать» [<http://www.svoboda.org/a/27486900.html>]. В Ростове-на-Дону такой фильм уже снят.

Волгоград движется параллельным курсом. В последние дни сентября 2016 г. на краудфандинговой платформе «Планета» успешно завершился сбор средств на проведение видеокантаты «Личный город» в рамках фестиваля короткометражек «Вкратце». Говоря проще – это будет серия мероприятий, в том числе обучающих, для тех, кто занимается (или хочет заниматься) кино- и видеосюжетами. Цель второго, более высокого уровня, – не только научить желающих снимать хорошие фильмы, но и изучить свой город, а у каждого из нас он свой, личный. Проект реализуется под эгидой Агентства культурных инициатив Волгоградской области. Ближайший план таков: режиссёр, куратор кантаты Андрей Сильвестров проведет для записавшихся на участие съёмочные сессии. Участники кантаты будут разрабатывать идеи для фильмов на семинаре-практикуме при участии киноведа Галины Жданкиной, культуролога Натальи Шипулиной, урбаниста Дмитрия Бойко, художника Станислава Азарова и других.

Статус Агентства – Государственное автономное учреждение культуры – не должен вводить в заблуждение: бюджетных средств на «Личный город» не хватает, на его проведение скинулись горожане. Это не госзаказ, это личный интерес.

Полагаю, выразительным завершением разговора станет очаровательная подробность, связывающая кино, частный интерес и городскую идентичность. В фильме «Переходный возраст» есть сцена на каруселях у тех самых пивных складов, которые недавно стали «Лофтом 1890». Карусели и по сей день стоят на том же месте – у бывших складов. Владельцы лофта отреставрировали этот дворовый аттракцион. И теперь старые карусели вернулись в современную реальность из старого кинофильма. Частный интерес победил.

Примечания

Поскольку парк создавался на средства азербайджанских инвесторов, изначально ему было присвоено название «Баку». Это вызвало бурный протест горожан, и парку дали новое имя – «Дружба».

Электронные ресурсы

<http://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-varianty-vzaimodeystviya>

<http://www.volgograd.kp.ru/daily/26487.5/3356793/>

<http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt>

<https://www.youtube.com/watch?v=x7J3lcYdGRc>

<http://vv-34.ru/volgogradec-snjal-polnometrazhnuyu-dramu-pro-vracha-i-killera.html>

<http://conflictmanagement.ru/geniy-mesta-sovest-mesta-proklyatyie-mesta>

<http://www.svoboda.org/a/27486900.html>

Грушевская Елена Евгеньевна

*Заместитель директора Института
региональной экономики и социального проектирования*

Волгоград

lg26@list.ru

**Символы и смыслы фестиваля искусств
«Извините, Вы не видели Лосева?»**

В основе проекта – реальная история из жизни В. Н. Лосева (1926–1995), со временем трансформировавшаяся в городскую легенду. Художник путешествовал, работал на пленэре. Свои многочисленные работы хранил, по договоренности с руководством магазина «Химреактивы», в подвале волгоградского торгового предприятия. В мае 1969 г. директор магазина распорядился вывезти работы на свалку и сжечь, чтобы освободить помещение для других нужд. Таким образом, погибли работы, написанные мастером с начала 50-х годов XX в. в Астрахани, Вышнем Волочке (Тверская область), Горячем Ключе (Краснодарский край), Камышине (Волгоградская область), Москве, Нарве, Риге, Санкт-Петербурге, Саратове, Сталинграде и Таллине.

Этот момент стал переломным. В. Н. Лосев стал работать исключительно на улицах города, и дарить результаты творчества горожанам: написанные на открытом воздухе портреты, городские пейзажи, зарисовки бытовых сцен. Он решил, что у волгоградцев его работы будут в большей сохранности. Так гласит легенда.

В наиболее полной биографии В. Н. Лосева, созданной искусствоведом Т. В. Гафар, этот момент описывается следующим образом. Все работы, которые находились в подвальном помещении, по распоряжению директора магазина «Химреактивы» были вывезены на свалку и сожжены. Во время судебных слушаний руководитель магазина оправдывал свои действия предписанием пожарной инспекции. На вопрос «Почему он не предупредил художника, отдавая распоряжение очистить комнатку, занятую работами В. Н. Лосева?» – в протоколах судебных заседаний ответа нет. Художник узнал о случившемся спустя неделю. По примерным подсчётам автора и его коллег по цеху было уничтожено порядка 300 работ (30 упаковок по 8–10 работ в каждой), написанных на холсте и картоне. 176 работ были крупноформатными – более одного метра по диагонали, остальные примерно 80х60 см и меньше [Гафар 2014: 51].

1 июня 1969 г. история о сожжении работ была опубликована в газете «Комсомольская правда». Материал назывался «Картины... на свалку». В течение нескольких месяцев В. Н. Лосеву приходили письма из разных регионов страны. Многие были подписаны «Волгоград. Художнику Лосеву Виктору Николаевичу». Таким образом к мастеру пришла всеобщая известность.

Легенда только в одном расходится с реальными фактами. В. Н. Лосев дарил картины не часто. Только понравившимся девушкам – его случайным моделям – преимущественно из числа студенток Института городского хозяйства (в н. в. – Волгоградская архитектурно-строительная академия).

Остальные работы он продавал либо, в критические моменты, обменивал на еду и предметы первой необходимости.

На основании вышеприведенной легенды, во многом совпадающей с реальной биографией, проект предложил новую технологию знакомства горожан с пластом невоенной истории Волгограда, запечатленной в работах художника.

Фестиваль состоялся 15 мая – в день, когда переживая последствия пожара В. Н. Лосев, согласно легенде, принял решение изменить жизненную стратегию. Во-первых, он стал работать исключительно на пленэре. Во-вторых, с этого момента он практически не создает больших полотен, ограничиваясь миниатюрами, преимущественно – этюдами и зарисовками. Часть работ скапливается в его однокомнатной квартире, другая часть – расходуется среди горожан. Таким образом начинается период творчества мастера, который позже будет назван лосевской моделью социального служения [Басова 2010: 91].

Фраза, вынесенная в название проекта и фестиваля, несмотря на парадоксальность, имеет смысл. «Извините, Вы не видели Лосева?» – спрашивали друг друга волгоградцы, когда художник на время исчезал из города, чтобы поработать на пленэре в лесопарке «Бакалда», в окрестностях гг. Вышний Волочек или Горячий Ключ.

«Извините, Вы не видели Лосева?» – удивлялись волгоградцы человеку, который никогда не встречал городскую знаменитость.

Старожилы часто встречали В. Н. Лосева с мольбертом или этюдником, когда он в любую погоду писал уличные сценки, дома, природу, гуляющих и спешащих по своим делам современников. Он писал готовящихся к экзаменам студентов, их преподавателей, стариков, красивых девушек, пионеров, малышей. Чаще всего его встречали в сквере им. Саши Филиппова, на Аллее Героев – напротив медицинского университета, на улицах Циолковского и Краснослободской. По сути, художник запечатлел утраченный облик Волгограда 70–80 гг. XX века, его жителей. Он был действительно городским художником, в прямом смысле слова.



Рисунок 1. Виктор Лосев на берегу Волги, Бакалда, 1981



Рисунок 2. Виктор Лосев на пленэре во дворе своего дома, ул. Бобруйская, 2. 1984

Современники запомнили В. Н. Лосева как бесребреника, одинокого, бескорыстно преданного искусству, никогда не поддававшегося мейнстриму, погруженного в творчество человека. Он работал маслом и цветными карандашами. Его легкий, близкий к французскому импрессионизму, стиль отличался от официально главенствующего соцреализма. «Опять в тему не попал», – комментировал он, когда в очередной раз его работу не брали на выставку. Только в 1990 г., когда В. Н. Лосеву было 64 года, он был принят в члены Союза художников СССР, заслужив традиционное для страны признание коллег, а в январе 95-го его не стало. До последних дней Лосева не признавали, а порой и унижали некоторые собраты-художники, смотрели на него свысока, как на чужака не от мира сего [Гречухина 2016: 16].

После смерти мастера хранившиеся в его квартире работы были переданы родственниками Волгоградскому отделению Союза художников СССР, который реализовал их через художественный салон. Горожане с удовольствием приобретали миниатюры, т. к. находили на них знакомые виды, себя, своих друзей и родственников. По оценкам проектной группы «Извините, Вы не видели Лосева?» мастер оставил наследие в виде примерно 4000 портретов горожан.

Таким образом, идея проекта заключалась в том, чтобы собрать вместе картины мастера, которые были созданы, как минимум, на протяжении 26 лет творчества после пожара. Провести их каталогизацию, записать и издать персональные истории встречи горожан с мастером, организовать выставки.

Параллельно, в излюбленных рабочих местах В. Н. Лосева в пространстве города, прошли мастер-классы профессиональных художников, пленэры учащихся художественных школ и студентов, обучающихся на художественных отделениях вузов.

Социальные и технологические инновации проекта заключаются в следующем.

Во-первых, предложен новый формат исследовательской работы, результаты которой переданы в Волгоградский музей изобразительных искусств, Библиотеку им. М. Горького и Институт художественного образования ВГСПУ.

Во-вторых, получился синтез исследования и шоу, участниками которого стали жители и гости г. Волгограда.



Рисунок 3. Лосев В. Н. Люба. 1968. Бумага, уголь, мел; 40×27. Собрание И. Г. Гольдберга

В некотором смысле проект можно считать провокацией, т.к. он диссонировал с имиджем города, ментальной матрицей территории. Волгоград воспринимается горожанами и нерезидентами как город застывших военных образов: как город Победы и, в то же время, как город незакончившейся войны. Это сказывается на визуальном ряде мегаполиса, менталитете жителей: зачастую воспринимающих мир в черно-белых тонах. Обращенность в прошлое, консервируя творческую энергию, замедляет социально-экономическое развитие территории [Грушевский 2008: 129].

На момент начала работ над проектом и проведения тестовых мероприятий (2012–2014 гг.) социологические исследования показывали практически нулевую включенность местного сообщества в процесс преобразования городской среды, ее смыслов и стереотипов, отсутствие общественной солидарности как условия модернизации, пассивность профессионального и студенческого сообществ с точки зрения активного запроса на изменение городской среды. Также в процессе проектирования была выявлена слабая коммуникация между музейным сообществом, художественными школами, художественными отделениями вузов и горожанами, не связанными с искусством в повседневной деятельности [Гафар 2011: 218].

В то же время фестиваль проектировался не как предложение рынку туристических услуг (что стало непреднамеренным последствием), сколько как алгоритм решения выше-названных проблем.

Цель проекта сформулирована так: создать коммуникацию в формате «общее дело» между музейным сообществом, художественными школами, художественными отделениями вузов и горожанами, не связанными с искусством в повседневной деятельности.

В развитие цели перед проектной группой были поставлены три задачи.

1. Исследовательская. Собрать вместе работы В. Н. Лосева, которые он дарил жителям города на протяжении 26 лет. Провести их каталогизацию. Записать и издать персональные истории встречи горожан с мастером.

2. Просветительская. Познакомить горожан и гостей Волгограда с жизнью и творчеством художника-романтика В. Н. Лосева, одного из ярких представителей невоенной, альтернативной, истории города и русского импрессионизма в целом.

3. Прагматичная. Создать новый формат коммуникации, повысив уровень включенности «креативного класса» в работу по преобразованию городской среды. [<http://museum.fondpotanin.ru/projects/8214001>].

Сегментация аудитории была проведена следующим образом.

Во-первых, было принято решение максимально задействовать в проекте горожан, не связанные с искусством в повседневной деятельности. Прежде всего, это городская интеллигенция в возрасте 35–60 лет, которой не хватает культурных событий, особенно – событий выходного дня. Причем, событий, в которых им отводится активная роль – не только зрителей, но и соучастников.

Во-вторых, что логично, в проект были максимально включены учащиеся художественных школ (12–18 лет), студенты художественных отделений волгоградских вузов (16–25 лет) и их преподаватели, которым не хватает зрителей и точек приложения творческой энергии. Данная потребность выявлена в ходе тестирования отдельных элементов проекта в городской среде [<http://gg34.ru/ewe/citymasters/1816-pevecz-volgogradskix-ulicz.html>].

В-третьих, проект задействовал потенциал профессионального музейного сообщества, которое, с одной стороны, не всегда способно реализовать проект в городском публичном пространстве в силу зарегулированности и атомизированности отрасли, с другой (что особенно характерно для региональных музеев) – страдает от недостатка внимания к музейным коллекциям со стороны горожан. В целях оценки эффективности реализации проекта были выбраны следующие критерии:

а) количественные (число горожан, принявших участие в фестивале; число публикаций о проекте в СМИ и перепостов социальных медиа; рост посещаемости музеев; рост конкурса в художественные школы и художественные отделения вузов.

б) качественные (рост интереса к творчеству В. Н. Лосева; желание партнеров проекта сделать фестиваль ежегодным; повышение интенсивности коммуникаций между музейным сообществом, художественными школами, художественными отделениями вузов и горожанами, не связанными с искусством в повседневной деятельности).

Наконец, авторы проекта прогнозировали, что по итогам завершения линейки событий у местного сообщества, прежде всего – структур местного самоуправления и обладателей работ мастера – сформируется потребность в создании самостоятельного Музея В. Н. Лосева.

Проект состоял из двух этапов: подготовительного и непосредственно фестиваля, ставшего кульминацией предложенной линейки событий.

Подготовительный этап длился с 1 января по 14 мая и включал несколько направлений деятельности: исследовательскую работу – розыск работ В. Н. Лосева, сбор и обработку биографического материала, организацию и проведение персональных выставок мастера, проведение лекций, мастер-классов для горожан и гостей города; подготовку площадок

фестиваля; анонсирование мероприятий в СМИ, на уличных рекламных носителях, в учебных заведениях и в музеях, создание карты «лосевских мест».

Второй этап – фестиваль, который состоялся 15 мая 2016 г. на пленэре в парках г. Волгограда. Линейка событий приведена в таблице.

Дата	Мероприятие	Число посетителей, чел.
01–25.02	Импрессионист в монументальном городе. Цикл лекций в вузах Волгоградской области	184
	Искусство жить. Секреты импрессионистов. Мастер-класс художника И. Н. Тур (Тюковой)	36
04–14.03	Муза № 26. Художник и его модели. Выставка женских портретов, написанных В. Н. Лосевым в течение 26 лет, с 1969 по 1985 гг., работала в GQ Shop & Lounge	917
01–15.04	Город в деталях. Выставка городских пейзажей, приуроченная к 90-летию со дня рождения В. Н. Лосева прошла в ВМИИ им. И. И. Машкова	2103
22.04 – н/в	Стена романтика. Выставка, на которой представлены фотокопии работ В. Н. Лосева, хранящиеся в семьях волгоградцев, открылась в Библиотеке им. М. Горького в Библионочь, 22 апреля, работает и пополняется в настоящее время	около 4200
15.05	Город и горожане в работах Виктора Лосева. Мультимедийная выставка работала в день фестиваля в Сквере им. Саши Филиппова.	около 3000
21.05	Виктор Лосев. Круговорот воды в природе. Мультимедийная выставка, которую можно было увидеть в рамках проекта А. В. Степановой «Ночь музеев на водокачке»	2964
31.05	Пятый элемент. Мультимедийная выставка, показанная после круглого стола «Как работать с наследием В. Н. Лосева?» в Библиотеке им. М. Горького.	74

Галерист и эксперт в области Street Art А. А. Нустратова отметила «Проект имеет потенциал крупного международного события в области искусства и культуры. С одной стороны, это интересный пример работы с местным сообществом, с людьми, имеющими тягу к живописи и рисованию, но не связанными с искусством в повседневной деятельности. С другой – это необычный кейс событийного туризма» [Интер 2016: 04].

Стоит уделить внимание открытиям и находкам, совершенным в ходе реализации проекта. 4 марта, к открытию выставки-блокбастера «Муза № 26. Художник и его модели», из американского города Портленда был доставлен графический портрет девушки, выполненный В. Н. Лосевым углем и мелом на картоне в 1968 году. Он обнаружен в архиве другого гения места – фотохудожника И. Г. Гольдберга (*прим.1*). Уникальность портрета в том, что он создан до 1969 года, когда были уничтожены практически все ранние работы мастера. Портрет девушки, получивший неформальное название «Мона Люба», по одной из версий находился во время трагического события в другом месте, по другой – был подобран

рабочим, выполнявшим указание директора магазина «Химреактивы» по уничтожению шедевров, и затем продан за бутылку водки (твердая советская валюта) И. Г. Гольдбергу, который жил в те годы в соседнем с магазином «Химреактивы» доме. Личность модели установить пока не удалось. Известно только имя – Люба. Оно написано в правом нижнем углу картона. Хотя эксперты считают, что надпись выполнена не рукой В. Н. Лосева [Шадчина 2016: 09]. Уникальность работы и в том, что это единственное из сохранившихся произведений В. Н. Лосева, где он экспериментирует с техникой «высветления природы», принятой в восточно-христианской иконописи. Это процесс, обратный принятому в академическом изобразительном искусстве: на поверхность наносится не тень, а свет.

Участники проектной группы обратили внимание на магию числа «26». Во-первых, В. Н. Лосев родился в Краснослободске Волгоградской области в 1926 году. После пожара, во время которого погибли ранние работы мастера, он творил еще 26 лет. Экспозицию «Муза № 26. Художник и его модели» планировалось развернуть в галерее «Трапедия». Но она прекратила существование за 26 дней до назначенной даты. Выставку неожиданно предложил принять бутик GQ Shop and Lounge (директор М. М. Лапоногов). Это отреставрированное в стиле «лофт» пространство, расположенное в самом сердце города по адресу: ул. Мира, 26.

Во время выставки были сделаны два открытия. Во-первых, волгоградка О. А. Городнова узнала себя в «Читающей девушке», написанной на пленэре в сквере им. Саши Филиппова. Во-вторых, студенты Волгоградского технического университета узнали в одной из 26 девушек своего преподавателя – доцента кафедры Е. В. Дербишер.

14 марта проектная группа «Извините Вы не видели Лосева?» показала слайды о творчестве мастера во время праздничного концерта, посвященного пятилетнему юбилею кооператива «Семейный капитал». Его пайщики – пенсионеры Ворошиловского района, проживающие вблизи Сквера им. Саши Филиппова. Здесь, на пленэре, написано большинство работ В. Н. Лосева. Концерт проходил в Доме культуры Ворошиловского района, который также находится рядом со сквером. Найти моделей художника среди пайщиков, к сожалению, не удалось. Но многие, особенно бабушки (девушки 60–80-х), отчетливо помнят художника – высокого, кудрявого и романтического.

Таким образом, используя новые технологии знакомства аудитории с творчеством В. Лосева, проект смог заинтересовать горожан, представителей музейного сообщества, художественных школ и художественных отделений вузов, благодаря которым и была достигнута главная цель – создание коммуникации в формате «Общее дело». Главным показателем эффективности проекта стало собрание «народной коллекции», в которую, на момент завершения фестиваля, 15 мая 2016 г., вошли 387 работ В. Н. Лосева, абсолютное большинство которых ранее не выставлялись и в настоящее время находятся в семьях волгоградцев. Была осуществлена их каталогизация по жанру и частично по дате создания.

В социальных сетях Facebook и VK были созданы страницы, где велся дневник проекта, анонсировались мероприятия и публиковались результаты исследовательской деятельности [<https://www.facebook.com/losevfestival/>; VK: <https://vk.com/losevfestival/>].

Проект активно освещался СМИ. Благодаря публикациям о проекте в СМИ и соцсетях, в особенности – благодаря совместному проекту Института региональной экономики и социального проектирования (ИРЭСП) и газеты «Блокнот-Волгоград», в рамках которого в сети дублировались безымянные работы мастера, размещенные на «Стене романтика»

в Библиотеке им. М. Горького, 187 волгоградцев обратились к организаторам и поделились воспоминаниями о встречах с мастером. Истории письменно зафиксированы. Шесть историй персональных встреч горожан с мастером были отсняты в виде информационных сюжетов и размещены на страницах проекта в социальных сетях.

Линейка событий проектировалась таким образом, что срыв одного из мероприятий не отражался на дате и качестве другого (многопоплавковая стратегия, отработанная в 2010–2015 гг. при организации и проведении ежегодной международной конференции «Альтернативы регионального развития», посвященной памяти ученого и государственного деятеля И. П. Шабунина). В ходе реализации проекта ИРЭСП потерял двух партнеров: галерею «АртСалон», которая закрылась в январе 2015 г. в связи с экономической нецелесообразностью дальнейшей деятельности, и галерею «Трапеция», которая закрылась в феврале 2016 г. по аналогичной причине. Таким образом, проектной группе пришлось, например, срочно менять дислокацию и концепцию запланированной на март выставки «Муза № 26. Художник и его модели». Она была перенесена в кардинально измененном формате в бутик GQ Shop and Lounge. Так как некоторые владельцы работ, переживая за их сохранность, отказались экспонировать работы в пространстве, не обладавшем компетенциями по проведению выставок, пришлось заменить анонсированные работы репродукциями. Решение вызвало критику со стороны части музейного сообщества, но проекту в целом удалось решить одну из поставленных задач: выйти на аудитории горожан, не только не связанных с искусством в повседневной деятельности, но и не интересовавшихся до этого момента искусством вообще. Таким образом, временные трудности привели к построению коммуникаций с новыми партнерами и сообществами.

Были спроектированы политехнологические экспозиции, которые сделали проект более динамичным и зрелищным. Живопись В. Лосева предстала в трех технологических форматах: подлинники (картины и миниатюры, написанные маслом на картоне), репродукции, и в электронном виде – проецируемые на экране слайды. Все это сопровождалось показом видеороликов, в которых модели рассказывали о встрече с художником и об истории создания картин. Это добавило экспозициям динамики и позволило посетителям «перенестись» в прошлое, создало иллюзию причастности к созданию произведений. Использование мультимедиа – усилило эмоциональное воздействие на посетителя, сакцентировало внимание на деталях и технике написания картин. Проведение мероприятий позволило увеличить аудиторию проекта за счет людей, не связанных с искусством в повседневной жизни, что, задействовав т. н. технологии «сарафанного радио» упростило и проведение исследовательской работы.

15 мая 2016 г. более 3000 профессиональных художников и любителей вышли на улицы Волгограда, чтобы писать на пленэре город и прохожих. Так как это делал живописец В. Н. Лосев. Они установили мольберты на Аллее Героев, Центральной набережной, в парках «Волгоград-Баку» и им. Гагарина, в Сквере им. Саши Филиппова – на главной площадке фестиваля, в сакральном месте встреч горожан с художником. Одни писали, другие позировали, третьи изучали азы рисунка, живописи, композиции и скульптуры... Волгоград стал центром событийного туризма, собрав поклонников импрессионизма, пленэра и street art.

В ходе реализации проекта были достигнуты следующие результаты:

1. Повысился интерес к творчеству В. Н. Лосева со стороны местного сообщества.
2. Художники приняли решение создать заложить основы традиции ежегодно выходить на улицы, общаться и писать с натуры мир вокруг. С сентября 2016 г. в парках г. Волгограда проходят «Лосевские пленэры».
3. Проект дал импульс развитию в регионе art-туризма, показав, что в г. Волгограде можно увидеть не только памятники Второй мировой войны, но и прикоснуться к наследию художника-романтика, импрессиониста; принять участие в фестивале.
4. В ходе проекта горожане получили новый вид досуга – соучастие в формировании экспозиции выставок, музеи получили новую, синтетическую, методологию исследования в публичном пространстве и рост интереса горожан к музейным коллекциям.
5. Проекту удалось преодолеть пассивность студенческого сообщества. Лекции, проведенные в профильных вузах, привлекли в проект волонтеров, которые заинтересовались творчеством В. Н. Лосева. Некоторые из них выбрали анализ его творчества в качестве тем выпускных квалификационных работ (ВКР).
6. Партнеры проекта (музеи, художественные школы, художественные отделения вузов, СМИ, бизнес-сообщество) приняли решение сделать фестиваль ежегодным. (См. **цв. вклейку, рис. 15–16**)

Примечание

1. Гольдберг Игорь Гедальевич (1954–2012) – мастер черно-белой фотографии и фоторепортажа.

Список использованной литературы

Басова И. М. Альтернативные и параллельные миры городского пространства // Альтернативы регионального развития. – 2010.

Гафар Т. В. Волгоград на культурной карте юга России // Альтернативы регионального развития. – 2011.

Гафар Т. В. Импрессионист в монументальном городе // Альтернативы регионального развития. – 2014.

Грушевский Д. В. Конкурентоспособность и ментальная матрица регионов Юга России // Вестник ВолГУ. Серия 3. Экономика. Экология. – 2008. – № 1 (12).

Гречухина Ю. П. Неизвестная, кто же Вы? // Волгоградская правда. – 2016. – № 23. – 11 фев.

Шадчина В. С. «Мона Люба» с картонки // Волгоградская правда – 2016. – № 32. – 25 фев.

Фестиваль «Извините, Вы не видели Лосева?» назвали событием международного масштаба // Интер. – 2016. – № 18. – 31 мар.

<http://museum.fondpotanin.ru/projects/8214001>

<http://gg34.ru/ewe/citymasters/1816-pevecz-volgogradskix-ulicz.html>

<https://www.facebook.com/losevfestival/>; ВК: <https://vk.com/losevfestival>



Раздел II

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ТЕРРИТОРИЯ

Крейцер Александр Викторович

Российский государственный педагогический университет

имени А. И. Герцена. Ведущий редактор музея

Санкт-Петербург

muzeirgpu2013@yandex.ru

Александр Блок и «дух места» Аптекарского острова

Известное с античных времен понятие и явление «духа местности» в христианскую эпоху приобретает новое измерение. «Дух местности», на наш взгляд, можно отождествлять с действием Софии-Премудрости Божией на конкретной местности, тем божественным действием, которое создает ее своеобразие. С христианской точки зрения, действием Премудрости Божией является формирование рельефа Земли в любом ее месте. И этот рельеф определяет «дух места».

Уже Н. П. Анциферов в своих трудах связал «дух местности» с «рельефом местности», формирующим пространство города. Этот ученый-просветитель пытался показать, что «рельеф места» во многом определяет «дух местности».

Свой «genius loci» может быть не только у целого города, например Петербурга, но и у отдельных его частей. Есть такой дух и у Аптекарского острова в дельте Большой Невки (**цв. вклейка, рис. 17**). Ибо этот остров имеет свой рельеф местности, отличный от рельефа других петербургских островов. Аптекоостровский рельеф местности обладает силой воздействия на души всех тех, кто живет и работает здесь, но особенно поэтов и писателей, тем или иным образом связанных с локусом Аптекарского? Чем определяется «дух местности» Аптекарского острова? Ботаническим садом, расположенным на нем? Реками Карповкой и Большой Невкой, которые омывают остров? Что «помнит» «дух места» острова из событий, свидетелем которых он был на протяжении своей истории? К сожалению, на эти вопросы нельзя ответить коротко...

Очевидно, что велика роль в духовной жизни Аптекарского острова и Санкт-Петербургского электротехнического университета (ЭТИ-ЛЭТИ-СПбГЭТУ «ЛЭТИ») рядом с Ботаническим садом.

Один из основателей учения о ноосфере Тейар де Шарден считал: человеческая специфичность все более выражается в особой «сфере разума», новой «оболочке» Земли, как бы наложенной на биосферу, но не слитой с ней и оказывающей на последнюю все большее преобразующее воздействие. Через преемственное, из поколения в поколение, распространение знаний и умений (а оно началось с первых фундаментальных открытий и созиданий человека), через философский и нравственный поиск, искусство, науку увеличивается объем общеземного мозга. А, к примеру, центры учебно-просветительской, научно-исследовательской работы, эти особые очаги мозга планеты, связанные чуткими «нервными» (информационными) связями друг с другом, формируют, по образному видению Тейара де Шардена, «психические островки», «функциональные комплексы», в которых можно уже признать развивающееся «серое вещество» человечества. К числу таких мозговых центров, «психических островков» несомненно относится нынешний Электротехнический универ-

ситет (в советское время известный всей стране ЛЭТИ), расположенный в одном из тихих уголков Петербурга – на Аптекарском острове.

Без сомнения лучший певец Аптекарского острова Андрей Битов жил в доме напротив главного корпуса ЛЭТИ. Высокий интеллектуализм в сочетании с удивительной поэтичностью – признак битовских текстов и одновременно «духа местности» Аптекарского острова в его центре – у Ботанического сада и ЛЭТИ, месте, где поэзия природы неразрывна с научной мыслью.

Фигура не какой-нибудь русалки, вылезшей из пруда Ботанического парка, а Андрея Битова, идущего сквозь осенний листопад Ботанического сада с золотым кленовым листком в руке (картина, которую довелось наблюдать мне однажды), есть едва ли не главный знак, символ «духа местности», ноосферы Аптекарского острова.

Но аптекоостровский «дух местности» неотрывен и от Александра Блока.

В Аптекарский остров поэт был влюблен с юности, когда жил неподалеку на Петербургской стороне в квартире отчима, размещавшейся в офицерском корпусе казарм Гренадерского полка, построенном Луиджи Руска и смотрящим вытянутым вдоль реки фасадом на Большую Невку. «Моя тихая Карповка», – сказал поэт в 1918 г. о реке, несущей свои медленные воды мимо Ботанического сада на Аптекарском острове. С одной стороны от сада, бывшего любимым местом прогулок поэта, близ зеркала Большой Невки стоит ныне изуродованная церковь Преображения Константина Тона, некогда полковая церковь Гренадерского полка (теперь почти закрытая новостройками), с другой – течет Карповка. Церковь Преображения отмечена на Иллюстрации-карте у берега Аптекарского острова. А вдоль Карповки за ней на Петроградской стороне поныне возвышается целый комплекс зданий, принадлежавших некогда Гренадерскому полку. Немного подальше пролегает Большая Монетная улица. И с этой улицей, и с церковью Преображения связано явление Блоку в начале его поэтического и жизненного пути той, кого он называл Софией Премудростью, Таинственной Девой. Можно с уверенностью утверждать, что именно она определила судьбу поэта и характер его поэзии.

2 февраля 1901 г. Александр Блок написал:

Тихо вечерние тени
В синих ложатся снегах.
Сонмы нестройных видений
Твой потревожили прах.
Спишь ты за дальней равниной,
Спишь в снеговой пелене...
Песни твоей лебединой
Звуки почудились мне.
Голос, зовущий тревожно,
Это в холодных снегах...
Разве воскреснуть возможно?
Разве былое – не прах?
Нет, из Господнего Дома
Полный бессмертия Дух
Вышел родной и знакомой

Песней тревожить мой слух.
Сонмы могильных видений,
Звуки живых голосов...
Тихо вечерние тени
Синих коснулись снегов [Блок 2001: 40].

А в дневнике 1918 г. Блок вспоминал о событиях начала 1901-го: «25 января – гулянье на Монетной к вечеру в совершенно особом состоянии. В конце января и начале февраля (еще синие снега около полковой церкви, – тоже к вечеру явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей (стихи 11 февраля, особенно – 26 февраля, где указано ясно Ее стремление отсюда для встречи “с началом близким и чужим” (?)) – и Она уже в дне, т. е. за ночью, из которой я на нее гляжу. То есть Она предана какому-то стремлению и “на отлете”, мне же дано только смотреть и благословлять отлет)» [Блок 1963: 343].

Получается, что в своей дневниковой записи Блок связывает написание стихотворения «Тихо вечерние тени...», где возникает мотив «синих снегов», с пребыванием «около полковой церкви», т. е. церкви Гренадерского полка, в здании казарм которого он жил. Полковая церковь Преображения располагается на Инструментальной (когда-то Церковной) улице у Ботанического сада близ Аптекарской набережной.

Изувеченная церковь долгое время была одним из корпусов ЛЭТИ и ныне передана Московскому патриархату [Крейцер 2005: 248–251].

Действие блоковской пьесы «Незнакомка» разворачивается тоже в «синих» и «голубых снегах» не столь далеко от Аптекарского острова, близ нынешней станции метро «Чкаловская». Авторские ремарки к пьесе воссоздают вечернюю атмосферу, весьма напоминающую аптекоостровскую в районе церкви Преображения, переданную поэтом в дневнике и стихотворении «Тихо вечерние тени...». Что не удивительно: петербургские окраины, тем более близлежащие, были очень похожи. Блок пишет в пьесе: «Конец улицы на краю города. Последние дома, обрываясь внезапно, открывают широкую перспективу: темный пустынный мост через большую реку. По обеим сторонам моста дремлют тихие корабли с сигнальными огнями. За мостом тянется бесконечная, прямая, как стрела, аллея, обрамленная цепочками фонарей и белыми от инея деревьями. В воздухе порхает и звездится снег» [Блок 2001: 329]. Это въезд с Большой Зелениной улицы на Большой Крестовский мост через Малую Невку, ведущий на широкую и прямую аллею Крестовского острова. В прошлые времена около этого моста, тогда деревянного, ставили на зимний прикол прогулочные яхты и другие мелкие суда. Но рядом с казармами Гренадерского полка и церковью Преображения тоже был деревянный Гренадерский мост (ныне замененный бетонным, как и в случае с Большим Крестовским мостом) через Большую Невку, продолжением которой в сторону запада является Малая Невка. У церкви Преображения тоже был «конец улицы на краю города». (И эта улица была Песочная (ныне Профессора Попова)). Рядом с Гренадерским мостом тоже ставили на зимний прикол суда, и т. д., и т. п. Но самое главное, что объединяет два места на Петербургской стороне у Блока, – это некий таинственный женственный образ в «синих снегах». В пьесе «Незнакомка» на пустынный мост широкой дугой падает с темно-синего неба яркая звезда и превращается в прекрасную женщину, чтобы сразу же снова исчезнуть из этого мира. Та же звезда могла упасть и на Гренадерский мост. И можно

не сомневаться, что у церкви Преображения Блок впервые встретил ту «Ее», которую позже описал в пьесе «Незнакомка».

Пьеса рождалась в ходе блужданий поэта по островам и Петербургской стороне, где Александр Блок давно приметил незатейливое распивочное заведение, расположившееся в деревянном домишке на углу Большой Зелениной и Геслеровского проспекта (ныне Чкаловского). Этот угол сейчас является незастроенным. Он занят сквером.

В «первом видении» «Незнакомки» вся обстановка кабачка, после которого герой пьесы оказывается у упомянутого нами выше моста через Малую Невку, была списана с натуры: громко хлопающая на тугой пружине замызганная дверь, над нею – светивший раскаленным белым светом ацетиленовый фонарь в измятом колпачке, окна, увитые для красоты плющом, зальце, оклеенное обоями, на которых одинаковые корабли с громадными флагами гордо бороздят голубые воды... и пр.

Академик Д. С. Лихачев вспоминал: «С осени 1921 по весну 1922 года в школе, где я учился (190-я советская трудовая школа им. Лентовской на Плуталовой улице Петроградской стороны), литературный кружок вел небезызвестный в биографии А. Блока Евгений Павлович Иванов. Иванов жил на Петроградской стороне недалеко от Большого проспекта...

После занятий кружка я обычно провожал Е. П. Иванова домой. Однажды я почему-то провожал его на Крестовский остров. Мы шли по Большой Зелениной, где на углу Геслеровского он показал мне чайную, которую посещал Блок, с кораблями на обоях, и которая изображена Блоком в первом действии «Незнакомки» (как раз в эту чайную упала одна из первых бомб во время осады Ленинграда в конце августа или начале сентября 1941 года). А дальше, перед деревянным мостом на Крестовский остров, на котором происходит второе действие («Второе видение») «Незнакомки», на углу слева он показал мне аптеку и сказал, что Блок всегда конкретен в своей поэзии (то же обычно повторял и двоюродный брат А. А. Блока – Г. П. Блок) и в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» имел в виду именно эту аптеку. Блок любил здесь гулять, любил Петроградскую сторону вообще, даже после того как поселился на Офицерской.

Требуются некоторые пояснения. Стихотворение входит в цикл «Пляски смерти». Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городовыми. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. В аптеке на углу Большой Зелениной и набережной (ныне набережной Адмирала Лазарева, дом 44) часто оказывалась помощь покушавшимся на самоубийство. Это была мрачная, заходустная аптека. Знаком аптеки служили большие вазы с цветными жидкостями (красной, зеленой, синей и желтой), позади которых в темную пору суток зажигались керосиновые лампы, чтобы можно было легко найти аптеку (золотой крендель был знаком булочной, золотая голова быка – мясной, большие очки с синими стеклами – оптической мастерской и пр.). Берег, на котором стояла аптека, был в те времена низким (сейчас былой деревянный мост заменен на железобетонный, подъезд к нему поднят и окна бывшей аптеки наполовину ушли в землю; аптеки тут уже нет). Цветные огни аптеки и стоявший у въезда на мост керосиновый фонарь отражались в воде Малой Невки. «Аптека самоубийц» имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, «смертное». Стихотворение «Ночь, улица...» состоит из двух четверостиший. Второе четверостишие (отраженно-симметричное к первому) начинается словом

«Умрешь». Если первое четверостишие, относящееся к жизни, начинается словами «Ночь, улица, фонарь, аптека...», то второе, говорящее о том, что после смерти «повторится все, как встарь», заканчивается словами, как бы выворачивающими наизнанку начало первого: «Аптека, улица, фонарь». В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено (я намеренно повторяю однокоренные слова – «отражение отражено») в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни: «Исхода нет...»

В стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» поразительно совпадение его построения, композиции с содержанием. Даже зрительно два четверостишия, отделенные друг от друга пробелом, производят впечатление как бы самоиллюстрации их содержания. Позволю себе воспроизвести здесь это всем хорошо знакомое стихотворение:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

К. И. Чуковский в своих многократно переиздаваемых воспоминаниях называет другую аптеку – аптеку Винникова на Офицерской, сравнительно недалеко от той квартиры, где Блок поселился в 1912 году. Но богатая аптека Винникова недалеко от Мариинского театра, на ярко освещенной улице, к тому же стоявшая далеко от воды Крюкова канала и посещавшаяся богатым артистическим миром (здесь недалеко напротив находились Мариинский театр и Консерватория, жили П. З. Андреев, Э. Ф. Направник, находилась знаменитая кондитерская Иванова), вряд ли так соответствовала теме смерти и воде, как та аптека, на которую указал мне Е. П. Иванов.

Почему же Блок назвал Малую Невку «каналом»? Ответа на этот вопрос у меня нет. Блок был поэтом, а не фотографом, и канал в данном случае больше соответствовал, очевидно, его обобщенному видению Петербурга.

...с моей точки зрения, стихотворение это ... о призрачном повторении жизни и смерти. Симметрия построения этого стихотворения не вертикальная, а с горизонтальной осью – осью берега, отделяющего жизнь наверху от смерти внизу, в ледяной воде» [Лихачев 1984: 149–154].

Да, стихотворение построено симметрично относительно горизонтальной оси. Но аптека и ее отражение как верх и низ, который есть перевернутый верх, пребывают в вертикальной области. В повести Н. Ф. Гоголя «Страшная месть» дано изображение такого же типа: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на золотые леса! Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на

косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною, и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней прогуливается месяц» [Гоголь 1937: 246]. (Анализ этого изображения см.: [Крейцер 1992: 24–34]). Л. Ф. Жегин в книге «Язык живописного произведения. Условность древнего искусства» (М., 1970) рассматривает сложный механизм образования так называемых линий красоты в природе и искусстве, открытых английским художником Уильямом Хогартом и имеющих S-образные формы. Такие линии, по Жегину, получаются в результате отражения в областях вертикальной и горизонтальной зеркальности некоего условного объекта (каким может быть божественная субстанция), помещенного между двумя приставленными друг к другу перпендикулярно зеркалами. Присутствие вертикальной зеркальности в районе Большого Крестовского моста подтверждает Д. С. Лихачев, когда говорит о зеркальном повторении (отражении) аптеки в водах Малой Невки и тем самым верхнего завитка S в нижнем. Но где же горизонтальная зеркальность? Река течет в горизонтальной плоскости. И извилистые S-извивы любой реки так или иначе симметричны один относительно другого. Так же симметричен извив Большой Невки в районе церкви Преображения извивам Малой Невки у Большого Крестовского моста и места Колтовской церкви Преображения, располагавшейся за этим мостом, т. е. еще ниже по течению Малой Невки. (Церковь видна на Иллюстрации с левой стороны карты в конце Колтовской набережной Малой Невки.) Вот она, симметрия в области горизонтальной зеркальности, сочетающаяся с вертикальной симметричностью.

Академик В. Н. Орлов также вспоминал в связи с чайной-кабачком из «Незнакомки» Блока: «В середине двадцатых годов этот небольшой, одноэтажный (как помнится) домишко совсем обветшал, но еще стоял – пустой и заброшенный – на своем углу. (Кажется, окончательно доконала его фашистская бомба, сброшенная осенью 1941 года.) Николай Павлович Анциферов предложил мне совершить небольшую экскурсию – пойти посмотреть, что там осталось. Мы свободно проникли внутрь домика и с восторгом обнаружили, что, среди полного запустения, на покосившихся, едва державшихся стенах кое-где еще висят лохмотья выцветших голубых обоев с изображением кораблей. Конечно, мы взяли на память по обрывку из тех, что получше сохранились. Не знаю, какая судьба постигла обрывок, выбранный Николаем Павловичем, а мой – пропал в годы ленинградской блокады» [Орлов 1980: 124].

Как следует из вышеизложенного, эта история связана не только с местом действия пьесы Блока «Незнакомка», но и с районом у церкви Преображения на Аптекарском острове и характеризует «дух места» локуса, почти идентичного аптекоостровскому. Интересно, что упомянутая нами так называемая Колтовская церковь Преображения, на месте которой сейчас построена школа, стояла близ конца набережной Адмирала Лазарева, бывшей Колтовской, начинающейся от Большой Зелениной улицы. Эту церковь, на наш взгляд, можно рассматривать как «спущенный», переместившийся вниз по течению реки на запад Преображенский храм Константина Тона. Так же Большой Крестовский мост, на котором разворачивается действие «Незнакомки», и Колтовский мост (ныне Лазаревский) рядом с местом Колтовской Преображенской церкви можно считать «опустившимся» на запад по реке Гренадерским мостом.

Весьма важно то, что Геслеровский проспект, Большая Зеленина улица, Колтовская набережная, Большой Крестовский мост расположены именно на западе от аптекоостровской Преображенской церкви и западном участке изгиба Большой Невки, переходящей

в Малую Невку. Запад, где садится солнце, всегда низ и тьма по сравнению с востоком. Поэтому явленная Блоку в одно и то же темное время суток и года на равнозначном рельефе местности и в местах, находящихся вблизи друг от друга, женственная сущность вряд ли могла носить не сомнительный и не обманчивый характер. В момент, когда Блок узрел «Ее» у церкви Преображения, к нему приблизился запад.

Как это явствует из творчества Александра Блока, поэт подразумевал под «Нею» Софию-Премудрость, понимание которой он заимствовал у Владимира Соловьева. И именно София-Премудрость, на что указывалось в начале этой статьи, определяет «дух места». Не вдаваясь в подробности, можно вспомнить, что София у Владимира Соловьева бывает воскресшей и падшей на дно, в низ и тьму мироздания. Думается, что у церкви Преображения на Аптекарском острове и на мосту, ведущем с Петербургского острова на Крестовский, Блок узрел падшую Софию. Не случайно в пьесе «Незнакомка» яркая звезда, становящаяся Марией, *падает* на мост.

История же с найденными двумя учеными реликвиями – обрывками голубых обоев, на которых запечатлены корабли, из пьесы «Незнакомка», была несомненным благословением этим людям со стороны «духа местности», тем более очевидным, что один из счастливых, обнаруживших обои, был едва ли не основателем учения о петербургском «духе места».

Однажды мне довелось пережить нечто подобное в коридорах Академии Художеств. Это было после написания статьи о западноевропейском искусстве эпохи Возрождения и, в частности творчестве Боттичелли. Во время службы в церкви святой великомученицы Екатерины Константина Тона, расположенной во внутренних помещениях второго этажа здания Академии Художеств, я оказался совершенно один в длинном узком с очень высокими сводчатыми потолками коридоре, где были слышны звуки литургии и молебного пения, доносившиеся из храма... На подоконнике у окна, смотрящего в один из живописно неухоженных дворов Академии, я вдруг увидел оставленные кем-то три открытки. Одна из них была репродукцией сцены из «Благовещения» Боттичелли и изображала Марию Аннунциату, т. е. Марию Благовещения, и Архангела Гавриила. На второй открытке была «Мадонна с младенцем» Лукаса Кранаха Старшего, жившего примерно в ту же эпоху, что и Боттичелли; на третьей – «Внутренний вид храма» Эммануэля де Витте, голландского живописца XVII в. ... Мягко светился в конце академического коридора провал с винтовой лестницей. Со стен вместе с античными барельефами смотрели с портретов и фотографий лица тех, кто посвятил свою жизнь Академии и когда-то каждый день ходил по ее коридорам. Я ощутил память пространства и как будто услышал шаги этих людей и звуки их голосов. Мне захотелось войти в мастерскую театрально-декорационной живописи Эдуарда Кочергина, удивительные рассказы которого о послевоенном Ленинграде я читал, и в мемориальную мастерскую Тараса Шевченко, на табличку которой, украшающую одну из дверей, раньше не обращал никакого внимания. Я вдруг понял, что стены здесь помнят прошлое. И все это происходило под звуки церковного пения из храма, незаметно перешедшего в «Чашу Христову примите, источника бессмертного вкуса» – началось причастие. Найденным открыткам я вначале не придал особого значения и даже решил оставить их на окне. Но отойдя от окна, почувствовал, что надо вернуться и взять открытки... В полной мере я осознал, что со мной происходило, только позже.

Академия Художеств – модель Петербурга, классический Петербург в миниатюре. И в архитектурных формах здания Академии, и в предметах, преподающихся здесь, всегда казалось бы доминировал римский дух. Но в западном по форме академическом храме, так же как и в других римских по обличью петербургских храмах, идут службы по восточному обряду, одухотворяя западную архитектуру не западным духом.

Святые черты Лица Богородицы, которые смотрели на меня с открыток, были переданы западноевропейскими художниками, но обнаружил я эти ставшие для меня реликвиями изображения во время православной службы в Академии Художеств, где Римом пропитаны сами стены. При этом академические стены для меня словно ожили и я проник в память здешнего пространства, ощутил «дух места», так же как прикоснулись к нему Орлов и Анциферов, найдя обрывки обоев с кораблями в разрушенной чайной.

Это было благословение «духа местности» Академии Художеств, который есть дух Богородицы и Софии-Премудрости, покровительствующей Петербургу и в его лице всему миру как озаренному светом Пасхи, которая не случайно является главным праздником христианского Востока.

Но «дух места» в Академии Художеств был все же иной, чем на пересечении Геслеровского проспекта и Большой Зелениной улицы и у Большого Крестовского моста. На этот мост у Блока падает в темной ночи звезда Мария. Академия Художеств – место, где живет Мария Благовещения, а вместе с ней свет и Воскресение, религией которого является православие.

Список использованной литературы

Блок А. Поэзия. Драмы. Проза. М., 2001.

Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1. М.; Л., 1937.

Крейцер А. В. О природе зеркальных изображений в творчестве раннего Гоголя // Литература и фольклор: Проблемы взаимодействия. Волгоград, 1992.

Крейцер А. В. «Синие снега» ЛЭТИ // Нева. 2005. № 12.

Лихачев Д. С. Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л., 1984.

Орлов В. Поэт и город: Александр Блок и Петербург. Л., 1980.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения
Волгоградская консерватория им. П. А. Серебрякова.
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоград
olshmakova@gmail.com

Дьякова Седа Кареновна

студентка V курса
кафедры хорового дирижирования
Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова
Волгоград

**Армянские лирические песни в хоровой обработке Комитаса
как отражение национальных истоков творчества**

Комитас – яркая личность, творчество которого являет вершину развития армянской национальной культуры в начале XX века. Музыкальное дарование Комитаса раскрывается всесторонне (*прим. 1*) (*рисунок 1*). Он является мудрым педагогом, прекрасным певцом, замечательным хормейстером, неутомимым фольклористом, ученым-исследователем, активным общественным деятелем.



Рисунок 1. Комитас (1869–1935)



Рисунок 2. Комитас Вардапет (Комитас Иеромонах).

Комитас получает блестящее европейское образование: с 1896 по 1899 года он обучается в Германии, занимаясь в частной консерватории Рихарда Шмидта и посещая лекции в Берлинском университете. В письмах Комитаса периода его обучения за границей, а также в его воспоминаниях можно встретить слова признательности и благодарности учителям. Он считает, что его педагог сумел оценить «благородный и оригинальный музыкальный стиль» своего ученика, признанный им «армянским стилем» [цит. по: Шавердян А. 1989: 46]. Но при этом Комитас упорно пытается высвободиться от воздействия европейского

мировоззрения. Показательно следующее свидетельство Спиридона Меликяна, ученика Комитаса, который тоже учился под руководством Р. Шмидта годами позднее. «Осенью 1904 года, когда я собирался ехать за границу, Комитас как учитель мой и руководитель, будучи весьма озабочен тем, чтобы я не поддавался немецким влияниям, дал мне переписать и взять с собой весь сборник собранных им песен как неисчерпаемый источник армянских тем» [цит. по: Шавердян А. 1989: 47].

Творческое наследие композитора огромно, и пишет он практически во всех жанрах искусства своего времени. Особо притягательным для него оказался **жанр хоровой музыки**. По словам А. Шавердяна, «для Комитаса жанр не был понятием внешне формальным. Жанр – это место и назначение песни, ее специфическая связь с конкретными общественными и бытовыми условиями; это определенный тип сюжетного и композиционного строения, определенный характер содержания – образного, идейно-эмоционального, психологического; наконец, жанр – это особая система художественных выразительных средств – и словесно-текстовых и интонационно-мелодических» [Шавердян А. 1956: 220].

Культурная музыка мыслится композитором как сфера взаимодействия строгой литургической традиции, обогащенной национальным колоритом (*рисунок 2*). Тем самым очевидно новаторство в сравнении с его предшественником в этой области М. Екмяляном. В отличие от «Патарага» («Литургии») последнего у Комитаса церковный текст наполняется эмоциональным переживанием единения Бога и Человека. Данная установка приносит композитору как служителю Эчмиадзина немало хлопот, отторжения и даже нареканий со стороны духовенства. Верно подмечает Х. С. Кушнарв: «Судя по замыслу и по методам воплощения, Комитас предназначал “Патараг”, скорее, для концертной аудитории, чем для церкви» [Сов. музыка: 1957].

Духовное начало проявляется не только в церковных жанрах, но и в музыке, близкой фольклорным истокам. Речь идет о жанре *хоровых обработок народных песен*. Как отмечает один из исследователей, «первоочередной задачей для Комитаса было не исказить подлинную мелодию, а бережно донести до слушателя ее богатства. Комитас превосходно пользуется принципом сближения, сопоставления, объединения ряда простейших мелодий в одно целое, в звено, в цикл» [Шавердян А. 1989: 256].

Будучи хормейстером, создателем хора «Гусан» в Константинополе, он пишет ряд теоретических работ (*рисунок 3*). В них Комитас приводит классификацию хоровых обработок. Это детские песни, пар’ерги (песни-танцы), песни о богатырях (эпические песни), песни об умерших, песни-причитания, свадебные песни, песни труда, антуни («песни одинокого странника»). Поскольку все подобные обработки пронизаны лирикой, закономерным становится обращение к жанрам, в которых она выражена наиболее концентрированно – свадебной песне и песням-причитаниям.

Содержание лирических армянских песен в хоровой обработке Комитаса весьма разнообразно. В жанре *пар’ерги*, *лирической песни-танца*, сделана хоровая обработка песни «Անճրէլիհիւն» – «Мелкий дождик моросит». Это армянская песня любовного содержания: «Только б знал ты, милый мой, что люблю я всей душой».

К свадебным относятся песни «Խնկիւծառ» – «Ладан-дерево», «Հոյ՛ժաղնի» – «Ой, назан». Первая («Ладан-дерево») – песня-танец, которая исполняется на следующий день после свадьбы, когда родители новобрачного несут поднос с красными яблоками в дар родителям новобрачной в знак благодарности за чистоту девушки: «Милому пусть красный

плод сват с приветом отнесет». «Ой, Назан» – свадебная песня, предназначенная невесте от лица жениха и его холостых товарищей, утверждает новый статус девушки, ставшей замужней: «При всем честном народе, ой, Назан, ой, ты, Назан, навек с ней обручился».



Рисунок 3. Хор «Гусан». Константинополь, 1910–1911 гг.

Жанр *песни-причета* встречается в следующих хоровых обработках Комитаса: «Գարուն» – «Весна», «Կովնուկ» – «С кувшином», «Արևը լիվրվեցաք» – «Яр скрылся за горою». В песне «Весна» раскрывается трагичная тема: горе покинутой девушки, заключенное в многократных повторах слов «Мой яр меня разлюбил, навек покинул, забыл». В песне «С кувшином» создан образ девушки, мечтающей о встрече с любимым – «фидан яром»: «Только б с милой – милый был, хоть на ложе из камней». Песня «Яр скрылся за горою» – рекрутская, исполняется от имени девушки, огорчившей любимого при расставании, что вызывает в ее душе сильную тревогу и сожаление о случившемся: «Яр скрылся за горою, обижен был он мною, хоть птицей легкой не был, мелькнул он в ясном небе».

Национальный армянский стиль – яркая черта хоровых обработок названных песен, сделанных Комитасом с величайшей осторожностью и намерением сохранить мелодические, ритмические, фактурные особенности фольклорного первоисточника.

В *мелодической и ладовой структуре* наиболее часто встречаются тетракорды и терцовая попевка, которые варьируются путем опеваний, добавлений близлежащих звуков, в том числе хроматических, образующих полиладовые и полифункциональные сочетания. В результате возникает гибкая, экспрессивно наполненная мелодическая линия. Соответственно, перед хормейстером встает задача передать подобную гибкость, выделяя в мелодии основные попевки более ярким звучанием и как бы более затененным в варьированных сегментах. Так, характерные способы сцепления *ячеек-тетракордов* наблюдаются в песне «С кувшином», основанной на взаимодействии фригийского *cis-moll*

кластер вместе с нижними голосами. В результате возникает ощущение тоники *a-moll* и одновременного колорирования всех ступеней звукоряда, что вызывает ассоциации с *современной сонорикой*. А. Шавердян отмечает, что «при внешней простоте ладовой структуры в песне наблюдается чрезвычайно насыщенный, динамический процесс становления лада; весьма богатое мотивное развитие; широко использование внутрислогового легатного (“инструментального”) пения» [Шавердян А. 1989: 254]:

mf

Тенор I

Հո՛յ, Նա՛-զան իմ. Նա՛-զան իմ. ը. Նա՛-զան իմ. ը.

Ой, На - зан, ой, ты На - зан

Тенор II

Հո՛յ, Նա՛-զան իմ. Նա՛-զան իմ. ը.

Ой, На - зан, ой,

Басы

Հո՛յ, Նա՛ - զան իմ. Նա՛ - զան իմ.

«Ладан дерево» – яркий пример варьирования тонической терции на протяжении всей песни. Добавление II и V ступеней в *c-moll* вносит ощущение бифункциональности, сочетания тонической и доминантовой функций. Последняя во второй строфе усложняется повышенной септимой «*fis*», что вносит терпкость, яркость, столь характерную для армянской музыки:

Soprano I

Մեր հո-ւան - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան.

Ла - дан у нас много дан-тет, Го - дум дан.

Soprano II

Մեր հո-ւան - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան.

Ла - дан у нас много дан-тет, Го - дум дан.

Soprano III

Մեր հո-ւան - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան.

Ла - дан у нас много дан-тет, Го - дум дан.

Аль I

Մեր հո-ւան - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան.

Ла - дан у нас много дан-тет, Го - дум дан.

Аль II

Մեր հո-ւան - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան. Մեր - իր հո-ւան իր հո-ւան.

Ла - дан у нас много дан-тет, Го - дум дан.

В *метроритмической структуре* хоровых обработок лирических песен Комитас передает импровизационный характер развития, типичный для армянской народной музыки. Он использует *сложные размеры*: в песнях «Ой, Назан», «Яр скрылся за горюю» это 12/8.

Переменный размер встречается в песне «Весна»: 3/4 в запеве и 4/4 в конце припева.

При этом в армянской музыке самой яркой национальной особенностью являются синкопы, как, например, в песне «Яр скрылся за горою»:



Фактура в хоровых обработках лирических песен – от двух до шести голосов. Композитор внешне прозрачную фактуру обогащает *полифоническими приемами*. При этом один из голосов очень *виртуозный, орнаментальный*, может дублироваться, варьироваться или звучать имитационно в других голосах. В. Варданян пишет: «Комитас особое внимание обращает на голосовые возможности каждой партии, и обогащает фактуру хора звукоподражаниями, восклицаниями, междометиями» [Варданян В. 1969: 121].

В песне «Весна» в куплете в партиях альтов и теноров ярко проявляется подголосочная имитация, при этом каждую из партий композитор строит как мелодически самостоятельные линии. Возникающая комплиментарность имитирует сложные по рисунку армянские орнаменты:

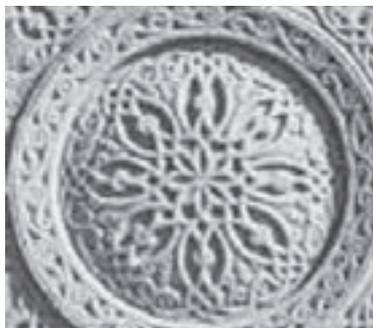


Рисунок 4. Фактура в песне «Весна» Комитаса и армянский орнамент.

Другая важная составляющая фактуры в обработках – *педадь*, которая сдерживает и упорядочивает акценты сильных и слабых долей. Педализированный голос связан не только с вокальной, но и инструментальной народной традицией Армении: музыка на дудке чаще всего исполняется в дуэте, где ведущий дудук играет мелодию, а второй, так называемый «дам», держит педализированную линию с помощью техники непрерывного дыхания. В песне «С кувшином» композитор использует «басовую педаль»:

Музыкальный фрагмент из песни «С кувшином» (S Kuvshinom). Он включает три голоса: сопрано (Soprano), альт (Alto) и тенор (Tenor). Темп обозначен как *Naturale* с силой *mf*. В начале нотации указаны динамические маркеры *ppp* и *pp*. Под нотами приведены армянские и русские тексты. В конце фрагмента стоит пометка *p. continuo*.



Рисунок 5. «Басовая» педаль и дудук.

В песне «Ой, Назан» тонический звук оstinатно повторяется у вторых теноров:

Музыкальный фрагмент из песни «Ой, Назан» (Oy, Nazan). Он включает три голоса: тенор I (Tenor 1), тенор II (Tenor 2) и бас (Bass). Темп обозначен как *VIVO* с силой *mf*. В начале нотации указаны динамические маркеры *mf* и *p*. Под нотами приведены армянские и русские тексты.

Исполнение армянских лирических песен в хоровых обработках Комитаса требует большого профессионализма. Важно отметить, что *исполнительская практика песен на оригинальном языке* требует знания особенностей армянского произношения слов. В основном распевы приходится на гласные звуки, и для того, чтобы слова были ясными для слушателя, необходимо «опереться» на согласные звуки. При этом не забывать, что произношение на армянском отличается от письменного варианта тем, что в «скопленные» согласные

вкрапляется звук «р», который произносится примерно как второе «о» в русском слове «розочка», что придает слову певучесть. В результате дикция должна сочетать, с одной стороны, мягкость, но не размазанность в хоровом звучании; с другой стороны, быть предельно артикулированной в свободном, как бы импровизационном исполнении.

Итак, еще раз следует подчеркнуть, что хоровые обработки народных песен Комитаса – яркое явление в армянской национальной культуре. Сочетая опыт европейского музыкального искусства с образным содержанием и средствами выразительности национально-го, творчество Комитаса стало фундаментом армянской профессиональной музыки.

Примечание

1. Комитас – псевдоним Согомона Геворковича Согомоняна. После окончания Академии, католикос Мкртич Хримян специальным указом возводит его в сан иеромонаха и присваивает ему имя Комитас в честь выдающегося гимнотворца VII века.

Список использованной литературы

Варданян В. Вечный странник. Ереван, 1969. 211 с.

Советская музыка. 1957. № 3.

Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура. Ереван, 1956. 343 с.

Шавердян А. Комитас. Изд. 2-е, доп. М., 1989. 307 с.

Сорокин Игорь Владимирович

руководитель проекта

«Саратовская крепость: рассредоточенный музей истории города»

Саратов

i40in@mail.ru

От Саратова до Бухары: образы памяти Павла Кузнецова

1. Сколько бы ни написал автобиографий художник Павел Варфоломеевич Кузнецов, все они начинаются одной фразой. Сколько бы ни составил «списков основных произведений» – будь они величиной в дюжину или несколько десятков – все начинаются с одной работы. Фраза эта: *«Родился в Саратове в семье садоводов»*. Работа: этюд *«Дворик в Саратове»* 1896 года.

Видимо, именно эти две вещи – дом (вернее, первый живописный этюд, «взятый» по большому счёту, по-настоящему достоверный) и сад – были очень важны для него, легли в фундамент творческой судьбы.

«Себя я помню с трёхлетнего возраста, с тех самых пор, когда я впервые увидел восходящее солнце весной, при переезде моей семьи в цветущие сады... На озарённом зелёно-фиолетовом небе показалось золотое солнце, отражаясь в весенних водах гигантского пространства Волги...»

В этом поэтическом воспоминании есть, как минимум, две подсказки: восходящее над Волгой солнце и «переезд семьи» – указание на Восток и удалённость от дома. Поиск тех самых «садов символизма» схож с вычислением невидимых звёзд: по косвенным данным и отражённому свету. Сбор данных длился почти два десятилетия.

Первые ориентиры задавала логика развития города. В начале XIX столетия официальные границы Саратова обрело «садовое полукольцо» – об этом свидетельствует титулярный советник К. И. Попов: «...Все эти горы (Соколова, Лысая, Лопатина) имеют скаты внутрь Саратова, а Лысая гора разделяется на несколько уступов. Между уступами её образовались довольно обширные площади, изобильные родниковой и ключевой водой и лучшей чернозёмной землёй. Эти места первоначально жителями Саратова разобрали, расчистили, развели на них фруктовые сады, устроили домики, открыли родники, поделали пруды, бассейны и чигири. Теперь сады (из яблонь и груш) в цветущем положении и владельцам приносят хорошие доходы». К концу же XIX века, когда город значительно вырос, сады-огороды «пошли» на юг (от Королькова сада до Багаевки), распространились на северо-запад по Московской дороге, и заступили за Соколовую гору, спускаясь по её северному склону непосредственно к Волге. Это были не какие-нибудь небольшие частные наделы, а уже довольно обширные регулярно устроенные пространства, имеющие промышленное значение – урожай тут считался не вёдрами и корзинами, а подводами и пудами. Воспоминания городского головы И. Я. Славина об этом: «Тогда не было поездок на лето на дачи, да и дач-то пригодных почти не было. Были «сады», как промысел. В садах, во множестве разведённых на городской земле, жили собственники, если они сами эксплуатировали свой сад, или же «съёмщики» (арендаторы), которым собственники сдавали снятие плодов».

Семейное предание гласит, что «сады деда Иллариона», Иллариона Михайловича Бабушкина (деда по материнской линии) были на склоне Соколовой горы. И Виктор Кузнецов, самый младший из братьев Кузнецовых, виолончелист, в одном из своих «охотничьих рассказов», действие которого разворачивается в Займище и на Зелёном острове, даёт прямое указание: «Дед мой, садовод, жил в саду близ Волги. Охота была под руками, и у деда всегда водились хорошие сеттера. Я часто бывал на охоте с дедом и братом-художником».

«Цветущие сады над Волгой» первым делом наводят на мысль, что и поливаться они должны, разумеется, волжской водой! Однако на поверку всё иначе. Понять физику местности умозрительно практически невозможно – её необходимо в буквальном смысле исследовать: пока не пройдёшь пешком, не поймёшь, что из Волги взять воду для полива крайне сложно! Склоны сбегают к ней и тянуть воду вверх трудно и неразумно. Становится очевидным, что именно наверху, в родниковых оврагах, были устроены плотины с чигирями. Оттуда они и «раздавали» воду деревянным желобам, «разносившим» её по саду естественно и просто – согласно законам физики.

У А. А. Русаковой, непосредственно общавшейся с Кузнецовым, есть в монографии о художнике упоминание пруда: «Это действительно сад под Соколовой горой со своими приметамы – деревьями в цвету, водоносным колесом, отражениями в пруду, только сад ещё более прекрасный, чем в натуре, избавленный от всего второстепенного, внеэстетичного».

Подсказки дают и ранние произведения Павла Кузнецова – их сохранилось мало, однако чигирь является одним из главных кузнецовских мотивов периода становления символизма («Весна», 1904; «Утро в саду», 1904; «В саду, Весна». 1904–1905; «Цветущая яблоня», 1910). Этот механизм – опозитизированный и почти бесплотный – символ торжества мироздания.

«Мою душу переполняли восторг и радость, хотелось это состояние как-то передать другим людям», – так художник объяснял начало своего творчества. Много лет спустя Павел Кузнецов, завидуя своей молодой неуёмной энергии, вспоминал о *«свирепой летней работе в цветущих садах»: «Не одну сотню раз бывал я на этом месте, знаменательном по красоте огромных холмов, и не одну сотню полотен написал я именно с этого места...».*

Если подняться на Соколовую гору по Мясницкой улице, то окажешься на плоской вершине, от которой к Волге спускается череда оврагов и урочищ: Маханский, Сеча, Займище, Денежный, Алексеевский, Дудаков. Склоны их сочатся водой, собирающейся в ручейки и маленькие речки. Некоторые водоразделы являют собой непреодолимые кряжи, выходящие к реке обрывами, некоторые, сходя почти на нет, раскрываются плавно долинами. Среди долин можно встретить живописные останцы, обтёсанные весенней водой. И сейчас ещё, пристально взглядевшись, можно найти здесь следы прежде обширной садовой жизни. Этот заповедный садово-огородный край дачных кооперативов, свалок, гаражей и нефтяных качалок, давно войдя в городскую черту, сохранил свою потаённость.

Из запруженных садами лощин тут можно выбраться на нагретые солнцем лбища маленьких отрогов, чтобы, среди стрёкота кузнечиков, смотреть далеко вперёд над огромной Волгой. Уклоны холмов здесь позволяют так «вертикально лечь» в душистые травы, что, прилепленный к склону, будешь почти стоя парить над неохватным простором.

Именно этот волжский пейзаж и был первым большим удивлением и озарением будущего художника: *«Себя я помню с трёхлетнего возраста, с тех самых пор...».* Зная свойства местности, легко предположить, что, выехав из дома затемно, подвода со скарбом к самому рассвету поднялась по Мясницкой на Симбирский тракт, свернула на восток, и тогда: *«...на озарённом зелёно-фиолетовом небе показалось золотое солнце, отражаясь в весенних водах гигантского пространства Волги...»*

Понять, каков принцип устройства – одно. Другое – обнаружить-уточнить границы самого сада. В рамках работы музейного проекта «Атлас рима: руководство саратовскому водохлёбу» (проект поддержан Благотворительным фондом Владимира Потанина) в фондах Саратовского областного музея краеведения был обнаружен «План Саратова с окрестностями» издательства П. Кочергина. План начала 1910-х годов был приурочен к открытию Дачной линии трамвая. На нём, кроме расписания поездов, пароходов и трамвайного сообщения, указаны и земельные наделы, определённые к продаже, и просто частные владения. В правом нижнем углу – интересующая нас местность: Тарханка, обвал Соколовой горы, Моханный (именно так – и. с.) овраг, урочище Сеча и др., где среди прочих владельцев земельных наделов дважды указан некто Бабушкин. В среднем «течении» Сечи по левую руку большой участок сложной формы: «Бабушкинъ». Напротив, по правую руку, маленький: «Бабуш.». Вероятность случайных совпадений в данном случае приближена к нулю.

Поход в Сечу 19 августа (Преображение) 2013 года с наследниками семьи Кузнецовых, приехавшими в тот момент погостить из Москвы в Саратов, помог открытию. Антон Денисов, праправнук Иллариона Михайловича Бабушкина, и его супруга Наталья явились залогом успеха – наша экспедиция практически мгновенно выполнила поставленную задачу. Вот запись Натальи Денисовой в Дневнике проекта: «Стоило нам только войти в овраг, пройти несколько метров по заросшей разбитой дороге мимо запущенных садовых участков, как мы встретили местного жителя – пожилого мужчину, занятого мытьём автомобиля. На вопрос «Не знаете ли вы, где тут был «Бабушкин сад»?», он, широко махнув рукой, ответил: «Да

вот здесь!». Выяснилось, что то самое место, на которое мы пришли, отчасти основываясь на данных старой карты, отчасти, видимо, за счёт знаний и интуиции наших проводников-историков, и есть территория того самого сада, что до революции носил имя «Бабушкин сад», а в советские годы – «Третье подразделение совхоза Комбайн». Жена нашего собеседника, проработав всю жизнь в этом совхозе (её дед Павел Иванович Пташкин был управляющим в этом саду!), действительно знала интересующее нас дореволюционное название этого места, что подтверждало нашу гипотезу. В дальнейшем нас ждал больший успех. Следующая встретившаяся нам местная жительница – Любовь Павловна Брагина, удивительно приятная женщина, не только подтвердила слова, но и внесла ясность, приблизительно обозначив границы старого совхоза. Они практически совпали с границами, отмеченными на старой карте. Выходило, что во времена советской власти сад прапрадедушки моего мужа перешёл в государственную собственность, его не стали разрушать, в нём продолжали работать в большинстве своём те же люди, что работали до революции. Но в последние годы, после закрытия совхоза, сад пришёл в запустение. Обширные виноградники полностью исчезли, ягодные кусты выродились, грушевые, сливовые и абрикосовые деревья одичали. И только гордость сада – знаменитый сорт яблوك – багаевский мальт, сохранился. Рассказчица не просто подтвердила наши предположения, но и показала две старые яблони. Одна из них, огромное раскидистое дерево, увешанное красными, яркими яблоками, было посажено ещё до революции, второму, более низкому, но с не менее вкусными плодами, около 70 лет».

Эта история, случившаяся ровно через сто лет после выпуска в издательстве П. Кочергина «Плана Саратова с окрестностями», конечно, весьма символична. И, конечно, потрясает, что место не только не утратило имя, но и сохранило функцию. Сад не переставал быть именно садом весь бурный XX век – его не выкорчевали, не распахали, не застроили и не забросили! Это настоящий плацдарм для развития «садовой археологии» – здесь за каждым забором живой материал для возрождения-распространения и селекции старинных сортов. Это и фантастическое место для угадывания тайн русского живописного символизма – ведь именно здесь родился как художник Павел Кузнецов. Здесь в поисках цветовых сочетаний напитывались образами волжской природы его ближайшие друзья Пётр Уткин, Алексей Карёв, Кузьма Петров-Водкин.

2. Самый знаменитый мотив кузнецовского символизма – фонтаны. Абрам Эфрос в «Профилях» невероятно поэтично описывает их природу: «Это такое же блаженное воспоминание детства, как и всё остальное в его искусстве... когда-то они стояли на площади в родном городе художника... их построил заезжий англичанин; потом их сломали. По вечерам, летом, когда луна светила ярко, Кузнецов в раннем детстве любил приходить на площадь и смотреть на них. Их большие чаши подпирались сфинксами, и мальчик устраивался так, чтобы луна приходилась как раз за ними: странные получеловечьи лица начинали сиять и жить, и Кузнецов глядел на них, пока от их изменений ему не становилось жутко. Он убегал домой, а днём, возвращаясь на площадь играть с детворой, удивлялся их мирному, бесцветному и полинялому виду...»

Согласитесь, в сопоставлении текста с кузнецовскими полотнами рисуется сказочный образ фантазий и грёз, отражённых в вечном движении сверкающей воды. И всё же перо биографа, кажется, «довообразило», недосказанное художником. Явно повторив вслед за Павлом Кузнецовым «потом их сломали», но, не указав причины, Эфрос не выразил важное. В его поэтическом переописании «фонтанов саратовского детства» отсутствует одна очень

существенная деталь: то, что фонтаны простояли много лет по Саратову всухую! Ему, видевшему перед собой тонкие живописные фантазии художника, полные игры солнечного воздуха и влаги, видимо, в голову не могло прийти такое! Иначе бы он непременно отметил это своеволие: запустить их, эти фонтаны, силой художественного воображения! Как знать, может быть, одна из первопричин того, что маленький Павел Кузнецов стал художником, это то самое пронзительное своевольное детское желание заставить их действовать наконец – пусть силою искусства.

Тем более что один из этих бетонно-чугунных «водоёмов» стоял буквально в двух кварталах от кузнецовского дома – на Горянской площади на углу церковного скверика, обозаемого Московской и Соляной. Как раз там, где была небольшая Вознесенско-Горянская церковь (именно её маковки видны в том самом «первом этюде», с которого Кузнецов начинал списки произведений – «Дворик в Саратове»). Именно сюда, скорее всего, и прибегал он для вечерних созерцаний. И сфинксы – их тоже не было (были мифологические тритоны) – их, скорее всего, нарисовало детское воображение. Или пересказ художника был не верно воспринят Эфросом? Нечёткость высказывания – «разымытость» – возможно, сложили у искусствоведа лишь «некий образ».

И одна только фраза «Детские размышления ещё тогда точно установили, что любимые сфинксы на фонтанах саратовской площади пришли сюда из степей, которые лежали за дедовскими садами и лугами, – оттуда же, откуда пригоняют в город овец и где живут верблюды и пёстрые молчаливые люди» представляет собой нагромождение несоответствий. Степи, лежащие за садами и лугами – будто «сказочный зачин». На самом деле, как мы теперь знаем, сады находились рядом, почти в самом городе, в урочище Сеча на «обратном склоне» Соколовой горы – полчаса ходьбы. За следующим «увалом» – Займище с заливыми лугами и огромными осокорями, растущими у воды. Но степи, и здесь никаких вариантов быть не может, всегда находились, и находятся сейчас, совершенно в другой стороне – они за Волгой, на её левом берегу. И попасть туда – целая история.

Весь этот поэтический текст полон неточностей – можно предположить, что Кузнецов, которому, скорее всего, он нравился необычностью и множеством внутренних рифм, остерегался нарушить созданную красоту и потому не обращал внимания автора на неточности – хотел сохранить волшебство. И вот, будто в сказке, перескакивает сам художник – прямой речью – со слов Эфроса – уж не подыгрывает ли ему? – говоря в тон: «И знаете ли, как теперь, столько времени спустя, говорит Кузнецов, рассказывая о том, что погнало его в киргизские степи в критический 1910 год: «Я тогда в живописи сильно искал вот тех самых сфинксов, которых видел в детстве, – и вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам...». Эта формула оставляет много желать в смысле чёткости, – но можно ли более по-кузнецовски, густо и круто, выразить суть того, что произошло в его искусстве?».

3. Следующая фраза из автобиографии даёт повод продолжить расследование: «...*Желание было столь велико, что я, наконец, взяв с собой брата, переправился через Волгу и, сев в поезд, доехал до станции Таловка, пересел в телегу и углубился на сто пятьдесят вёрст вглубь степей...*».

Ключом здесь (у Кузнецова нет лишних деталей – только самое важное – как в картинах, так и в словах) является: «*доехал до станции Таловка*».

Однако поиск левобережных станций с таким названием буквально «заводит в тупик». Таловок, равно как Елшанок или Вязовок, много. Две из них, судя по карте, находятся

рядом с железной дорогой в степи, на левом берегу Волги. Обе – в направлении станции Александров Гай, где железная дорога упирается в степь. При этом обе не являются станциями. Одна, именно Таловка, находится неподалёку от села Малый Узень, южнее дороги – между Питеркой и Новоузенском. Вторая, так называемая Казталовка (Казачья Таловка), должна была стать следующей станцией за Александровым Гаем, но так и не стала. В окрестностях Казачьей Таловки был пленён Твороговым и другими заговорщиками Емельян Пугачёв. Оба населённых пункта находятся сейчас на территории Казахстана, неподалёку от границы с Саратовской областью. Судя по тому, что за Ал. Гаем железнодорожное направление обрывается, и Каз.Таловка является довольно крупным населённым пунктом, кажется, именно о ней идёт речь у Павла Кузнецова: *«...В селении я, познакомившись с местным киргизским врачом, окончившим Казанский университет, узнал от него, что можно заказать построить себе кошару (юрту) прямо в степи среди киргизов, жить их бытом и кочевать с ними по степям».*

Так и случилось. И, как понятно теперь, стало поворотным моментом в судьбе мастера: *«Быт их и костюмы чрезвычайно красочные и гармоничные при всей яркости цветов, чистота и прозрачность воздуха с его миражами, величественные лебеди степей верблюды, стада лошадей, разводимых на кумыс, бараны, пёстрые ковры кошар, простодушный и гостеприимный народ, живущий натуральным хозяйством, всё это было столь неожиданно, превосходило все ожидания, давало столько материала для искусства, что я пять раз подряд приезжал и подолгу кочевал с этим удивительным народом в этой чудной фантастической стране. Народ этот обладал большим чувством цвета, красок и украшал ими свой подвижной быт. Стремление и любовь к поэзии, свойственные людям, живущим исключительно в природе и только её чувствующим, создало народную поэзию, породило странствующих поэтов, которые, разъезжая верхом на лошади от селения к селению, от одной юрты к другой, читали и пели свои поэмы».*

4. Авторский путеводитель по Востоку Павла Кузнецова умещается на одной странице – это заглавный лист из серии его автолитографий «Горная Бухара». На нём расположен текст, написанный на одном дыхании 3 марта 1923 года, и озаглавленный «От Саратова до Бухары». Он начинается словами: *«Против города Саратова, в котором я родился и где до сего дня живет моя мать, мой брат-музыкант и мой друг, славный художник Пётр Саввич Уткин, раскрывается громадное воздушно-степное пространство, не мешающее мысли и взгляду человека пролетать бесконечные дали, нестись к горизонтам, утопать и изумительно растворяться в небе с необычайными формами миражного очертания. По степи ползут и излучаются травы, всё пространство цветет и благоухает, от дуновения ветра массы ковыля перекатываются, как волны в море, но в море бесшумно, ярком, радостном и пёстром, как восточный ковёр. Из края в край, от одной юрты к другой, странствующие на конях и верблюдах поэты читают старые традиционные, из рода в род передаваемые поэмы, или слагают экспромты, воспевающие человека, зверя, небо, птиц. Вся культура, начинающаяся с религии, обычаев и костюма и кончающаяся стихами, медленно плывет сюда из Бухары и Самарканда, и думается, что при современных крылатых аппаратах пустынное пространство против Саратова превратилось бы в роскошно-чудодейственный край».*

Этот поэтический текст просится расценить его как необузданную фантазию художника – о каком роскошно-чудодейственном крае можно говорить под нещадным солнцем,

гоняющим суховеи по перекасти-полю и вздымающим пылевые вихри до самых миражей? Однако, представьте себе, эта фантазия имеет под собой историко-экономическое обоснование! О преимуществах строительства Индо-Волжской железной дороги, которая напрямую связала бы Саратов с Бухарой, спорили ещё в 1870-е годы. И та самая ветка железной дороги Покровск – Урбах – Красный Кут – Новоузенск – Александров Гай, обрывающаяся в степи, есть ничто иное как начатая, но оставленная до лучших времён дорога в Индостан!

В 1920-е, после присоединения среднеазиатских республик к Союзу, вопрос возник с новой силой. Кажется, Павел Кузнецов был сторонником этих идей. Судите сами, в 1927 году в 3-м номере журнала «Железнодорожное дело» была опубликована статья К. И. Лапшинского, в очередной раз ставившаяся вопрос на повестку дня. В ней говорилось о роскошно-чудодейственном: «Первоочередная задача в железнодорожном строительстве – постройка головного участка будущей Индийской железной дороги. С признанием, в конце прошлого века, необходимости соединения Средней Азии непрерывным железнодорожным путем с Европейской сетью возник вопрос, в каком направлении следует осуществить это соединение – в восточном – от Оренбурга на Ташкент или в западном – от Саратова через Александров Гай – Хиву – Чарджуй (станция Чарджоу у Бухары).

Как известно, восточное направление получило в то время в высших правительственных органах первенство, и соединение было осуществлено от Оренбурга на Ташкент, главным образом, по военным соображениям и в силу скорейшего и ближайшего соединения военно-административного центра Средней Азии – Ташкента со столицей. Все остальные преимущества несомненно были на стороне западного направления.

В экономическом отношении Ташкентское направление ни в какой мере не может состязаться с Саратов – Хива – Чарджуйским. Достаточно указать, что на последнем направлении лежат такие богатства, как Эмбенские нефтяные месторождения, Хивинский оазис, совершенно не обслуженный путями сообщения и могущий дать значительное количество ценных грузов: хлопок, фрукты, рис, шерсть, низовья Урала, Амударья и так называемая Жилая Коса с громадными рыбными богатствами, наконец, Бухара и вся центральная часть Средней Азии с их естественными богатствами. <...> Этим не исчерпывается значение Саратов – Хивинской железной дороги: возможность продолжения Кушкинской ветви Среднеазиатской железной дороги на Герат и далее на Капдачар и Квету придаст этой магистрали мировое значение. Соединение с дорогами Индии должно вызвать полный переворот в транспорте ценных товаров субтропических и тропических культур, а равно ценных европейских товаров, следующих в Индию и страны Индийского океана».

Но всё же, как мы знаем, политическая воля оказалась тогда выше экономической выгоды. И пунктир своего очередного путешествия 1912–1913 годов художник прочертил весьма чётко: *«Железя продлить линию Востока, который пришёл к мне по нутру, я решил углубиться в Азию: Ташкент, Самарканд, Бухару»* – именно в этой последовательности. *«Два лета подряд я отражал природу и жизнь этого края в своих произведениях. Своеобразный для нас, русских, колорит всего, что я там видел, дал мне новые эмоции и новый подход к живописи, продиктованный окружающей действительностью».*

5. Образ огромного степного моря, по которому перекатываются серебристые волны ковыля и Волга является лишь кромкой берега, говорит о восприятии действительно возвышенно-надмирном. Это передаёт нам критик А. Эфрос, взявшийся быть переводчиком с языка художественных образов на поэтический: «Степная жизнь – она докатывалась до него вплотную

ещё в те ранние саратовские времена, когда ребёнком он долгие месяцы проводил под городом у деда и бабки, державших там сады и арендовавших луга. Тут было настоящее окно в Азию. Тут Кузнецов узнал, как живёт восточная степь. Тут мальчиком была измышлена пленительная и сокровенная связь между его городской, зимней, саратовской жизнью и летней, подгородней, степной. Детские размышления ещё тогда точно установили, что любимые сфинксы на фонтанах саратовской площади пришли сюда из степей, которые лежали за дедовскими садами и лугами, отсюда же, откуда пригоняют в город овец и где живут верблюды и пёстрые молчаливые люди... <...> Возьмите «Спящую в кашаре» можно ли не узнать в этом сне тот «сон материнства», в котором зыблились когда-то у Кузнецова существа его ранних полотен? Или замечательный «Мираж», 1911 года, те давние голубые фонтаны здесь расширились до какого-то космического видения: в ночной синеве здесь бьёт водомёт света, омывая и заливая белозарными струями весь небосвод. Степь, бегущая на восток, в Азию, – для Кузнецова нет на свете ничего более полного тайны и мудрости, нежели она; послушайте художника и вы узнаете, что эта киргизская степь какое-то сплошное философическое место. Бывалые люди и неверы могут найти основания сомневаться, так ли это в действительности, но на полотнах Кузнецова это – так: в них овца состязается в многодумии с верблюдом, и верблюд – с хозяином кашары. Отсюда эта изумительная торжественность, и иератическая важность, проникающая кузнецовские картины. Даже хозяйственные подробности киргизского быта: стрижка овец, варка кушанья, постройка жилища, нагрузка верблюдов, – всё это под кистью Кузнецова принимает характер литургического акта, совершаемого верующими, с сознанием всей ответственности перед Богом и важности того, что делается. Степная жизнь, так воссозданная, есть мировое священнодействие, заставляющее пылать природу и живые существа несуетным восторгом и самоуглублённым экстазом дающим огонь – облакам, сияние – небу, жречественность каждому движению людей и священную строгость облику животных».

И продлив – протянув сквозь себя – ту самую линию Востока, Кузнецов увидел с другого берега – Горной Бухары, являющей собой отроги Тянь-Шаня – те же волны, бесконечно качающие колыбель человечества. И те же шёпоты сада под скрипы водоносных колёс доносили до него нежные воспоминания саратовского детства: *«На плоской крыше в чай-ханэ я прислушивался к разговорам о тайнах восточной мудрости; зелёный чай освежал, пьяный виноградный мёд усыплял, массажные ванны давали необычайную энергию, бодрость и жизнеспособность; плов из барашка утолял жажду питания, а горный бухарский воздух, пропитанный запахом мускуса, и созерцание красочного великолепия и гармонии доводили человеческое существование до состояния райского блаженства, и мне казалось, что я начал проникать в тайну восточного бытия. Я и мои спутники продвигались по узкой тропинке на вьючных ослах к чай-ханэ у пропасти над рекой, где мы расположились на плоских крышах под ясным пронзительным звёздным небом на ночлег, и я мысленно перенёсся в степи на Волге с её буддистами, огнепоклонниками, поэтами, художниками, мудрецами, верблюдами, птицами, барашками, узорами тканей; и это всё было одной культуры, одно целое, нераздельное, проникнутое спокойной созерцательной тайной Востока».*

(См. цв. вклейку, рис. 18–20)

Р. С. Народный космос поразителен: Венеру в Поволжье зовут Звезда-чигирь – название «водоносного устройства» и имя утренней звезды совпадают.

Аппаева Жаухар Мустафаевна*председатель Кабардино-Балкарского отделения АИС**Нальчик**appaewa2565@mail.ru***Башня Абаевых как этномаркировка вертикали**

Еще в 1966 году Организацией Объединенных Наций была принята Декларация принципов международного культурного сотрудничества, которая гласит: «Культура каждого народа обладает достоинством и ценностью, которые следует уважать и сохранять. Развитие собственной культуры является правом и долгом каждого народа». В эпоху глобализации особенно остро стоит задача сохранения национальной идентичности, уникальной самобытности каждого народа. Для решения этой задачи необходимо осознать национальное своеобразие народа, определить по каким параметрам следует искать его отличия от других.

Онтологические картины мира ныне исследуют многие ученые во всем мире. Но, наверное, особенно велик вклад в изучение этого вопроса выдающегося культуролога, философа и литературоведа Г. Д. Гачева. По оценке последователя учения Г. Д. Гачева, крупнейшего специалиста по этноонтологии балкарцев З. А. Кучуковой, «его исследования по экзистенциальной культурологии содержат свод нескольких национально-художественных образов мира, подкрепленных пристальным изучением быта, языка, религии, литературы, искусства, естествознания». [Кучукова 2005: 13]. Изучая проблему, Г. Д. Гачев стремится установить, «какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир и соответственно какой Космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами и реализуется в его стиле существования, отражается в созданиях искусства и теориях искусства. Этот особый «поворот», в котором предстает бытие данному народу, и составляет национальный образ мира». [Гачев 2003: 16].

Изучая архитектуру балкарцев невозможно обойти вниманием труд доктора филологических наук, профессора З. А. Кучуковой, убедительно использовавшей метод Гачева для создания этнокультурной модели балкарского народа. «Духовная культура карачаево-балкарцев формировалась в условиях северо-кавказского высокогорья, что, естественно, наложило на нее свой отпечаток», – пишет она в своей книге «Онтологический метакод как ядро этнопоэтики». [Кучукова 2005: 8]. Панвертикализм, исповедуемый балкарцами, несомненно, нашел отражение и в балкарском зодчестве, в частности, башенном строительстве, которое велось в строгом соответствии со спецификой этносреды. Формы архитектуры сложились под влиянием менталитета балкарцев, в полной гармонии с окружающей природой и с эстетическими представлениями народа.

Башенная форма жилища существовала с древнейших времен и нашла распространение в самых разных частях света. Не стали в этом смысле исключением и балкарские ущелья. Естественно, сохранилась лишь часть построек, обычно более позднего времени. Но об их существовании еще в древности свидетельствует героический эпос народов разных стран и континентов. К примеру, факт возведения башен в горах Северного Кавказа нашел отражение в Нартском эпосе.

Что касается письменных источников о балкарских архитектурных сооружениях, в частности, башнях, то их чрезвычайно мало. Это немногочисленные путевые заметки русских и иностранных путешественников и исследователей XVII-XIX веков. Обычно это просто упоминание об утвари, постройках, в лучшем случае, краткое описание их внешнего вида.

Систематическое изучение материальной культуры балкарцев и, в частности, башенных построек началось в послевоенное время. В 50–60-х годах были обследованы архитектурные сооружения Балкарии: проведена их датировка, сделаны обмеры, определена степень сохранности. Результаты обследования нашли отражение в научной литературе.

Авторы этих трудов анализируют башни лишь как исторические источники и, конечно, возникает задача рассмотреть эти памятники с искусствоведческих позиций. Поэтому особое внимание в исследовании обращено на художественные особенности архитектурных сооружений, сделана попытка дать искусствоведческий анализ одного из них: башни Абаевых в Верхней Балкарии (XVII в.) (*рисунок 1*).



Рисунок 1. Башня «Абай-кала». Автор неизвестен. XVII в. Верхняя Балкария.

В период возведения Абай-калы (Позднее Средневековье) Балкария была связана экономическими, культурными и политическими отношениями со всеми горными областями Кавказа. Для этого времени характерен расцвет искусства и ремесел. Искусные мастера изготавливают ювелирные украшения, резную деревянную посуду, балкарские мастерицы валяют оригинальные войлочные ковры – кийизы с чудесными орнаментами, ткнут очень высокого качества сукно.

Своеобразную печать на облике гор оставили и средневековые зодчие: террасированные аулы, свидетельствующие о зрелости градостроительной мысли, о совершенстве приемов экономного использования дефицитных территорий, оригинальные башни и крепости, великолепные образцы мемориальной архитектуры.

Веками формировалась архитектурно-градостроительная среда Северного Кавказа, пока, наконец, не родились формы сооружений, гармонирующие со строением гор. Порой кажется, что система поселений возникла одновременно с горообразовательными процессами, настолько аулы вписались в скалистые склоны гор.

В XVII веке Балкария представляет собой ряд аулов, находившихся в котловине. На склонах гор строятся каменные фортификационные сооружения – башни и крепости – в

большинстве своем общественного характера, а некоторые – частные. На Северном Кавказе они возводились еще в древности, но, конечно же, древние постройки не сохранились, до наших дней дошли лишь более поздние строения и то в полуразрушенном состоянии.

В то время, когда во многих странах интенсивно развивались капиталистические отношения и было прекращено строительство характерных для феодализма архитектурных форм – башен, замков, крепостей – в отдаленных, труднодоступных уголках Северного Кавказа все еще возводятся башенные постройки, которые близки древнейшим формам укрепленного жилища. Это связано с социально-политическим устройством балкарского общества. В связи с развитием феодализма многие демократические традиции, шедшие от родового строя, в Балкарии стали утрачивать свое значение. Вместо общественных сооружений в ущельях, населенных балкарцами, стали возникать частные. Изменилось и их функциональное назначение.

Одним из самых богатых и могущественных родов Балкарии были Абаевы. В Черекском ущелье им принадлежал оригинальный памятник балкарской старины – башня, сооруженная в ауле Кюннум (*рисунок 2*) – красивейший архитектурный объект Черекского ущелья.



Рисунок 2. Аул Кюннум. Верхняя Балкария. XVII–XIX вв.

Строительство башенных ансамблей всегда было окружено тайнами, преданиями, легендами. По преданию балкарцев, Абай-калу строили по приказу таубия (горского князя) Али-мурзы Абаева не только балкарские мастера, но и сваны из соседней Грузии [Мизиев 1970:42]. По балкарским преданиям в строительстве Абай-калы участвовали и осетины, которые «выкупали разрешение уйти на постройку башни у своих владельцев» [Мизиев 1970:44]. Руководящую же роль в строительстве занимали балкарские зодчие, потому башня имеет местный балкарский характер, прямых аналогий в архитектуре других кавказских этносов нет.

При возведении башни были жертвы, что, в частности, нашло отражение в балкарской народной песне: «Абайлары кьанлы кьала ишлейле, хар кюн сайын кьысыр ийнекъ сойалла», что можно перевести с балкарского как: «Абаевы строят кровавую башню, каждый день они режут жирную корову» (текст песни записан фольклористом Далхатом Таумурзаевым). Судя по этим строкам строительство башни продолжалось не так уж много времени, если учесть, что резать каждый день корову и для самого богатого князя было недешево. Князь торопясь возвести постройку старался ускорить процесс строительства не за счет

увеличения числа строителей, а за счет более интенсивной их эксплуатации, что привело к жертвам. Этот факт нашел отражение в эпитете «кровавая».

Владельцы Абай-калы преследовали несколько целей: она была важна как оборонное сооружение и как жилище княжеской семьи. Уже одно то, что вопреки сложившимся традициям, она находилась в самом ауле, свидетельствует о том, что башня, оборонное сооружение, не могла играть столь же важной роли, как те башни, что строились на скалах. Но в то же время ее ориентировка на юг, откуда была наибольшая опасность со стороны сванов, не дает возможности отрицать ее фортификационный характер. Кроме того, она должна была стать украшением аула Кюннум, потому она не выглядит столь суровой, как другие башни Балкарии. Светлый, радостный колорит, контрастный окружающей природе, выделяет ее среди других построек, которые кажутся растворенными в окружающей природе благодаря идентичности цвета материала, из которого они сложены, окружающим скалам.

Фамильная башня Абаевых – самое высокое, самое значительное сооружение Верхней Балкарии – должна была восхвалять достоинство княжеского рода, подчеркнуть его состоятельность и общественный вес. Отсюда ее связь с жилым домом княжеской семьи и хозяйственными пристройками, с которыми она составляет единый архитектурный ансамбль.

Для строительства башни был употреблен местный белый камень теплого розоватого оттенка с крупнозернистой поверхностью с примесью слюды, отчего стены на солнце мягко мерцают. Камни для кладки грубо обтесывались только с одной стороны и подгонялись друг к другу так плотно, что зазоры между ними были незначительными. Эти пустоты заливались известковым раствором. Известь добывалась здесь же, из нее делали раствор, в котором некоторое время выдерживали камни, отчего постройка делалась много прочней.

При строительстве Абай-калы употреблена только одна порода камня. Вставки из разных материалов, как это было, например, в Грузии, в Балкарии не практиковались. После окончания строительных работ, стены ни изнутри, ни снаружи не были оштукатурены. Поверхность стен раздроблена на отдельные фрагменты, но это членение чрезвычайно мало по сравнению со всей плоскостью стены, потому стена не кажется дробной, а воспринимается как монолитная.

Фундаментом для башни служит забутованный скальный грунт. Самые крупные камни выложены в основании и по углам, сверху же они заметно мельчают. Композиционная схема строения центрическая. Сама башня четырехугольная однокамерная, почти квадратная в плане (5,85×5,7), высотой около 9 метров. Так как площадка под ней горизонтальная, то и стены приблизительно одинаковой высоты.

Основу конструктивной схемы постройки составляют стены, которые представляют собой не только несущую, но одновременно ограждающую конструкцию. Стены, толщина которых у основания достигает 1,2 м, несут на себе перекрытие башни, а также межэтажные балки. Вверху стена почти вдвое тоньше, поскольку сверху башня сужается. Стены не строго вертикальны, а слегка наклонны, в них имеются небольшие уступы.

Абай-кала имела пять этажей, что можно установить по гнездам в стенах для укрепления межэтажных балок. Внутренние помещения освещались через отдельные щели, служащие окнами. На верхнем этаже они снабжены машикулями для защиты стрелка от поражения извне. Характерным для башни является то, что у нее нет традиционной боевой

коронки, которой обычно увенчивались такого рода сооружения. Кровля не сохранилась, но скорее всего, это были обычные у балкарцев 4–5 слоев круглых бревен, покрытых сверху досками.

У башни было два входа, имевших форму полукруглой арки: первый находился с северной стороны, он вел через второй этаж примыкающего к башне жилого дома Абаевых, другой – с восточной стороны – тоже на уровне второго этажа. Через этот вход можно было проникнуть только с помощью приставной лестницы, которая потом втаскивалась в башню. Двери были деревянными запирались изнутри бревном, отдельные их части скреплялись металлическими скобами. Основным материалом для деревянных конструкций служил чинар, который растет в нижней части Черекского ущелья.

Башня находилась в самой верхней точке аула, под ней располагался сам аул в виде террас, на естественных ступенях каменистых склонов. Жилища строились из местного серого камня. Техника кладки во всех домах была одинакова: внизу массивные камни, вверху помельче. Пустоты забивались мелкими камнями, стены выкладывались без всякого связующего материала, насухо. Жилой дом Абаевых построен подобно другим, правда, он был двухэтажным. Перед домом выступали навесы в два яруса, защищавшие его от непогоды. С противоположной стороны к башне примыкал загон для скота. Далее находился двор, переходивший в сад. В западной, более высокой точке горы, непосредственно за башней находилась небольшая зеленая площадка, предназначенная в случае необходимости для собраний мужской части населения аула. Таким образом, башенный ансамбль Абаевых отражает особенности ведения хозяйства, уклада жизни и мировоззрения феодалов Балкарии.

Все назначения башни требовали преобладания в ней замкнутого наружного объема, отчужденности от окружения. Эту роль сыграл прежде всего цвет. Неприступная вблизи, издали Абай-кала кажется манящей к себе. Не спрятаться, а раскрыться навстречу зрителю – вот впечатление, создаваемое башней. Абай-калу отличает строгая экономная красота, лишенная каких-либо излишеств, что позволяет ей гармонировать с суровой красотой гор. Она лишена даже самого скупого декора, как венец из арочного пояса, встречающийся повсеместно на Кавказе. Башня подчинилась ритму гор: хотя ее построили на достаточно пологом месте, она сама создала окружение из жилых и хозяйственных построек, имитирующих горный ландшафт. Пристройки, нагромождаясь друг на друга, вдруг заканчиваются башней, которая как бы выростала из этой массы строений, и в то же время своей высотой, монументальностью, устремленностью вверх входила в противоречие с горизонтальными постройками.

Это далеко не надуманная система строений. Сами горы с их чередованием низких и более высоких вершин и вдруг взметнувшейся среди них грандиозной вершиной, подсказали строителям форму комплекса. И это нечто большее, чем просто сходство форм, это внутренняя гармония, которая рождается из ощущения пластичности целого. Башни, слегка сужающиеся кверху, массивные и одновременно облегченные, повторяют основную конфигурацию скал.

Абай-кала в ее современном состоянии выглядит много скромнее. Потеряв окружающие постройки (сейчас они в развалинах), она не создает столь же сильного впечатления мощи и незыблемости, как прежде. Но по воспоминаниям старожиллов можно восстановить первоначальный облик комплекса.

Горизонтальные строения теснились друг к другу и выдвигали, возвышали над собой башню, которая являлась вертикалью комплекса. Остальные строения только подчеркивали эту вертикаль и служили как бы пьедесталом. Абай-кала своими размерами доминировала над архитектурным окружением. Ее верхняя часть кажется устремленной ввысь благодаря большой динамичности нижнего объема. Центральная часть ансамбля зажата низкими горизонтальными строениями, которые также отличаются своей величиной и простотой деталей. Все это усиливает общий эмоциональный эффект и придает композиции необходимую остроту и целостность.

Прием противопоставления применен и в пространственном развитии интерьера. Внутренние помещения как бы хотят замкнуться в себя. Внешние формы широко раскрыты в пространство. Контраст между внутренним психологически подавляющим пространством и наружным обликом, создающим ощущение свободы, играл роль своеобразного катализатора для повышения воинской активности горцев при вооруженных конфликтах. Таким было психологическое решение комплекса, противопоставившее прелесть внешнего пространства чрезвычайной мрачности интерьера.

Замечателен и выбор места для постройки башни: отсюда можно было охватить взглядом всю окрестность. Недалеко находится вечно убеленная снегом красавица-гора Гюльчи (цветок). Цвет Абай-калы повторяет белизну горы, как бы приближает ее к ущелью, вводит ее в архитектурный ансамбль ущелья.

Огромное значение для выразительности башни Абаевых имеет освещение. Свет заливает всю стену целиком, никакие тени не разрушают впечатление ее цельности, благодаря тому, что стены выгнуты в пространство. Холодно-голубая при рассвете, башня становится розовой в первых лучах солнца. К полудню она принимает золотисто-желтый цвет, а к вечеру — оранжевый. С наступлением сумерек Абай-кала приобретает серый цвет и, наконец, исчезает полностью. Итак, свет играет огромную роль для выявления не только объема, но и художественных особенностей башни. Он несет эмоциональную нагрузку, «живописует» ее. Именно белый камень способен хорошо принимать рефлексы от неба и «земного» окружения.

Впечатление от Абай-калы зависит также от угла зрения. Снизу она кажется грандиозной, подавляющей, при взгляде на нее сбоку или сверху впечатление меняется: она уже не столь сурова и соизмерима с человеком. Существует и главная точка зрения. Это, несомненно, фронтальный обзор снизу, именно оттуда наиболее полно раскрывается образ ансамбля, его главная идея — провозгласить значение рода Абаевых для Балкарии на долгие годы, что нашло выражение в чистоте стиля, в светлом, мажорном колорите башни, в ее неприступности, обособленности от окружающего пространства и одновременно тесной связи с ним. Поэтому это сооружение является доминантой для всей Верхней Балкарии. Оно властвует над окружающей природой, поскольку место для него найдено чрезвычайно удачно.

Сегодня нас чрезвычайно привлекают памятники старины, которые в силу различных причин оказались в разрушенном состоянии. Практически все они требуют реставрации. Но нельзя ограничиться восстановлением лишь главных построек без их окружения. Как бы тщательно ни был отреставрирован отдельный элемент строительного комплекса, — вырванный из окружающей среды, он потеряет свое прежнее «звучание». Поэтому, когда речь идет об Абай-кале, то нужно восстановить весь архитектурно-этнографический комплекс.

Памятники старины – это не только экзотическая приправа к местной природе. Это прежде всего память истории. В формировании региона, его городов и сел большую роль играют не только современные здания, но и художественно-историческая среда, отдельные памятники зодчества, в которых особенно остро ощущаются исторические истоки народа. И не мимолетное увлечение модой, а постоянная ориентация на глубинные народные традиции, уходящие корнями в эпоху Средневековья, способны принести успех архитекторам. Таким образом, можно будет преодолеть невыразительность нынешних построек и придать городам и селам Кабардино-Балкарии истинно кавказский колорит.

Список использованной литературы

- Акритас П. Г., Медведева О. П., Шаханов Т. Б.* Архитектурно-археологические памятники горной части Кабардино-Балкарии. УЗ КБНИИ, т.ХУ11, Нальчик, 1960
- Акритас П. Г.*, Древний торговый путь от Черного моря к Каспийскому по горам Центрального Кавказа. УЗ КБНИИ, т.ХУ11, Нальчик, 1959
- Аппаева Ж. М.* Абай-кала// журнал «Мир музея». М., 2010, № 10.
- Асанов Ю. Н.* Поселения, жилища и хозяйственные постройки балкарцев, Нальчик, 1976
- Бернштейн Э. Б.* Архитектура балкарского народного жилища. М., 1993
- Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1988.
- Гачев Г. Д.* Ментальности народов мира. М., издательство Эксмо, 2003.
- Джандиери М. И., Г. И. Лежава.* Народная башенная архитектура. М., 1976
- Кучукова З. А.* Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. Нальчик, 2005.
- Лавров Л. И.* История Балкарии, Нальчик, 1968.
- Магомедов М.* Общественный строй Осетии XVII – XIX веков, Орджоникидзе, 1975.
- Мамиев И.* Новые исследования архитектуры Северной Осетии, «Архитектура и строительство», 1949, № 1.
- «Малкъар халкъ жырла», Нальчик, 1969.
- Мизиев М. И.* Средневековые башни и склепы Балкарии и Карачая, Нальчик, 1970.
- «Очерки истории балкарского народа», Нальчик, 1961.
- Памятники архитектуры Грузии, альбом Л., 1973.
- Путеводитель по Кабардино – Балкарии. Нальчик, 1971.
- Сулейменов О.* Аз и я. Алма-Ата, 1975.
- Чеченов И. М.* Древности Кабардино – Балкарии. Нальчик, 1969.

Лавренова Ольга Александровна*кандидат географических наук, доктор философских наук**И.о. ведущего научного сотрудника ИНИОН РАН**Москва**olgalavr@mail.ru***Мастер гор: Гималаи в творчестве Н. К. Рериха**

Один из реперов современного геокультурного пространства – это рефлексия на тему «гений и место», в которой с разных авторских позиций и с разным методологическим арсеналом исследуются образы мест и концепции пространства в произведениях классиков русской литературы и русских художников. Важным направлением в этом течении представляется исследование творчества наших соотечественников за границей.

Русская культура, мощными потоками выплеснувшись в 1920-е годы за пределы страны, дала свой плодотворный урожай на иной земле. Географический аспект творчества русских деятелей искусства и культуры, оказавшихся за границей после Великой Октябрьской революции, обычно имел два направления. Вдали от Родины становилась пронзительней и понятней ее внутренняя суть, и память о родных местах вдохновляла на творчество. Таковы, например, литературные произведения Г. Г. Гребенщикова, посвященные Алтаю. Помимо этого русские начали творчески осваивать «новую землю», куда привела их судьба. Ярчайшим примером этого направления является живопись Н. К. Рериха (*рисунк 1*). Образ Родины для этого художника и мыслителя был чрезвычайно важен, и постоянно возникал и в его литературных эссе и на живописных полотнах, но в историю мировой живописи он вошел прежде всего как Мастер гор – певец священных Гималаев.

Его жизненный путь после расставания с Россией проходил по Европе и Америке и завершился в Индии, в высокогорном селении Кулу. В его жизни была грандиозная Центрально-Азиатская экспедиция (1924–1928) и Маньчжурская (1934–1935). Оба маршрута проходили по Центральной Азии, во время первой экспедиции Рерих ненадолго посетил Москву, затем Алтай. Такой масштабный путь по лику Евразии был запечатлен в картинах и путевых набросках, была создана целая панорама пейзажей, в которых красота Азии была изображена в зеркале символизма и засверкала особыми красками.

Рерихи почти 20 лет прожили в одной из долин Западных Гималаев – долине Кулу, «Серебряной долине», «долине 360 богов», чрезвычайно богатой духовным и культурным (в том числе и археологическим) наследием. Здесь, по преданию, жил Риши Вьяса, легендарный автор индийского эпоса «Махабхарата», и многие другие святые и подвижники. Рерихи не только наблюдали Гималаи из предгорий, они дважды пересекли их. Художник запечатлел снежные вершины величайшей горной в начале Центрально-Азиатской экспедиции, которая выдвинулась в горы на север из Кашмира, и на последнем ее этапе, когда экспедиция подошла к Гималаям со стороны Тибета, пересекла их и вышла в Дарджилинг, полвека назад лирически запечатленном на картинах В. В. Верещагина. Соответственно, панорама Гималаев, написанная Рерихом в разные годы, отличается своей географической широтой, разноаспектностью точек зрения и – поэтичностью.

Легенды. «Гималаи» в переводе на русский язык означает «царство снегов». Эта горная система мира поднимается на границе между Центральной и Южной Азией и отделяет Тибетское нагорье от долин Инда и Ганга. Для художника это символ и квинтэссенция всей Индии, большая часть территории которой равнинная, но душа ее народов почитает Гималаи как обитель богов. «В Гималаях кристаллизовалась великая Веданта. В Гималаях Будда вознесся духом. Самый воздух Гималаев пропитан духовным напряжением – истинная Майтрейя Сангха» [Рерих Н. 1992: 316]. И в свою очередь, культура Индии настолько разнообразна и всевмещающа, что ее пространство как бы концентрирует в себе наиболее сокровенные понятия мировой культуры. «Во всей Индии, от опаленного юга до вознесенных Гималаев, живут знаки, о которых вы вспомните во всякой стране» [Рерих Н. 1992а: 337].

Богатство смыслов, которые художник вкладывает в горные пейзажи, мы можем понять, обратившись к его литературным произведениям.

Один из самых важных символических смыслов – то, что по легендам и преданиям, которые звучали для Рериха непреложной истиной, среди этих вершин расположились ашрамы великих Мудрецов. Легендарная страна Шамбала из географической легенды в творчестве Н. К. Рериха превращается в реальность духовного пространства Азии. Несколько работ художника согласно своим названиям посвящены этой стране. Например, «Путь в Шамбалу», «Песнь о Шамбале» (**ив. вклейка, рис. 21**). Во втором случае, кстати сказать, изображен не гималайский пейзаж, а хребет Тангла, расположенный на тибетском нагорье.

В Гималаях на скалах выбиты знаки грядущего Будды Майтрейи, тем самым их пространство приуготовливается к великому приходу. Это великое имя тоже связано с легендарной страной, т. к. по одному из преданий будущий Будда ныне воплощен как царь Шамбалы.



Рисунок 1. Н. К. Рерих в Кулу.

В Гималаях – Царство Пресвитера Иоанна, и рай средневековой Европы – на некоторых картах [Miller 1895–1896] он располагался именно в Индии. В Гималаях по преданиям располагалось Беловодье русских староверов, Шамбала азиатских буддистов – все это разные названия одного и того же понятия, священного места, воплощающего живую связь

Земли с Небом, и по преданиям затерянного на гималайских высокогорьях. Здесь – духовное средоточие Планеты – Рерихами было создано духовно-философское учение «Живая Этика», где на понятии Шамбалы и вере во всеведение ее Мудрецов строится целостная этическая система. «В торжественном величии Гималаев сокрыт источник, давший драгоценное учение всем народам. В каждой стране по-своему говорят о нем, как о Священной Земле, или Обители Мудрости. И Индия, родина Благословенного, знает о древних Риши, укреплявших свой дух среди этих удивительных мест» [Рерих Н. 1996: 71].

Находясь в любой точке мира, Рерихи стремились сердцем к этому магниту. В Пекине, в своей последней экспедиции, Н. К. Рерих пишет пронзительные по своей красоте строки: «Из-за Си-Шаня сверкает великолепная Венера. Знаем, что на нее же любуетесь Вы в Гималаях. Знаем, откуда и через какую долину, и поверх каких снеговых вершин смотрите Вы в часы вечера. Глядим на звезду, а слышим шум деодаров и все предпочные голоса и звучания горные. Сколько зовов и знаний созвано одною звездой» [Рерих Н. 1995: 203].

Гимн красоте Земли на полотнах кисти Николая Рериха становится дорогой в запретные дали Вселенной, в иные миры, в сокровенные тайны древних легенд и в сужденные свершения грядущего. «Все Учителя совершали путешествие в горы. Самое высокое знание, самые вдохновенные песни, самые прекрасные звуки и цвета создаются на горных вершинах. На самой высокой горе находится Высшее. Высокие горы стоят как свидетели Великой Реальности. Дух древнего человека уже радовался и понимал величие гор» [Рерих Н. 1996: 13]. Картины Н. К. Рериха иллюстрируют слова из Учения Живой Этики: «Горы знаменательны как начало, выводящее из низших земных условий. На высотах можно ощущать выход из обычных требований земли» [Учение... 1994: § 73].

Восхищение и восторг перед Гималаями сквозили в каждой строчке, написанной Рерихом о них; трепет крыльев Надземного вибрировал в каждом этюде: «Разве это не космическое зрелище, которое наполняет вас пониманием великой силы творческого проявления? <...> Ни с чем не сравнима радость того мгновения, когда солнце восходит над Гималаями; когда синева ярче сапфиров; когда издали ледники сверкают, как несравненные драгоценные камни. Все религии, все учения синтезируются в Гималаях. <...> Все великие символы, все герои кажутся привнесенными в Гималаи, как к высочайшему алтарю, где человеческий дух вплотную приближается к божественному. Разве не ближе сияющие звезды, когда вы находитесь в Гималаях? Разве не открываются сокровища земли в Гималаях?» [Рерих Н. 1996: 15–16].

Для Мастера Гималаи «были символом духовного восхождения самого человека, его тысячелетних связей с этим магическим пространством планеты» [Шапошникова 2006: 494]. В гималайских пейзажах Мастер художественными средствами изображает их сакральное значение, их историю, культуру, универсальную духовную символику цвета и формы. Краски гималайских пейзажей звонкие и чистые, их цветовая гамма, иногда сочетающая несочетаемое, выводит зрителя за пределы обыденности, показывая высокогорья как совершенно особый мир, представляющий собой призму для преломления абсолютно белого божественного света во все цвета радуги, доступные глазу. Глубина синих теней светится изнутри оттенками кобальта, контрастируя с вершинами и облаками, расцвеченными лучами солнца во все оттенки теплых цветов. В результате весь пейзаж сияет изнутри, в нем нет «глухих» мест. Это абсолютная красота Земли, символизирующая иномирную Красоту. Рерих «увидел в горах всю красоту земного мира, одухотворенную

соприкосновением с большими высотами. И это соприкосновение придавало его горному миру глубину космичности. Казалось, что горы соединяли мир Земли и мир Космоса. <...> Горы жили и дышали. В них смешивалось дыхание Земли и Вселенной. В их сверкающих снежных вершинах, в смелых изломах скал, неустойчивой голубизне склонов была своя удивительная утонченность» [Шапошникова 2006: 493].

Еще одна легенда: «Каждый созерцавший Гималаи знает великое значение горы Меру. В поисках просветления Благословенный Будда путешествовал по Гималаям. Там, рядом с легендарной священной ступой, в присутствии всех богов, Благословенный получил озарение. Поистине, все, связанное с Гималаями, раскрывает великий символ горы Меру, стоящей в центре мира» [Рерих Н. 1996: 13–14].

Николай Константинович называл эти горы Сокровищем Мира, священным знаком восхождения [Рерих Н. 1996: 7], мировой Сокровищницей Духа [Рерих 1992б: 99]. «Если бы кто-нибудь задался целью исторически проследить всемирное устремление к Гималаям, то получилось бы необыкновенно знаменательное исследование. Действительно, если от нескольких тысяч лет тому назад проследить всю притягательную силу этих высот, то действительно можно понять, почему Гималаи имеют прозвище «несравненных». Сколько незапамятных Божественных Знаков соединено с этой горной страной» [Рерих Н. 1999: 144].

Археология и философия культуры. В долину Кулу вместе с Рерихами переехал и основанный ими в Дарджилинге Институт «Институт гималайских исследований «Урусвати»», основанный Рерихами в Дарджилинге. В 1931 г. и в 1932 г. Институтом «Урусвати», одним из учредителей которого был Н. К. Рерих, были предприняты экспедиции в Западный Тибет, этнографическое и лингвистическое изучение Лахула (Северо-Западные Гималаи). «В Лахуле Николай Константинович и Юрий Николаевич изучали мегалитические погребения и менгиры. Никто опять не знал, кому они принадлежали, кто поклонялся древним святилищам. На скалах Лахула были те же горные козлы и лучники, которых они видели в Ладакхе, в Монголии, на Алтае. Николай Константинович старался, как и прежде вникнуть в смысл древних рисунков и вновь приходил к выводу, что рисунки на скалах связаны с каким-то уже исчезнувшим солнечным культом. Возможно, этот культ был древен, как и сама Земля, как эти неприступные горы» [Шапошникова 2006: 488].

Результатом экспедиции стали и новые картины Н. К. Рериха, некоторые из которых помимо несомненных художественных достоинств были точными научными свидетельствами сделанных экспедицией археологических открытий. Профессор Рерих преподнес Археологическому институту в Америке полотна «Три меча» (изображающие наскальные рисунки, обнаруженные во время экспедиции в Лахуль) и «Менгиры Гималаев».

Гималаи питали творческую мысль Рериха-художника и Рериха-ученого. Он высказывал предположения, что «именно нагорья Гималаев и Трансгималаев были одним из главных пунктов переселения народов, объединяя этим лучшие стили Запада, выдвигая скифику, напоминая о романском стиле и прочих незабываемых культурных сокровищах» [Рерих 1992б: 98].

Пути переселения народов, духовное сродство культур, запечатленное в самых сокровенных, идущих из древности знаках, продолжали быть темой исследований Мастера, сюжетами его картин. В Кулу и Лахуле он пишет картины, посвященные этим знакам. «...Больше всего Николая Константиновича привлекают мечи. «Меч Гесэра», «Граница меча», «Три меча» – все они написаны почти в одно и то же время. Мечи отмечали какие-то

границы, в них заключался таинственный, возможно, ритуальный смысл. Казалось, эти изображения обладали неведомой магической силой, хранившей древние заповедные пути и знаки на этих путях» [Шапошникова 2006: 493].

Еще знаки – круторогие козлы – солярные символы древних народов, которые выбивались на значимых местах, перевалах, и обычно поверхность петроглифа была ориентирована на Солнце (**цв. вклейка, рис. 22**).

Буддийские молитвы на камне вечно считывает ветер – Рерих запечатлел их в картине «Путь на Кайлас», засвидетельствовав неиссякаемое притяжение священной горы, влекущее к себе паломников. Во время Центрально-Азиатской экспедиции Мастер встречал их в долине Брахмапутры в Трансгималаях, в 1930-х он видел их, бредущих путем через Кулу и Лахул. В этом неиссякаемом потоке была непреложность сродни велениям Космического Магнита, о которых учили книги Живой Этики. Устремлением к святыням питалась национальная культура, – история не раз показывала, что если этот поток иссякал, засыхала и душа народа.

География. Во всех этюдах художник кроме особого духа Гималаев подробно передал и географический характер местности, хотя в названиях этих произведений редко встречаются наименования конкретных вершин и пиков. Этюды отражают великолепие священных пиков Эвереста, Канченджанги, с окружающими ее вершинами Кабру и Пандимом, которые предстают перед зрителем и на восходе солнца, и в ночи, открытые взору или спрятанные в облаках, но неизменно величественные и загадочные; высоты Ладака – исторического района Гималаев, называемого Малым Тибетом и расположенного на высоте свыше 4000 м над уровнем моря с близкими снеговыми вершинами, острыми скалами, гремящими горными потоками и осыпями; особый дух и красочный колорит двух высокогорных соседствующих друг с другом гималайских долин – Лахула и Кулу (или Кулуты). Горы, склоны которых покрыты гималайским кедром – деодаром, далекие снежные вершины, пробирающиеся среди утесов реки и памятные сооружения – ступы.

Всего гималайских этюдов было создано более тысячи [Лавренова, Цветкова: 2009: 181]. В серии «Гималаи» больше чем в других работах видна идея «гениев места» – запечатление причудливой формы облаков, которые выстраиваются в смыслодержущий рисунок – воина на коне, небесный храм и др. Еще один прием для изображения «гениев места» и «смысла места» – когда причудливые склоны гор приобретают антропоморфные черты, например, в картинах «Дозорный (Ледяной сфинкс)» и «Великан» гора открывает наблюдателю свой грозный и строгий лик.

Интересны сочетания лаконичной живописной манеры Мастера и весьма узнаваемых географических явлений и ландшафтов. Например, «Льды Гималаев» (1938) (в 1990–2005 годах картина бытовала под названием «Лунный пейзаж»). На картине изображены так называемые «кающиеся льды», характерные для высокогорных ледников в субтропических и тропических широтах. Это остроконечные образования на поверхности фирна (уплотненного снега, являющегося переходной стадией между снегом и льдом) и льда, наклоненные в направлении на полуденное положение солнца и образовавшиеся вследствие неравномерного таяния льда из-за его разной плотности. Они напоминают коленопреклоненные фигуры молящихся и поэтому получили название «кающиеся». В интерпретации Рериха это пронзительно бирюзовые ледяные скульптуры, фантастичные в сочетании природных форм, подчеркнута стилизованных, и светящихся красок.

В серии «Гималаи» много работ, посвященных конкретным местам и горным вершинам. «Шекар-Дзонг» (1933) – изображен населенный пункт и монастырь в Трансгималаях, севернее Эвереста. Николай Рерих писал о нем: «Когда тибетцы были смелыми орлами, они не боялись взлетать на отвесные скалы и лепить на кручах свои защищенные святыни. Целая декорация башен, переходов и храмов. Но теперь тибетцы спустились в долину. Начальники уже не живут в замке, а ютятся внизу, обирая народ произвольными, жестокими поборами. Только издали привлекательны старые дзонги Тибета» [Рерих Н. 1992а: 314]. На картине изображен вид Шекара из долины в тонких переливах коричневой и фиолетовой гаммы.

Высочайшая вершина мира – Эверест, Джомолунгма (8848 м). Ее Рерихи видели и со стороны Трансгималаев, направляясь в Индию из Китая, и со стороны Сиккима. В переводе с тибетского ее название означает «Божественная (jomo) Мать (ma) жизненной энергии (lung)». Рерих называл ее горой Матери Мира. Одна из его работ – Эверест под ночным небом (цв. вклейка, рис. 23), в которой эта гора не выгладит самодавлеющей над окружающим пространством, но сама подчинена звездным знакам.

Еще одно знаковое место – Канченджанга (*тибетск.* Канг-чен-дзо-нга – «Пять сокровищниц больших снегов») – пятивершинная гора (8585 м) в Гималаях в северном индийском штате Сикким. Согласно мифологии народа лепча (тибето-бирманская группа), священная Канченджанга – место, откуда расселились все народы Гималаев. Из ее ледников бог Ташетинг создал первого мужчину Фуронгтхинга и первую женщину Назонгньи. Рерихи наблюдали Канченджангу из Сиккима, где началась и закончилась Центрально-Азиатская экспедиция. Художник писал в своей книге «Сердце Азии»: «Канченджанга одинаково обращала внимание, как тибетцев, так и индусов. Здесь складывались вдохновляющие мифы творчества Шивы, выпившего яд мира для спасения человечества. Здесь из облачного бурления воздымалась блистающая Лакшми для счастья мира» [Рерих Н. 1992в: 163]. По преданию, вблизи Канченджанги находится один из входов в Обитель Белого Братства – Шамбалу. На одной из картин Мастера (1944) пятиглавая вершина, расцвеченная розовыми лучами солнца, парит над миром, отделенная от него синеватой дымкой. Пейзаж создан таким образом, что ощущается надмирная сущность легендарной горы – ее «парение» свидетельствует о принадлежности скорее Небу, чем земле.

В Кашмире гора Нанга Парбат (8125 м), на санскрите ее название Диамир – «Гора богов» – тоже стала героем картин Н. К. Рериха.

Интересна работа «Священная гора» (1946). По местным легендам, Кайлас (6714 м) – местопребывание богов и святых отшельников, путевой знак в Шамбалу, одна из обителей которой находится к северу от этой вершины. Со склонов Кайласа берут начало четыре великие реки индийского субконтинента: на южном склоне начинается Карнали, один из основных притоков Ганга, Инд – на северном, Сатледж – на западном, Брахмапутра (Ярлунг Цангпо) – на восточном. Как пишет Н. К. Рерих [Рерих Н. 1992 в: 250], Кайлас, начиная с древнейших времен, был оплотом эзотерического буддизма. По одной из легенд, на этой горе буддийский подвижник Джюцен Миларепа победил бонского мага Наропу. Интересно, что Центрально-Азиатская экспедиция проходила вдали от Кайласа, нет письменных свидетельств, что Рерихи видели эту гору, но тем не менее, почти перед самой смертью Н. К. Рерих написал эту работу, тем самым отдав дань почтения священной горе.

Сюжеты. Гималаи – участники многих сюжетных работ Н. К. Рериха. Большую их часть составляют картины, на которых изображены легенды и символы, непосредственно связанные с этими горами. Например, серия «Его Страна», написанная в Сиккиме в предгорьях Канченджанги, посвящена теме духовного водительства, столь важной для Востока и для Рерихов.

Отдельно следует упомянуть сюжетные картины, в которых гималайские вершины стали символом вершин духа, пути восхождения человека. Прежде всего, это картина «Христос в пустыне» (1933) (**цв. вклейка, рис. 24**), где фигура Господа на пути его земных испытаний изображена не среди палестинских выположенных и выветренных гор, а на фоне вознесшихся вверх пиков, сходных с молодой альпийской складчатостью Гималаев. Горы обрамляют фигуру Христа зеленоватым светом, играя роль медиатора – связи, также как Христос связал Небо и землю.

Герои русских былин также изображаются Рерихом в горном ландшафте, своей высотой буквально сравниваясь с вершинами – например, «Святогор» (1938). По мысли некоторых исследователей пейзаж этой картины напоминает вид алтайской горы Белухи с южной стороны, но сходство очень приблизительное. Скорее это опять же горы-символы запредельности.

Интересны также картины «Сергий строитель» (1925) и «Партизаны» (1943), в которых русский святой и подвижник, совершавший свой духовный подвиг в лесах Восточно-Европейской равнины, и герои Великой отечественной войны, сражавшиеся там же, помещаются в пейзажи предгорий.

* * *

Последнее десятилетие своей жизни Николай Рерих жил и творил в Серебряной долине, над которой царили в небе величественные вершины Гималаев, где встреча земли с небом – не только тема поэтических преданий, но и особая реальность, связанная с условиями высокогорья.

Для Николая Рериха Гималаи были больше чем горы. Став всемирно известным «гением места» Гималаев, он принес их символику и колорит в русскую культуру, с одной стороны, соединяя русские сюжеты с горным величием, с другой – множество картин этой серии попали в русские музеи и по сей день привлекают зрителей, формируя образ страны, овеянной легендами, в русской ментальности.

Его сын Святослав написал много портретов отца, один из самых впечатляющих – Николай Константинович на фоне пылающих гор рядом с «хранителем долины» – каменным изваянием Гуго чохана. Фигура художника графически вписана в силуэт гор, как будто это он – хранитель долины, часть величия и огненности этих гор. Еще один вариант этой работы – рядом с Н.К. Рерихом выбитое на камне изображение Чинтамани, Сокровище мира, которое несет в мир белый конь (**цв. вклейка, рис. 25**). Сын писал об отце: «Ни один художник не писал горы так, как мой отец. Его Гималаи излучают на нас все свое несравненное богатство света, красочности, невыразимое величие, высокие мысли, которые символизирует само слово «Гималаи». Он действительно заслужил звание «Мастера гор» [Рерих С. 1993: 75].

Список использованной литературы

- Лавренова О. А. Цветкова О. Е. Горный путь. Гималаи // Центр-Музей имени Н. К. Рериха. Каталог. Живопись и рисунок. Николай Рерих. Святослав Рерих. Елена Рерих. В 2 т. Т. 1. М.: МЦР, Мастер-Банк, 2009.
- Рерих Н. К. Алтай – Гималаи. Рига: Виеда, 1992а.
- Рерих Н. К. Гималаи – обитель Света. Адамант. – Самара: ТОО «Агни», 1996.
- Рерих Н. К. Держава Света. Священный Дозор. Рига: Виеда, 1992б.
- Рерих Н. К. Листы дневника. В 3-х тт. Т. 1. М.: МЦР, Мастер-Банк, 1995.
- Рерих Н. К. Цветы Мории. Пути Благословения. Сердце Азии. Рига, 1992в.
- Рерих С. Н. Стремиться к Прекрасному. М.: МЦР, 1993.
- Учение Живой Этики. Знаки Агни Йоги. М.: МЦР, 1994.
- Шапошникова Л. В. Великое путешествие. В 3 кн. Кн. 1: Мастер. М.: МЦР, Мастер-Банк, 2006.
- Miller K. Mappaе mundi. Die altesten Weltkarten. – Stuttgart, 1895–1896.

Кувалдина Ираида Валентиновна

кандидат искусствоведения

заместитель директора КОГБУК

«Вятский художественный музей имени В.М. и А. М. Васнецовых»

Киров

vita0101@yandex.ru

Образы родной земли в искусстве А. В. Исупова

Алексей Владимирович Исупов (**цв. вклейка, рис. 26**) – живописец-реалист, иконописец и скульптор, автор сюжетных картин, пейзажей, портретов, натюрмортов – родился в Вятке в 1889, умер в Риме в 1957. Сегодня имя его известно далеко за пределами отечества. Большая часть произведений Исупова находится в России и Италии. «Автопортрет с женой» А. Исупова – в галерее Уффици во Флоренции, ряд картин – в Галерее современного искусства в Милане, живописные полотна и графические листы – в Государственной Третьяковской галерее и Русском музее, в Вятском, Иркутском, Ярославском, Дальневосточном художественных музеях, в Омском и Каракалпакском музеях изобразительных искусств, в государственных музеях Украины, Латвии, Узбекистана, в частных собраниях разных стран.

Малая родина художника – Вятка, переименованная в 1934 г. в Киров. Алексей Исупов родился 10 (22) марта 1889 г. в семье позолотчика по дереву мещанина Владимира Петровича Исупова (1865–1933) и его жены Елизаветы Петровны (в девичестве Орловой; около 1867–1952) [ГАКО 1889: 367]. В семье Алексей был вторым из семерых детей. Примерно в двухлетнем возрасте (не позднее 1891 г.) он оказался в Самаре, куда Исуповы перебрались вместе с вятской семейной артелью позолотчиков и резчиков иконостасов. Начальное образование Алексей Исупов получил в ремесленном училище в Самаре. По возвращении

Исуповых в Вятку вплоть до апреля 1904 г. Алексей обучался иконописи у Анастасия Максимовича Черногорова (около 1858–1904), в своё время учившегося в иконописной мастерской Императорской академии художеств и с конца 1880-х гг. выполнявшего заказы Вятской епархии по оформлению церквей. После смерти Черногорова пятнадцатилетний Алексей поступил в иконописную мастерскую Василия Ивановича Кротова (около 1879 – после 1922), крестьянина слободы Мстера Владимирской губернии, в 1895 г. приехавшего в Вятку с артелью палешан для росписи Успенского собора Трифонова монастыря.

Помимо своей основной работы Василий Кротов принимал активное участие в художественной жизни города. С 1905 года – времени Первой художественной выставки произведений местных художников и фотографов в Вятке (6–23 апреля 1905 г.) – живопись Кротова регулярно экспонировалась на подобного рода выставках, благодаря усилиям местных художников, ставших традиционными в Вятке в начале XX в. Начиная со Второй периодической художественной выставки (30 марта – 9 апреля 1906 г.) [Каталог 1906], Алексей Исупов стал неизменным участником вятских временных художественных экспозиций. Более того, впоследствии именно его произведения во многом определили их лицо.

Алексей Исупов представил на выставке две работы: «За чаем» (каталог, № 58) и «Домой» (каталог, № 94). К сожалению, какого-либо описания этих работ ни в периодической печати, ни в архивных источниках не обнаружено. Вероятнее всего, эти произведения носили жанровый характер, как и работы его наставника по иконописной мастерской В. И. Кротова. Должно быть, особого внимания посетителей выставки они не вызвали, так как промелькнувшие в местной печати немногочисленные отзывы об указанной экспозиции имя А. В. Исупова не упоминали. Несмотря на это, 1906 г. стал знаменательным в творческой жизни будущего художника: отныне он стал постоянным участником вятских художественных выставок. Уже через год, в апреле 1907 г., вместе с Кротовым Исупов принял участие в Третьей вятской художественной выставке.

«Вместе с венецианской международной выставкой скромно открылась вятская художественная. Третья по счету». Такой фразой начиналась статья «Вятские художники» [Зритель 1907: 2], опубликованная в газете «Вятский край» 28 апреля 1907 г. Из начинающих особо был отмечен А. В. Исупов. В периодической печати Вятской губернии имя восемнадцатилетнего Алексея Исупова в отзыве о художественной выставке упоминалось впервые.

В отличие от трех предыдущих, IV художественная выставка в Вятке, открытая для публики с 25 мая по 15 июня 1908 г., включала значительное число работ московских художников, главным образом, профессоров Московского училища живописи, ваяния и зодчества – более 100 из 234 представленных на выставке. Как и на столичных выставках Союза русских художников (далее – СРХ), в вятской экспозиции преобладали пейзажи. Московский живописец П. И. Петровичев, например, представил цикл из восьми уральских пейзажей, В. В. Переплетчиков выставил одиннадцать произведений, запечатлевших природу Дальнего Севера. На выставке экспонировались пейзажи В. Н. Бакшеева, А. М. Васнецова, С. В. Иванова, К. А. Коровина, А. С. Степанова, Л. В. Туржанского и других художников. Две жанровые композиции показал на выставке Л. О. Пастернак, портреты и этюды – В. М. Васнецов и С. В. Малютин. Произведения москвичей отвечали основной творческой направленности СРХ и по-своему служили ориентиром вятским художникам.

Судя по каталогу выставки [Каталог 1908: 3], Алексей Исупов был представлен на ней пятнадцатью работами: одиннадцатью живописными этюдами, тремя графическими

набросками и картиной «У лампы». В заметке «Впечатления с художественной выставки» им посвящались следующие строки: «У г. Исупова (начинающего художника) недурны этюды № 55 “Домик” и № 61 “Портрет”. Этюд “У лампы”, превосходный по замыслу, написан несколько не в тоне, и потому не производит надлежащего впечатления» [Б/а 1908: 3]. Разумеется, при сравнении с произведениями признанных московских художников этюды Исупова не могли произвести должного впечатления. Однако для самого художника выставка явилось толчком к дальнейшему профессиональному росту. Через несколько месяцев он отправился в Москву с целью поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (далее – МУЖВЗ). С 1908 г. Исупов проживал в Москве, но, сохраняя связь с Вяткой, продолжал активно участвовать в художественной жизни родного города.

В 1909 г. организационно оформился круг художников, на протяжении ряда лет занятых организацией и проведением периодических выставок в Вятке. Созданное ими общество получило название Вятского художественного кружка. Именно его члены пригласили к участию в V художественной выставке в Вятке уже знакомых местной публике московских художников, в то же время, впервые на вятской выставке были показаны работы М. В. Нестерова, К. Ф. Юона, архитектурные эскизы В. М. Васнецова, рисунки М. А. Врубеля, пейзажи К. Ф. Богаевского, Н. П. Крымова и других художников. И умудренные опытом, и молодые вятчане, ставшие членами Вятского художественного кружка, не уступали многим столичным художникам. Обучавшийся в МУЖВЗ Исупов, черпал мотивы своих картин в природе Вятского края. Местная художественная критика уделила особое внимание анализу произведений Исупова, утверждая, что его работы (в экспозицию были включены 14 произведений художника) «заставляют всех, кому дорого настроение самых милых наивных русских северных пейзажей, переживать их певучесть и тональность и в то же время беспредельную грусть нашего севера. Исупов в своих молитвах открывает завесу чар северных элегий, заставляет присоединиться к тому священнодействию, в котором он так искренне, так правдиво передал красоту нашего севера» [Дульский 1909: 3].

По мнению художественного критика Петра Максимилиановича Дульского (1879–1956), «особенно приятное впечатление» производил его «Печальный день». Вот как описал он эту картину: «Мотив самый обыкновенный – умирающая осень, но сколько разлито здесь грусти: каждая березка с опадающими листьями говорит о том, что скоро приблизится зима и все, что еще говорит о жизни – уснет беспробудным мертвым сном. Эта работа, помимо достоинств идейной стороны, передачи настроения, очень интересна своим техническим приемом: написана она на простом сером картоне без грунта, пройдена несколькими мазками и напоминает пастель. Исполнена как бы *играючи*. Чувствуется свобода творчества, видишь, как легко, без особого напряжения и усилия, молодой художник справился с такой нелегкой задачей как передача настроения осенней грусти» [Дульский 1909: 3].

22 мая 1910 г. была открыта Первая выставка Вятского художественного кружка, на которой было представлено 254 произведения живописи и скульптуры шестидесяти трех местных и столичных художников. Впервые на вятской выставке были представлены пейзажи С. А. Виноградова, И. С. Остроухова, Н. Н. Дубовского, К. К. Первухина. Кроме представителей СРХ, в выставке приняли участие члены художественных обществ «Союз молодежи» и «Бубновый валет». Среди произведений вятчан художественная критика выделила, прежде всего, работы Исупова, «как отмеченные несомненным дарованием» [Б/а 1910: 3]. За три недели до открытия выставки в Вятке была опубликована следующая информация

о художнике-земляке: «На конкурсной выставке Московского общества любителей художеств члену Вятского художественного кружка А. В. Исупову присуждена вторая премия в 200 рублей за пейзаж “Монастырская стена”» [Б/а 1910: 3]. Эта картина была показана и на вятском вернисаже. В общей сложности в экспозицию вошли восемнадцать произведений Алексея Исупова. Каталог выставки содержал комментарий о высокой награде, присужденной автору.

Являясь членом Вятского художественного кружка, Алексей Исупов и в Москве оставался причастным к культурно-художественной жизни родного города. Как и многие художники-вятчане, жившие в то время в Москве и Петербурге, он «выразил свою готовность дать в открывающийся музей свои произведения, и обещал свое содействие по сбору картин от других художников» [ГАКО 1910: 4]. В январе 1910 г. Вятским художественным кружком было получено письмо из Москвы за подписью В. и А. Васнецовых, Н. Хохрякова, А. Исупова, М. Демидова и Л. Сырнева: «Вполне разделяя намерение Вятского художественного кружка основать в г. Вятке художественный музей, мы, художники вятичи, со своей стороны выражаем пожелание о необходимости художественного исторического музея в г. Вятке и с полной готовностью присоединяем свои голоса и искренне желаем успеха полезному начинанию столь необходимому для Вятского края» [ГАКО 1910: 4].

Алексей Исупов принял активное участие в работе по созданию музея. 30 октября 1910 г. на заседании Правления Вятского художественного кружка С. А. Лобовиков предложил «пригласить художника А. В. Исупова принять на себя труд по промывке и развеске картин после ремонта помещения» [ГАКО 1910: 27] бывшего книжного склада, отведенного губернским земством для Кружка. В постановлении заседания Правления Вятского художественного кружка от 13 ноября 1910 г. читаем: «Благодарить художника Исупова за его труды по развеске и промывке картин для музея» [ГАКО 1910: 30].

Художественно-исторический музей в Вятке был открыт 5(18) декабря 1910 г. Алексей Исупов создал не только первую музейную экспозицию (38 картин и 1 скульптура), но и выполнил первую вывеску для музея. В декабре 1911 г. среди других московских и вятских художников А. В. Исупов был введен в состав Экспертной комиссии и постановлением общего собрания избран почетным членом Кружка. Такого звания были удостоены художники, «пожертвовавшие свои произведения в Вятский художественный музей, заложившие первые камни фундамента этого учреждения» [ГАКО 1911: 10].

В списке произведений, поступивших в Вятский художественно-исторический музей по 1 декабря 1911 г., под № 18 как *дар автора* значится произведение Алексея Владимировича Исупова «Северный край» (холст, масло. 180×216). Граница ландшафта и неба в этой картине расположена выше оптического центра уравновешенной композиции. Ритм строится как по вертикали, так и по диагонали. Передний план закреплен цветовым акцентом, создаваемым ярко-охристыми опавшими листьями и тонким кружевом ветвей берез на фоне иссиня-зеленого лесного массива вдали. Деление горизонтальных масс, сопоставление с вертикалями елей и берез придает пейзажу некоторую драматичность. Холодная цветовая гамма подчеркивает суровую красоту северного края. Эта картина и в наши дни довольно часто экспонируется на временных музейных экспозициях, представляющих русское искусство начала XX в.

Занимаясь выставочной деятельностью и принимая активное участие во всех начинаниях Вятского художественного кружка, А. В. Исупов выполнял также заказы по созданию

икон. Еще в 1909 г. при Кружке было организовано посредническое бюро по исполнению заказов на церковную и декоративную живопись, а также на произведения прикладного искусства и архитектурные работы. На заседании Правления Художественного кружка от 1 мая 1910 г. председатель сообщил, что был принят заказ на исполнение двух икон для церкви села Белого Глазовского уезда. Одна из них была «исполнена членом Кружка, художником Исуповым, и отправлена по назначению» [ГАКО 1910: 20].

Летом 1911 г. в Правление Вятского художественного кружка поступил заказ на икону «Благословление детей» размером 3х5 аршин. Исполнение заказа вновь взял на себя художник Исупов [ГАКО 1911: 11]. В 1912 г. в заметке «Дар церкви» [Вятская речь 1912: 3], опубликованной в газете «Вятская речь», сообщалось о том, что «член Вятского художественного кружка А. В. Исупов написал икону Св. мученицы Параскевы и Св. Николая Чудотворца размером 7х6 аршин и стоимостью в 600 рублей, и принес её в дар Пятницкой церкви», в которой он был крещён в 1889 г.

Весной 1911 г. при невыясненных обстоятельствах в экспозиции музея оказались упавшими со стены две работы: А. С. Степанова «Осень» и А. Н. Юдина «Девочка». 2 июля того же года на заседании Правления Вятского художественного кружка было заслушано сообщение о реставрации художником Исуповым картины Юдина. В решении заседания было указано, что «работа исполнена очень хорошо» [ГАКО 1911: 11].

Исупов принял активное участие в организации Второй выставки картин Вятского художественного кружка, открытой для публики с 20 мая по 15 июня 1912 г. Еще в марте того же года через Исупова Вятский художественный кружок вел переговоры со столичными художниками об экспонировании картин [ГАКО 1911: 23]. Правление Кружка признало весьма плодотворной деятельность Исупова по устройству выставки картин и постановило выразить художнику «горячую благодарность за понесенные им труды» [ГАКО 1911: 30].

На Второй выставке картин Вятского художественного кружка экспонировалось 334 произведения живописи, графики, художественной фотографии. «Несмотря на то, что сама эта выставка помещается на немощёной улице захолустного провинциального города, в целом она производит впечатление почти столичной выставки» [И.В.1912: 2] – так характеризовал выставку редактор газеты «Вятская речь» Иосиф Владиславлев. И хотя экспозиция включала произведения таких мэтров русского искусства, как А. Е. Архипов, В. Н. Бакшеев, А. Н. Бенуа, А. М. Васнецов, С. В. Малютин, большая часть статьи, отражающей «в высшей степени незаурядное явление» в культурной жизни Вятки, была посвящена анализу работ Исупова. Сложившийся к тому времени художник был представлен на ней 29 законченными картинами, тремя этюдами, эскизом Богоматери и одной акварелью. Владиславлев назвал Исупова «художником северного пейзажа с его печалью скудных полей и дремучих лесов» и в этом качестве он представлял собой «крупную первой величины силу». Северный пейзаж Исупова поражал публику внутренней силой и угрюмой сосредоточенностью. Легко узнаваемая манера художника выделяла его из общего числа экспонентов. Художественная критика видела в Исупове «пейзажиста, близкого земле», который «смотрит на неё трезвым, вдумчивым взглядом» (цв. вклейка, рис. 27, 28, 29). Владиславлев подверг детальному анализу представленные на выставке пейзажи Исупова. Этот материал особенно интересен, поскольку местонахождение большинства работ выявить пока не удалось, а каталоги выставок не содержали ни размеров, ни воспроизведений описанных Владиславлевым картин.

«Стихией Исупова» критик назвал «серое, свинцовое небо, дремучий бор, надрывающуюся “конягу” и мертвенно бледный снег». По мнению рецензента, «в этой стихии» художник «чувствует себя совершенно как дома». К «лучшим работам» художника автор рецензии отнес картину «Усадьба» с ее «превосходно выписанной снежной проталиной», в которой «сугробы лежалого, грязного талого снега написаны в совершенстве и издали производят полное впечатление действительности». В целом же Исупова как «типичного пейзажиста северной складки» характеризует, по мнению рецензента, работа «Зимой» – «прелестная вещица с нежной фиолетовой дымкой, сливающейся с печальным снежным покровом». Что касается картины «Осень», то она «обнаруживает в художнике нечто новое: отступление от старых форм и поиски новых путей с целью усиления экспрессии». В этой работе, как описывает ее критик, «резкие штрихи заглушены, противоречия красок смягчены, в результате индивидуалистические очертания предметов сливаются в одно целое, проникнуты единым задумчиво-печальным настроением». Подводя итог обзора Второй художественной выставки, Владиславлев пришел к выводу, что «едва ли не самой главной составной частью» выставки «как по количеству, так и по качеству» стали работы Алексея Исупова.

С первых шагов в искусстве и на протяжении всего периода обучения в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества Алексей Владимирович Исупов был неразрывно связан с Вяткой. Именно там он получил свои первые уроки мастерства, и там его впервые оценили как талантливого художника. В течение почти двух десятилетий Исупов играл важную роль в художественной и общественно-культурной жизни Вятки начала XX века.

Зимой 1926 года по состоянию здоровья Исупов был вынужден уехать в Италию. Более тридцати лет (1926–1957) художник прожил в Риме. В эти годы он принял участие во многих международных проектах, организовал десятки персональных выставок в разных регионах Апеннинского полуострова. Активная выставочная деятельность способствовала укреплению авторитета Исупова среди коллег и признанию искусства русского мастера итальянской художественной критикой.

Следует особо отметить, что довольно много произведений итальянского периода творчества Исупова связаны с воспоминаниями о России. Помимо пейзажей с элементами жанра, портретов и натюрмортов, художественное наследие Исупова включает значительное число жанровых композиций. Русские крестьяне, праздники, лошади, конюшни, религиозные процессии являлись основными и постоянно повторявшимися мотивами его произведений.

«Пейзаж с женской фигурой» (**цв. вклейка, рис. 30**), датированный 1935 годом, – одно из наиболее характерных произведений художника. Низкое серое небо, голая земля, погруженная в раздумья, одиноко стоящая женщина оставляют тоскливое впечатление. Стога сена окружают её фигуру, словно жизненный круг, из которого невозможно вырваться. Художественный образ обрел реальные формы. Вертикальной доминанте – женской фигуре – подчинены все элементы статичной композиции картины. Смысловой и композиционный центр выделен цветом. Белое платье женщины контрастирует с темным фоном пейзажа. Холодное небо слегка высветляет участки земли на переднем плане. Красно-коричневый подмалевок проступает сквозь полупрозрачные слои краски, обогащая колорит картины.

Написанная в том же 1935 г. картина «Сумерки» (холст, масло. 65×80) повторяет композицию «Пейзажа с женской фигурой», но в ней отсутствует присущая последней тревога,

эмоциональная напряженность. Колорит построен на сочетании сближенных цветовых оттенков. Неоднократное обращение художника к одному и тому же мотиву объясняется его желанием перенести на холст собственные чувства и воспоминания о людях, чьи образы и судьбы он хранил в памяти долгие годы. Его любовь к русской земле и её труженикам нашла отражение в живописи, несущей некоторый налёт сентиментализма, отражающего ностальгию художника.

17 июля 1957 г. А. В. Исупов скончался в Риме. Через два года Тамара Николаевна Исупова – вдова художника – принесла в дар Государственной Третьяковской галерее 12 живописных работ мастера. Оставшись одна в Италии, она чувствовала себя одинокой, после тяжелой аварии передвигалась с большим трудом, к тому же неоднократно подвергалась ограблениям. Тамаре Николаевне хотелось вернуться на родину и привести в Россию наследие художника. В сентябре 1965 г. в Италию был откомандирован главный эксперт Художественно-экспертной коллегии Министерства культуры СССР А. И. Михайлов для определения ценности оставшихся картин А. В. Исупова.

Вот строки из заключения, сделанного экспертной комиссией: «...Работая в Италии, Исупов завоевал своими произведениями широкую известность. <...> Он был прекрасным рисовальщиком и одаренным колористом. <...> Сохраненные женой А. В. Исупова произведения убеждают, что он всю жизнь оставался внутренне глубоко связанным со своей родиной, сохранил верность русской реалистической художественной традиции, постоянно возвращался к мотивам и образам, которые были характерны для его творчества в тот период, когда он жил и творил на своей родной почве...» [РГАЛИ 1965: 1].

В 1966 г. вдовой А. В. Исупова была передана России коллекция произведений, сохранившихся в римской мастерской художника. Позднее большая часть его работ через Министерство культуры поступила в Вятский художественный музей, у истоков создания которого стоял Алексей Исупов. На сегодняшний день музейное собрание обладает самой крупной в мире монографической коллекцией произведений художника-земляка, включающей более трёхсот работ мастера разных периодов его творчества. Волею судьбы именно Вятка, давшая миру столь талантливого художника, стала хранительницей значительной части художественного наследия Алексея Владимировича Исупова.

Список использованной литературы

- [Б/а]. Впечатления с художественной выставки // Вятская речь. 1908. 31 мая.
[Б/а]. Хроника // Вятская речь. 1910. 3 января.
Государственный архив Кировской области. (далее – ГАКО). Запись в метрической книге. Ф. 237. Оп. 226. Ед. хр. 222.
ГАКО. Ф. 1294. Оп. 1. Ед. хр. 10.
Дульский П. V художественная выставка в Вятке // Вятская речь. 1909. № 121.
Зритель. Вятские художники // Вятский край. 1907. 28 апреля.
И. В. Вторая выставка картин, организованная Вятским художественным кружком // Вятская речь. 1912. 27 мая.
Каталог II художественной выставки в г. Вятке. ГАКО. Ф. 1294. Оп. 1. Ед. хр. 2.
Каталог IV художественной выставки картин. Вятка: Губернская типография, 1908.

Кувалдина И. В. Творчество А. В. Исупова в контексте русского и итальянского искусства первой половины XX века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2012.

Кувалдина И. В. А. В. Исупов и его участие в художественной и общественно-культурной жизни Вятки начала XX века. Вестник Орловского государственного университета. Орёл: ООО «Горизонт», 2011.

Кувалдина И. В. Алексей Исупов – ученик К. А. Коровина // Золотая палитра. 2010. № 2

Кувалдина И. В. Среднеазиатский период творчества Алексея Исупова (1915–1921) // Традиция художественной школы и педагогика искусства. Вып. XI: Сб. науч. тр. СПб. 2009.

Кувалдина И. В. Алексей Исупов. Российский период творчества художника. Санкт-Петербург. Антикварное обозрение. 2013.

Кувалдина И. В. Выставочная деятельность А. В. Исупова в Италии. Вестник Орловского государственного университета. Орёл: ООО «Горизонт», 2011.

Кувалдина И. В. Алексей Исупов. Итальянский период творчества художника. Санкт-Петербург. Антикварное обозрение. 2014.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2329. Оп. 9. Ед. хр. 600.

Калуцков Владимир Николаевич

*доктор географических наук, доцент
профессор Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова
Москва
bratynia@rambler.ru*

Михаил Нестеров и ландшафт Сергия Радонежского: на материале картины «Видение отроку Варфоломею»

Картина Михаила Васильевича Нестерова «Видение отроку Варфоломею» – одна из самых известных в творчестве выдающегося художника. Картина сыграла важную роль в творческой судьбе мастера, а сам он ставил ее очень высоко. Нестеров любил повторять: «Кому ничего не скажет эта картина, тому не нужен и весь Нестеров» [Дурыдин, 1976: 144]. Уже в преклонные годы автор любил приходить в Третьяковскую галерею и общаться со своей картиной и ее героем. После этих посещений он испытывал чувство радости, повторяя: «Живет! Слава Богу, живет! Любят его!».

Нестеров и Сергей Радонежский. Вот, как сам художник описывает эскиз картины: «Серый осенний день клонится к вечеру, тихо стоит еловый бор на пригорке, ветер не шелухнет и листка молодых рябин и берез, раскинувшихся по откосу сжатого поля, далеко видно кругом, видна и речка и соседние деревни. За лесом выглядывает погост – на нем благовестят к вечерне...» [Дурылин, 1965: 66].

Сюжет картины основан на одном из эпизодов, описанных в Житии преподобного. В поиске пропавших лошадей мальчик Варфоломей встречается под дубом молящегося старца (**цв. вклейка, рис. 31**). Эта встреча – видение – стала поворотным моментом духовного преобразования мальчика Варфоломея в преподобного Сергия, будущего «игумена земли Русской».

Личность отца Сергия не просто привлекала художника. Она сопровождала его с раннего детства: Сергей Радонежский и Тихон Задонский были наиболее почитаемыми семейными святыми. В течение всей жизни художник обращается в теме святого, создает тематический цикл, посвященный преподобному Сергию. В конце XIX века им были написаны такие картины цикла, как «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), «Юность Сергия Радонежского» (1892–1897), «Преподобный Сергей Радонежский» (1898), триптих «Труды Сергия Радонежского» (1896–1897). Символично, что работа над циклом велась в то время когда в стране (в 1892 году) отмечалось 500-летие со дня смерти отца Сергия. Одно из самых сильных желаний художника – видеть весь сергиевский цикл картин в Третьяковской галерее; и это желание еще при жизни Третьякова было осуществлено.

В то же время, общественная жизнь картины «Видение отроку Варфоломею», история ее восприятия не была усыпана розами: критика, значительная часть сообщества художников приняла ее крайне негативно. Большой поддержкой для Михаила Васильевича была высокая оценка картины И. И. Левитаном, В. И. Суриковым и, самое главное, П. М. Третьяковым. Авторитет и художественный вкус основателя московской художественной галереи был настолько непререкаемы, что сам факт покупки им картины повышал общественный статус молодого художника, открывал большие творческие перспективы.

Из художников наиболее яростными противниками картины были такие признанные мастера, как Г. Г. Мясоедов, В. Е. Маковский, Н. Н. Ге. Против картины выступал и «рупор передвижничества» В. В. Стасов. Основные линии критики заключались в следующем: во-первых, картина Нестерова представляет собой не живописное полотно, а икону, место которой в церкви и потому интересна она может быть не для ценителей искусства, а для верующих (противников картины особенно возмущал венец над старцем); во-вторых, неприятие вызвала сама тема – «нематериалистическая» тема видения. Критики настаивали, что видение – предмет работы психиатра, а не художника, и потому картина представляет собой продукт вредного мистицизма. Более того, помимо возмущения и высказываний своего неудовольствия была предпринята беспрецедентная попытка оказать давление на П. М. Третьякова отказаться от покупки картины (если бы это произошло, у Нестерова как у художника не было бы будущего). Целая делегация из четырех человек, включающая В. В. Стасова, Г. Г. Мясоедова, Д. В. Григоровича и А. С. Суворина в течение продолжительного времени аргументировано доказывала, что картина не отвечает задачам Товарищества художников-передвижников. К чести Павла Михайловича он не отказался от своего намерения, обратившись к собеседникам со словами: «Картину Нестерова я купил еще в Москве, и если бы не купил ее там, то купил бы сейчас здесь, выслушав все ваши обвинения» [Дурылин, 1976: 139–140].

Очевидно, что художник не только хорошо знал биографию отца Сергия, но и пропустил ее через свое сердце. Тогда почему он не следует исторической и географической достоверности? Почему его привлекают окрестности подмосковного Абрамцева? Почему он не едет в Ростов, где согласно Житию преподобного Сергия произошло рассматриваемое

событие, как он делает, к примеру, при работе над картиной, посвященной царевичу Дмитрию: «У меня лично была и прямая цель поездки: повидать Углич, подышать его, так сказать, историческим воздухом и, если можно, написать этюды для задуманной мною еще в Киеве картины «Дмитрий царевич убиенный» (Нестеров, 1986: 190)? Почему на картине изображен не ландшафт окрестностей Ростова (безлесый, плоский, сильно обводненный и заболоченный), а совершенно на него непохожий холмистый и лесной ландшафт окрестностей Сергиева Посада? Почему художник допускает столь очевидную ландшафтную «ошибку»?

Попробуем в этом разобраться.

Ландшафт Сергия Радонежского. Под *ландшафтом гения* понимается сложный локус геокультурного пространства, состоящий из культурных мест и природных урочищ [Калуцков, 2008]. При этом значение природы в этом ландшафте исключительно велико: именно природа «отвечает» за подлинность ландшафта.

На всех картинах нестеровского цикла, посвященного Сергию Радонежскому, изображен ландшафт окрестностей Сергиева Посада, Хотькова и Радонежа. Это места, которые исторически связаны с преподобным Сергием. В физико-географическом отношении данная территория относится к отрогам Клинско-Дмитриевской гряды. По своему природному происхождению этот ландшафт является конечно-моренным. Рельеф территории представлен вытянутыми холмистыми грядами, между которыми в так называемых четковидных долинах протекают небольшие живописные извилистые речки.

Событие, описанное в Житии, произошло в другом месте и другом ландшафте. Ландшафт окрестностей Ростова, где расположено родное село Варфоломея Варница, представляет собой плоские переувлажненные озерные террасы озера Неро. По причине давнего освоения (в летописях Ростов упоминается уже в VIII веке) лесов на пригородной территории практически не сохранилось.

Рассмотрим географию деятельности художника в связи с географией деятельности святого. В конце XIX века художник, работая над картинами сергиевского цикла, бывал в ближайшей округе Троице-Сергиевой Лавры, где жил или бывал сам преподобный – в Хотькове, в Хотьковом монастыре, с которым связаны родители отца Сергия, в Сергиевом Посаде, Черниговском скиту лавры, в Спасо-Вифаньевском монастыре, расположенным в окрестностях Сергиева посада. Мастерские М. В. Нестерова и его натурные планы располагались также в окрестностях деревень Комякино, Митино, Ахтырка (ныне они превратились в коттеджные поселки) и аксаковско-мамонтовской усадьбы Абрамцево. Художника особенно привлекали живописные долины рек Воря и Пажа, во многом сохранившие свои очаровательные пейзажи и до наших дней. «Ряд пейзажей и пейзажных деталей были сделаны около Комякина. Нашел подходящий дуб для первого плана, написал самый первый план, и однажды с террасы абрамцевского дома совершенно неожиданно моим глазам представилась такая русская, русская красота. Слева лесистые холмы, под ними вьется речка (аксаковская Воря). Там где-то розоватые осенние дали, поднимается дымок, ближе – капустные, малахитовые огороды, справа – золотистая роща. Кое-что изменить, что-то добавить, и фон для Варфоломея такой, что лучше не выдумать» [Нестеров, 1986: 115–116].

Можно утверждать, что не художник пишет святого и окружающий его ландшафт, а преподобный рукою живописца «пишет» самого себя. Этот вывод подтверждает и сам живописец: «И я принялся за этюд. Он удался, а главное, я, смотря на этот пейзаж, им любуюсь и работая свой этюд, проникся каким-то особым чувством «подлинности» (в скобки

взято автором – В.К.), историчности его: именно такой, а не иной, стало мне казаться, должен быть ландшафт. Я уверовал (sic! – В.К.) так крепко, что иного и не хотел уже искать» [Нестеров, 1986: 116].

Таким образом, для Нестерова сергиевский ландшафт – это ландшафт окрестностей Троице-Сергиева монастыря. И никакой другой! Троице-Сергиев монастырь – главное действо преподобного: это и знак духовного преобразования самого Сергия, и символ преодоления лихолетья Земли Русской. Сергей не только молитвою преобразовывал ландшафт, он сам вырубал лес, пахал, сеял, строил храмы и дома. Тем самым ландшафт округи Троице-Сергиева монастыря несет на себе память и слова, и дела игумена.

Художник «не видит» доиноческой части биографии Сергия: символично, что в воспоминаниях художника отсутствуют упоминания о Ростове и Китеже как о городах, тесно связанных с «мирской» биографией преподобного. Другой характерный пример: в 1895 году живописец осуществляет поездку по старым русским городам – Переславль-Залесский, Ростов, Ярославль, Углич. Казалось бы, мастеру предоставляется возможность увидеть родной город преподобного, воочию лицезреть место события, запечатленное в Житии святого и на самой любимой картине художника. Но какие ростовские примечательные места посещает Нестеров? Он знакомится с городским музеем, восхищается отреставрированными старыми иконами, слушает знаменитые колокольные звоны и... все. Заканчивается описание ростовского путешествия следующими словами: «Осмотрев все, что было можно (? – В.К.), мы рано утром выехали на тройке с колокольцами в Углич...» [Нестеров, 1986: 191]. Тем самым, и пригородное село Варница, родина отца Сергия, и историческое место видения отроку Варфоломею (ныне здесь поставлен памятный крест) оказываются за пределами внимания Михаила Васильевича.

Почему? Ответ может быть только такой: Нестеров попал под воздействие гения места, под влияние сергиевского ландшафта, связанного с жизнью и деятельностью святого. В случае с Сергием-Варфоломеем для мастера не имеет значения географическая и историческая достоверность, для него важна духовная реальность. Художник и сам признается в этом: «Зачем искать истории в этих картинах? Я не историк, не археолог. Я не писал и не хотел писать истории в красках. Это дело Сурикова, а не мое. Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, лучшего человека древних лет Руси, чуткого к природе и его красоте, по своему любимому родину и по-своему стремившегося к правде» [Дурылин, 1976: 172].

С исторической позиции и с позиции физической географии художник допустил неточность: изображено не то событийное место, и не тот ландшафт. Однако с позиции культурной географии и проблематики гения места никакой ошибки нет. На картине изображен сергиевский ландшафт, ландшафт, освященный гением, выдающимся деятелем Земли Русской Сергием Радонежским.

Список использованной литературы

- Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965.
Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. Изд. 2-е. М.: Молодая гвардия, 1976.
Калуцков В. Н. Ландшафт в культурной географии. М.: Новый хронограф, 2008.
Нестеров М. В. Давние дни. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1986.

Аксенов Алексей Васильевич*научный сотрудник МБУК БГО, «Борисоглебский историко-художественный музей»***Слугина Галина Владиславовна***научный сотрудник МБУК БГО, «Борисоглебский историко-художественный музей»**Борисоглебск**bor.muzej@yandex.ru***«Человек на высокий лад»****К 80-летию со дня смерти князя С. М. Волконского (1937–2017)***«Я есмь – я был – я буду вновь»**Г. Р. Державин*

В 2013 году Борисоглебский историко-художественный музей отметил свой 100-летний юбилей. В связи с этим событием администрацией Борисоглебского городского округа было принято решение о передаче музею двухэтажного особняка конца XIX века, принадлежавшего именованному в нашем городе аптекарю Роберту Карловичу Вейсу. На первом этаже дома располагалась аптека, а на втором – квартира хозяина (*рисунок 1*).

Частым гостем этого дома был князь Сергей Михайлович Волконский, внук декабриста Сергея Григорьевича Волконского. Это стечение обстоятельств подвигло нас к созданию новой музейной экспозиции «Сибирский коридор». Изначальная идея – попытка реконструкции выставки «Декабристы – первые борцы за свободу», организованной С. М. Волконским в Борисоглебске в 1918 году, трансформировалась в более масштабную: в доме, овеянном именем Волконского, помнящим его, создать экспозицию, посвященную личности князя. Ведь «Выставка декабристов» – лишь штрих к его портрету, малая толика огромной созидательной работы Сергея Михайловича, светом которой он озарил наш город.



Рисунок 1. Дом аптекаря Роберта Карловича Вейса в Борисоглебске. Фото. Нач. XX в.



Рисунок 2. Князь Сергей Михайлович Волконский. Фото. Кон. XIX в.

Много споров ведется о роли личности в истории села, города, края. Подчас имена выдающихся людей, лишь опосредованно, с большой натяжкой относящихся к данной местности (проехал, остановился, побывал), смело к ней приписываются, и их делают «гениями места». С князем Сергеем Михайловичем Волконским, жизнь которого на протяжении

нескольких десятков лет была тесно связана с уездным городом Борисоглебском, дело обстоит иначе. Здесь не надо ничего придумывать и преувеличивать (*рисунок 2*).

Рассказать кратко о такой масштабной личности трудно. По этому поводу вспоминается вот какая история. В 1895 году князю Волконскому предложили прочесть в различных университетах Соединенных Штатов курс лекций по русской истории и литературе. Это была сверхзадача – за восемь часов рассказать ВСЕ о русской истории и литературе. Волконский изменил задачу: заинтересовать слушателя, «показать Россию человеческим лицом, которое американцам было малознакомо, а потому интересно». С этим князь справился блестяще.

Так невольно в истории был найден ответ на решение главной задачи экспозиции «Сибирский коридор». Он тоже получился простым: заинтересовать, приоткрыть дверь в мир Волконского, мир его «высей». Не тех, что были даны ему от рождения, а тех «высей» справедливости, совершенства, человечности, к которым он стремился и которым следовал, невзирая на сложные перипетии жизни, происходящие с ним, в том числе, и в Борисоглебске. «Человеку, обуреваемому демоном справедливости, только два пути: или на остров, к звездам, или же в самый котел. Волконский героически избрал последнее» [Цветаева 1923:5].

Стальная выправка хребта,
И вороненой стали волос.
И чудодейственный – слегка –
Чуть прикасающийся голос.

Какое-то скольжение вдоль –
Ввысь – без малейшего нажима...
О дух неуловимый – столь
Язвящий – сколь неуязвимый!

...

Меж горних и земных вельмож
Чужой – что затаил под маской
Ты, человеческую ложь
Вскрывающий – клинком дамасским!

Таким увидела Марина Цветаева Сергея Волконского, когда они познакомились в Москве в 1920 году. Волконский казался ей человеком из другого мира: мира благородных отцов, уходящей расы. Марина Цветаева стала добровольной переписчицей его мемуаров и посвятила Волконскому цикл стихов «Ученик»: «...живу, благодаря Вам, изумительной жизнью. Последнее, что я вижу, засыпая, и первое, что я вижу, просыпаясь, – Ваша книга» [Мурашев 2015: 184] (*рисунок 3*).

«Знаете ли Вы, что моя земная жизнь Вами перевернута? Все, с кем раньше дружила, – отпали. Вами кончено несколько дружб. (За полнейшей заполненностью и ненадобностью)... У меня есть друг: Ваша мысль. Вы сделали доброе дело: показали мне человека на высокий лад» [Саакянц 1999: 245].

Как для Цветаевой С. М. Волконский был одним из последних представителей благородной, уходящей расы, так и для Сергея Михайловича его дед – декабрист Сергей

Григорьевич казался удивительным человеком удивительной эпохи, движимый не ненавистью, а любовью, не корыстью, а жертвой. Любовь и жертвенность – вот что объединяло деда и внука.

«Ведь это тот самый Волконский, внук того Волконского, и сразу... холод вдоль всего хребта: судьба деда – судьба внука: Рок, тяготеющий над Родом...» [Саакянц 1999: 245].

Эти цветаевские строки невольно вспоминаются, когда перед посетителями, поднимающимися по старинной лестнице на второй этаж, визуализируется образ князя и раздаётся голос, который сопровождает их и ведёт в то прошлое, счастливое и трагичное, в котором довелось жить Сергею Михайловичу Волконскому.

В апреле 1918 года, в страшное революционное время, когда каждый день люди соприкасались со смертью, и смерть стала хозяйкой жизни, Сергей Михайлович в память о деде открыл в Народном доме Борисоглебска первую в истории России выставку, посвящённую декабристам. Она имела четыре раздела: «До Сибири», «Сибирь», «Официальная Россия», «Возвращение». Сергей Михайлович называл свою выставку «сибирским коридором»: по месту ее первоначального расположения (коридор флигеля усадебного дома в Павловке) и экспонатам (вещи, портреты, побывавшие в Сибири).



Рисунок 3. Князь С. М. Волконский. Рисунок с фотографии.



Рисунок 4. Князь С. М. Волконский среди медперсонала лазарета и раненых. Фото. 1915 г.

В современной экспозиции бесконечный коридор времени и жизни в портретах, рисунках, гравюрах, фотографиях отражается в зеркале, принадлежавшем семье Волконских. Говорят, зеркала обладают памятью и живут своей жизнью. Если так, то это зеркало хранит в своей памяти отражение князя. Для нас, спустя сто лет, «Сибирский коридор» стал символом человеческой жизни вообще, в котором каждый выбирает свое место сам, заставляет задуматься о настоящем, даёт возможность заглянуть в будущее, понять, что только «действенная, всепобеждающая любовь» способна связать все оборванные нити в одну **(цв. вклейка, рис. 32).**

Следующий зал – кабинет – раскрывает личность блистательного литератора, мемуариста, театрального деятеля, педагога, которого современники называли «одним из самых одаренных, своеобразных, умственно отзывчивых людей эпохи». В центре – письменный стол с традиционными для того времени письменными принадлежностями и пишущей машинкой. Князь предпочитал пользоваться ею, а не писать от руки. В Борисоглебске, как и везде, Сергей Михайлович много работал: писал книги, статьи, готовился к лекциям,

вел обширную переписку, в том числе, с бароном Николаем Николаевичем Врангелем. Их дружба, основанная на общности интересов в литературе, искусстве, истории, продолжалась пять лет и оборвалась со смертью барона. На столе – копия письма Сергея Михайловича Волконского, адресованного барону Врангелю. Оно составлено в необычной форме – французские слова напечатаны русскими буквами (на машинке не было латинских букв). Так родилась особая переписка друзей, в которой было много неожиданного и забавного.

Эта пишущая машинка служила князю и в годы Первой мировой войны, когда Волконский в своем доме в Борисоглебске организовал небольшой лазарет для раненых (дом князя сохранился до наших дней). Сколько писем, открыток, поклонов отпечатал князь на ней для раненых: «Кланяюсь Вам от сырой земли до белой зари», «Жду ответа, как соловей лета»...

Почему же он так внимателен и добр к простым людям из далеких деревень, городов? Почему старался им помочь, кормил, лечил за свой счет, читал книги, катал по парку на своем автомобиле, организовывал для них праздники, устраивал на работу? Ответ кроется в самой личности Волконского, который всю жизнь свободно, без классовых предрассудков относился к людям. Сиятельный князь ценил людей за сердце и душу, которые к титулам, статусу не имеют никакого отношения (*рисунок 4*).

На письменном столе – газета «Борисоглебская жизнь» за 1917 год с публикацией одной из многочисленных статей С. М. Волконского. Часто писал он их в разговорной форме, стараясь, по собственному признанию, переводить серьезные общественно-политические вопросы современности на почву домашне-обывательских интересов. Статьи выходили под разными псевдонимами. Позже, при написании мемуаров, князь сожалел, что этих статей у него не было под руками: в них жизнь момента сказывалась с большей яркостью, чем та, на которую способна человеческая память.

Каждая вещь кабинета рассказывает о его хозяине. Театральные афиши, программы раскрывают важную сторону творческой личности князя – его любовь к театру. Князь Волконский, занимавший в 1899–1901 гг. пост директора Императорских театров и за два года совершивший настоящий переворот на русской сцене, автор нескольких книг о театре, так же горячо, увлеченно, творчески, с теми же высокими критериями занимался в Борисоглебске с любительской труппой. В нее входили простые горожане: служащие контор, банков, различных учреждений, учителя, врачи, музыканты. Среди них было много талантливых людей. Волконский работал и с детьми – учащимися Александровской и Мариинской гимназий. Ставил с ними пьесы, организовывал совместные вечера с литературными, музыкальными номерами. Причем, к маленьким артистам относился со всей серьезностью и спрашивал с них, как со взрослых (*цв. вклейка, рис. 33*).

Если в столицах высокое положение в обществе не позволяло самому князю выходить на сцену в качестве актера, то здесь, в Борисоглебске, у него была полная свобода действий. В благотворительных спектаклях, концертах, пантомимах, «живых картинках» Сергей Михайлович выступал как актер и сценарист, как режиссер и аккомпаниатор. Для Волконского театр – источник наслаждения, вдохновения и труда. И скольких борисоглебцев он поистине «заразил» своей фанатичной любовью к театру.

Помимо увлечения театром, еще одной страстью князя были книги. Уникальная библиотека Волконских насчитывала свыше пяти тысяч томов. После национализации имени князю было позволено забрать библиотеку. И что же делает князь с тем, чем дорожил

больше всего на свете? Князь дарит библиотеку городу Борисоглебску. Это ли не знак действенной любви? Судьба библиотеки оказалась трагичной. В экспозиции «Сибирский коридор» представлены пятнадцать сохранившихся книг, которые размещены на старинной этажерке и в двух вертикальных витринах. Особый интерес представляют две книги: «Записки княгини Марии Николаевны Волконской», выпущенные в Санкт-Петербурге в 1904 году, с дарственной надписью М. С. Волконского «Моему сыну и другу» и редчайшее издание – «Архив декабриста», выпущенное весной 1918 года в Петрограде под редакцией С. М. Волконского и директора Пушкинского Дома Б. Л. Модзалевского. На каждой книге – экслибрис: крупная стилизованная надпись «Павловка», сверху княжеская корона.

Более пятидесяти лет Волконские владели Павловкой. Более пятидесяти лет труда, любви и средств вкладывали в имение. И никогда Сергею Михайловичу не казалось, – об этом он напишет в мемуарах, – что он расходовал деньги на себя, когда расходовал их на Павловку. Князь был убежден, что его призвание, его обязанность – сделать из Павловки то, что в годы революции стали называть «культурной ценностью».

Да, странен и удивителен был князь Волконский – помещик, ставивший благотворительность на приход, а не на расход, чем возмущал даже собственного управляющего. Странен он был и в глазах павловских крестьян, считавших хозяина «добрым чудачком», готовым помочь каждому из них, сродни Дон-Кихоту, о котором они, впрочем, никогда не слыхивали (недаром скульптура этого литературного персонажа здесь, в кабинете). С годами не только своей сутью, но и внешностью Сергей Михайлович стал все больше походить на героя Сервантеса. Анастасия Цветаева писала: «Волконский с виду был совершеннейший Дон-Кихот, точно списанный с иллюстрации Гюстава Доре, эдакий шестидесятилетний рыцарь печального образа. Худой – хоть пунктиром его рисуй, с просоленными сединой волосами, гладкими на пробор... на тончайших ножках-жердях, в коротеньких до колен штанишках, в серо-зеленой курточке нерусского образца...» [Миндлин 1968: 58]. Правда, в отличие от романтика Дон-Кихота, Волконский хорошо понимал человеческую природу, сознавая бездонность единовременной помощи крестьянину, которого интересовало только получить и совсем не интересовало – разумно вложить. Но все же он продолжает творить добро, считая, что «власть и владение – не только сласть, но и ответственность».

О любви павловских крестьян к князю красноречиво свидетельствует факт, что уже после национализации они обратились к представителям новой власти с просьбой открыть в имении больницу и присвоить ей имя бывшего хозяина (*рисунок 5*).

Чем стала Павловка без Волконского? Ничем. Чем остался Волконский без Павловки? Всем! Такого Креза не обокрасть. Ведь у него «от Павловки осталась душа без тела (суть), у погромщиков – тело без души (труп)» [М. Цветаева 1997: 16]. Надо ли жалеть в этом случае князя?

Заповедная Павловка канула в Лету. Уже не увидишь господского дома, он не сохранился. Молочный флигель – ныне сельская школа – стал неузнаваем. Сохранилась лишь церковь Петра и Павла, которая медленно разрушается, некоторые хозяйские постройки, пруды, некогда представляющие собой дивный каскад. Знаменитые аллеи парка превратились в непроходимые заросли. Образ Павловки остался лишь на старинных открытках, выставленных в экспозиции кабинета, да чудом сохранившихся предметах интерьера: декоративных каминных фарфоровых и бронзовых вазах, каминных часах, статуэтках, предметах мебели...



Рисунок 5. Флигель в имении князей Волконских Павловка Борисоглебского уезда Тамбовской губернии. Фото. Нач. XX в.

Значительный период жизни князя был связан не только с Павловкой, но и с уездным городом Борисоглебском Тамбовской губернии. В детстве князь с родителями не раз здесь бывал, а по окончании Петербургского университета в возрасте 24 лет начал служить «по земству», как тогда говорили, в Борисоглебском уезде – был гласным уездного земства, почетным мировым судьей, в качестве члена училищного совета инспектировал школы. Позже он стал уездным предводителем дворянства (1889–1890), почетным попечителем Александровской мужской гимназии, членом борисоглебского общества сельских хозяев и т. д. С 1914 по 1918 годы князь безвыездно жил в Павловке и Борисоглебске (**ив. вклейка, рис. 34**).

В нашем городе много памятных мест, связанных с именем Волконского, а книга Сергея Михайловича «Родина. Мои воспоминания», вышедшая в свет в 1923 году в Берлине, – «истинная летопись века и духа» – для нас, борисоглебцев, бесценна, ведь в ней автор целые главы посвятил Борисоглебску и любезной его сердцу Павловке. Из ярких, образных портретов, метких характеристик, из сценок городской жизни – подчас забавных, трогательных, подчас – жестоких, кровавых, как из мозаики, складывается достаточно цельная картина жизни уездного города на рубеже веков. Город и люди – вот что составляет содержание третьего экспозиционного зала.

Жители города представлялись Волконскому то недалекими, ограниченными, то глубокими, восприимчивыми к прекрасному, отдающими себя служению благородному делу (врачи, учителя – восторг), способными на поступок. Именно они, горожане, обыватели, которых Волконский подчас и в лицо не знал, не раз спасали ему жизнь в революционное лихолетье.

«Уездная жизнь сближает, хотя это есть странного рода сближение: житейское, редко душевное, почти никогда духовное. Я чувствовал себя – в чужой среде чужой». [Волконский 1992: 179] Что же вызывало это отчуждение? Сам титул князя производил на людей странное впечатление. «Он клал какую-то непроходимую пропасть недоверия и предвзятого мнения» [Волконский 1992: 179]. Понадобилось двадцать лет, чтобы «князь Волконский» превратился в Сергея Михайловича... Здесь же, в доме своего приятеля Роберта Карловича Вейса, – прибалтийского немца, аптекаря, судьбой заброшенного в Борисоглебск, князь никогда не чувствовал себя чужим, никогда между ними не пролегла пропасть, несмотря на разницу в возрасте и социальном положении. Сойдясь на поприще общественной работы на благо города (оба состояли гласными Борисоглебской городской думы), они стали друзьями. Князь считал Вейса человеком большой культуры и глубоких знаний, ценил

в нем интересного собеседника. Воспоминания о посещении дома Вейса князь сравнивал со стаканом студеной воды в жаркий пыльный день. По его признанию, здесь было общение и душевное, и духовное.

Столовая в доме Вейса (третий зал экспозиции), достаточно подробно описана князем: «Балкон столовой выходил видом на реку Ворону и на укутанную за ней дубовым лесом высокую гору. Здесь, на балконе, когда уже дубовые макушки рдели под лучами заката, а с Вороны поднималось в город стадо коров, сколько вечеров, нескончаемых рассказов за бутылкой пива...» [Волконский 1992: 179] (**цв. вклейка, рис. 35**).

Вид с балкона мало изменился и, словно глазами Волконского, можно взглянуть на окрестности Борисоглебска, на купола старинных церквей, на уютные деревянные домики, на общественный сад, который, кстати, был обустроен при участии гласных городской думы – Волконского и Вейса. Сад, превращенный в парк культуры, как и прежде, излюбленное место отдыха горожан.

К 1918 году дом, некогда пронизанный спокойствием, семейным благополучием и любовью, сильно изменился, словно впитал в себя события тех месяцев. Тревога и предчувствие бурь поселились в нем.

Весна 1918 года оказалась для князя последней в Борисоглебске – в его доме постоянно происходили обыски, допросы, над ним нависла угроза ареста. Князь вынужден был ночевать у своих знакомых то в одном, то в другом доме.

Так было и 5 мая 1918 года. Он пришел к Роберту Карловичу. Вечером в дверь постучали. Это была приятельница Волконского Елена Николаевна Афанасьева, которая взволнованно сказала: «Вам надо срочно уезжать, чекисты ищут Вас для расстрела».

Через день, в солдатской шинели и с котомкой белья, князь покинул уездный город. Как оказалось, навсегда. Он потерял все, что любил, но прошел через сотни жизненных испытаний, сохранив стойкость духа, независимость, сохранив в себе человека, великую творческую личность (**рисунок 6**).



Рисунок 6. Князь Сергей Михайлович Волконский.

«Я есмь – я был – я буду вновь» – эти слова Гавриила Романовича Державина можно поставить эпиграфом ко всей жизни князя Сергея Михайловича Волконского. Он был, он есть, и он вернулся к нам нашей памятью, музейной экспозицией, своими книгами и нравственными ориентирами, которые в них заложены. Вернулся в дом, помнящий его, и город, овеянный его именем.

Экспозиция «Сибирский коридор» в Борисоглебском историко-художественном музее на сегодняшний день – единственная в России, посвященная С. М. Волконскому. Думается, что нет ее и за рубежом.

Хочется надеяться, что в нашем городе появится улица, названная его именем, памятник – «гению места», человеку «на высокий лад» – князю Сергею Михайловичу Волконскому.

Список использованной литературы

- Волконский С. М.* Мои воспоминания. В 2 т. – М.: «Искусство», 1992. Т. 2. Родина.
- Зайцева А. А., Кригер Л. В.* Историко-культурное наследие Борисоглебской земли (Материалы Свода памятников Воронежской области). – М.: ТОО «Микротех». 1994.
- Миндлин Е. Л.* Необыкновенные собеседники (глава «Марина Цветаева»). М.: Советский писатель, 1968.
- Мурашев А. А.* Князь Волконский. Сергей М.: Биографические зарисовки. М.: «Либроком», 2013.
- Мурашев А. А.* «Павловка Борисоглебского уезда и ее обитатели». Большая Грибановка, 2015.
- Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999.
- Цветаева М. И.* Кедр. Антология. О книге кн. С. Волконского «Родина», Прага, 1923.
- Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.

Муратов Александр Михайлович

кандидат искусствоведения

Санкт-Петербургский государственный университет

старший преподаватель

Санкт-Петербург

samurat@list.ru

П. П. Кончаловский на даче «Бугры»

В 1907 г. Кончаловский познакомился с И. И. Машковым, в котором нашел единомышленника в искусстве. Художников связала многолетняя дружба. «Родственность взглядов на живописное искусство быстро сблизила меня с П. П. Кончаловским, – писал Машков, – и вся наша неудовлетворенность тогдашней жизнью в искусстве усиливала в нас взаимную связь и интерес друг к другу» [Болотина 1977: 402]. Вместе друзья преподавали в учебной частной студии, участвовали в выставках, организовали и возглавили творческое объединение «Бубновый валет». Однако их целью был не эпатаж публики, а углубленное постижение своего искусства, что закономерно обусловило их обращение к классическим традициям в живописи в своем зрелом и позднем творчестве.

Жизнь Кончаловского связана с рядом интересных мест. В Москве он занимал квартиру и мастерскую в знаменитом доме на Садовой, описанном в романе М. А. Булгакова

«Мастер и Маргарита». В ранний период творчества каждое лето совершал поездки по Европе и России. Поздний период творчества Кончаловского протекал в значительной степени в Буграх, где художник ежегодно проводил летний сезон. С Буграми связана большая часть творческого пути художника, около четверти века.

Почти синхронно с Машковым, в начале 1930-х гг. поселившемся у себя на родине в станице Михайловская («С 1930-го по 1933 г. мотивы произведений Машкова были связаны исключительно с Михайловской – это пейзажи, цветы и фрукты станицы, портреты ее обитателей» [Малкова 2014: 128]), Кончаловский в 1932 г. приобретает дачу в 100 км к югу от Москвы: это Бугры – часть старинной усадьбы Белкино. Выбор был не случаен: Кончаловский Белкино посещал с 1907 г.

После окончания военной службы осенью 1907 г. он отправился в Белкино и написал там несколько этюдов (цв. **вклейка, рис. 36**). С этих работ Кончаловский и ведет отсчет своей профессиональной деятельности: «В 1907 году я написал ряд этюдов в импрессионистической манере (...) с 1907 года начинается моя художественная деятельность, тут определились вполне мои изыскательские стремления и взгляды на искусство» [Кончаловский 1951: 76]. Среди белкинских этюдов впервые появляется сирень («Букет сирени», 1907), столь прославившая художника впоследствии. Это не случайно, там был старинный ухоженный сад, один из владельцев которого был ботаником, любителем фруктовых растений и цветов, посадивший в саду множество кустов сирени разного сорта.

Белкино – село Малоярославецкого уезда Калужской губернии с богатой историей (в настоящее время в составе г. Обнинска). С 15 в. – собственность бояр Белкиных – отсюда название; при Иване Грозном принадлежало Малюте Скуратову, затем перешло к Борису Годунову; на протяжении столетий сменило ряд именитых владельцев. В 19 в. усадьба принадлежала Обнинским. С 1880-х гг. ее часть стала собственностью семьи врача И. И. Трояновского, женившегося на А. П. Обнинской – наследнице имения и получившего в приданое хутор Бугры. Трояновский имел обширную частную практику в Москве. У него лечились и приезжали в Бугры знаменитые артисты и художники И. Э. Грабарь, И. И. Левитан, В. Д. Поленов, В. А. Серов, Ф. И. Шаляпин и др.

В 1907 г. Трояновский стал одним из основателей общества «Свободная эстетика», целью которого полагалось сближение между собой деятелей всех видов искусств и литературы. Председателем был поэт В. Я. Брюсов, также посещавший Бугры. Сюда Кончаловский и переедет в 1932 г., купив часть белкинского имения, сохранив это «дворянское гнездо» в советский период 20 века.

По словам О. В. Кончаловской, «С 1932 года мы купили без особого желания Бугры. Так как-то вышло нечаянно, и правда с тех пор меньше путешествовали: но зато эта русская природа среднерусской полосы завладела Петром Петровичем, и неизвестно, он ли ее создал, или природа создала его картины. Тут начинаются целые серии сирени, пионов и пейзажей. Тут создались глубоко проникновенные зимние пейзажи и картины». Вдова врача И. И. Трояновского (1855–1928), коллекционера, в начале века – основателя общества «Свободная эстетика», А. П. Трояновская (в девичестве – Обнинская), продала имение своему старому знакомому Кончаловскому, оставив себе небольшой флигель. Она преподавала в московской консерватории, и ее навещали музыканты – молодой С. Т. Рихтер, маститый С. С. Прокофьев, портрет которого в Буграх был написан Кончаловским. Роскошный старинный сад с разными сортами сирени любовно поддерживался новым хозяином.

Жил художник по старинке, хлебосольно принимал гостей, среди которых были писатель А. Н. Толстой, академик П. Л. Капица, режиссер В. Э. Мейерхольд и др.

Наиболее значительное произведение художника 1930-х гг. – «Портрет А. С. Пушкина» (1932–1940), впервые показанный на персональной выставке в 1932 г., а потом неоднократно дорабатывавшийся. Это одно из самых оригинальных изображений поэта. Пушкин показан в момент творчества, утром, сидящим на постели в ночной рубашке, с голыми ногами в первом варианте. По привычке, сочиняя, грызет перо. Лицо же, при столь бытовом, даже обыденном, «сниженном» окружении – возвышенно и вдохновенно. Переделывая, художник убирал излишние подробности, детали обстановки и натюрморта, закрыл ноги сорочкой. Вместе с тем была ослаблена выразительность и острота образа, несколько «стерлось» вдохновенное выражение лица. По преданию, А. С. Пушкин бывал когда-то в Белкине, и портрет поэта несколько лет перерабатывался в Буграх. О. В. Кончаловская вспоминала: «Когда / усадебный/ дом в Белкине стали перестраивать, то выбросили печные изразцы и дверь, в которую «входил Пушкин». Все это – и изразцы, и дверь – было использовано при строительстве мастерской художника» [Кончаловский 1964; 49]. Более удачна работа на пушкинскую тему – «Окно поэта» (1935). Мотив окна, найденный в Новгороде и разработанный в Балаклаве, получил воплощение в этом связанном с образом Пушкина, написанном в Буграх, где, по преданию, поэт бывал.

В 1931 г. у художника появилась внучка Катя, дочь Н. П. Кончаловской от первого брака с А. А. Богдановым (Екатерина Сергеевна Семенова – дочь А. А. Богданова, удочеренная С. В. Михалковым, с 1954 – жена писателя Ю. С. Семенова). Летом в Буграх она стала излюбленной моделью художника, виновницей появления целой серии детских портретов и жанровых сцен: «Катенька на руках» (1932), «Первый шаг» (1932) (**цв. вклейка, рис. 37**). Два раза в 1932 г. Кончаловский написал внучку спящей. Изображенный крупным планом ребенок повернулся лицом к стене, положив левую руку на подушку; из-под одеяла видна только эта рука и голова с затылка с частью профиля.

Своих домочадцев живописец охотно изображает в субжанре интимного портрета. В Буграх Кончаловский часто пишет детей в пейзаже («Н. П. Кончаловская, дочь художника, и Катенька, в саду», 1933), в интерьере старого дома или мастерской («Обнаженные мальчики в мастерской», 1933). Натурный мотив нередко оказывается парафразом классического произведения. В 1930-е гг. окончательно формируется классический стиль Кончаловского, к которому он шел на протяжении 1920-х гг. через сезаннизм. Многие его произведения, написанные с натуры, подсмотренные в жизни, близки образам классического искусства. Мотив «дети в пейзаже» ведет художника к идиллическим образам. На картине «Солнечный день. Пионеры» (1933) изображены вполне зрелые юноши; один из них въехал в пруд прямо на лошади. Но в советском искусстве нагота стала атрибутом изображения детей, возможно – отсюда и название. Развитие сезанновского мотива купальщиков и купальщиц, который в сезанновской же манере разрабатывал Кончаловский на протяжении 1920-х гг., в предвоенное десятилетие получил новое качество. Залитые солнцем сцены купания, обилие воды в жаркий день, тенистые рощи на берегах, нагота прекрасных юных тел, – невольно ассоциируются с райскими кущами, «золотым веком» (эта тема впоследствии обозначится даже в названии одной из картин 1946 г. с обнаженным юношей). В поисках классики, возможно, Кончаловский обращается не только к «античным» мотивам совершенного нагого тела, но и к их мифологическому обоснованию, будь то греческий миф или коммунистическая утопия (счастливые «пионеры»).

Свои «классические», хрестоматийные натюрморты Кончаловский написал в 1933 г. в Буграх. Это наиболее известные «сирени» – «Героическая» и «Петр Кончаловский» (**цв. вклейка, рис. 38**). Цветочные натюрморты становятся особенно обильными после переезда в Бугры – имение со старым садом, изобилующем кустами сирени, пионов и роз и других цветов разных сортов, за которыми Кончаловский усердно ухаживал – пользуясь ими как художник. Особенно часто Кончаловский пишет цветущую сирень и пионы.

«Натюрморт. Сирень «Петр Кончаловский» (1933) – одно из лучших и наиболее примечательных полотен в бесконечном ряду «сиреневых» натюрмортов художника. Не случайно он дал этому произведению свое имя. Изображены ветки с обильными цветами сирени трех сортов: белая, светло-лиловая и темно-фиолетовая. Все это в изумительной, редкой даже для Кончаловского по богатству и тонкости, точности сочетаний цветовой гамме; на темно-коричневом ломберном столике благородного черного дерева цвета мореного дуба; фон, написанный смягченными оттенками цветов; сочные блики и рефлексy на зеленом стекле банки с водой; густая зелень листьев кустарника, оттеняющая яркое звучание соцветий. Кончаловский утверждал, что композицию надо суметь увидеть в жизни, а не придумать.

В 1934 г. создан «Портрет композитора С. С. Прокофьева». Полотно написано в Буграх, когда Прокофьев неделю гостил у художника. Кончаловский познакомился с ним на своей выставке и пригласил, чтобы написать портрет. Обнаружилась близость во взглядах на искусство. Прокофьев в Буграх продолжал работать, с рукописью в руках и показал его художник. Однако, несмотря на «картинность» композиции, подготовительную работу и многосеансное исполнение, портрет производит впечатление изобилующего деталями большого этюда, не вполне раскрывшего образ выдающегося музыканта.

Излюбленный Кончаловским, вероятно, под влиянием Ван Гога («Пейзаж в Овере. После дождя», 1890) мотив пейзажа с дымящим паровозом на горизонте многократно им варьируется по натурным впечатлениям в окрестностях Бугров («Пейзаж с железной дорогой», 1935, «Шоссе под Малоярославцем. Паровозы», 1938).

Кончаловский часто вводит в пейзаж жанровые мотивы, причем некоторые имеют мифологический подтекст, перекликаясь с классической живописью (**цв. вклейка, рис. 39**). Таким «классическим» мотивом, многие годы привлекавшим художника, был мотив купаний. В 1938 г. он несколько раз пишет своего ученика В. Переяславца в пейзаже. Подростком Владимир Переяславец, впоследствии участник войны, боевой летчик, а после войны – художник Студии военных художников имени М. Б. Грекова, познакомился с Кончаловским, когда тот писал этюд, и началась дружба большого художника и подростка из детского дома, находившегося поблизости от дачи Кончаловского под Малоярославцем. Как художник Переяславец стал последователем Кончаловского в стилистике, сюжетах и жанрах, изобразительных мотивах. Он неоднократно служил моделью Кончаловскому. После войны художник написал с него такие шедевры, как «Золотой век» и «Полотер» (1946). А до войны мальчик часто служил ему моделью, нередко позируя обнаженным в пейзаже («Володя у воды», «Володя на берегу реки», обе – 1938). Надо отметить, что Переяславец был очень красивым, атлетически сложенным, крепким юношей, похожим на античного бога – это сходство и подчеркивал художник в своих «классических» полотнах, неслучайно одно из них так и названо – «Золотой век». Сцены купания юноши среди цветущих покрытых обильной зеленью берегов пруда, залитых солнцем – все это тема «золотого века», рая как сада и невинности, перекликающегося также с мотивом купания Дианы. От абрамцевских купальщиц 1920-х в духе Сезанна

Кончаловский перешел к купальщикам 1930–40-х (завершает цикла монументальное полотно «На полдни», 1946–47), когда ему позировали подростки из окрестных детских домов – то испанские пионеры, то Володя Переяславец. Для работы «Володя у воды» (1938) позировал он же; юношу художник в пяти различных ракурсах вписал в этот пейзаж. Розово-золотистое тело юноши вбирает всю гамму рефлексов от воды, неба, прибрежной зелени. Еще один образ счастливой жизни, райских гуш, несмотря на натурный мотив, вызывающий мифологические ассоциации. Хорошо, разнообразно написана пронизанная солнцем зелень. Этюдные материалы с купающимися мальчиками 1930-х органично войдут в итоговую картину «На полдни» (1946–1947, ГРМ) [Муратов 2012: 131].

Часто бывали в гостях у художника испанцы, позировали ему с тех пор, как в здании детского санатория поблизости от Бугров разместили 400 испанских детей с сотней воспитательниц из республиканской Испании. Испанцы прибыли в своей одежде, сохраняя национальный характер и темперамент. К художнику приходили очень охотно, потому что в его гостеприимном доме и мастерской было интересно, он знал испанский язык, помнил и хорошо исполнял испанские песни. На картине «Три испанских мальчика» (1938) – интерьер комнаты дома художника в Буграх, тот же с синими стенами, что и в картине «Испанские девушки» (1937). Испанскую серию продолжил в 1939 г. «Портрет девушки-испанки Хулиты Перекаччо» (1939). Эта девушка – воспитательница испанских детей, вывезенных в 1937 г. из Испании и заселенных в детский дом поблизости от дачи Кончаловского в Буграх. Испанцы – и дети, и их педагоги – были частыми гостями у художника. К синтезу бытового жанра и пейзажа можно отнести крупноформатное полотно «Утро испанских пионеров в летнем лагере» (1939, ГРМ), продолжившее испанскую серию.

Продолжает испанскую серию «Портретом Мануэля Павона». Мануэль Павон – испанец, посетивший художника в Буграх. Позднее творчество художника, изменившись по манере, перекликается в темах и сюжетах с ранним. В 1910 г. Кончаловский со своим тестем Суриковым посетил Испанию; оба русских живописца увлеклись корридой, выполнили ряд произведений (особенно много Кончаловский) на эту тему: сама коррида, портреты тореро и болельщиков. На парадном портрете в рост испанец демонстрирует приемы тореро; он одет в коричневый костюм, снял пиджак и, манипулируя им, как тореро плащом, изображает корриду, пылко рассказывая о ней и представляя бой быков в лицах. Это необычный парадный портрет, в котором герой занят рассказом и показом, он жестикулирует, иллюстрируя собой свое повествование, на грани театрального портрета («актер в роли»). Это – портрет испанца, рассказывающего об одной из самых ярких и характерных национальной традиции.

По воспоминаниям жены художника, муж и сын увлекались охотой: «Они любили собак. Любили тягу, болотную охоту (которая начиналась у нас в Буграх почти от самого дома). Они гоняли зимой зайцев с гончими. Охотились на лис. Ходили по двадцать километров. Добычу сначала писали, а уж потом приготавливали к обеду». По мотивам охоты Кончаловским написано немало «охотничьих» пейзажей и натюрмортов.

В предвоенные месяцы 1941 г. был написан портрет А. Н. Толстого, вызвавший, как и другие значительные произведения Кончаловского, много споров. Прежде всего бросается в глаза в этом июньском предвоенном портрете изобилие снеди, которой потчует художник гостя, – свежая зелень, фрукты и овощи со своих угодий, и домашние заготовки, – копченый окорок, соленая рыба, настойка «кончаловка» в старинном штофе. Дореволюционный еще

знакомец, человек его круга принимается художником на даче в Буграх сердечно, радостно. Эта-то неподдельная радость встречи, неформальная праздничность и присутствует в этом натюрморте с портретом Толстого (художник и здесь смешал жанры). Щедрость таланта, изобилие и чувственность, сочная красочность, наполняющие этот портрет-натюрморт, ярко выражают дух личности и творчества писателя.

С началом Великой Отечественной войны художник с женой остается в Москве, живет в доме на Конюшковской улице. (Квартиру на Конюшковской он получил перед войной.) Детей и внуков отправили в эвакуацию [Муратов 2013: 140]. Весной 1945 г. художник отправляется в Бугры и пишет лесные пейзажи: «Березы раннею весной» (1945), «В лесу» (1945, ГТГ), а летом – свои традиционные цветочные натюрморты с сиренью («Сирень на плетеном стуле», 1945). Так после предвоенных «сиреней» июня 1941 г. Кончаловский возвращается к излюбленному мотиву в последний год войны [Муратов 2013: 146].

Произведения художника послевоенного десятилетия наполнены переживанием счастья мирной жизни после трудных военных лет. Одна из картин 1946 г. носит мифологическое название «Золотой век» (1946) – в сущности, обобщающее название произведений всего этого периода.

«Окороково. Пруд. Эскиз картины» (1946) – это эскиз картины «На полдни» (1947); является натурным этюдом (хотя все этюды Кончаловского скомпонованы; особенность творчества художника в том, что любой натурный этюд у него «картинен», поэтому любой натурный этюд мог бы послужить эскизом картины, т. е. получить дальнейшее развитие на другом холсте). Пейзаж с купающимися в пруду мальчишками выдержан в светлой гамме с приглушенными цветовыми сочетаниями, какие бывают в полуденный зной. Картина «На полдни» написана в гораздо более насыщенном колорите; в ней добавлено стаффажа, на берег пруда «запущено» стадо коров.

В 1953 г. пишет весенний сад в Буграх («Вишня в цвету», «Цветущий сад», 1953). Тема сада, и особенно цветущего сада проходит лейтмотивом через все творчество художника. В последние годы своей жизни Кончаловский почти совсем замыкается на мире своего сельского дома, садового участка. Поздние полотна поражают своей красочностью, оптимизмом. В них все меньше видна «кухня», приемы и методы, и все больше жизни и непосредственного чувства. Мастерство изощряется благодаря постоянному повторению, варьированию сходных мотивов.

1954 год отмечен значительным произведением бытового жанра – большим полотном «На лужайке» (**цв. вклейка, рис. 40**), которому предшествовала небольшая жанрово-пейзажная картина «Под деревьями». Ее прототип – «Завтрак на траве» (1866) раннего К. Моне из собрания С. И Щукина (ныне в ГМИИ им. А. С. Пушкина): впечатления юности остались на всю жизнь, питая творчество художника. Полотно, очевидно, написано с натуры, изображает расположившуюся под густым деревом чету с тремя детьми, все в разнообразных (розовых, голубых) одеждах; основное внимание, однако, художник уделил пейзажу, листве, падающим на нее бликам и просвечивающим через нее солнечным лучам; французская традиция от барбизонской школы до раннего импрессионизма определяет стилистику этой поздней работы Кончаловского. Фигуры проработаны менее тщательно, живописец ограничился их стаффажной ролью масштабного «камертона» и цветового акцента. Семейный отдых в солнечный день под сенью деревьев – образ счастливой жизни, «земного рая» – лейтмотив всего творчества Кончаловского. Она послужила этюдом и од-

новременно эскизом картины того же года «На лужайке» (1954). Картина значительных размеров также восходит к «Завтраку на траве» К. Моне (1866), даже фигура длинноного юноши справа повторяет позу изображенного у Моне художника Ф. Базиля. Это полотно написано по натурному этюду, выполненному в Буграх в том же году. К. Моне ориентировался на Э. Мане, тот же брал за образец классиков эпохи Возрождения, в этом случае – аллегорический «Сельский концерт» Джорджоне. Такова почтенная «родословная» этой, казалось бы, «выхваченной из жизни» картины. На действительность художник смотрит сквозь призму искусства даже в тех случаях, когда отдается, на первый взгляд, непосредственным впечатлениям, и восходит к классическим образцам от натуральных впечатлений. В чем же новизна, особенность картины Кончаловского? Он пишет себя (на втором плане, в соломенной шляпе) и своих близких на даче в Буграх, создавая интимную, душевную интонацию в этой монументальной по размеру картине. Отдыхающие расположились на лужайке под густыми деревьями, куда сквозь листву проник яркий солнечный луч, вокруг белой скатерти с самоваром и закуской. Образ счастливой жизни, в которой соединились, благодаря таланту художника, искусство, цветущая природа и любящая семья. Новизна в том, что эта картина – оригинальное художественное единство, несмотря на то, что она выполнена в определенной традиции, на известный, можно сказать, вечный сюжет. У Кончаловского тема идиллии приобретает особые, личностные обертоны, а именно: идеальное сельское уединение, место, где можно укрыться от прозы и суетности городской и придворной жизни, – это суть идеи Аркадии; и у Кончаловского – это замкнутость в своем семейном быту в Буграх, в своем мире искусства, среди людей своего круга, вдали от «идеологической» борьбы и суетливой конкуренции ангажированных художников [Муратов 2013: 91].

Среди портретов 1954 г. замечателен «Печник Сумкин из Малоярославца». На последнем, решенном жанрово, печник возводит художнику новую печь в свежем срубе, еще сверкающим золотистой стружкой. Кончаловский никогда не писал завод в отличие, например от своих коллег по «Бубновому валету» А. В. Куприна и В. В. Рождественского. На даче он писал своих чад и домочадцев, друзей, всякую живность и службу – няню своей внучки Кати, слесаря Ивана Паялу, кротолова Федора Петровича (1938), сторожа, печника, плотника и т. п. Их этого ряда барской службы, видимо, и «рабочий» Якобченко («Портрет рабочего Якобченко», 1938). Этот «рабочий» – по-видимому, один из нанятых Кончаловским работников на строительстве дачи или дачных построек, может быть, печник, может быть, плотник. Таковы «пролетарии» Кончаловского – это местные ремесленники, обслуживающие его усадьбу. Для местных жителей Кончаловский был работодателем, постоянным покупателем сельских продуктов и услуг. На именины Кончаловского выстраивалась очередь крестьян, желающих поздравить барина и поднести подарок (в самые что ни на есть советские колхозные времена).

Повторяя и варьируя излюбленные мотивы, художник пишет свой последний «Осенний пейзаж с поездом» (1955). Поезд едва виден на горизонте: основное внимание художник уделит многоцветью осенних деревьев и разнотравья на краю леса, сквозь которые открывается поле, окаймляет которое поезд с дымящимся паровозом.

Своим последним пейзажем – с символическим названием, вызванным осмыслением своего почтенного возраста, – «Калитка ветхая» (1955), – (название почерпнуто их стихотворения А. С. Пушкина «Домовому» (1819), строки которого начертаны на обороте холста:

«Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семьи моей обитель!»)
– Кончаловский словно прощается с Буграми.

Список использованной литературы

- Болотина И. С.* Илья Машков. М: Советский художник, 1977
- Кончаловский П. П.* Автобиография / Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись. Составители П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. М: Искусство, 1951
- Кончаловский П. П.* Художественное наследие. Вступительная статья А. Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1964.
- Малкова О. П. И. И.* Машков в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств: Альбом-каталог. Волгоград: ООО «ИАА «Областные вести», 2014.
- Муратов А. М.* Живопись Кончаловского в годы Великой Отечественной войны/ Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Волгоград 07–09 мая 2013 г. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2013.
- Муратов А. М.* Классическая традиция в творчестве П. П. Кончаловского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15 Выпуск 3. 2013, сентябрь. Искусствоведение.
- Муратов А. М.* Пасторальные мотивы в советской живописи послевоенного десятилетия/ Международная ассамблея художников Пластовская осень 2012. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012.

Скабёлкина Марина Сергеевна

искусствовед

Москва

skamarina@yandex.ua

Мотивы и образы родной земли в живописи А. А. Осмеркина. Некоторые аспекты национальной самоидентификации художника

Необычайно сложно идентифицировать и причислить, например, всемирно известного художника к какой-либо национальной среде, выявить в нем принадлежность к определенной культуре. В. В. Кандинский, М. З. Шагал, М. Ротко, родились на территории Российской Империи, однако в равной степени, являются носителями и иных культур. В. В. Кандинский – немецкой, М. З. Шагал – французской, М. Ротко – американской.

И таких примеров можно привести немало, сотни, а то и тысячи. Так же и великий П. Пикассо, отнюдь не ограничивался испанской культурой, а вышел далеко за ее пределы. Безусловно, художник в широком смысле этого слова, является в большей степени космополитом, то есть ставит общечеловеческие, общекультурные интересы выше рамок национальных. Ведь, искусство, как известно не имеет границ.

Однако, определенные особенности, специфические национальные черты, при тщательном и более детальном анализе творчества того или иного художника, исследователь может обнаружить; а также в его силах выявить характерность, расставить акценты, обрисовать некоторые грани в творчестве определенного живописца.

Нашу работу мы посвящаем Александру Александровичу Осмеркину, который в первом десятилетии XX века начинал свой творческий путь в городе Елисаветграде. Елисаветград в этот период времени – это город, состоящий из эклектически-модерных «Палатцо», заполненный состоятельными чиновниками, и обеспеченными людьми, с электрическими фонарями на улицах, гудящими трамваями, разноцветными афишами, сообщавшими о музыкальных и поэтических встречах, театральных постановках и художественных событиях. Все это не могло не волновать юного Сашу Осмеркина. Воспитывался и рос будущий художник в такой атмосфере, где родители наизусть читали поэзию А. С. Пушкина, Ш. Бодлера, Ф. Шиллера, И. В. Гете, где каждые выходные проходили домашние театральные постановки, в которых А. А. Осмеркин драпировался в накидку и, переименовав свою фамилию, говорил: «Я – Кин Осьмой» [Покаржевский 1981:198] (*рисунки 1, 2*), известно, что одной из любимых ролей у художника, была роль Гамлета. И позже, уже, будучи живописцем, на вопрос, кем бы он стал, если бы не получилось стать художником, он отвечал, что артистом.



Рисунок 1. Фото А. А. Осмеркина в роли Гамлета в любительском спектакле. Елисаветград. Конец 1900-х гг.



Рисунок 2. Фото А. А. Осмеркина в театральном костюме. Елисаветград. Конец 1900-х гг.

В данной работе, мы попытаемся в некоторой степени разобраться, насколько важна для художника родная земля. И в целом, что включает в себя это понятие. Насколько важно для творца место, где он родился, рос, получал первые художественные навыки.

Первым человеком, открывшим таинственный и манящий мир искусства, для ещё маленького будущего художника, – был его дядя архитектор-художник Я. В. Паученко, выпускник Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, в квартире которого «была атмосфера искусства», и который «привез с собой в провинциальный город стойкую привязанность к живописи его сверстников <...> и вместе с нею немало рисунков, этюдов и пейзажей» [Осмеркин 1981: 61].

Позже были занятия у Н. К. Рериха в Петербурге (1910), но как он сам пишет «провел год обучения в смертной тоске от археологической мистики и прикладнического стилизаторства ментора Школы Общества поощрения художеств» [Там же]. Затем было Киевское художественное училище (1911–1913), преподавание в котором также «вызывало сильное сопротивление <...> и появление сознательной реакции против приземистого полуремесленного академизма» [Там же]. Все это угнетало творческую, открытую ко всему новому натуру А. А. Осмеркина.

В апреле 1913 года, авторитетный критик А. Н. Бенуа в статье о художественной жизни Москвы пишет: «Хоть и злят «Бубновые Валеты», и смущают «Ослиные хвосты», а тут же приходится констатировать, что среди них масса высокодаровитых людей, ярких и сильных <...> такие «форменные силачи», как Машков и Лентулов» [Бенуа 1913: 3].

Я. Тугендхольд, также в 1913 году отмечает: «работы «Валетов» радуют своей яркой красочностью, своей влюбленностью в цвет и вещество» [Тугендхольд 1913: 57]. Тремя месяцами позже, в том же журнале «Аполлон», художник и критик А. Грищенко в статье, посвященной «Бубновому Валету», несколько критично отзывается о живописи художников этого объединения, про картины П. П. Кончаловского, например он пишет, что «они не представляют самостоятельного обособленного произведения человеческого творчества, а являются чем-то прикладным и кратковременным» [Грищенко 1913: 34], спустя более ста лет, мы вправе констатировать ошибочность этого мнения.

Смеем предположить, что А. А. Осмеркин читал все вышеперечисленные заметки, и естественно был знаком с творчеством этого объединения, которое произвело на него колоссальное впечатление, «холсты волновали размахом цветового постижения формы, покоряли сознание» [Осмеркин 1981: 62], описал свои мысли художник. И он просто грезил оказаться в одной связке с этими молодыми бунтарями, вскоре этой мечте суждено было сбыться.

Я блуждал в Петербурге и Киеве как мимо чуждого мне «Мира искусства», так и мимо пресного эпигонства передвижничества <...> В Москву...В Москву» [Там же], пишет он в своей автобиографии. И стремится А. А. Осмеркин уехать именно в Москву, где бурлила и ярким цветом сияла художественная жизнь России. Интересно, что в своей творческой автобиографии много позже, А. А. Осмеркин указывает, что он «Начал самостоятельно работать как художник живописец с 1912 года в гор. Москва» [РГАЛИ. Ф.2963, опись 1, ед. хр. 191]. То есть, твердое решение стать художником было принято, все-таки еще до переезда в Москву и до уроков в мастерской И. И. Машкова. И уже в 1912 году А. А. Осмеркин позиционирует себя как полноценный художник. Именно Москва в эти годы стала для художника родной землей. Он нашел, что искал. Яркие вывески, скандальные выставки, жизнь кипела, как кровь у художника в жилах.

Осенью 1913 года А. А. Осмеркин переезжает в Москву и поступает в студию И. И. Машкова, где занимается около двух лет до 1915 года. И. И. Машков в то время

достаточно именитый художник, один из организаторов порой шокирующих выставок «Бубнового валета», живописец он чрезвычайной мощности и напора, как отмечает А. Эфрос «все они бубновалетцы крепыши и здоровяки, но из крепких, самый крепкий, из здоровых здоровый – Машков» [Эфрос 1933: 37]. Очень точно это время, время переезда из Киева в Москву, определил много позже в своем письме к А. А. Осмеркину, его друг А. Н. Вертинский, как ««нюханья» – «исканья»» [РГАЛИ. Ф.2963, опись 1, ед. хр. 70]. Творческая, активная молодежь искала и находила себя. Необходимо отметить смелость поступка молодого А. А. Осмеркина, который бросил налаженную учебу в Киевском училище и уехал на занятия к молодым бунтарям, которые еще не успели закрепить свои позиции в художественном мире, и слава их была в то время достаточно скандальной. И. И. Машков был также человеком довольно эксцентричным, и с большим чувством юмора, на дверях его мастерской красовались две таблички [Овсянникова 1988:23] (рисунки 3, 4) на одной из которых «ученикам строго запрещалось болеть», а на другой перечислялись условия из десяти пунктов к желающим учиться в его студии. Несмотря на некоторую шуточность, всеми требованиями, так или иначе, обладал юный А. А. Осмеркин, и, несомненно, это помогло ему освоить все уроки И. И. Машкова. Одними из основополагающих пунктов отметим – вера в свои силы, и вера в своего учителя. В своего учителя А. А. Осмеркин верил, и выделял его из всех бубновалетцев. И уроки И. И. Машкова дали свои плоды очень скоро. Позже А. А. Осмеркин и вовсе скажет, что «в Академии он никогда не учился, а учился у И. И. Машкова» [Осмеркин 1981:133], и называл себя кровным сыном «Бубнового Валета». Для большинства художников «Бубнового Валета» преобладающим средством для передачи эмоций, – был цвет, они часто использовали «открытые», не смешанные краски, за счет этого достигалась повышенная выразительность. А. А. Осмеркин не «грешил» этим, его живопись всегда дисциплинирована и не дерзка в цветовом плане, в отличие от его учителя И. И. Машкова, и многих сотоварищей по объединению. Как пишет современный критик Г. Голенький: «Осмеркин периода 10-х – начала 20-х годов покоряет. Здесь, что ни холст, то подарок для эстетически восприимчивого глаза» [Голенький 1990: 1], именно покоряет, его работы в этот период не лишены молодого запала, но, тем не менее, сдержанны в цвете и композиционно гармоничны.

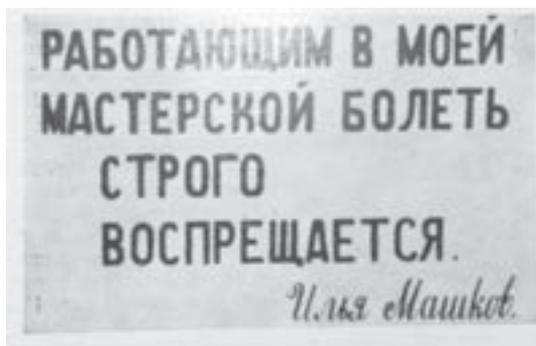
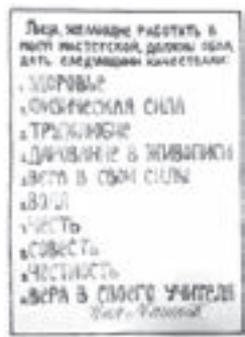


Рисунок 3, 4. Вывески на дверях мастерской И. И. Машкова. Овсянникова Е. Свободные или государственные. // Декоративное искусство СССР, № 10. 1988. С. 23.

Уже в 1917 году он примыкает к группе «Бубновый Валет» и начинает наравне с Р. Р. Фальком, П. П. Кончаловским, В. В. Рождественским, И. И. Машковым, А. В. Куприным и другими в то время уже маститыми художниками выставлять свои работы в одноименном художественном объединении. Среди них он был самым молодым и самым поэтичным, как отмечает А. М. Эфрос он – «созерцатель, элегик, лирик» [Эфрос 1933: 39]. Несмотря на свое смелое заявление, о том, что он «кровный сын «Бубнового Валета», Живопись А. А. Осмеркина весьма отличалась от работ его со товарищей. Все-таки примитив и городской фольклор, которым были увлечены художники в то время, ему не был столь близок.

А. А. Осмеркин в культурной московской жизни первой половины XX века играл очень важную роль, был, что называется в гуще событий. В мемуарных сборниках практически любого художника, поэта, музыканта, описывающих Москву того времени, мы найдем его имя. Он дружил с А. Н. Вертинским, С. А. Есениным, А. А. Ахматовой, В. В. Хлебниковым, был учителем многих будущих выдающихся художников, таких как Е. Моисеенко, О. Б. Богаевская, О. Г. Верейский, Б. С. Угаров, Г. О. Рублев, В. В. Левик, М. П. Кончаловский, А. Ю. Никич и многих других.

А. А. Осмеркин восхищался живописью П. Сезанна и О. Ренуара и был очень рад, когда в его работах коллеги, ученики, друзья находили влияние этих мастеров, но часто, тут же добавляли: – Ты, Шура, – русский, и это чувствуется в твоей живописи. Он улыбался счастливо и говорил: – Я этим горжусь.

– Во мне, – говорил он, улыбаясь, – текут три крови: русская, украинская и грузинская. Больше всего ценю русскую, – и с гордостью пояснял: – Потому, что поэзия Пушкина – русская [Цит. по Нюрнберг 1969: 108].

Всем коллегам, друзьям, ученикам была известна любовь художника к поэзии А. С. Пушкина, с ним он, по словам Е. К. Гальпериной «не расставался никогда» [Осмеркин 1981: 232]. И вполне закономерно, что посвятил часть своего творчества, так называемым пушкинским местам. Это был цикл пейзажей, объединенных одной темой – любовью к поэзии великого А. С. Пушкина.

Об этой серии пушкинских пейзажей, написанных в 1928 году в Пушкинских горах, Михайловском и Тригорском П. П. Кончаловский отзовется так: «Много природы, мало живописи» [Цит. по Нюрнберг 1969: 110]. А. А. Осмеркин в ответ парировал: «Это очень трудно, чтобы и природа и искусство. Вот Пушкин это мог и Врубель это мог. В живописи это удавалось только громадным мастерам» [Осмеркин 1981:135]. Пейзажи он сам в то время, шутя, подписывал как «Осмеркин-Шишкин». Природы в пейзажах этой серии, действительно много, например, в произведении «Синичья гора, где могила А. С. Пушкина» (1928) (**цв. вклейка, рис. 41**), но можно ли назвать это недостатком? Скорее нет. Смеем предположить, что художник просто оказался во власти природы во всем ее многообразии, и возможно не смог аналитически, и с умом подойти к разрешению живописных задач. Например, разнообразие зелени действительно передано не вполне убедительно, возможно использование примеряющего серого цвета было бы выходом, но художник, по всей видимости, намеренно избегает какой-либо серости в работах этой серии, будучи в плену красочности этих мест и трепета перед А. А. Пушкиным, его кумиром. Как большой ценитель и поклонник поэта, он пытается передать в произведениях этого цикла «емкость пушкинской поэзии и стремится обратить ее в изобразительность» [Никич 1973: 42]. Сказать однозначно удалось

художнику это или нет – сложно, но приблизился он к цели точно. Назвать неудачными эти пейзажи – невозможно, так как написаны они с тонким живописным чувством присущим художнику. И здесь, конечно же, он был на родной земле!

Однако не только пушкинские места влекли и завораживали художника, известны нам и несколько пейзажей, написанных художником в степной части Украины. А. А. Осмеркин практически каждый год летом приезжал на свою малую родину. Наиболее интересны два из них – «Святогорский монастырь» (1928) (**цв. вклейка, рис. 42**) и «Украина» (1930) (**цв. вклейка, рис. 43**). Объединены эти полотна одним сюжетом – тихой красотой украинской природы. И очень близки в исполнении, как по гармоничному цветовому строю, так и по панорамной композиции. Первый пейзаж более интимный, лиричный, многоплановость в нем создает иллюзию глубины, пространства. Это – пейзаж – настроение, настроение – поэтическое. Второе произведение более динамичное. Высокая точка обзора раскрывает широкую панораму природы: деревянный мостик в низине, с которого начинается извилистая дорога, кудрявые вербы, стройные как стрелы тополя, соломенные крыши хат, мельницы вдали, и в завершении узкая лента неба с волнистыми облаками. Если можно было бы применить к пейзажу человеческое качество, то уместно назвать этот пейзаж – «душа нарасташку». Ведь, и тут художник у себя дома. На родной земле. Настолько убедительно здесь чувствуется именно широта, величие и открытость украинской степи. Также этот пейзаж вполне справедливо можно соотнести со строками из стихотворения Т. Г. Шевченко «Світає, край неба палає»:

Світає, край неба палає;
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає.
Тихесенько вітер віє.
Степи, лани мріють;
Між ярами над ставами
Верби зеленіють.
Сади рясні похилились;
Тополі по волі
Стоять собі, мов сторожа,
Розмовляють з полем.
І все то те, вся країна
Повита красою,
Зеленіє, вмивається
Дрібною росою.
Споконвіку вмивається,
Сонце зустрічає...
І нема тому почину,
І краю немає!

В художественно-мемориальном музее А. А. Осмеркина в г. Кропивницкий хранится «Кобзарь» издания 1932 г. с дарственной подписью отца А. Осмеркина: «Мое дитя! помни о нашей жизни с тобой в Москве с 5.12.31 по 28.3.32 г. Крепко сжимаю тебя в своих объятиях.

Твой отец» [<http://www.day.kiev.ua/ru/article/ukraina-incognita/don-kihot-iz-ukrainskoj-stepi>]. Надпись сделана на украинском языке, книга, зачитанная с множественными пометками на полях. Таким образом, следует отметить, что украинская культура и искусство, художнику не были чужды. Известно, также, что отец А. А. Осмеркина свободно разговаривал на украинском языке, и собирал всяческие шутки-прибаутки украинского фольклора.

В июле 1940 года в телефонном разговоре со своим другом А. Нюренбергом А. А. Осмеркин сообщает, ему: «Знаешь, побывал на юге и расцвел. Очевидно, мы, южане, нуждаемся в теплом воздухе. Другой тонус работы, другое состояние, пульс. Надо съездить туда и там работать. Художника все же тянет на родину» [Осмеркин 1981: 94].

Весьма интересно, в связи с вопросом национальной самоидентификации рассмотреть более детально работу художника «Натюрморт с бандурой». (Гитара и лира) (1921) (**цв. вклейка, рис. 44**). Известно, что бандура народный украинский инструмент с очень древним происхождением. Художник в натюрморте изображает ее горизонтально, параллельно линии холста, а гитару ставит вертикально. Предметы, которые не сразу попадают в зону внимания – это смычок, спинки стульев, а на одной из спинок изящная трость. На заднем плане белый конверт с пластинкой и металлический поднос. Гитара – в большей степени инструмент городской культуры, а бандура – как символ сельского народного творчества. Создается впечатление, будто в этой «тихой жизни» происходит поиск художником национальных черт в себе, принадлежность к определенной культуре. А также, вопрос, возможно ли, настоящее профессиональное искусство без народных традиций. Две спинки стула, изображенные на переднем плане, равным образом вносят ноту диалога в этот интересный натюрморт. Незримо наблюдаются два человека ведущие разговор. Вероятно, это диалог с самим собой. Диалог длиной в целую жизнь.

Также известно о дружбе художника со Степаном Яремичем, известным художником и искусствоведом, знатоком русского и украинского искусства. Поэтому вероятнее всего, что А. А. Осмеркин достаточно хорошо ориентировался в процессах, происходивших в украинской культуре. В двухуровневом натюрморте «Любимые книги и танагра» (1947) (**цв. вклейка, рис. 45**), художник изображает монографию С. П. Яремича «Русская академическая художественная школа в XVII веке». В целом натюрморт имеет очень интимный, камерный характер. В письме к Е. К. Гальпериной, он делится своими впечатлениями от встречи с С. П. Яремичем: «получил громадное удовольствие от беседы с Яремичем. Настоящая застольная беседа – это высокая культура» [Там же]. Такие личностные факторы повлияли на характер выполнения натюрморта – книги и танагра преимущественно в теплых, мягких красно-охристых цветах, драпировка в левом верхнем углу написана глубоким синим цветом, а драпировка на столе светло-фиолетовая. Как известно фиолетовый цвет создается путем соединения синего с красным, в данном случае она является неким примеряющим цветовым пятном в натюрморте.

Здесь в явном разговоре представлено множество книг и танагрских статуэток. Известны впечатления В. А. Серова впервые увидевшего эти небольшие статуэтки: «давно не получал такого красивого, живого настроения, какое дали мне маленькие греческие фигурки, почти игрушки, но за эти игрушки, пожалуй, можно отдать добрую половину римской холодной скульптуры» [<http://www.chernorukov.ru/articles/?article=703>]. И снова мы обнаруживаем диалог культур, общение вне времени, вне национального вопроса. Разговор ведут и книги между собой, и статуэтки с книгами, и книги со статуэтками. Статуэтки, словно

люди, пытающиеся себя идентифицировать, найти себя. Почти как у П. Гогена, – «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?». Очевидно, и А. А. Осмеркин на протяжении всей жизни задается этими вопросами.

Еще одна интересная работа – поздняя картина – «Натюрморт с ходиками» (1952) **(цв. вклейка, рис. 46)** – на фоне нежно-розовой стены, хлебосольный натюрморт: разноцветные чашки, самовар, булочки, банки с вареньем, конфеты, связки баранок, а также цветастые занавески и скатерть. На стене висит крупный зеленый поднос, картина также в преобладающе зеленых оттенках и нейтрально серого цвета часы-ходики. Этот натюрморт, пожалуй, одна из самых неоднозначно воспринимаемых работ А. А. Осмеркина. Глядя на него, появляются смешанные двойственные чувства; с одной стороны – это положительные эмоции праздника и веселья в душе, с другой – уныние за такую приторность в работе, которая чрезмерно отягощена подробностями и выбранными цветами. Присутствующие часы-ходики также вносят двойственную трактовку в это произведение. С одной стороны время – это лишь мгновение, с другой – символ вечности. Эту работу художник написал за полгода до смерти. Интересной деталью тут является крутой угол падения маятника, который усиливает момент действия. На фоне общего спокойствия в картине, такое усиление, создает внутреннее напряжение и вызывает чувство приближающейся тревоги. Известно, что во время написания А. А. Осмеркин был тяжело болен, и конечно внутреннее предчувствие скорой смерти отразилось в картине. «Часы – эмблема вечности времени, но одновременно и знак его быстротечности» [Вовк 2006: 508.], научиться управлять временем, подчинить его себе – мечта человечества с древнейших времен. Помимо семантической наполненности, в этой работе незримо мы вновь наблюдаем вопрос о самоопределении художника. Картина находится под часами, на ней изображены два сюжета; деревенский пейзаж и бытовая сценка, и подпись внизу «ПЕСНЯ ХУТОРОК». Как известно, это русская народная песня с достаточно печальным содержанием, о молодой вдове. Предчувствуя скорую кончину художник, в момент написания картины волнуется за дальнейшую судьбу своей любимой молодой жены Н. Г. Осмеркиной, и вносит эти переживания в свое произведение. Хотя с первого взгляда, это полотно кажется жизнерадостным, легким, насыщенным по цвету. Однако при более детальном рассмотрении обнаруживается напряжение и беспокойство. Такая двойственность свойственна многим работам позднего периода А. А. Осмеркина. Архитектор Л. В. Руднев позже говорил: «Такой тяжелобольной, и писал жизнерадостные картины! Это свойственно только русским людям» [Цит по: Нюрнберг 2010: 476.]. Таким образом, в этой работе, за ширмой жизнерадостности и хлебосольности скрыт тайный тревожный смысл. До конца жизни А. А. Осмеркина так или иначе волновал вопрос собственной национальной принадлежности, взаимосвязь деревенской и городской жизни.

Какое место художник считал своей родиной? Где чувствовал себя своим? На этот вопрос мы ответ так и не нашли. В данной работе мы лишь обрисовали некоторые эмоционально-яркие моменты, связанные с поиском художника своей национальной принадлежности. Попытались найти точки соприкосновения культур. Как любой большой художник, А. А. Осмеркин был предан искусству и всю свою жизнь посвятил служению ему. И весь безграничный мир был в его руках.

И главное, что он оставил после себя, – это свои работы, и многочисленных благодарных учеников.

Список использованной литературы

- Бенуа А. Художественные письма. Трудно ли? // Речь. П. – 1913, – 2 (15) апреля.
- Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, 2006.
- Голенький Г. В эпоху великого лихолетья. // Творчество. – 1990. – № 5.
- Грищенко А. О группе художников «Бубновый Валет». // Аполлон, № 6. 1913.
- Никич А. Ю. Об А. А. Осмеркине // Творчество. – 1973. – № 9.
- Нюренберг А. М. Одесса-Париж-Москва. Воспоминания художника. М.: Мосты культуры, 2010.
- Овсянникова Е. Свободные или государственные. // Декоративное искусство СССР, № 10. 1988.
- Осмеркин. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. Сост. и общ. ред. А. Ю. Никич. М.: Советский художник, 1981.
- Покаржевский П. Д. Воспоминания об Осмеркине. // Осмеркин. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. Сост. и общ. ред. А. Ю. Никич. М.: Советский художник, 1981.
- Тугендхольд Я. Московские выставки. // Аполлон, № 6. 1913.
- РГАЛИ. Ф.2963, опись 1, ед. хран. 191. Листов 20. Рукопись. 1 пол. 1930-х – 1959 г. Автобиография и творческая биография А. А. Осмеркина.
- РГАЛИ. Ф.2963, опись 1, ед. хран. 70. Листов 6. Рукопись. 3 февраля. 1943 год. Письмо Вертинского А. Н. Осмеркину А. А.
- Эфрос А. М. Вчера, сегодня, завтра. // Искусство, 1933, № 6.
- <http://www.day.kiev.ua/ru/article/ukraina-incognita/don-kihot-iz-ukrainskoj-stepi>
- <http://www.chernorukov.ru/articles/?article=703>

Филиппова Ольга Николаевна

*ГБУДО ТДХШ «Тимирязевская детская художественная школа»
преподаватель первой категории по истории искусства*

член АИС

Москва

iscusstvo0891@mail.ru

Пейзаж в творчестве Е. И. Востокова (1913–2002 гг.)

Пейзаж – один из любимых народом жанров живописи. И объяснить это можно тем, что окружающая человека природа – вечный и неиссякаемый источник его силы и нравственной чистоты. Не случайно говорят: природа и добро – родные сестры. Создание художественного образа природы, в котором бы достигалось единство живой реальности, земли, неба и характерного, неповторимого, трепетного – задача для художника трудная и не менее сложная, чем в любом другом жанре. Она по силам только тому, кто владеет мастерством живописца, любит и понимает природу.

«Русская и советская пейзажная живопись, – по мнению академика Д. А. Шмаринова, – имеет свои замечательные традиции и каждый художник, работающий в этом жанре, всегда оценивается с ее высоких позиций. Надо сказать, что пейзажи Е. И. Востокова выдерживают этот экзамен и по поэтичности, и по передаче настроения» [Баркова 1983: 4].

Однажды, в далеком детстве ему подарили краски. Какое это было счастье! Взрослые угадали самое потаенное желание мальчика. Ему хотелось изображать все на свете, но больше всего лес, пруд с будто упавшим в него небом, полузатененные опушки, дожди, облака...

Заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Иванович Востоков – художник необычной творческой судьбы. Он родился в Москве 20 марта 1913 года. Учился в Ленинграде в средней художественной школе, в 1930 году – в годичной студии при Институте пролетарских изобразительных искусств у профессоров Академии художеств Э. К. Зайденберга и К. Н. Кадникова. А спустя три года поступил в Ленинградский университет, на искусствоведческое отделение исторического факультета. Художественные способности Е. И. Востокова и приобретённые в юности навыки в области живописи и рисунка позволили ему более тонко, правильно и точно анализировать сложные теоретические искусствоведческие проблемы. В течение нескольких лет он заведовал музейным сектором Ленинградского Совета, исполняя обязанности уполномоченного Наркомпроса РСФСР по ленинградским музеям. Затем занимал различные должности в системе музеев и культурно-просветительных учреждений.

Евгений Иванович – участник Великой Отечественной войны. Свой боевой путь он начал с политрука стрелковой роты на Брянском фронте в 1941 году, а завершил его в 1945 году в Берлине старшим инструктором Политуправления 1-го Украинского фронта, в звании майора. Был неоднократно ранен. В тяжелых фронтовых условиях он никогда не расставался с альбомом и небольшим походным этюдником. Советский воин и художник Е. И. Востоков не только с оружием в руках сражался с вражескими полчищами, но и участвовал в розыске и спасении бесценных сокровищ Дрезденской галереи.

После войны работал начальником Дома офицеров гарнизона советских войск в г. Вене (Австрия). С 1949 по 1953 гг. – на должности начальника Центрального музея Вооруженных Сил, а с 1953 по 1975 гг. являлся начальником Отдела культуры Главного Политического Управления СА и ВМФ. С 1975 года продолжается педагогическая деятельность генерала Е. И. Востокова, начатая еще в 1931 году. Более 20-ти лет он преподавал на Кафедре культуры и искусства Военного университета Министерства Обороны.

Е. И. Востоков награжден многими государственными наградами. Среди них: орден Трудового Красного Знамени, ордена Отечественной войны I и II степени, четыре ордена Красной Звезды, медаль «За отвагу» и многие другие [Воробьев 1996: 5].

Говоря о Е. И. Востокове, как о педагоге, нельзя не отметить, что профессор, ученый, а Евгений Иванович являлся кандидатом исторических наук, имел сотни учеников во всех уголках нашей необъятной Родины. Лекции профессора Е. И. Востокова помнят многие поколения слушателей Военно-политической академии им. В. И. Ленина и Военного университета. Многие из них побывали у него в гостях, в домашней мастерской художника и, конечно же, запомнили теплые, непринужденные беседы о творчестве, об искусстве, об армии. Такие встречи никого не оставляют равнодушными и запоминаются надолго.

Евгений Иванович – замечательный художник-пейзажист. Страсть к искусству – его вторая «специальность» [Баркова 1983: 3]. По воспоминаниям его сына, заслуженного мастера спорта России, подполковника запаса – И. Е. Востокова (р. 1947), отцом было написано

более трех тысяч работ. Многие из них были подарены друзьям и знакомым, часть продана, и лишь небольшое количество работ осталось в коллекции сына. Учитывая, что отец и сын тесно были связаны с миром путешествий, картины представлены по соответствующим рубрикам, отражающим различные природные и исторические зоны России и Европы [Востоков 2011: 4].

Как профессиональный художник, Е. И. Востоков начал выставлять свои произведения еще в 1933 году, а уже в 1938 году состоялась в Ленинграде его персональная выставка. Уже тогда определилось его тяготение к пейзажу и натюрморту, которым он остался верен на всю жизнь. На всю жизнь сохранилась и его приверженность традициям русского реалистического искусства, любовь к замечательным мастерам пейзажной живописи Ф. А. Васильеву, И. И. Левитану, К. А. Коровину. Пишет он в любое время года, отправляясь на этюды. Художник часто ездит по стране, побывал он и за рубежом.

Е. И. Востоков писал этюды в Париже и Праге, Будапеште и Риме, Неаполе и Венеции и во многих других городах и странах. Эмоциональная палитра этих этюдов разнообразна. Чаще всего они носят лирический характер, но вместе с тем острый глаз художника всегда улавливает что-то характерное и неповторимое. Ярким южным солнцем пронизаны его пейзажи, написанные в Болгарии, глубоким раздумьем отмечены этюды, исполненные в Германии, на реке Шпрее, в тех памятных местах, которые художник впервые увидел во время боев весной 1945 года.

Но, где бы ни был Е. И. Востоков, он всегда возвращается к главной своей теме – природе родины. Ему ближе всего пейзажи Подмосковья, пейзажи, окрашенные поэтическим настроением, с которыми человеку хорошо быть один на один. Художнику хотелось, чтобы люди больше понимали, ценили и любили природу, стремились ее защитить.

Е. И. Востоков пишет пейзажи небольшие по размеру, всегда заботясь о композиции и завершенности исполнения. Он стремится передать колористическое своеобразие выбранного им природного мотива, ощущение световоздушной среды. И во всех его работах всегда чувствуется мировосприятие современного человека.

Пожалуй, самый обширный цикл пейзажей Е. И. Востокова – это Подмосковье. В них все четыре времени года и многие дорогие сердцу москвича места – Архангельское, Абрамцево, Поленово, Покровское-Стрешнево, Красково, Снегири, Чехов, Опалиха, Москва-река и маленькая речушка Песчанка.

Ощущением сегодняшнего дня проникнуты его пейзажи, написанные ранней весной в музее-усадьбе «Архангельское», что под Москвой. Это проявляется и в свежести колорита, и в ясных ритмах длинных голубоватых теней от великанов деревьев, в яркости лучей мартовского солнца, в бодрящем оживлении природы, свидетельствующем о приближении весны, – «Начало весны» (1967 г.), «В Архангельском» (1969 г.) [Маринина 1983: 6].

К числу самых лиричных и очень национальных русских пейзажей Е. И. Востокова относится «Подмосковная осень» (1969 г.). В лучах прощального солнца белеют стволы берез, четко выделяющиеся среди почерневших бревен деревенских домиков и яркого багрянца осенней листвы. Очень тонко написаны «Березы на заливном лугу» (1970 г.), отражающиеся в воде. Художник сумел передать особую поэзию этого скромного уголка русской природы. Красота осеннего Подмосковья с его тишиной и задумчивостью открывается в пейзаже «Абрамцево. Речка Воря» (1966 г.), где живописные берега, склонившиеся к реке деревья отражаются в прозрачной воде [Маринина 1983: 6].

«Летом в Краскове» (1968 г.) – так называется интересный этюд дачного подмосковного местечка (**цв. вклейка, рис. 47**).

Он очень непросто по своему цветовому строю: все здесь – и сосны, и трава, и кусты, и даже сама дача – в сближенных тонах и оттенках. Но автор справился с живописной задачей, тонко разобрался в этой сложности. Написанный легкой кистью этюд полон свежести и жизненной достоверности. К таким работам можно отнести также и этюды: «В Опалихе» (1974 г.) «Начало таять. Покровское–Стрешнево» (1977 г.) и др.

Морские пейзажи Е. И. Востокова написаны несколько в иной манере, они гуще, контрастней, звонче: «Лодки в Сухуми» (1965 г.), «Лодки. Гурзуф» (1968 г.), «Перед штормом» (1977 г.) «На пляже во Фрунзенском» (1975 г.), «Гора Медведь» (1977 г.), «Адолары» (1975 г.), «Рижское взморье» (1967 г.) [Рахилло 1978: 10]. В этих лирических пейзажах, невольно напоминающих мастеров французской школы, а из русских – К. А. Коровина, легко угадывается личное отношение живописца и глубокая его влюбленность в море, в вечную красоту.

Художник охотно пишет и городские пейзажи, многие из которых запечатлели архитектурные памятники («Новодевичий монастырь», «Загорск», «Коломенское», «Новгород», «Суздаль» и др.) [Баркова 1983: 4]. В последние годы жизни художник создает пейзажи, нередко образующие тематические циклы, связанные с теми или иными историческими событиями или деятельностью выдающихся личностей: «По местам боев Великой Отечественной войны», «Осень в Абрамцево», «Пушкинские места», «Там, где жил и творил А. П. Чехов», «На Балтике», «Бородинское поле» и др. [Маринина 1983: 7].

Лиричны и красивы натюрморты художника – исполненные в свободной и живой манере изображения роз, пышных и нарядных, и неповторимых в своем скромном очаровании полевых цветов (**цв. вклейка, рис. 48**).

И какой бы мотив ни разрабатывал художник, он неизменно всегда отличается искренностью, в нем легко угадывается личное отношение к увиденному, глубокое понимание и любовь к природе.

Пейзажи Е. И. Востокова написаны с натуры, отличаются композиционной законченностью, конструктивной построенностью. Художник безошибочно находит опору в изображении пространства, отбирает главное, умело расставляет смысловые акценты. И в то же время в этих работах переданы свежесть первого впечатления, непосредственное восприятие увиденного мотива.

Художник черпает богатство красок, сюжетов, разнообразие деталей из самой природы. Но это не бездумное копирование окружающего мира. Несмотря на тишину и покой, царящие в пейзажах Е. И. Востокова, они необычайно действенны, динамичны, и это рождает ощущение активности жизненной позиции художника. Его картины передают самые различные состояния природы, но больше любит художник моменты ожидания движения, напряженность переходных моментов. Для его работ характерна «событийность»: если художник изображает, например, море, то непременно перед штормом, если реку, то во время ледохода. Напряженность состояния природы передается точностью цветовых акцентов, четкостью предметов, асимметрией ритмов, объемностью и ясностью форм предметов.

Произведения Е. И. Востокова экспонировались в 38 музеях нашей страны, творчество его известно во многих странах мира: Японии, Франции, Корее, Чехии, Словакии, Германии и других. Его работы в разное время были представлены на всесоюзных, республиканских и московских выставках. Он являлся членом Союза художников. За большой вклад

в отечественную культуру Е. И. Востокову было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР» [Воробьев 1996: 6].

Таким образом, масштабность человека – не только в глубине и совершенстве его профессионализма, но и в органичной для истинного таланта и многогранности. Придя на кафедру, Е. И. Востоков организовал кружок изоискусства, около него образовался круг офицеров и служащих, которые хорошо рисовали – Б. Воробьев, Л. Дорогова, П. Крамаренко, А. Лебедев, А. Литвинов, А. Удинский. Некоторые затем стали членами Союза художников России. Он выкраивал время для научной работы над монографиями и учебниками, требующей полной концентрации душевных сил и мудрой сосредоточенности.

А ведь его перу принадлежат такие серьезные труды, как монография о военных художниках Студии им. М. Б. Грекова, учебники по изобразительному искусству и его значении в воспитательной работе с воинами, а также десятки публикаций по проблемам культуры, искусства, музейного дела в периодической печати. Он был постоянным участником многих выставочных, художественных советов. Деятельность Евгения Ивановича Востокова – художника, искусствоведа, кадрового военного и фронтовика, имеющего звание генерал-майора, свидетельствует не только о незаурядной одаренности, но и о глубокой любви к родной природе.

(См. цв. вклейку, рис. 49–51)

Список использованной литературы

Баркова Н. Вступительная статья // Евгений Востоков. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Живопись. Каталог. М.: МОСХ РСФСР, 1983.

Баркова Н. Вступительная статья // Заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Иванович Востоков. Живопись. Каталог выставки. М.: Изд-во «Советский художник», 1988.

Воробьев Б. В. К читателю // Востоков Е. И. Памятные встречи. Рязань: «Новое время», 1996.

Дорогова Л. Ощущение красоты // Искусство и путешествия / Автор-составитель И. Е. Востоков. М.: АПКИППРО; Академ Принт, 2011.

Евгений Востоков. Путешествие в мир прекрасного // Библиотечка журнала «Советский воин». – 1981. – № 12/775. М.: «Советский воин», 1981.

Маринина М. Вступительная статья // Заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Иванович Востоков. Каталог выставки. М.: Изд-во «Советский художник», 1983.

Разумный В. Палитра ветерана // Искусство и путешествия / Автор-составитель И. Е. Востоков. М.: АПКИППРО; Академ Принт, 2011.

Рахилло И. Вступительная статья // Заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Иванович Востоков. Живопись. Каталог выставки. М.: Изд-во «Советский художник», 1978.

Рахилло И. С чего начинается Родина // Искусство и путешествия / Автор-составитель И. Е. Востоков. М.: АПКИППРО; Академ Принт, 2011.

Сын об отце // Искусство и путешествия / Автор-составитель И. Е. Востоков. М.: АПКИППРО; Академ Принт, 2011.

Вострецова Людмила Новомировна

старший научный сотрудник отдела рисунка и акварели

Государственного Русского музея,

Санкт-Петербург

l_novomirovna@mail.ru

Петергоф. Владимир Стерлигов и его круг

Петербург – Петроград – Ленинград – Петербург. «Это самый отвлеченный и умышленный город в мире», – говорил Достоевский [Достоевский 1989: 455]. Город, который с момента своего возникновения сам стал произведением искусства, окутан легендами и мифами, за недолгую историю (триста лет по сравнению с московскими восьмьюстами – не возраст) не раз менял не только облик, но и представление о том, что же есть душа Петербурга.

Художники и поэты начали создавать «портрет» Петербурга с самого начала его основания от рисунков пером петровского времени с зарисовками первых городских построек и бытом первых горожан и парадных гравюр Алексея Зубова и Михаила Махаева до блистательных ксилографий А. П. Остурумовой-Лебедевой, живописцев и литографов первой половины XX века и выверенных почти до математической точности структурных композиций художников второй половины этого века.

Уже в работах А. Зубова появились пейзажные виды – городские и морские. «Он видел и чувствовал масштабами своей эпохи – энергично, просторно, деятельно, не созерцая окружающий мир, а рассказывая о том, что в нем, буквально на глазах одного поколения, переделывалось, перестраивалось, менялось. Отсюда <...> широкий охват пространства, увиденного как бы с высоты птичьего полета, будь то морская баталия, праздничное шествие, панорама новой столицы» [Лебединский 1981: 37].

Понять город, почувствовать его живую душу – такую задачу поставил в своей работе «Душа Петербурга» Николай Петрович Анциферов [Анциферов 1922; 1991] «Описать этот *genius loci* Петербурга сколько-нибудь точно – задача совершенно невыполнимая», – пишет Анциферов [Анциферов 1991: 31]. Каждая эпоха видит город по-своему. Сумароков в седой старине старается найти подготовку создания Петербурга, Ломоносов видит новой столице Северный Рим, город Державина – это гармония природы и искусства, гордая столица, у Вяземского – прекрасная Северная Пальмира, у Батюшкова город живой, возникший из единства природы и творчества человека, Пушкин, в оценке Анциферова, такой же творец города, как Петр Великий, его город полон двойственности – город, одетый в гранит и город неуютности и отчужденности. Пушкин был последним певцом светлой стороны Петербурга [Анциферов 1991: 49, 51, 53, 55, 58, 59, 66]. Можно бесконечно множить примеры восприятия города. К концу XIX века город воспринимается как самый умышленный (Достоевский), непостижимый (Блок), мистическое веянье, «миражность» улавливает Аполлон Григорьев.

Точную и лаконичную формулу петербургского пейзажа предложил Сергей Бочаров: камень, вода, человек. Он замечает, что «Водно-каменное пространство северной русской столицы – таков петербургский пейзаж. Трехсотлетнюю историю Петербурга можно

увидеть с этой, «пейзажной», точки зрения как борьбу природных сил, за которыми – силы духовные, они и определяли в петербургской истории оценку этого единственного на земле небывало противоречивого города

Это слово – «пейзаж» – в описаниях Петербурга первым, кажется, произнес Батюшков в 1814 году в своем этюде «Прогулка в Академию художеств». Батюшков даже уподобил картину города сразу двум живописным жанрам. «Пейзаж должен быть портрет» – сказал Батюшков.

Он писал это, когда оформление классического облика города близилось к завершению (как раз, по Пушкину, «прошло сто лет, и юный град <...> вознесся пышно, горделиво») и уже сложившийся в главном архитектурный пейзаж превращался и вправду в лицо Петербурга, его портрет. Но и пейзаж, и портрет в применении к городу – это все же метафора: городская среда как метафорическая вторая природа и метафорическая городская личность.» [Бочаров 2003: 134]

Анциферов приводит слова В. Белинского: «Многие не шутя, уверяют, что это город без исторической святости, без преданий, без связи с родной страной. Вся прелесть Петербурга, что он весь будущее. Смысл новой столицы для Белинского в том, что Петербург – город обновления» [Анциферов 1991: 91].

С самого начала своего существования Петербург обрастал мифами, легендами и преданиями. Собиратель петербургского фольклора, легенд и мифов Наум Синдаловский приводит следующую легенду: «В 1 веке от Рождества Христова один из любимых учеников Христа Андрей Первозванный <...>, проповедуя христианство на Востоке, дошел <...> почти до самого Варяжского моря, до устья <...> Невы. А когда шел апостол Андрей этим устьем, то над ним возникло необыкновенной красоты, никогда не виданное ранее сыном знойной Иудеи северное сияние. Согласно преданию, это было Божественным знамением, знаком появления в этих диких местах в далеком будущем славного столичного града. <...> немногие города могут похвастаться, что легенды о них опережают само их возникновение чуть ли не на семнадцать столетий. Между тем именно так произошло с Санкт-Петербургом» [Синдаловский 1999: 6–7].

Мифотворчество продолжается и сегодня. Устойчиво существующая в петербургском искусстве на протяжении полувека «школа Стерлигова» начиналась с легендарного события – происшествия. Татьяна Николаевна Глебова, жена Стерлигова, вспоминает: «В 1960 году в творчестве Стерлигова произошел резкий перелом, внезапный и неожиданный, как откровение. 15 апреля, в воскресенье, В.В.С. [Владимир Васильевич Стерлигов – Л.В.] пошел рисовать на Крестовский остров один. И там в это время впервые увидел и нарисовал чашу неба и земли». [Ковтун 1995: 10]

В середине 1960-х годов в Петергофе образовалась колония художников-единомышленников, объединившихся вокруг Владимира Васильевича Стерлигова. В начале 1960-х в мастерские петербургских художников, прошедших школу авангарда в 1920-е, вернулись разговоры о пластических принципах искусства. Копировались записи лекций Филонова, объяснения принципов расширенного смотрения Матюшина, перечитывались теоретические работы Малевича. Кроме Стерлигова, ученика Малевича, объединял следующее поколение Павел Кондратьев, ученик Филонова, Николай Костров, учившийся у Матюшина. Самым устойчивым объединением и подлинной школой оказалась группа Стерлигова. Среди «первого призыва» стерлиговцев следует назвать Татьяну Глебову – жену и сподвижницу

художника, Сергея Спицына, Елизавету Александрову, Александра Батурина, Владимира Волкова и Галину Молчанову, Валентину Соловьеву, искусствоведов Евгения Ковтуна, Аллу Повелихину, Юрия Денисова. В «первый призыв» попали и более молодые Геннадий Зубков, Михаил Цэруш, Юрий Гобанов, Александр Носов, Елена Гриценко, Александр Кожин, Алексей Гостинцев. Лабораторией стал Петергоф.

«Подобно тому, как цветок имеет свою пору цветения, – писал Анциферов, – так и местность с яркой индивидуальностью в определенный час открывает наиболее полно скрывающийся в ней Genius Loci. Нужно много пережить все связанное с данной местностью, чтобы уметь правильно определить наиболее сродную ей пору. Быть может, подобные суждения субъективны, но поиски выразительного часа не должны быть признаны всецело произвольными, а потому излишними. В них можно обрести познание некоторой правды о духе местности. < Большое > значение имеет в этом смысле природа для окрестностей Петербурга. Петергоф может раскрыться нам и в ясный осенний вечер среди неопалимых купин ярко пылающих кленов, но мы не должны соблазниться очарованием этого образа. Мужественный характер летней резиденции Петра выявится полнее в другую пору. Час явления Genius Loci Петергофа наступает в летний день, когда дует порывистый ветер; по темно-синему небу быстро несутся легкие облака, то скрывая солнце, то открывая его; причудливые тени плывут по сочно-зеленой траве, скользят по пихтам и каштанам, обволакивают сверкающие золотом статуи, ветер колеблет струи фонтанов и на потемневшем бурно-синем море вздувает пену волн; доносится крик незримой чайки. Стихия ветра и воды сродни Петру Великому». [Анциферов 1991: 44, 42]

Здесь следует еще раз вспомнить высказывание Белинского, что Петербург – город обновления. Пространство неба и воды, определяющее пейзаж Петербурга, получило у Стерлигова новое пластическое решение.

17 апреля 1960 года Владимир Васильевич Стерлигов сделал рисунок, который назвал «Первая бабочка». Он открыл новый прибавочный элемент в живописи, создал новую пластическую систему, которая оказалась неразрывно связана с природой. Традиционное пространство Эвклида с прямоугольной системой координат, с очевидной линейной зависимостью всех форм и явлений уже не может вместить все современные представления человека о мире.

Новая система, предложенная Стерлиговым, позволила передать в живописи иное понимание пространства: его криволинейность, многомерность, возможность сосуществования миров и антимиров.

Об учительском даре Стерлигова говорилось много раз. Но нужно было передать ученикам не только умение строить форму, а и нечто другое: нужно было «заразить» духом творческой тайны. Без понимания этой тайны, без духовного делания, по словам Стерлигова, ученики уподобились бы Каю в царстве Снежной Королевы, в руках которого прозрачные льдинки никак не могли собраться в слово.

«Стерлигов раскрыл [после супрематизма Малевича – Л.В.] другую возможность кубизма – круговой сферический момент, скрытый в нем. Две сферы, связанные касанием, содержат в себе кривую, ставшую в системе Стерлигова новым прибавочным элементом, определяющим формообразование. <...> Кривая и производные от нее чаша и купол привели художника к новому пониманию пластического пространства, его структуры и «конструкции» [Ковтун 1995: 10–11] (цв. вклейка, рис. 52).

Пространство отныне – главный герой художника. Оно потеряло эвклидовскую прямолинейную протяженность, включило в себя миры и «антимир». Художник, вдохновленный математической моделью ленты Мебиуса, стремится показать «обратную» сторону пространства, подобно тому, как кубисты стремились на плоскости холста показать предмет со всех сторон и даже изнутри, накладывая его сечения одно поверх другого.

Касание чаши неба и чаши моря продемонстрировал он в серии холстов «Море», находящихся сейчас в собрании Музея истории Санкт-Петербурга.

В этой серии холстов («Голубое море», «Розовое море», «Серое море») художник утвердил еще один важный принцип своей системы: протекание цвета во времени. Цвет, зарождаясь в глубинах пространства, протекает, уловленный, проявившийся, через полотно художника и вновь исчезает в бесконечных глубинах мироздания. «Конец цвета при невидимом начале» – выводит свою формулу Стерлигов.

«Самую светлую духовно-нравственную поддержку я получила от дружбы и более [чем] тридцатилетней работы с Владимиром Васильевичем Стерлиговым. Замечательные откровения-открытия, сделанные Владимиром Васильевичем о современном прибавочном элементе – кривой, о Чаше-Купольном сознании, об окружающей и внутренней геометрии и пр., обнаружили и для меня необъятные горизонты» [Глебова].

Возможность увидеть в яблоке или цветке необъятность мироздания, было, может быть единственным положением, безоговорочно принятым ею в учении Стерлигова. Рядом с ним она была не робкой ученицей, а другом, совершающим столь же глубокую духовно-нравственную работу, но оставляющим за собой право на собственный путь. Глебова участвовала во всех занятиях и выставках, которые проходили в их мастерской с молодыми художниками. В ее натюрмортах с яблоками, гранатами, кактусами можно увидеть очевидные следы этих занятий. Но главным оставалось размышление над проблемами собственного творчества: об абстрактном и беспредметном, о цвете и форме, о пространстве и времени, о духовных принципах искусства.

Летом 1962 года на даче у друзей в Алушке оба художника пишут один и тот же мотив – «Волна». Любопытно сравнить их полотна. Стерлигова привлекает форма, а Глебова увлечена стихией цвета – переливами зеленоватого и голубого в пронизанной светом массе воды.

Самым последовательным и приверженным пластической системе учеником оказался Геннадий Зубков. Он вслед за учителем прошел по ступеням искусства начала XX века, определенных еще Малевичем: импрессионизм, сезанизм, кубизм, супрематизм. Стерлигов добавил еще одну «ступень» – импрессионистический кубизм. Это определение звучит парадоксально для классических представлений об импрессионизме и кубизме. Однако, основываясь на принципах системы Стерлигова, Зубков (и позже, его многочисленные ученики – Татьяна Беляева, Наталья Ватенина, Ольга Моисеева, Татьяна Туличева, Светлана Цвиркунова, Настя Зеелова и еще большая группа молодых художников) упорно развивает эти пластические принципы. Анализируя возможности кубизма, он утверждает два способа организации художественной плоскости: деление и формовычитание/формосложение. Геннадий Зубков оказался глубоким аналитиком, «мозговиком» (как называли современники другого художника – Павла Михайловича Кондратьева). Он обнаружил, что в пластической закономерности формовычитания прибавочным элементом является геометрическая форма. В цвете важным пластическим моментом становится мерцающая гамма как звено

эволюции цвета: импрессионизм – погашенная гамма – мерцающая гамма – цвет в теории и практике «расширенного смотрения» Матюшина – цвет сейчас. При формовычитании одна геометрическая форма проникает в другую, в результате появляется третья форма, контрастная первым двум. Результатом наблюдения за «поведением» форм в криволинейном пространстве возникает современный способ организации плоскости: форма делает форму [Зубков 1997: 11–15].

Как и практически во всех группировках авангарда начала XX века, в группе Стерлигова возникали разногласия, связанные прежде всего с требованиями не отступать от утверждаемых канонических пластических принципов. Разрыв-провал во времени (между 1920-и – 1960-и) не оставался пустым. Появились новые фундаментальные математические, физические, философские представления о мироздании (естественно-научные представления и в начале XX века оказали значительное влияние на художников авангарда). Теперь художники не только вспоминают пройденное, но и добавляют к нему то новое, что открывается в работах европейских мастеров последних десятилетий, и те новые знания о пространстве, которые дают фундаментальные науки: вновь возникает активный интерес к открытиям физики и математики, свойствам неевклидова пространства, строению кристаллов, идее симметрии, законам отражения.

Художников, и прежде всего Павла Кондратьева, притягивает такая математическая дисциплина как топология, среди геометрических фигур которой существуют ленты и, в частности, лист или лента Мебиуса. Более того, они задаются фундаментальным вопросом: «Возможно ли создать единую теорию пластики?» И единственную твердую основу для этого видит только в проблеме пространства. Современная живопись обладает огромным арсеналом пластических средств, найденных и созданных художниками за последние сто лет. Это позволяет художнику выразить все то, к чему он стремится. Но, как пишет Кондратьев, Малевич не раз высказывал мысль, которую повторяли и все его ученики: «Каждый элемент должен быть решен. Если какой-нибудь из них неблагополучен, то и его окружение тоже неблагополучно» [Кондратьев 1969].

Ритмы и образы города во второй половине XX века стали иными. Художникам стало необходимо искать новый язык для диалога с ним.

Одним из первых из «гнезда Стерлигова» пустился в свободное самостоятельное плавание Владимир Петрович Волков.

Важным теоретическим и пластическим моментом для художника было понятие «структуры как способа организации формы» и проблема времени в живописи. Представление о них он воспринял из работ (теоретических и собственно живописных или графических) Пауля Клее. «Ритм – это пульс времени. Ритм – элемент архитектурной организации произведения», – записал Волков в своих тетрадях.

Недолгие занятия у Владимира Васильевича Стерлигова дали представление о криволинейности пространства и подтолкнули к идее организации пространства не на основе геометрических плоскостей, свойственных кубизму, а с помощью криволинейных форм, напоминающих ленты (ленты Мебиуса у Стерлигова) В основе построения также лежит деление формы, только криволинейной, как, например, в композиции «Белые ленты» (1980-е). Все элементы вовлечены в единое мощное движение. Волков выстаивает здесь несколько пространств, накатывающихся, как морские валы, пересекающихся, с внезапно возникающим и исчезающим цветом, задающим ритм в картине, вносящим пульс времени. Эти

«Белые ленты» перекликаются с белыми композициями Малевича и с идеями Стерлигова (которые в своей основе тоже от Малевича) о протекающем цвете.

Представление о живописных структурах Владимир Волков разрабатывает в произведениях тематически связанных не с деревней, а с городом. Эта тема приносит в его работы иные ритмы и иные пространства. Пространство в работах городского цикла развивается по вертикали, формы становятся более жесткими, более геометричными. Пластическая идея явно восходит к работам Клее. Для Клее и других художников Запада (скажем, для Мондриана) пластическая задача не «отягощается» сюжетом или предметом. Волков никогда не использует прием ради приема. Для петербургских художников формальный путь всегда связан с предметом, с темой. Принадлежащие к работам городского цикла акварели и живописные полотна с общим названием «Лестница» (1980-е) не только сюжетны, но и биографичны (**цв. вклейка, рис. 53**).

Художник приходил к этой лестнице у железнодорожной платформы каждый день, возвращаясь из мастерской домой в Петергоф. Процесс развертывания, протекания, проживания формы во времени организован в структуру, внутри которой происходит пульсация форм, цвета и световых потоков, рождающих полифонию звучания живописи. Главным становится принцип архитектурности. Вслед за Клее Волков повторяет, что искусство не воспроизводит видимое, но делает его явным. Конкретный образ строится «сообразно направленности увлекательных сравнительных ассоциаций». Волков подчеркнул в переводе статьи Клее (сделанном им самостоятельно; общедоступный опубликованный перевод появился едва ли не 20–25 лет спустя) следующие строки: «Все, что нужно, чтобы быть художником, это быть также поэтом, быть философом». И, быть может, изображения листьев в композиции «Осенний город» (1976), превосходящие в масштабе все другие изображения, наложенные на них сверху, своеобразные «аппликации» в натуральную величину, представляют собой не только листья деревьев, но и «листья интеллекта», если принять во внимание математический термин «листья», которым обозначают в топологии (математической дисциплине, которая занимала Волкова, как и Кондратьева) величины, остающиеся равными себе при любых операциях, производимых с ними?

«Ничего более интересного для меня нет. Пространство – единственная забота и, наверное, единственное достоинство моих работ. Будь моя воля, я бы поставил диамант «с головы на ноги». Материя – есть форма существования пространства, сказал бы я». [Волков]. Задачи искусства состоят в том, писал Волков, чтобы придать форму аморфной до того реальности. В этом подлинная новизна, которая не устареет никогда.

1970–1980-е яркий период в ленинградском искусстве, когда вспыхнули с новой силой идеи авангарда 1910-х – 1920-х годов. «Все авангард, да авангард, а когда же подойдут основные силы?» – иронизировал Волков. Силы, пусть поздно, но подошли. Влияние идей русского авангарда, осмысленные через представления второй половины двадцатого века, сформировало в художественной культуре особый пласт ленинградского-петербургского искусства. Художники проверили идеи авангарда собственным творчеством, и нашли подтверждение их плодотворности в русле общего движения европейского искусства XX века.

Стерлигов научил служению искусству. Он считал, вслед за П. Флоренским, что если нет абсолютной ценности, то нечего и воплощать. Возможно, что самый главный урок, который давала и дает школа Стерлигова, это – возможность обрести творческую свободу.

Список использованной литературы

- Анциферов Н. П. (1922, переиздание –1991) Душа Петербурга. – Пб.; Л. – Лениздат.
- Бочаров С. (2003) Петербургский пейзаж: камень, вода, человек. //Новый мир. – № 10.
- Волков. Записи разных лет. – Архив семьи художника.
- Глебова Т. Н. Вступительная статья к каталогу моей выставки. Машинопись. Без даты. Частный архив, Санкт-Петербург Достоевский Ф. М. (1989) «Записки из подполья» – Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 4. Л. – Наука. Зубков Г. (1997) Импрессионистический кубизм. – Выставка группы «Форма + цвет». – Санкт-Петербург. – Галерея С.П.А.С.
- Ковтун Е. Ф. (1995) «Дух дышит, где хочет...» Живопись и графика В. В. Стерлигова. / Владимир Васильевич Стерлигов. 1904–1973. Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания. СПб. – МУЗЕУМ.
- Кондратьев П. М. (1969) Из тетрадей П. М. Кондратьева. Записи 1969 года. – Таллинн. – Рукопись. Без пагинации. – Частный архив.
- Лебединский М. С. (1981) Алексей Зубов. 1682–1750. – Л. – Художник РСФСР.
- Синдаловский Наум. (1999) Петербург в фольклоре. – Санкт-Петербург.

Белоусова-Лебедева Вероника Анатольевна

МБУК «Музей-усадьба В. И. Сурикова»

научный сотрудник

Красноярск

forest.9@list.ru

Гений места. Красноярск Сурикова и Поздеева

В Красноярске многое названо именем Сурикова, знаменитое выражение «наше всё» для жителей города относится, прежде всего, к имени Василия Ивановича. Первый по-настоящему прославленный красноярец, он стал для родного города безусловным «гением места» на долгие годы.

Красноярск начал своё существование в первые десятилетия XVII века, когда отряды русских первопроходцев дошли до Енисея и стали обживать этот край. Среди первых 300 казаков Красноярского острога были и казаки Суриковы, Василий Иванович историю своего рода знал и очень ею гордился, известны его слова «род мой казачий очень древний, со всех сторон я природный казак. Казачество моё более чем двухсотлетнее» [Суриков 1977: 255]. Вся история Красноярска пронизана упоминаниями о предках художника: и бунты, и подвиги, и культурные достижения связаны с фамилией Суриковых.

Суриков (*рисунок 1*) был ярчайшим воплощением сибирского характера: спокойный, ироничный, цельный и очень сильный человек превыше всего он ценил свободу, своё дело, семью и родной край. В Красноярск он приезжал при любой возможности, считая единственным своим домом родительский дом на традиционной казачьей усадьбе. Дом этот сохранился до наших дней и стал в XX веке одним из ключевых центров формирования художественной среды Красноярска.



Рисунок 1. Дом Суриковых. 1900-е. (На крыльце сидит брат В. И. Сурикова Александр). Фото из фондов Музея-усадьбы В. И. Сурикова. Красноярск.

«Сибирь западная плоская, а за Енисеем у нас горы начинаются, к югу – тайга, а к северу – холмы. Горы у нас целиком из драгоценных камней: порфир, яшма <...> Страна неведомая, леса нехоженые, степь немеренная» [Волошин 1985: 30] так описывал свою родину сам Василий Иванович своему биографу поэту Максимилиану Волошину. В этих словах Суриковым очень точно подмечена главная особенность Красноярского ландшафта: сочетание большого количества разнообразных природных зон, типов рельефа. В Красноярске, построенном по традиции на стрелке двух рек Енисея и Качи, соединяются на двух берегах различные природные зоны: отроги Саян, тайга, степи и лесостепи (**цв. вклейка, рис. 54**), встречаются западная и восточная Сибирь. Всё это вкуче с резко континентальным климатом создаёт высокую контрастность: каждый район города расположен в своей природной зоне и за день житель города может перемещаться из западной Сибири в восточную и из таёжной зоны в степную по нескольку раз в день. Годовая разница температур в городе достигает 80 градусов (в XIX веке эта цифра приближалась к 100 °С), а в межсезонье суточные колебания температуры в 30–35° привычны для красноярца (**цв. вклейка, рис. 55**).

Естественно, такое пространство не может не оказать влияние на характер человека, хочется снова дать слово Сурикову: «В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый <...> И край-то у нас какой. Енисей течёт на пять тысяч вёрст в длину, а шириною против Красноярска – верста. Берега у него глинистые, розово-красные. И имя отсюда – Красноярск. Про нас говорят: «Краснояры сердцем яры» [Волошин 1985: 30]. Контрастное и очень требовательное пространство Приенисейского края сформировало тип человека целеустремлённого, последовательного, готового в любых неожиданных ситуациях следовать намеченным курсом.

Важнейшую роль в мировосприятии сибиряка сыграли бескрайние сибирские просторы. Красноярский историк Б. Е. Андюсев пишет: «Сибирь изменила мироощущение русского сибиряка, сделала его поистине «космическим», глобальным» [Андюсев 2006: 16]. Борис Ефимович приводит несколько сибирских поговорок «В Сибири сто вёрст не расстояние, а сто рублей не деньги», «В Сибири сто вёрст не крюк, а всё наша волость», очень точно передано это отношение к пространству в фильме А. Тарковского «Иваново детство»: «А у нас 300 километров – и все считается под Красноярском».

Именно масштабность и широта пространственного мышления позволила Сурикову создавать столь совершенные по композиции полотна, глубина же исторических обобщений

также коренится в сибирской природе и сибирском восприятии времени. О времени и его понимании следует сказать особо. В. Ф. Чирков, известный своими исследованиями локальных местных культур, пишет: «В сельской местности преобладает пространственная характеристика, она более топична, менее событийна; в то время как в городском месте превалирует временная составляющая, ибо более событийна» [Чирков 2002: 48]. Красноярск же, даже сейчас являясь крупным промышленным городом, благодаря активности природного пространства, его разнообразию и контрастности имеет в хронотопе доминанту именно пространственную, топическую, отчего временная характеристика всегда содержит в себе понятие вечного, вневременного. Именно эта особенность даёт импульс к глобальным обобщениям, крупным вневременным образам в искусстве.

Суриков – воплощение и квинтэссенция красноярца – ещё при жизни становится «гением места». С него начинается красноярская живопись как явление. Учеников в строгом смысле этого слова у Сурикова не было, но он был наставником, руководителем и покровителем ряда красноярских художников, которые во многом благодаря его влиянию превратились из самоучек в профессионалов. Его же покровительству обязана своим появлением и Красноярская художественная школа – первое художественное учебное заведение Красноярска.



Рисунок 2. Здание уездного училища, в котором учился В. И. Суриков. 1900-е. Фото из архива Красноярского Краеведческого музея.

Школа, естественно названная именем Сурикова, всё время своего существования кочевала по местам непосредственно связанным с именем Василия Ивановича: несколько десятков лет она располагалась на усадьбе Суриковых, в непосредственной близости от дома где родился и вырос художник, а в 1980-х годах главным зданием школы стало старинное здание уездного училища, в котором учился Василий Иванович (**рисунок 2**). На суриковской усадьбе в послевоенное время (дом Суриковых стал музеем к столетию художника в 1948 году) располагалось также и Красноярское отделение Союза художников, пожалуй, самое активное и разнородное на тот момент во всём сибирском регионе.

Стараниями членов Союза и выпускников школы в 1958 году в Красноярске появляется Художественное училище (тоже получившее имя Сурикова), затем отделение Академии художеств и творческие мастерские при нём, и почти одновременно – Художественный институт. Так Красноярск становится счастливым обладателем полного цикла художественно-образования, которое живёт и развивается под знаком Сурикова.

Однако в середине XX века, как раз в период образования училища, у Красноярска появляется ещё один гений, к настоящему времени уже на равных делящий с Суриковым звание «гения места» – Андрей Геннадьевич Поздеев (**цв. вклейка, рис. 56**).

На первый взгляд нет более разных художников, однако, основные черты живописи Поздеева те же, что и у Сурикова: широта обобщения, масштаб временных и пространственных

формул, полная творческая свобода. И в характере их также много общего: ироничность, свободолюбие, презрение ко внешним знакам отличия и своего рода «вечная молодость». Оба до последних дней любили молодёжь и сами были невероятно молоды внутренне, оба никогда не писали на заказ (единственный всем известный заказ Сурикова сам он характеризовал как вынужденный, так же и Поздееву изредка приходилось выполнять заказы Худ. фонда), оба невероятно были привязаны к Красноярску. Но если Суриков родился и вырос здесь, а творил в большинстве на Московской почве, возвращаясь в Сибирь за вдохновением и силой духа, то Поздеев родился и вырос в разных городах и сёлах вдоль Енисея, и лишь к тридцати годам попал в Красноярск, но уехать из него больше не смог (**цв. вклейка, рис. 57**).

Есть интересный феномен: город с сильным характером и большим количеством особенностей притягивает людей определённого рода. Самым ярким воплощением этого феномена в России стал Санкт-Петербург: истинный петербуржец не всегда тот, кто в этом городе родился, но всегда тот, кто созвучен этому городу внутренне. Подобных городов немало, одним из них, безусловно, является Красноярск. Важнейшая его черта – притягательность для художников. Красивых мест много, но центры художественной жизни определяются не столько красотой пейзажей, сколько особым сочетанием условий. Подобные места Лев Николаевич Гумилёв называет «месторазвитиями» и в качестве основного признака месторазвития называет «территории сочетания двух и более ландшафтов» [Гумилёв 2004: 192].

Все эти условия в совокупности сформировали в Красноярске к середине XX века очень активную и разноплановую художественную среду, знаменем которой было имя Василия Ивановича Сурикова. В этой среде было много талантливых и ярких личностей, но уже к 1960-м годам самым необычным и самым влиятельным в этой среде становится Андрей Геннадьевич Поздеев.

Поздеев выделялся на фоне всех ярких, самостоятельных и невероятно талантливых шестидесятников абсолютной свободой и целеустремлённостью, он был воплощением творчества, воплощением искусства, казалось, что он может всё. Для студентов художественного училища в шестидесятые и семидесятые он был главным кумиром, не смотря на то, что не преподавал. Некоторые студенты отваживались следовать за ним в живописных поисках, хотя руководством это крайне не одобрялось.

На примере Поздеева можно досконально рассмотреть, как формируется мифология «гения места», как собираются вокруг него главные городские легенды и символы.

В 1960–70 годах Андрей Геннадьевич много и увлечённо работал на Столбах. Заповедник Столбы – одно из знаковых мест Красноярска, породившее особую культуру «столбизм». Столбистов писатель Евгений Попов (один из друзей Андрея Геннадьевича) остроумно и точно называл «хиппи советского альпинизма», по сути дела это сообщество скалолазов-любителей (а позднее – и профессионалов), имевшее свои особые законы, традиции, свой фольклор. Именно на Столбах, на стоянке Кузьмичёва поляна в долине реки Калтат написал Поздеев огромное количество пейзажей, ныне известных как «Калтатская серия».

Другая городская легенда, непосредственно связанная с Поздеевым – красноярский ТЮЗ под руководством Юрия Мочалова (а позже – Камы Гинкаса и Генриетты Яновской). Тогда, в 1964 году вновь созданный театр был отдан команде молодых выпускников ЛГИТМИКа, которые создали в Красноярске удивительно смелый, авангардный и живой театр. Уже через несколько лет он приобрёл всероссийскую известность, на спектакли было невозможно попасть. Актёры и режиссёры ТЮЗа, постоянно собиравшиеся в квартире

художника, которая была в те годы недалеко от театра, стали моделями для его многочисленных портретов, которые художник позднее уже в 1980-х обобщил в нескольких холстах под названием «Театральные люди».

Центром художественной жизни была и мастерская Поздеева в здании Союза Художников (совпадение это или нет, но здание выстроено на улице Сурикова). Уже в 70-е Поздеев стал легендой, местной «достопримечательностью», любого гостя города обязательно пытались привести к нему в мастерскую, «познакомить». Некоторые из этих почти случайных гостей из разных городов действительно стали добрыми друзьями художника, их рассказы о «сибирском волшебнике» задолго до персональных выставок в Москве и Санкт-Петербурге сделали славу Поздеева всероссийской.

1980-е начались для Поздеева с переезда в новую мастерскую, и в новый дом (квартира находилась в одном подъезде с мастерской). В 1980–90 значение Поздеева как гениального художника утверждается окончательно, а с завершением советского периода уходит и официальная необходимость обвинения в «формализме», что позволило Поздееву при жизни получить все заслуженные лавры (хотя для него самого это большого значения не имело). Так Поздеев, как и Суриков, уже при жизни становится гениями места.

Точкой отсчёта окончательной мифологизации Поздеева стала установка памятника художнику на центральной улице Красноярска напротив Художественного института (**цв. вклейка, рис. 58**). Удивительный памятник скульптора Юрия Злоти любим красноярцами, даже те, кто не знает или не понимает живопись мастера, фотографируются рядом с ним. Мгновенно родилась и связанная с ним традиция: потереть нос Поздееву и загадать желание, говорят, что оно обязательно исполнится. А студенты-художники создали свою примету: надо подержать Поздеева за руку перед экзаменом или просмотром.

Пространство вокруг памятника очень быстро стало любимым местом встреч и посиделок молодёжи, и уже больше 15 лет в Красноярске чаще всего договариваются встретиться «на поздеева» – так окрестили люди это небольшое пространство, ставшее отправной точкой многих городских маршрутов. Для красноярцев это место стало своеобразным «сердцем города», ведь именно здесь на одной оси находятся усадьба Сурикова, Художественный институт и памятник Поздееву.

Список литературы

- Андюсев Б. Е.* Сибирское краеведение [Текст]: хозяйство, быт, традиции, культура старожилов Енисейской губернии XIX – начала XX вв.: учебное пособие для учащихся и студентов / Б. Е. Андюсев. – Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2006.
- Волошин М. А.* В. И. Суриков. – Л.: «Художник РСФСР», 1985.
- Гумилёв Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. – М.: Айрисс-пресс, 2004. – 560 с.: ил.
- Суриков В. И.* Письма. Воспоминания о художнике [Текст] / В. И. Суриков; [вступ. ст.: Н. А. Радзимовская, С. Н. Гольдштейн]. – Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1977. – 382 с., [50] л. ил. с.
- Чирков В. Ф.* Метафизика места: диссертация кандидата философских наук: 09.00.01. – Омск, 2002. – 137 с.: ил. РГБ ОД, 61 02–9/403–2 <http://www.dslib.net/ontologia/metafizika-mesta.html>

Филиппова Инга Игоревна

*Государственный Русский музей
зав. сектором информационно-аналитической работы отдела «Консультационно-методический центр художественных музеев РФ»
Санкт-Петербург
inrm_fil@mail.ru*

А. А. Пластов и Прислониха

Судьба и творчество Аркадия Александровича Пластова (1893–1972) неразрывно связаны с селом Прислониха, приписанным к Тагайской волости Корсунского уезда Симбирской губернии, ныне – Ульяновской области. Здесь он родился и был крещен в Богоявленской церкви, которую проектировал и строил его дед. Здесь, в Прислонихе «началось то настоящее пленение мое искусством, от которого я уже больше не освободился», как писал художник в своей автобиографии [Пластов. Автобиография 1972: 13].

Все персонажи пластовских картин – его земляки, все самые великие произведения написаны в его прислонихинской мастерской.

Несмотря на ощутимую зависимость от Москвы, с ее выставочными залами, публикой, заказами, Пластов выбрал такой способ существования, когда творческая повседневность связана с крестьянской жизнью в деревне. Аналогичную уникальность ситуации абсолютного погружения в судьбы персонажей своих произведений можно отметить, например, в жизни и творчестве М. Шолохова. Среди кинематографистов, связавших искусство со своим крестьянским происхождением и мирозерцанием необходимо вспомнить имя А. Довженко, создавшего канонические произведения молодого советского кино.

Работая вдали от пристального внимания коллег, Пластов не ограничен в выборе тем, в способах их воплощения и позволяет себе обращаться к сюжетам несвойственным для этого времени, таким как «Пасхальный натюрморт» (вт. пол. 1920-х гг. Х., м. 51x63. Частное собрание) (**цв. вклейка, рис. 59**) или «Летний праздник в Прислонихе» (кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. Х., м. 48,5x61. Частное собрание) (**цв. вклейка, рис. 60**). Работая в Прислонихе, Пластов остается независим, работает обособлено, отстраняясь от общественно-политической жизни. Это дает ему возможность писать то, что ему интересно, но еще долгие годы не будет показано широкой публике.

Именно в Прислонихе была задумана так и оставшаяся ненаписанной картина «Пугачевщина». Собирая для нее материал в течение десятилетий, художник создал обширную портретную галерею своих современников-земляков и увековечил облик ушедшей эпохи. Нередко эти этюды становились частью других композиций. Таких, например, как «Колхозный базар (Скотный ряд)» (1936. Х., м. 117,5x172. Историко-краеведческий и художественный музей Тулы) (**цв. вклейка, рис. 61**). Этот холст был одним из первых значительных произведений в творчестве мастера. И уже здесь художник собирает многое из своего «этнодного богатства»: портреты, пейзажные наброски, элементы натюрморта, хорошо знакомая анималистика. Пластов будто демонстрирует свои возможности: умение ориентироваться в жанрах, в технике, в материале. Знаменательной особенностью работы является ее

динамичность. Ритмически композиция строится на пересечении вертикалей диагональными или горизонтальными лучами. Художник соотносит почти каждый персонаж друг с другом. От этого пространство картины будто наполняется движением. Ощущение дополняется жестами и позами героев.

Обращения к крестьянской, шире – деревенской, тематике в живописи этого периода были. Произведения С. В. Герасимова, А. П. Бубнова, И. В. Евстигнеева, Л. Н. Веселовского, В. В. Мешкова по-своему отражающие будни и праздники советских колхозников, соседствовали на выставках конца 1930-х гг. с картинами Пластова. Но их умозрительные, условно сочиненные композиции не представляют широкой панорамности, всеохватности образов, созданных Пластовым. Рядом с ними гораздо более убедительными, вносившими дуновение свежести в замученные официальной торжественностью залы эпохальных выставок, смотрелись урбанистические сюжеты Ю. И. Пименова и грубоватые натюрморты П. П. Кончаловского.

Крестьянство, как не совсем понятный в своей патриархальной архаичности организм, а от этого несущий в себе какую-то скрытую угрозу, подчас ставило в тупик деятелей пытавшихся манипулировать его стихийной силой, осознающих его неудовлетворенность собственной жизнью.

В сознании обывателя давно и прочно укрепилось представление о «темном», «невежественном», «забитом» крестьянине, а о его жизни – как о все ухудшающемся от века в век положении, с ее темными сторонами и угнетенностью.

Пластов не просто чувствовал крестьянский мир всем своим существом, он сам был частью этого мира, оставаясь при этом объективным наблюдателем, что отразилось в его живописной концепции, чуждой какой бы то ни было тенденциозности или идеализации.

Пластова привлекают совершенно разные типажи. Его любовь к людям, восхищение перед ними, внимание и уважение отражены в портретах во всей полноте.

Были у него и любимые натурщики. Петра Григорьевича Черняева Пластов писал неоднократно. Художника привлекала его колоритная внешность – седовласый старец с окладистой бородой, с добрым, загорелым на июльском солнце, лицом. Портрет Черняева (с граблями) пронизан солнечным светом, что так гармонично для облика модели, будто он сам излучает этот свет. «Мне не составляло большого труда распределить роли между теми, кто изображен на той или иной картине. Каждого из окружающих я настолько хорошо знал, что совсем почти не мучился поисками типажа, – писал Пластов, – Конечно, я мог вместо одного взять другого, но выбором руководила и личная симпатия: ведь любимое преимущественно хочется закрепить навеки» [Ук. Соч.: 16]. Именно Петр Черняев позирует Пластову для «Жнеца» (1951–1952 гг. Х., м. 128х70. Частное собрание) (цв. вклейка, рис. 62). Солнечный свет здесь становится ведущим и объединяющим началом. В образе Черняева отразилось не только особое отношение к модели. В нем Пластов увидел те индивидуально-личностные качества, которые представляют с его точки зрения и наиболее типические черты русского крестьянина.

Среди любимых моделей Пластова особое место принадлежит Федору и Ивану Тоньшиным. Их портреты стали частью композиций многих картин художника, в том числе «Сенокос» (1945. Х., м. 198х293. Государственная Третьяковская галерея) и «Гость с фронта» (1944. Х., м. 120х190. Смоленский государственный музей-заповедник).

Прислониха и ее окрестности были для Пластова неисчерпаемым источником вдохновения. Весна, лето, осень – такие же персонажи картин художника, как и его односельчане.

Зимнее время года, проводимое Пластовым в Москве, практически не нашло отражения в его произведениях.

«Бронзовый лес на горе тускло-золотисто-серый, и глубокий, совсем бездонный, сине-черный бархат взрытого стойбища, по которому разбросаны в беспорядке пятна скотины, такие предельно насыщенные, что я долго стоял, не имея сил оторвать глаза от этих густых пурпурных, коричневых, серых, сине-фиолетовых, пылающих, как сиена жженная на просвет, тонов. Рядом с абсолютно черным, но дивно прозрачными и легкими тонами слабо тлели красноватые охры, таяли умбры рядом с мглистым кобальтом. Это была такая симфония, такой ноктюрн, такая утонченная игра на полутонах и бархатных паузах, что удайся у меня эта вещь /.../ хотя бы на несколько процентов, и то я бы не знал, как благодарить бога» [Пластов. Письма 1972: 26].

В том, как Пластов чувствовал и воспринимал природу, он, несомненно близок М. А. Шолохову. Параллели и ассоциации, связанные с текстами писателя, напрашиваются сами собой: «На западе громоздились тучи. Вверху чернели, чуть ниже утрачивали окраску и, меняя тона, лили на тусклое небо нежносиреневые дымчатые отсветы; в середине вся эта бесформенная громада раздвигалась, и в пролом неослабно струился апельсинного цвета поток закатных лучей. Он расходился брызжащим веером, преломляясь и пылясь, вонзался отвесно, а ниже пролома неопишимо сплетался в вакханальный спектр красок» [Шолохов 1955: 147].

По этому поводу знаменательно высказывание Г. В. Адамовича, писавшего, что «может быть, лучшая и самая сильная особенность дарования Шолохова: его чувство земли. Думаю даже, что именно она к Шолохову влечет и тянет: литература везде во всем мире, механизмуется, теряет живую непосредственность, надстраивает в своих вымыслах этаж за этажом, обрывает корни, – и если вдруг появляется книга, в которой чувствуется еще близость к истокам бытия, это действует очищающее» [Адамович 1996: 188].

Искусство Шолохова органично, так же, как и искусство Пластова. Им чуждо такое отношение к мирозданию, какое свойственно, например, А. П. Платонову и героям его «Чевенгура», где «пейзажи некому созерцать» [История русской литературы XX века (1920–1990 годы) 1998: 179], где, как в «Городе Градове»: «... почти не имелось никакой природы на первый взгляд, да и нужды в ней не было» [Платонов 1974: 348] и это согласуется с мыслью Шмакова – персонажа прозы А. П. Платонова: «Самый худший враг порядка и гармонии... – это природа. Всегда в ней что-то случается...» [Там же].

В мироощущении Пластова подобные эмоции невозможны. Гармония мира заключена для художника в череде сменяющих друг друга состояний природы. Он обостренно чувствует красоту первозданности мира и божественного присутствия в нем.

Первые годы пребывания в Москве, Пластов не раз писал о своей тоске по деревенским пейзажам: «Здесь /в Москве – И.Ф./ слякоть невообразимая. Вчера с Налей мы мечтали побывать у Вас, покидать снежку с тропочки. А я добавил: вот выйдешь во двор, под навесом темно, овчишки похрустывают сенцо. А от него веет ароматом сказки – сенокоса. /.../ сумерки, падает мелкий снежок, тихо-тихо, оранжевое окно зовет в комнатку /.../ кой-где блеснет огонек, и тихо так, точно тишина небес посетила землю» [Из письма А. Пластова Д. Архангельскому от 17.XI.1927 г. // Художник 1972: 11.]. «Как ни интересна Москва, как ни богата, все же сейчас меня неудержимо, неизъяснимо, властно потянуло /.../ к себе, под небеса родины, к немудрым пейзажам, к вольному ветру полей, в грязь и убожество деревень, к плетням, польни, межам в бесконечных полях, к свисту иволги, к скрипу дергача

в молодых овсах, к полночной июльской прозрачной теплой мгле. /.../ Вижу, как все шире и шире раскрываются почки и деревья стоят, как невесты непорочные, целеустремленные, невещественные, и томление мое достигает апогея. Да, тяжело сейчас здесь для нашего брата – дикой птицы...» [Из письма А. Пластова Д. Архангельскому от 22.V.1927 г.//Там же: 11].

Деревенский быт в живописи Пластова лишен прекрасной пасторальности Венецианова, глубокого сочувствия передвижников, декоративной монументальности З. Е. Серебряковой. Его наблюдения фиксируются с детальной точностью. Такой подход к работе над картиной для Пластова принципиален, он усиливает ощущение непрерывности происходящего, бесконечности действия. Будто перед зрителем разворачивается непрекращающийся ритуал: одно действие сменяет другое, за ним следует череда уже знакомых и пережитых когда-то ситуаций.

Пластовское отношение к природе наполнено глубоким смыслом. Оно в гармонии существованием с человеком и почти религиозном трепете перед величием окружающего мира, но без присутствия человека это наполненное жизненной энергией бесконечное пространство станет бессмысленным, поскольку лишь человеку дано осознать величие создающего Творца и почувствовать себя частью этого мироздания.

В одном из писем художник писал: «Вчера все стали рыть картошку. Конечно, и мы тоже. Зрелище, когда распахнутая лемехом земля вдруг явит доселе скрытые перламутровые плоды, и удивительно цветные фигуры баб, собирающих их грубыми руками в ведра, и нежное сияние сентябрьского солнца, золотисто-коричневый бархат борозд... и многое, многое иное – все было торжественно и красиво, как-то лучезарно свято, трогательно чуть не до слез и так все значительно, так все напоено милой жизнью... Бесконечно много, конечно, можно увидеть здесь, от чего вдруг вздрогнет сердце и невольно подтвердишь себе в который уже раз, что нет ничего лучше, чем быть живописцем» [Вариант письма художнику Ф. П. Решетникову. 60-е гг.// Там же Художник, 1972, № 11. С. 31.]. Несмотря на то, что эти слова были написаны спустя годы после создания картины «Сбор картофеля» (1956. X., м. 113x163. ГРМ) **(цв. вклейка, рис. 63)**, сейчас они воспринимаются как комментарий художника именно к этой работе.

На формирование мировоззрения Пластова определяющее влияние оказали семейные традиции. Пластовы – династия иконописцев и храмовых архитекторов, церковных певчих. Для воспитанного в патриархальной семье художника восприятие мира сквозь призму христианской веры являлось естественным. Религиозно-православный вектор содержания в образах и смысловых акцентах работ Пластова ощущается, если не в прямом обращении, то латентно.

В заключении хотелось бы подчеркнуть, в формировании мировоззрения Пластова определяющую роль сыграли традиции православной культуры и традиционного крестьянского быта. Именно они определяли фундаментальные ориентиры творческого метода и образной направленности его произведений на протяжении четырех десятилетий работы в искусстве. В ситуации, вынуждавшей искать компромиссные варианты существования, художник выбрал уникальный способ: живя вдали от столицы, Пластов получил возможность избежать пристального внимания и к себе, и к своей повседневной работе, сохраняя, тем самым, определенную независимость. Таким образом он нашел возможность по сближению противоположных друг другу дефиниций и реализовал собственное понимание стоящих перед художником задач, соблюдая убедительный баланс в соотношении «необходимого» и «допустимого» для осуществления своих замыслов.

Список использованной литературы

- Адамович Г. В.* С того берега. Критическая проза. – М.: Издательство Литературного института, 1996.
- Аркадий Александрович Пластов.* Альбом. Автор-составитель Никифоров Б. М. – М.: Советский художник, 1972.
- Аркадий Александрович Пластов.* Альбом. Составитель Н. Н. Пластов, автор вступ. ст. Т. Ю. Пластова. – М.: Музей-галерея «Новый Эрмитаж – один», 2006.
- Есаулов И. А.* Христианское основание русской литературы: Соборность // Литературная учеба, 1998, книга первая, январь-февраль.
- Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995.
- Ильин И. И.* О русской культуре. Сущность и своеобразие русской культуры. Три размышления /Собрание сочинений. Том шестой. Книга II. – Москва: Русская книга, 1996.
- История русской литературы XX века (1920–1990 годы). – М. (МГУ), 1998
- Леняшин В. А.* ...художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. – Л.: Художник РСФСР, 1985. 316 с., ил.
- Пластова Т. Ю.* Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, 2004, № IV.
- Пластов А.* Автобиография // Художник, 1972, № 11.
- Пластов А. А.* Письма //Художник, 1972, № 11.
- Платонов А. П.* Город Градов // Потомки солнца. – М.: Советский писатель, 1974.
- Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001.
- Филиппова И. И.* Поздние произведения А. А. Пластова. Образы и смыслы // Культура и искусство. – № 4 (16) /2013. – М.: NOTA BENE.
- Шолохов М.* Тихий Дон. – М.: Детгиз, 1955.
- Юрнев Р.* Краткая история советского кино. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979.

Булак Ксения Андреевна*Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова,**старший научный сотрудник**Красноярск**harlinski@yandex.ru***Гений сибирского Севера
в произведениях художников Красноярского края**

Художник осваивает пространство. Зритель смотрит на мир сквозь призму взгляда художника. Рассматривая живописные полотна, графические листы и художественную фотографию, смотря кинофильмы, зритель ощущает величие снежных гор и крутой нрав морей, тихое спокойствие равнин и бешеный ритм города. Хороший художник не просто фиксирует особенности ландшафта и быта людей, населяющих этот ландшафт – он передает дух места. У каждого художника – свои излюбленные пейзажи, но есть места, которые служат источником вдохновения для целых поколений. Здесь художники ощущают неповторимый дух места, находятся в особой творческой атмосфере. Для красноярских живописцев и графиков таким местом стал север Красноярского края. В. А. Сергин, народный художник Российской Федерации, объехавший почти всю нашу необъятную Родину, особенно выделяет сибирский Север за необыкновенную звучность цвета, богатство и разнообразие эффектов освещения. К. С. Войнов, побывавший в таких впечатляющих местах, как Иерусалим, Вриндаван (Индия), мечеть Омейядов в Дамаске, неизменно в своем творчестве возвращается к мотивам, связанным с жизнью северных народов. Что же такое особенное есть в этом далеком и холодном краю? Есть ли у Сибирского Севера особый «гений места»?

Само это понятие «гений места», *genius loci* впервые возникает в древнеримской мифологии. «Самое слово «гений» значит «породитель». Этим названием обозначалось в людях (и в вещах) их жизнеустремление, их волевая направленность, что, между прочим, заметно отличает римского гения от греческого демона, трактовавшегося у греков гораздо более объективистски. У каждого человека есть свой гений, но и у каждой семьи – тоже свой гений – Лары. Род как объединение семей тоже имел своего гения. Каждое племя и, наконец, само Римское государство тоже имело своих гениев. Гении эти настолько близки к людям (вещам), что они заведуют каждым малейшим шагом человека, каждым его движением» [Лосев: 72]. В поэме Вергилия «Энеида» гений места является главному герою в виде змеи, упоминание о «гении места» мы обнаруживаем также у Овидия, Плавта, Пруденция.

Не теряет это понятие актуальности и сейчас. Свидетельство этому – книга очерков П. Вайля «Гений места», в которой автор исследует взаимосвязь того или иного города с той или иной творческой личностью, прославившей этот город. «Гений места» используется также как научное понятие. С. С. Сергеев и З. Х. Сергеева, авторы статьи «Казань: культурные символы и «гений места»» выделяют два подхода к осмыслению данного понятия. «Во-первых, это реальная историческая личность или мифологический персонаж, являющиеся неотъемлемой и важной частью культурной идентичности данного места, определяющие в той или иной степени его уникальное культурное своеобразие. В этом случае гений

места целиком и полностью является феноменом, относящимся к сфере общественного сознания. Во-вторых, в современной философии архитектуры гений места или дух места – это особая духовная атмосфера, которая присуща тому или иному месту и составляет его уникальность» [Сергеев, Сергеева: 166]. Какое из этих определений больше отражает суть «гения места» Сибирского Севера? Скорее второе. Север не создавался волей одного человека, в отличие, например, от Петербурга, задуманного Петром Первым, или Парижа, чей современный облик появился благодаря барону Осману. Стойких ассоциаций с какой-либо выдающейся личностью Север также не вызывает, в отличие, например, от Царского села, которое навсегда связано с именем А. С. Пушкина. Следовательно, гений Севера составляют качества самой этой уникальной территории.

С древних времен пространство обретает смысловую определенность: в нем выделяются повседневные, сакральные и табуированные зоны, отдельные части природного пространства наделяются характеристиками конкретного божества. «Люди вдыхают жизнь в эти дороги и маршруты, сети и тропы с помощью рассказов, «насекая» их мифологическими существами, гениями, благосклонными и враждебными духами, которые воспринимаются как конкретные формы бытия» – пишет об этом процессе французский философ Анри Лефевр в своей книге «Производство пространства» [Лефевр: 127]. Такое символически трактованное пространство В. Н. Топоров называет мифопоэтическим пространством. Процесс создания мифопоэтического пространства на основе ландшафта и социальной среды местности – это и есть процесс формирования гениев места. Этот процесс осуществляется не только в народной культуре и фольклоре, но в профессиональном искусстве, в тех произведениях, где ставится задача передать уникальность той или иной территории. В работах художников Красноярского края на тему Севера в характеристиках Севера как физической территории и определенного социума находит отображение мифопоэтическое пространство как гений места.

Философы отмечают, что современный человек все более и более отдаляется от природы: «пространство-природа удаляется, превращаясь в горизонт для тех, кто оборачивается назад» [Лефевр: 44]. Однако на Севере, несмотря на развитие добывающей промышленности, природа по-прежнему стоит перед лицом человека, стоит во всей своей первобытной полноте и мощи.

Пейзажи Д. И. Каратанова – одного из первых художников, обратившихся к изображению Севера – представляют собой зарисовки с натуры. Автор стремится передать ощущение непроходимой глуши, сопровождающее всякого, кто попадает в сибирскую тайгу. Настроение это остро ощущается в работе Д. И. Каратанова «Затопленный сор» (1928), где присутствует излюбленный мотив художника – бурелом сухих кряжистых деревьев. Уже в черно-белых карандашных зарисовках Каратанова видно, что художник не любит яркий блеск солнца и резкие контрасты: большинство рисунков показывает нам серые, пасмурные северные дни. Эта же особенность сохраняется в живописных этюдах на тему Севера («Поселок в низовьях Енисея», 1940).

Постепенно ощущение глуши уходит из северного пейзажа, Север начинает восприниматься как с величественное, неохватное пространство. Изображаются широкие панорамы, приглушенную цветовую гамму сменяет контраст ярких теплых и холодных цветов. Север осознается как край необычной природы, природы тундровой, субарктической, так непохожей на тайгу в окрестностях Красноярска.

Б. Я. Рязов стал одним из первых художников, показавших Север в таком ключе. Северная тундра, где не бывает больших деревьев и редко встретишь человеческое жилье, полюбилась художнику, стремившемуся в своей пейзажной живописи к ясности и нерасчлененности, чаще изображавшему безлюдные местности. В таких картинах, как «Север. Далекий поселок» (1982) (**цв. вклейка, рис. 64**) и «Енисей у Курейки» (1984) Б. Я. Рязов применяет интересный композиционный прием: смещая линию горизонта вверх либо вниз, он усиливает ощущение бескрайности северных просторов

Монументальный характер приобретает образ Севера у В. А. Сергина. Неслучайно один из излюбленных объектов изображения для него – река Лена с ее величественными Ленскими столбами («На реке Лене», 1993; «Ленские столбы», 1984). Т. В. Ряннель создает пейзажи эпического характера, самый известный из которых – большое полотно «Угрюм-река» (1977). Монументальный подход к изображению северных пейзажей проявлен и в графике, в работах Р. К. Руйги. Ярким примером является графический лист «Брат океана. Енисей» (1963). Тонкая светотеневая моделировка, мелкие клубящиеся штрихи выявляют основной контраст произведения: контраст между плотностью беспокойной реки и нагромождением тяжелых туч.

Величие северных просторов в живописи усиливается за счет цвета. Так, А. П. Лекаренко отходит от землистой, глуховатой цветовой гаммы, свойственной произведениям Д. И. Каратанова, и предпочитает белый цвет. В каталоге к персональной выставке А. П. Лекаренко, проходившей в 1965 году, колористические особенности творчества данного художника объясняются следующим образом: «Художник обратил внимание, что при ярком солнечном освещении мощь и величие наших просторов как-то утрачивается, не прослеживается глазом. И наоборот, когда солнечный свет проходит через слой воздуха или тонкую пелену облаков, т. е. когда он несколько приглушен, величественность панорамы со сложным рельефом становится осязаемее. Вот почему пейзажи Лекаренко отличаются сдержанным колоритом».

Б. Я. Рязов также часто использует белый цвет, но, в отличие от А. П. Лекаренко, белый в произведениях Б. Я. Рязова – яркий, насыщенный. Художника интересует передача разных оттенков белого цвета, о чем свидетельствуют его работы «В Приполярье» (1973), «Северное солнце» (1977), «Обское Заполярье» (1975). Во многих работах Б. Я. Рязова встречаются охристые, темно-стальные, приглушенно-зеленые оттенки («Тундра. Гидропорт», 1974; «Тундра. Дождь прошел», 1973; «Тундра. Осень», 1977).

Любовь к насыщенным цветам, присущая Б. Я. Рязову, чувствуется и в произведениях художников более молодого поколения: В. А. Сергина, А. А. Довнара, Г. Г. Горенского, В. Ф. Капелько, А. Ф. Калинина, Т. В. Ряннеля, С. Е. Орлова. В живописи Г. Г. Горенского господствуют теплые охристые оттенки, Г. Г. Горенский и В. Ф. Капелько также часто используют глубокие синие оттенки. Работы В. А. Сергина, такие как «Месяц лоя» (1972), отличает неповторимый авторский стиль, мажорный по своему звучанию, характеризующийся рельефной пастозной фактурой, активным включением красного цвета. С. Е. Орлов активно использует яркое цветовое пятно. Обычно художник выделяет звучным насыщенным и контрастным цветом главный элемент изображения. В картине «Ночь в Туруханске» (1980) данным элементом служит красная лодка, которая вносит в работу скрытый динамизм, затаенное стремление прорваться к речным просторам и далеким берегам.

Стремление показать яркий, необычный Север, столь непохожий на стереотипные представления о «белом безмолвии», прослеживается и в работах красноярских графиков: В. И. Мешкова и Н. П. Лоя. Излюбленный мотив произведений В. И. Мешкова – северное сияние: прекрасное природное явление, изображенное в графических листах художника, делает последние по-настоящему впечатляющими («Тревожная ночь, 1967 (цв. вклейка, рис. 65); «В Туре»). Создавая линогравюры, художник работает одним или несколькими цветами, в насыщенной или приглушенной гамме, активно применяет свой излюбленный прием – растяжку цвета.

Богата колористическая палитра работ Н. П. Лоя: художник использует красные, синие и темно-зеленые цвета такой яркости, какая ранее была для красноярской графики нехарактерна («Рождение айсберга», 1977; «Тундра. Весенний разлив», 1979). Акварелист так объяснял свою любовь к ярким цветам: «Побывав в разных уголках нашей необъятной Родины, я теперь имею некоторое право сравнивать, и могу утверждать, что по насыщенности и богатству цветовой гаммы с Заполярьем может соперничать лишь Памир, его высокогорные районы. Мне приходилось писать закат в море Лаптевых. Чистые оранжево-красные краски палитры казались грязными по сравнению с тем, что творилось на небе. Писать его было трудной задачей, но и редким, ни с чем не сравнимым удовольствием» [Давыденко: 89].

Северная природа подталкивает не только к восхищению неожиданной яркостью красок, но и лирическим размышлениям. А. А. Попп, художник, работающий в технике пастели, изображает пасмурные дни, неброские в своей красоте («Долганка за работой на берегу моря», 1989). Большинство работ А. А. Поппа камерны по своему звучанию, за исключением листа «На рейде. Дудинка» – пейзажа-панорамы речного порта, изображенного с высоты птичьего полета. В лучших работах В. И. Кудринского, таких как «В ночь» (1991), «Силы небесные» (1991), «Рождение тумана» (1991), «Бухта Отрадная» (1992), лиризм достигает поистине философского звучания, в них гармония цвета, удачно найденный мотив и композиционное решение подталкивают зрителя к размышлениям о вечном – мире и месте человека в нем: «Широкое течение реки, причудливые линии берегов с дремучими лесами, неожиданно возникающие острова – все вместе подтолкнуло к созданию целой серии работ, где героическое переплетается с лирическим, поэзия извлекается из повседневной действительности и превращается в легенду. Художник старается передать чувство грандиозности Вселенной, мощи природной стихии» [Симкина: 135].

Природа Севера, несмотря на свою суровость, очень хрупка. И это находит отражение в акварели В. И. Кудринского «Таймыр. Норильский регион» (1988), где остовы деревьев и серебряная гладь воды создают атмосферу шемящей тоски. Живописец А. Ф. Калинин в произведении «Шрамы Таймыра» (1979) показывает горькую сторону цивилизации – незарастающие овраги, образовавшиеся на хрупкой северной почве после прохода по ней вездеходов.

Вместе с тем многих художников Красноярского края восхищает процесс промышленного освоения Севера: причудливые линии промышленных кранов и проводов, мужество людей, взявшихся покорить этот неприветливый к чужакам край. В ряде графических работ С. А. Степанова, А. С. Шульжинского, значительно проявилось влияние «сурового стиля» советского искусства: интерес к изображению крупных промышленных строений, «заземленность» и динамизм композиции, яркий контраст светлых и темных тонов. В линогравюрах С. А. Степанова и А. С. Шульжинского развивается жанр промышленного пейзажа.

И все же чаще художники вдохновляются не изменениями, а устойчивостью социального пространства Севера: жизнью коренных народов, сохраняющих свой традиционный уклад испокон веков. Первое знакомство художников с Севером было связано с этнографическим интересом: Д. И. Каратанов, А. П. Лекаренко со всей скрупулезностью фиксировали детали костюма и утвари народов Севера.

В рисунках бытового жанра, созданных Д. И. Каратановым во время его поездок на Север, присутствует большое количество персонажей. Человеческие фигуры и предметы их быта до краев заполняют пространство листа и даже выходят за его границы. Композиции наполнены движением: даже в сценах, где изображены отдыхающие северяне (таких как «Остяки в избушке», 1933), фигуры не статичны, большое внимание уделяется передаче особенностей их мимики и жестов, создающих атмосферу неторопливого разговора. Портретные наброски отличает обобщенность трактовки образов. В таких работах нет ничего лишнего – все внимание сосредоточено на лицах. Лица этим свойственно особое выражение, где соединяется недоверчивое любопытство, простодушие и чувство собственного достоинства – отличительные черты характера северян.

Художники более молодого поколения, такие как Г. Г. Горенский, ставят своей целью уже не столько передачу особенностей быта и облика северных народов, сколько передачу неповторимой гармонии их бытия. В работе «Рыбаки-ненцы» (1972) (**цв. вклейка, рис. 66**) Г. Г. Горенского показано единство разных поколений, неизбежно меняющих уклад своей жизни, но сохраняющих в неприкосновенности его основу – общий труд, общее дело.

Северные народы – это народы кочевые, занимающиеся преимущественно оленеводством. Неслучайно в работах живописцев Г. Г. Горенского, А. А. Довнара, В. Ф. Капелько, графика В. И. Мешкова, присутствует общий для них сюжетный мотив – изображение оленьей упряжки, оленей, идущих цепочкой друг за другом, или оленьего обоза – аргиша. Ритм, задающийся движением оленей, в данных работах может быть весьма разнообразным: быстрым или неспешным, напряженным или спокойным. Порой возникает ощущение, что произведения красноярских художников на тему Севера говорят нам не столько о перемещении в пространстве, сколько о пути как таковом, пути в самом широком смысле этого слова, пути, встроенном в гармонию Вселенной, или о пути-преодолении себя и природы. Тема пути прослеживается и в акварелях М. Н. Мишарина, который любит изображать корабли, идущие по Енисею или стоящие у северных причалов. Не реже, чем мотив пути, в работах художников Красноярского края на тему Севера присутствует и мотив ожидания парохода, теплохода или самолета. «На северной реке пароход ждут» (1960) Н. С. Сальникова, «В таймырской тундре» (1983) В. И. Кудринского, «На берегу Карского моря» В. И. Мешкова – все эти графические произведения отражают особый уклад северной жизни: отдаленность от большой земли, ощущение «края света», сохраняющееся несмотря на все усилия по промышленному освоению Севера. Но при всей своей обособленности, жители Севера не остаются в стороне от культурной жизни – это служит сюжетом таких картин, как «Красный чум» (1972) В. Ф. Капелько, «Осень в тундре. Скрипичный концерт» (1985–1986) и «Чум учителя» (1987) Ю. Д. Деева, «Таймыр. День рыбака» (1987) В. Б. Рослякова.

Север проявляет человека, его отношение к окружающим. Особенно ценной становится на Севере дружба. Раскрываться это тема может прямо, как в литографии В. А. Скворцова «Здравствуй, Гена Яптуне» (1972), или косвенно, как в живописной работе А. А. Довнара «Нганасанские трубки» (1973), где трубки, каждая с уникальным рисунком, лежащие на

традиционном коврике-кумалане, складываются в круг – теплый круг общения, круг близких людей. И любовь ощущается на Севере как простое, теплое и тонкое чувство – так, как это показано в картине В. Б. Рослякова «Северная весна» (1990).

Интересен художникам удивительный мир мифов, легенд и сказаний коренных народов Севера. Этот мир был хорошо знаком графику С. Ф. Турову, который неоднократно иллюстрировал сборники сказок народов Севера, поэтические и прозаические произведения северян. Опыт работы над книжной иллюстрацией, знакомства с фольклором Севера повлиял на характер работы над станковыми произведениями: листами из серий «Женщины Таймыра» и «Юность Таймыра». Графические листы из этих серий богато орнаментированы, наполнены образами, берущими начало в мифологии. Часто встречается образ «перевернутых оленей», иллюстрирующих характерное для северных народов представление о двоимирии, пространство произведения отличается всеохватностью, гармонией природы и человека («Песня». Из серии «Юность Таймыра», 1980) **(цв. вклейка, рис. 67)**.

К. С. Войнов, художник, начавший свой творческий путь в 1990-е гг., вдохновляется не столько литературным фольклором северян, сколько произведениями традиционного декоративно-прикладного искусства народов Севера. «Если просто взять, например, традиционную одежду долган или нганасан, то при внимательном, вдумчивом рассматривании и изучении можно насладиться удивительно живописной картиной, рассказывающей о чувствах, мечтах, представлениях о мире, о жизни и смерти. Для меня, как для художника, прикосновение к теме сибирской этники дало возможность создавать на холсте может быть идеализированный, но наполненный чистотой простых человеческих чувств и отношений мир, мир первозданной гармонии и природного целомудрия, мир, который мы, к сожалению, безвозвратно утрачиваем...» – пишет художник [Войнов]. Мистическая атмосфера полотен К. С. Войнова создается во многом за счет колорита. Художник очень любит красный – цвет жизни.

Рассматривая работы художников Красноярского края, можно понять, что у Севера действительно есть свой «гений места». Гений Севера – это не мифологическое существо или выдающийся человек, это сама уникальная северная земля, населенная сильными людьми, народами с самобытной историей и культурой. «Гениальность» Севера в том, что он обнажает глубинные основы человеческого бытия. Здесь человек сталкивается лицом к лицу с мощью природы – суровой и яркой, состоящей из глухих уголков и монументальных панорам, величественной и полной тонкой лирики. Здесь человек проверяется на прочность не только в физическом смысле, но и в плане характера. Север раскрывается художникам в разных аспектах: аспекте ожидания, аспекте пути. Предполагаются разные варианты пути: путь преодоления и покорения природы и путь гармонизации собственной жизни в соответствии с природными ритмами. Последний из этих двух путей соотнесен с культурой коренных народов Севера, с фольклором северных народов, где так просто и мудро рассказывается о Вселенной и месте человека в ней. Север – тема многоплановая, где каждый художник, будь то живописец или график, пейзажист, портретист или мастер бытового жанра, находит свой мотив. В процессе развития искусства региона интерес к теме Севера рос и углублялся, и есть основания считать, что и для новых поколений художников Красноярского края Север останется все тем же «добрым гением» – гением места.

Список использованной литературы

- Давыденко И. М. Художники Красноярска [Текст] / И. М. Давыденко. – Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1978.
- Константин Войнов: официальный сайт [Электронный ресурс] / К. С. Войнов. – Режим доступа: <http://www.voinov-k.ru>
- Лекаренко Андрей Прокофьевич: выст. произведений, Красноярск, 1965: кат[Текст]. – Красноярск, 1965.
- Лефевр А. Производство пространства [Текст] / А. Лефевр: пер. с фр. – М.: StrelkaPress, 2015.
- Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян [Текст] / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1996.
- Сергеев С. С., Сергеева З. Х. Казань: культурные символы и «гений места» [Текст] / З. Х. Сергеева, С. С. Сергеев // Вестник Казанского технологического университета, № 24, т. 15. – Казань, 2012.
- Симкина Н. В. Статья о художнике [Текст] / Н. В. Симкина // Валерий Кудринский. Свет осенних берез. – Красноярск: Изд-во «Витал», 1995.

Ковзун Александр Александрович

*кандидат филологических наук
заведующий сектором редких книг и рукописей
Владимирской областной научной библиотеки, член АИС
Владимир
tdhata@rambler.ru*

Владимирская школа пейзажной живописи – яркое региональное явление русского искусства

Владимирская школа пейзажной живописи (ВШЖ) достаточно хорошо известна как искусствоведам, так и любителям живописи, коллекционерам. Как могло в советское время возникнуть это очень заметное, яркое и самобытное региональное явление русского искусства, каковы его особенности? Каковы особенности места и времени, которые привели к его возникновению? Это именно тот случай, когда бытие определяет сознание, и причину появления сходных явлений в творчестве отдельных художников, появления единой эстетической системы следует искать в сходстве явлений их жизни, в сходстве жизненных условий и обстоятельств. Никакое явление жизни нельзя рассматривать в отрыве от пространства и времени, то есть, применительно к явлениям социальным, в отрыве от географии и истории. Представляется перспективным выяснение географической и исторической обусловленности тех или иных однотипных явлений культуры в исследованиях, связанных с региональными художественными школами России.

Для ответа на поставленные выше вопросы существует достаточно богатый фактологический материал. Однако излагать его целесообразно не путём пересказа биографий творчески одарённых художников и перечисления выставок, а уже в систематизированном хотя бы

в общих чертах виде. При этом мы исходим из того, что то общее, что было в жизни художников, и привело к сходным результатам в творчестве и к созданию этой художественной группировки. Выделенные нами параметры – лишь тенденции, а не строгие правила. В каждом индивидуальном случае возможны более или менее значительные отклонения.

I. Прежде чем перейти к анализу условий возникновения ВШЖ, укажем на характерные её черты. Владимирской школой пейзажной живописи обычно называют неформальное художественное объединение художников г. Владимира и отчасти Владимирской области, совместными усилиями выработавших особую эстетическую систему, выражением которой (нигде, правда, не вербализированной) стало огромное количество пейзажей, вначале вызывавших разноречивые отклики, но впоследствии завоевавших большую популярность среди музеев и коллекционеров во всём мире. Это было более или менее одинаково видящее поколение художников, после которых владимирские художники следующих поколений, утверждали в искусстве уже иные ценности, иногда прямо противоположные (по закону смены поколений), и иные взгляды (именно поэтому ВШЖ упрекали в том, что она не «школа» – «нет учеников», не научила, не подготовила себе смены, не оставила преемников). Смена поколений, таким образом, явилась немаловажным фактором обособления художников ВШЖ извне, но во временном плане.

Стиль ВШЖ сложился во второй половине 1960-х годов (эта временная веха несколько условна, так как своё понимание цвета возникло у этих художников в самом начале 1960-х годов). Расцвет творчества владимирцев пришёлся на вторую половину XX века и в отдельных случаях захватил начало века двадцать первого. Речь идёт в первую очередь о художниках В. Я. Юкине, К. Н. Бритове, В. Г. Кокурине, а также Н. Н. Модорове, Н. А. Мокрове, В. С. Егорове, В. Н. Титове, Н. С. Луговой и др. (подробнее о них см.: www.vshr.ru). Поколения художников, не приемлющих достижения владимирских пейзажистов, появились уже в 1970-е годы (оказавший влияние на молодёжь пейзажист-академист М. Н. Изотов приехал во Владимир в 1982 г. (род. в 1956 г., выпускник Суриковского института, член СХ с 1983 г.), В. П. Дынников приехал по распределению во Владимир в 1970 г. (род. в 1939 г., выпускник Академии художеств, член СХ с 1977 г.).

Творчество художников ВШЖ в целом характеризуется откровенным и смелым декоративизмом тональных созвучий, энергичным использованием ярких, но благородных, в полную силу звучащих мажорных и оптимистичных красок, сочными и богатыми цветовыми сочетаниями, отказом от свето-теневого моделировки пластических объёмов (тени появляются в основном как повод дать лишнее цветовое пятно), акцентированием цветовой организации композиций, повышенным красочным звучанием целого, работой контрастными пятнами то звонкого и яркого, то приглушённого цвета, умелым акцентированием соотношений холодных и тёплых цветов палитры, подчёркивающих цветовые ритмы. Декоративизм повлиял на композиционные решения их пейзажей: стремление заполнить всю поверхность картины привело в них к увеличению площади изображения земли, уменьшению площади неба и поднятию линии горизонта. Отход от перспективного решения картины привёл к плоскостности, у уплощённости пространства (О. П. Воронова записала слова В. Я. Юкина: «В плоскости глазу просторнее. Всё видно, всё перед глазами»). Краски на задних планах не ослабленные и не разбелённые. Особенно эффектны вечерние изображения, со скользящими из-за спины лучами заходящего солнца, максимально усиливающими цвет изображаемых объектов (восток при закате). Характерно также окрашивание предмета в один доминирующий обобщающий

цвет, с пренебрежением нюансами природы, но с игрой тонких градаций цвета в пределах цветного пятна. Характерны также тени деревьев на переднем плане (из-за спины), цветовая «растяжка» неба (как на японских гравюрах), сложная фактура, получившая название «живописных мхов», тональная верность (за исключением отдельных произведений В. Г. Кокурина, в которых он отступает от тонового правдоподобия) и продуманность картины в целом. Последнее выражается, в частности, в том, что произвольно взятый прямоугольный фрагмент картины можно рассматривать тоже как картину (этого специально добивался В. Я. Юкин). Сюжет иногда является лишь основой для организации цвета (пятен краски, линий и т. д.), и истинным содержанием картины становится цветовая напряжённость пространства, однако без полного отрыва от действительности, как у абстракционистов.

Выработанное владимирскими художниками тихое философское восприятие мира выразилось, как правило, в показе природы в её спокойные, умиротворённые моменты, когда она как бы замирает и раскрывает перед пытливым взором свою внутреннюю сущность. В жанровом отношении главенствует сельский пейзаж, хотя представлены также пейзаж природный и городской.

Пейзажи владимирцев – не отчёт об увиденном, а результат художественного преобразования реальных наблюдений.

Никто из владимирских художников публично не высказывался о целях своего искусства. Лишь Н. С. Луговская в дневниковой записи от 4 сентября 1971 г. высказалась о своём творчестве: «Соединить достижения «Мира искусства» с реализмом начала XX в. и достижениями Запада в цвете и создать большое новое искусство. А форма будет сложная или очень простая» (к сожалению, эта запись не вошла в сокращённое издание дневников художницы: Н. С. Луговская. Жизнь ещё вернётся: дневники, записные книжки. 1940–1993. – М., 2015). Это в большой мере относится и к искусству ВШЖ, впитавшему в себя многие источники и потому синтетичному по сути и вследствие этого понятному как искусённому знатоку, так и неискусённому зрителю, в жизни своей далёкому от искусства.

Определение художниками своего места в искусстве достаточно хорошо восстанавливается при анализе сферы их художественных интересов и предпочтений и, с другой стороны, при выявлении фактов отталкивания и неприятия чего-либо в творчестве других авторов.

2. При описании явлений искусства для определения их специфики часто используют указания на явления сходные, на произведения-ориентиры и те конкретные художественные интересы живописца, которые позволяют определить общее направление его творчества, так сказать, вектор его эстетики. Однако гораздо реже исследователям становятся известны моменты отталкивания, сознательного отторжения определённых явлений искусства, т. е. того, что служило для художников отрицательным примером. Когда я говорил с одним из основателей ВШЖ и его ведущим представителем В. Я. Юкиным, я спросил его, в чём особенность формирования этого художественного явления. Он неожиданно ответил (это было уже в постсоветское время), что владимирские пейзажисты сознательно противопоставляли себя как «социалистическому реализму» с его лакированностью и прилизанностью, так и «суровому стилю» с его суровостью и цветовой ограниченностью. Они выбрали путь цвета и оптимистичного отношения к действительности, выражение любви к природе (причем, как правило, без особых черт современности в ней).

3. Выбору этого пути, как и учителей в искусстве, способствовало само время. В стране во время «оттепели», после XX съезда КПСС (1956 г.) и далее вплоть до конца 1960-х

годов царил общий позитивный дух, определённый оптимизм, появились надежды на лучшее. Жизнь стала свободнее и, казалось, обрела смысл, в том числе благодаря посулам КПСС (XXII съезд КПСС, новая программа партии, 1961 г.).

Для владимирских художников в период формирования их художественной системы значимыми явлениями стали возвращение в 1950-е годы в залы музеев икон и картин импрессионистов и постимпрессионистов, а также значительные художественные выставки, немислимые в прежнее время (начиная с грандиозной выставки французского искусства 1955–1956 г. в Ленинграде и Москве). Появились альбомы французских художников, книги Дж. Ревалда. Активизировалась выставочная деятельность, как на областном, так и на республиканском и всесоюзном уровне. В мастерских владимирцев стали появляться альбомы икон, книги о русской народной игрушке и церковном шитье, монографии о русских и современных советских художниках. Хрущёвское иконоборчество, закрытие и разорение огромного числа церквей позволило художникам собирать иконы (роль популяризатора этого дела сыграл писатель В. Солоухин с его повестью «Чёрные доски»; некоторые художники знали этого писателя), все неоднократно сообщали мне о своей любви к русской иконописи. Заодно стали собираться произведения народного творчества, которые художники, ездившие на этюды, находили в заброшенных домах, покинутых в результате политики укрупнения «центральных усадеб» за счёт так называемых «неперспективных» деревень.

Все художественные впечатления от увиденного сразу находили своё отражение в творчестве живописцев. То, в чём иногда видят подражание другим художникам, в действительности было лишь учёбой: чтобы понять специфику стиля какого-то художника, живописец создавал картину в его стиле. Разумеется, после 2–3 опытов такая практика прекращалась и художник продолжал работать в своей манере, но уже обогащённый чужим опытом. Так «переваривались» Матисс, Пикассо, Ван Гог, Гоген. Это явление закономерное и, кажется, повсеместное.

Таким образом, рассматривая становление ВШЖ, можно отметить сильное внешнее влияние, обусловленное духом времени и известными послаблениями в сфере культурной политики государства. Владимирцами были получены сильные импульсы от увиденной в музеях и на страницах альбомов репродукций живописи французских импрессионистов и постимпрессионистов, от мира русской иконы (альбомы, выставки и личные коллекции), от русского искусства начала века (Союз русских художников, пейзажи Туржанского, Петровичева, Жуковского, Рылова, Грабаря, Юона), от живописи выдающихся пейзажистов (Левитан и др.). Путь к красочности от мастеров XX в. привёл к истокам – к русской иконе.

4. Общее для жизни и творчества владимирских художников место в случае ВШЖ имеет также свои особенности. Пространственно-временной континуум каждого из них делится примерно на одинаковые составляющие части – детство, учёба, творчество, поездки на этюды.

Все они родились во Владимире или Владимирской области и относятся примерно к одному поколению (ведущие художники родились в 1920–1930 гг.). У большинства из них нет высшего художественного образования (как правило, среднее, а иногда и его отсутствие). Однако несомненна в их становлении роль неформальных учителей, оказавшихся в нужное время в нужном месте. Это, в первую очередь, волею судьбы заброшенный во Владимир после исправительно-трудовых лагерей бывший директор Русского музея профессор Н. П. Сычёв, работавший во Владимире в реставрации и на многое в искусстве открывший глаза молодым художникам во время совместного писания этюдов и их обсуждения. Для

молодого поколения владимирцев это также В. Я. Юкин, ведший при ДOME культуры Тракторного завода художественный кружок, из которого впоследствии вышло много художников-пейзажистов. Сам В. Я. Юкин после окончания войны год проучился во Львовском художественном институте, где ещё с довоенного времени оставались прежние преподаватели. Учителем В. Л. Темплина на Колыме был В. И. Шухаев. Много сделали для воспитания художественной молодёжи сосланные во Владимир, за 101-й километр, профессиональные художники, которые работали преподавателями в художественно-ремесленном училище.

Большую роль в становлении отдельных художников Владимирской школы сыграло их пребывание в Домах творчества и на творческих дачах, где под руководством опытных коллег они прошли настоящую школу творчества. Для В. Г. Кокурина, например, этими преподавателями стали в ДOME творчества в Переславле-Залесском А. А. Тутунов, а позже, на Академической даче, А. М. Грицай, Э. Г. Браговский, И. А. Попов, Е. И. Зверьков (т. е. художники Московской школы, шестидесятники).

Деятельность этих учителей охватывает годы, предшествовавшие заявлению о себе ВШЖ. Н. П. Сычѳв после реабилитации в 1954 г. вернулся в Москву, студию Юкина партийные инстанции закрыли в 1962 г. (году «Манежной выставки») «за формализм», а Дом творчества в Переславле в 1964 г. окончательно передали скульпторам.

Чрезвычайно показательной для формирования ВШЖ была относительная близость Владимира к Москве: этот город находился достаточно далеко, чтобы игнорировать идущие из Москвы указы в сфере искусства, и одновременно достаточно близко, чтобы после трёхчасовой езды на электричке посещать все интересные художественные выставки в столице.

Общими для владимирских художников были не только места рождения и учёбы, но и места жизни и творчества. Почти все они со временем (к началу 1960-х гг.) обосновались во Владимире, все были членами Владимирского отделения Союза художников. Их мастерские часто были рядом, в одних и тех же «вставках», что способствовало общению и что позволяло художникам навещать друг друга, видеть работы коллег и вести разговоры об искусстве; в первое время из-за нехватки площадей были даже мастерские на двоих или троих художников. Поэтому было неизбежно художественное взаимовлияние и, как следствие, сближение художественных позиций, используемых средств и приёмов выразительности при едином понимании задач искусства. Примерно одинаковой была и эволюция от серо-охристых тонов к цвету и декоративности. Общий ритм жизни во многом определил сходство образов жизни вообще, и главным в этом была постоянная близость к природе. Совместная работа на природе привела к общности изображаемых мотивов.

Местом их этюдов стала в основном Владимирская область (вернее, особый географический район, полосой тянущийся на восток от Москвы и, севернее, Сергиева Посада (и даже до Переславля Залесского) до Мстѳры и, южнее. Муром), в которой выделились излюбленные места: Акинъшино, Мстѳра, Любец, Кадыево. Природа этих мест удивительно разнообразна, красива, особенно осенью и весной, что и определило преимущественное изображение осени и весны (конца зимы) в картинах художников. Немаловажным фактором здесь явился видовой состав деревьев, принимающих удивительную окраску осенью. Опыт владимирских пейзажистов полностью подтверждает мысль М. А. Волошина о влиянии ландшафта на творчество художника, на определение его художественного мироощущения.

Поездки за пределы Владимирской области (Север, Крым, заграница) лишь убеждали в уникальности владимирской природы и укрепляли любовь к ней. Интересно, что один

«крымский» этюд создал В. Я. Юкин («Крым», 1967, Б., гуашь, 42x59), никогда в Крыму не бывавший, но видевший привезённые оттуда работы товарищей и слышавший их восторженные рассказы. Этот художник никуда на этюды за пределы области не выезжал, не был в поездках и за границей. Практически все художники приобрели дома-дачи в деревнях Владимирской области и на лето и осень переселялись туда для работы. Весь год был ожиданием двух недель сентябрьского «бабьего лета» и золотой осени.

Общей на этюдах была практика работы в очень маленьком формате (из-за величины этюдника). Однако именно малый формат позволял сконцентрировать на небольшом пространстве творческие усилия и создать удивительные произведения. Последующие совместные обсуждения этюдов также способствовали выработке общих (или сходных) художественных позиций. Ценность этих этюдов подчёркивает факт обменов и дарения их художниками друг другу на день рождения. Корпоративная коллекция «Межрегионгаза» обладает значительным числом именно таких этюдов, они представлены на страницах изданного каталога данной коллекции (Диалоги: отечественный пейзаж в произведениях мастеров живописи Москвы и Владимира из собрания «Межрегионгаза». М., 2005, особенно блистательно представлен Н. А. Мокров). В основе картин владимирцев обязательно были этюды, не обязательно свежие, более опытные художники писали по памяти, однако всегда во всём сверялись с природой, от которой были неотрывны.

Позитивным моментом того времени (до 1990-х гг.) была дешевизна красок, что позволяло художникам не жалеть их и не ограничивать себя в экспериментировании с фактурой и толщиной красочного слоя. Иногда небольшой этюд из-за толщины красочного слоя мог весить несколько килограммов.

Обаяние владимирского пейзажа было настолько велико, что во Владимир на постоянное жительство и для работы переезжали некоторые художники из других мест России (В. П. Севостьянов, Н. Е. Баранчук). Последний пример – художники из Тольятти Д. В. Тимошкина и В. Н. Софронов, приехавшие в 2006 г. Следует отметить, что те художники, которые лишь временно находились в орбите ВШЖ и затем вышли из неё, впоследствии сожалели об этом выходе, особенно когда появился устойчивый спрос на такой стиль (А. И. Кувин).

5. Владимирская земля оказывала влияние на художников своим большим художественным потенциалом. Имеются в виду художественное наследие и богатые художественные традиции. Это не только икона Владимирской Богоматери и фрески Рублёва в Успенском соборе, это белокаменная архитектура старинных русских городов, сохранившаяся в среде старообрядчества любовь к иконам и устоявшаяся (и весьма инерционная) традиция изготовления икон. Три центра иконописных промыслов – Мстёра, Холуй и Палех – ранее находились в пределах Владимирской губернии. В одной только Мстёре перед революцией 1917 г. в год производилось несколько миллионов икон разных стилей и разного уровня. В. Я. Юкин (в роду которого были иконописцы и дядькой которого был известный реставратор и помощник И. Э. Грабаря Павел Юкин) был уроженцем Мстёры, сам преподавал во Мстёрском художественном училище (его жена была директором этого училища). Именно там опыт иконописания пытались применить к новым сюжетам из современности. Вопрос о влиянии иконописи на живопись владимирских пейзажистов пока серьёзно не исследовался. Владимирская земля удерживала художников. В 1960-е годы ведущим владимирским пейзажистом было предложено переехать в Москву, для усиления МОСХа, но они благоразумно отказались, чтобы не оторваться от родных корней.

6. К внешним явлениям, оказавшим влияние на формирование и популярность ВШЖ, а также консолидацию её членов, следует отнести публикации о художниках, создание вокруг них особого информационного поля. На областном уровне это были статьи в газетах – отклики на персональные и областные художественные выставки. К областным публикациям относятся и каталоги персональных и художественных выставок. Во вступительных статьях к областным каталогам неизменно подчёркивалось единство ядра ВШЖ – В. Я. Юкина, К. Н. Бритова и В. Г. Кокурина. А в каталогах персональных выставок и материалах монографического характера обязательно упоминались художники-соратники.

На всесоюзном уровне – это начиная с 1960-х гг. статьи в центральных журналах, где владимирцы стали рассматриваться как единая художественная группировка, несмотря на индивидуальные отличия в творчестве (на описании сначала общего, а затем частного-индивидуального обычно и строились такого рода печатные материалы). Сильно поддержал художников выход в Москве альбома «Владимирские пейзажисты», составленного О. П. Вороновой (М., 1973; второе изд., испр. – М., 1987). В этом издании автор упоминал уже несколько региональных живописных школ. Осознанию ВШЖ как единой группировки способствовали и каталоги выставок, проходивших вне пределов области – в Москве, Ленинграде, Львове, а также за границей (Япония, Финляндия). Как группа владимирцы фигурировали и в каталогах отечественных внешнеторговых организаций, занимавшихся продажей нашего искусства за рубежом.

В перестроечное время, когда появилась возможность непосредственного контакта художников с зарубежными дилерами, в аукционных каталогах, выходящих за границу, владимирцы опять-таки позиционировались как «школа». Наконец, в таком авторитетном современном издании, как берлинский многотомный «De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon», куда вошли и владимирские пейзажисты, определённо говорится о «неформальной Владимирской школе ландшафтной живописи».

Даже если владимирцы участвовали в больших групповых и прочих выставках, то они всегда выделялись как некое ядро, как некая художественная целостность. Материальным закреплением «групповости», помимо печатных материалов и названий выставок, явилось и предоставление художникам ВШЖ со временем части экспозиции в местном музее.

7. Уместно напомнить мысль Константина Леонтьева о том, что стеснения внешнего порядка благотворно воздействуют на сознание человека, делают его духовно более своеобразным. Сплочению группы владимирских пейзажистов и выработке её своеобразия способствовали и, можно сказать, негативные моменты. Это было, прежде всего, настороженное, если не враждебное отношение к ним местных властей. Так, этих художников долгое время принципиально не признавало местное партийное руководство, которое считало, что те попросту не умеют рисовать. Художников обвиняли в отсутствии производственной тематики и в любви к старине. В. А. Юкина выгнали с работы в студии Дома культуры тракторного завода; ему не давали звания народного художника (получил только после Перестройки, в 1995 г.). У В. Г. Кокурина в мастерской устраивали внезапные проверки идеологические комиссии (искали «формализм»). Его же не выпустили на выставку в Париж по приглашению французской стороны (планировалась совместная командировка с В. Е. Попковым). Вместе с тем опору и поддержку художники находили в среде московских художников, и участие их во всесоюзных выставках морально поддерживало их. Местное же невежественное партийное руководство объясняло факты покупки иностранными туристами картин владимирцев тем,

что они-де делают это для смеха, шутки ради, для того, чтобы привезти к себе домой образцы уродства и там, вдоволь поиздевавшись и вволю натешившись, выкинуть их на помойку. Руководство Владимиро-Суздальского музея не любило и не понимало этих художников и поэтому не стремилось их приобретать. Поэтому художники вынужденно дарили туда свои работы, чтобы от них остался хоть какой-то след на Владимирской земле (случай В. Я. Юкина, у которого при жизни была закуплена и попала в музей лишь одна работа).

8. Следует отметить такой фактор, как весьма сильные негативные эмоциональные потрясения, память о которых сохранялась у них всю жизнь и которые, тем не менее, в конце концов, привели к значительному расширению диапазона эмоционального восприятия мира. А это, понятно, сказалось и на живописи владимирских пейзажистов, сделал её глубже, умудрённей, пронзительней. Так, В. Я. Юкин осенью 1941 г. попал с войсками в окружение, а затем в немецкий плен и пробыл в концлагере в Ламсдорфе до весны 1945 г. Там, в нечеловеческих условиях, он постоянно вспоминал родную природу. Там он заболел туберкулёзом и дал себе слово, если выживет, посвятить оставшуюся жизнь воспеванию красоты родного края красками на картинах. Тогда фундаментальное социально-психологическое разделение «мы – они» («своё – чужое») наполнилось для Юкина конкретным содержанием «своя земля – чужая земля». Все годы плена угнетали его также провокационные разговоры как вербовщиков в армию Власова, так и провокаторов и засланных для наблюдения за заключёнными агентов отечественных «органов». Выжил он, рисуя портреты лагерных охранников и благодаря помощи старого врача-немца, до революции жившего в России. Потрясением стала встреча с долгожданными советскими войсками, которые отнеслись ко всем пленным как к предателям. В послевоенное время его, как бывшего военнопленного, часто вызывали для очередных проверок. К. Н. Бритов был ранен на войне. Он тоже, как и Юкин, решил посвятить жизнь, если выживет, воплощению в картинах своей любви к родине. Н. А. Мокрову пулемётной очередью с близкого расстояния прошило грудь, он чудом остался жив (и потом всю оставшуюся жизнь не мог смотреть фильмы о войне – выключал телевизор, когда начинали их транслировать). У В. Г. Кокурина, художника более молодого, в течение двух лет умерли мать, жена и дочь, после чего он несколько лет не мог работать в полную силу. Н. С. Луговская и В. Л. Темплин отбыли пятилетний срок в исправительно-трудовых лагерях, а затем жили на поселении на Колыме. Несчастья, с которыми сталкивается человек, помогали лучше понимать, что такое счастье, и в художественном плане это приводило к выражению своего художественного идеала (и личного представления о счастье) в пейзажных картинах, в которых помимо ярких, мажорных и оптимистичных красок неизменно была «горчинка», едва слышная тихая нота грусти, без которой нельзя в полной мере ощутить всю сладость и красоту живописного произведения. В дневниках Н. С. Луговской неоднократно приводятся слова Л. Н. Толстого, с которыми она, перенесшая сталинские лагеря, была полностью согласна и которые служили ей поддержкой в непростой жизни: «Если жизнь не представляется тебе незаслуженной радостью, значит твой ум ложно направлен».

Художники, перенёсшие тяжёлые потрясения, в конце концов выработали спокойный философский взгляд на мир, и за внешним спокойствием их картин видны мудрость, глубина чувств, проникновение в суть вещей, а не одно лишь бездумное поверхностное восприятие. Страдания позволили подмечать сокрытые от обычного взгляда явления и таящиеся за ними смыслы, дали способность постигать глубину вещей и видеть вечную красоту мира. Картины владимирцев – результат работы их поэтического воображения, их приподнятого

от контакта с природой эмоционального состояния, в них ощутим оттенок сказочности (так, крымские работы В. Г. Кокурина напоминают сказочные видения).

9. Показателем успешности и состоятельности «школы» в художественном (и коммерческом) плане является то, что можно назвать художественным резонансом. Речь идёт о появлении в условиях возросшего спроса на живопись ВШЖ большого числа подделок, появляющихся на рынке обычно после смерти художника (то есть когда он уже не может подтвердить или опровергнуть подлинность приписываемых ему работ). К этому же ряду явлений следует отнести возникновение, когда к ВШЖ пришёл успех, большого числа подражателей и эпигонов, которые ныне беззастенчиво позиционируют себя в Интернете в качестве представителей ВШЖ. Ясно, что этих людей вдохновляет не творчество, а реальный спрос и заработки, и что они с таким же успехом могли бы создавать картины в духе Малевича. Их произведения поверхностны, подчас наивны и воспроизводят лишь внешние моменты стиля владимирских пейзажистов. Из реальных продолжателей ВШЖ в наше время можно назвать лишь художника В. И. Хамкова и в какой-то степени Д. А. Холина, которые на основе достижений ВШЖ ищут новые пути, а не повторяют до бесконечности находки владимирцев, как это делают незадачливые и самонадеянные имитаторы.

Таким образом, на примере ВШЖ выявляются условия, которые позволили создать устойчивую в данном случае творческую группу со своей художественной системой. Это общие для всех моменты притяжения и отталкивания в искусстве, сходство интересов, общие учителя, схожий образ жизни, одинаковые условия творчества, жизнь в местах с красивой природой и с богатыми художественными традициями, художественное формирование во время общего позитивного настроения в жизни страны, наличие негативного отношения к их творчеству и сильных эмоциональных переживаний. И, разумеется, творческое общение: совместные поездки на этюды, совместные выполнение заказов в Худфонде (картины и «оформилровка»), посещения мастерских, персональных выставок, дела Союза художников, организация совместных (групповых) выставок с предварительной работой по отбору произведений и корректировке профиля будущих выставок (размеры, жанры и т. п.).

Насколько сходные моменты в жизни и творчестве художников являются необходимым и достаточным условием для формирования «школы», должен показать дальнейший сравнительный анализ условий возникновения прочих «школ», причём не обязательно существовавших в одно время и в одних и тех же социальных условиях. Хочется надеяться, что данная конференция поможет определить группу параметров, которые позволяли бы отнести то или иное художественное явление, связанное с группой мастеров, к «школе» или не к школе. Иными словами, речь идёт о выработке парадигмы, описывающей «школу» и определяющей характерные отличия её от других школ соседних и отдалённых регионов. Кроме того, необходимо определиться с коммерческим и искусствоведческим терминами «школа».

Итак, нами были выделены существенные для формирования и существования ВШЖ общие моменты в жизни художников, обусловленные местом и временем их жизни. Возможно, для других художественных группировок набор этих моментов может быть иным. Лишь сравнение с условиями оформления других школ может выявить общие закономерности и более или менее надёжные критерии определения «школы».

Струкова Александра Ивановна*кандидат искусствоведения**старший научный сотрудник**Государственного института искусствознания**Москва**alexandra.i.strukova@gmail.com***Себеж и Громов: вся жизнь в одном городе**

Расцвету советской самодеятельности и наивного искусства способствовало благожелательное отношение профессиональных художников к альтернативному творчеству, исходившему из народной среды. На выставках Псковского общества художников, которое существовало в 1926–1927 годах, экспонировались произведения учащихся и самоучек, что пояснялось следующим образом: «Высокое назначение искусства делает равноправными, на наш взгляд, все его направления и оттенки. Единственно существенным мы признаем социальное содержание искусства и постоянную работу над технической его стороной, над поднятием живописного мастерства. Выявление творческих сил в народной толпе, подготовка их к самостоятельной работе, объединение их на единой художественной базе – таковы дальнейшие задачи, стоящие перед нами» (*прим. 1*). В псковском музее еще в 1920-е годы существовал отдел самодеятельного искусства, собранный из произведений «художников-самородков округа г. Пскова» (*прим. 2*).

В период немецкой оккупации Пскова собрание работ самодеятельных художников было полностью утрачено. Еще одна попытка сформировать коллекцию такого рода возникла в 1970-е годы, когда произошло широкое признание наивного творчества в масштабе всей страны. Среди примитивистов области наиболее известны Н. А. Комолов, П. Д. Мельников, А. Ф. Шнявин, В. А. Кинкульский, Л. А. Микстайс, К. М. Громов.

Довоенные произведения художника-самоучки Константина Михайловича Громова (1917–2001) также не сохранились, тем не менее, историю его творческого развития можно проследить на протяжении длительного периода – с 1945 по 2001 год, что само по себе не часто встречается среди наивных художников, для которых более типичен очень интенсивный, но непродолжительный период работы.

Громов родился в городе Себеже Псковской области, где прожил всю жизнь и стал для этих мест столь же значимой и характерной фигурой как Юрий Павлович Спегальский для Пскова или Семен Степанович Гейченко для Пушкинских гор. Он происходил из семьи столяра, краснодеревщика, который в числе прочего изготавливал мебель, украшенную резьбой, сын стал естественным продолжателем творческих традиций. После окончания средней школы Громов уехал в Ленинград к старшему брату, где работал на заводе и брал уроки у художника (*прим. 3*). В 1934 году после того, как заболела мать, Громов вернулся в Себеж. По воспоминаниям В. К. Громова, сына художника, в 1960-е годы он учился в Заочном Народном Университете искусств, в связи с этим ездил в Москву, но учебу не закончил.

Вся жизнь Константина Громова связана с Себежским краеведческим музеем, который был основан в 1927 году местными энтузиастами – школьными учителями, один из

них, Борис Владимирович Сивицкий, стал директором музея. Его Константин Громов считал своим учителем. Еще до войны Громов начал водить экскурсии в краеведческом музее (*прим. 4*). При «работе по оформлению музея» он «теряет зрение» [Автобиография 1978: 1], после чего вынужден лечиться в Ленинграде.

Вернувшись в Себеж из эвакуации, Громов работал как оформитель музея и заведующий историческим отделом. Собранные до войны и оккупации экспонаты (а их к 1941 году было более 4000) бесследно исчезли, и коллекцию пришлось собирать заново. Громов сам оформлял музей, делал диорамы, макеты, фоны для экспонатов, писал картины, помещавшиеся во всех залах. Он ставил перед собой задачи всеобъемлющего характера: следил за работой в музее, собирал экспонаты, водил экскурсии, писал методические пособия и краеведческие статьи в местную газету «Призыв» [Громов 1957, 1986, 1987, 2000], полностью оформил экспозицию музея, занимался охраной природы района и благоустройством Себежа (в т. ч. после войны организовал высадку деревьев на улицах и по берегам озер, окружающих город). Громов был ответственным секретарем общества охраны памятников истории и культуры, общества природы. С 1961 года он постоянно писал в Москву и Ленинград, предлагал исследовать местные минеральные источники, добивался признания Себежа курортным городом, организации национального заповедника в Себежском районе. Половину средств, вырученных от продажи картин, он выплачивал на реставрацию бывшего польского костела – памятника архитектуры XVII века [Алексеев, Голышев 1990] (*рисунок 1*).



Рисунок 1. К.М. Громов, М.А. Дудин, С.С. Гейченко на Петровской горе в Себеже. 1980-е годы

Громов был удостоен многочисленных наград, свидетельствующих об общественном признании его деятельности, на его могиле написано: «почетный гражданин города Себежа».

При входе на экспозицию Себежского краеведческого музея Громовым был размещен транспарант, который, по-видимому, служил девизом его деятельности: «Мы должны знать нашу землю всю до последнего атома...» (М. Горький)». Он «воплощал в жизнь» то, что многим казалось, и сейчас тем более кажется, демагогией советской пропаганды о «просвещении народных масс», «культурном воспитании молодого поколения», фиксировал «быт и труд себежан», «достижения народного хозяйства края» (*прим. 5*). В ряде его произведений отчетливо видна изобразительная основа советского плаката или влияние других культурных клише [Подробнее: Струкова 2013: 129–138]. Персонажами картин Громова становились такие популярные личности, имеющие собственную мифологию, как Пушкин или

царь Петр Великий, что характерно для наивного искусства в целом (*прим. 6*). Особенно это касается Пушкина, окруженного всенародной любовью [Богемская 2001 (Пушкин): 131–134, Балдина 1999]. Но будучи целиком и полностью советским человеком, членом партии (*прим. 7*), Громов никогда не рисовал ни вождей, ни каких-нибудь членов революционного движения на Псковщине, его никак нельзя заподозрить в неискренности и попытках корыстного обращения к советской пропаганде. Характерная советская тематика насаждалась государством, которое активно способствовало признанию и широкому развитию наивного искусства, но при этом настойчиво направляло творчество самоучек в нужное сюжетное русло: «Фестивали и смотры 1970–1980-х гг. приурочивались к юбилейным и памятным датам государства. Они и выставки проходили под различными девизами, раскрытие которых входило в их задачи: «Художники – Родине!», «Слава труду!» и т. п. Выставки устраивались в престижных выставочных залах столицы...» [Рылева, Балдина 2011: 269].

Громов оформлял красные уголки в совхозах, школах (средняя школа в деревне Борисенки (1974–1975), на предприятиях (ПМК «Идрицкий» (1970-е гг.)), многочисленные диорамы для себежского музея (например, «Разлив на залосемской речке», «Заря над Себежем», «Уголок Иловского леса», «Запруда на реке Язбовка», «Осынское городище»).

Художник был захвачен идеей просвещения и при этом погружен в эстетику советской школы. Многие его картины не просто напоминали иллюстрации из учебников и атласов, но были непосредственно оттуда перерисованы. Однако они романтически преображались, художника захватывал взгляд вглубь веков, и если человеческие фигурки могли сохранять некоторую скованность, условность, то пейзаж – а это любимый жанр Громова – жил полной жизнью. «Работы Громова всегда имеют познавательную и воспитательную направленность, иногда даже с оттенком некоторой назидательности» [Салтан 1980: 8]. Как благонаправленный школьный учитель художник не допускал в своем искусстве никаких вольностей. Случаи изображения им обнаженной натуры неизвестны (*прим. 8*).

Громов любил разного рода достоверные подробности. Его пейзажи топографически точны [Шлосберг 1984: 4], а изображения древнего города Себежа являются попыткой научно обоснованной исторической реконструкции (*прим. 9*). Его привычку выписывать детали своих картин можно объяснить не только педантизмом характера, но даже особенностями зрения. Как вспоминал близко знавший художника поэт Николай Костюченко, «лишенный полноценного зрения, Константин Михайлович вынужден был работать, вооружившись огромным увеличительным стеклом – лупой. Держа ее перед собой, он медленно и кропотливо выписывал каждую деталь изображаемого сюжета. Не помню случая, чтобы я застал его праздным, ничего не делающим. На его неизменном стуле всегда стояла заготовка обрабатываемой картины, у которой он постоянно что-то выписывал, грунтовал, закрашивал...» [Цит. по: Язмова 2005].

Громов подолгу работал над одной картиной, делал большое количество авторских повторений. По воспоминаниям жены художника, он любил Шишкина, Репина, Левитана, особенно выделял Тропинина – вполне классический набор популярных национальных художников, в этом выборе заметен некоторый уклон в сторону поэтически, лирически окрашенной живописи. Интересен список нелюбимых Громовым мастеров, к ним относились Пластов и Куинджи. Парадокс заключается в том, что именно к этим художниками у Громова есть точки соприкосновения: повышенным интересом к необычным, резким эффектам освещения он близок к Архипу Куинджи, кругом крестьянских сюжетов, увиденных

изнутри ситуации, он может напомнить работы Аркадия Пластова. По своим пристрастиям Громов целиком оставался в русле русской художественной традиции, хотя его живопись на доисторические сюжеты вызывает отчетливые ассоциации с экзотическими джунглями Анри Руссо.

Постоянным источником вдохновения для Громова служила не только живопись, репродукции картин любимых художников из советских регулярных изданий, но и фотографии из журналов «Огонек», «Работница», «Крестьянка», «Вокруг света», «Юный натуралист», которые он выписывал. Многие образы его картин указывают на этот первоисточник: гармонист на картине «На празднике русской зимы» (1987–1992, Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), девочка с телятами («У озера Аннинского», 1988, Себежский краеведческий музей), рабочий, поднимающий красную звезду («Слава вдохновенному труду и науке!», 1970–1980-е, СКМ) и многие другие. Доказательством того, что художник широко пользовался снимками из периодической печати, служит содержимое папки с графическими произведениями Громова и прочими поступившими от него материалами в фондах Себежского музея. Там хранятся страницы, вырванные из журналов, вырезки из газет, где представлены не только композиции с советской символикой, колхозная техника в поле, сцены с трудящимися и животными на полях, но даже пейзажи. Пейзажные обложки журналов «Советский Союз» (1979, № 7), «Охота и охотничье хозяйство» (1964, № 8), вероятно привлекли внимание актуальным для Громова изобразительным решением. Если попытаться определить главную тему в творчестве Константина Громова, его любимый мотив, основной сюжет – это будет именно пейзаж, причем пейзаж с изображением водной глади, отражения в ней, сопровождающих все это световых эффектов (восход, закат, рассвет, сумерки и т.п.). Громов кропотливо изучал их на природе, но при этом пользовался фотографией, поскольку почти никогда не делал наброски и зарисовки, а также верил в натуру, в то, что должен изобразить пейзаж таким, какой он есть на самом деле, а что же может поспорить с фотографией по степени достоверности? Естественно, что «перерисовывая» озеро с обложки журнала, он создавал полноценное произведение живописи с большим мастерством справляясь с композиционными, фактурными, колористическими задачами (последние также приходилось решать самостоятельно; цветные обложки советских журналов с их неправдоподобной серой или сине-зеленой гаммой со всполохами красно-оранжевого оставляли вопрос о цвете открытым).

Фотография помогала придать изображению достоверность. Например, монументальная корова на картине «Богатство Латвии. Жизненная радость Станислава Яунпилса» (1980-е годы, СКМ), которую обнимает за шею трудолюбивый латыш, была, по-видимому, позаимствована из журнала «Колхозное производство», фотография «Корова костромской породы» присутствует среди материалов Громова в Себежском краеведческом музее.

Громов, как и многие наивные художники, широко пользовался цитатами из известных произведений не только живописи, но и скульптуры, присваивая и «усваивая» эти образы. Он переписал на свой лад картину Н. В. Неврева «Торг. Сцена из крепостного быта» (1940-е годы (?), включил в пейзаж из собрания Себежского музея мальчика с удочкой из «Рыбаков. Вид в Спасском» Г. В. Сороки. Он вспоминал скульптурную группу Е. В. Вучетича из Трептов-парка в «Воине-освободителе» (1970-е годы) и статую М. М. Антокольского в «Петре I в Себеже» (1980-е годы, все – в СКМ). Заимствование из области пластических искусств очень показательно: несмотря на обилие любимых Громовым деталей, его живопись

стремится к монументальности, в чем также можно увидеть естественное влияние всего искусства Псковской земли от средневековой архитектуры до народных ремесленных изделий.

Громов писал портреты друзей, а также людей, чей внешний облик, по его мнению, должен быть запечатлен для истории. Он создал портреты И. Н. Журавского (фотокорреспондента «Псковской правды», который также делал фотографические задники для диорам Себежского краеведческого музея), псковского архитектора, реставратора, фотографа Б. С. Скобельцына, себежского поэта-самоучки Н. Ф. Костюченко, археологов А. М. Микляева и В. В. Седова, которые вели раскопки в Себежском районе.

По воспоминаниям жены, Громов не организовывал сеансов, на которых модель позировала, а пользовался photographиями. Многие произведения были написаны специально для экспозиции Себежского музея. В послевоенные годы имела место «волна развития краеведения и дискурсивного обживания “малой родины”» [Орлова 2010]. Следуя девизу «Мы должны знать нашу Землю...», Громов погрузился во все подробности изучения истории родного края. Например, создал рельефную геоморфологическую карту Себежского района (21 рельеф под общим названием «Образование форм земной поверхности под воздействием ледника и вод, получившихся при его таянии»). Также ответственно был выполнен «Макет жилища первобытного человека» и серия диорам о стадиях развития жизни на Земле: «Кембрийский период», «Девонский период», «Каменноугольный период», «Юрский период», «Ледниковый период», «Вторая половина Третичного периода (Охота саблезубого тигра)». . . Диорамы были сложно разделены на пространственные планы с помощью росписи по стеклу.

Серия картин Громова 1940-х годов была предназначена для экспозиции Себежского музея. Колорит картин «Динозавры Юрского периода», «Третичный период», «Силурийский период» (1940-е гг., СКМ) глухой, выдержанный в коричнево-зеленой цветовой гамме, характерный для учебных пособий, которыми пользовался художник в качестве образца. «Ледниковый период» (1980-е годы, СКМ) (**цв. вклейка, рис. 68**) – это собственная фантазия на тему доисторической жизни. В ней краски обрели яркость, предметы – фактуру: снег пушистый, шерсть животных (мамонта, оленя) мохнатая. Свет причудливо и сложно играет в громадной массе ледника, здесь присутствуют нежнейшие желтые, розовые, голубые, эта застывшая масса отражает небо с широкими разноцветными полосами заката (или восхода), который Громов наблюдал над озерами, окружающими Себеж. В этом есть эпическая мощь и красота природы, которая прочувствована художником.

Также неоднородны по манере исполнения живописные произведения в экспозиции музея, посвященные жизни славянских племен. «Славянский поселок. Рыбаки» (1940-е годы (?), СКМ) полон той же «свежестью забытого рая» (*прим. 10*), что и картины Руссо, сравним с ними сочностью зеленого цвета, обилием подробностей в изображении растительности, почерпнутом в ботаническом атласе.

«Кривичское погребение» (1947, СКМ), напротив, отличается жухлым цветом, как бы принадлежащим старой потемневшей картине или, скорее, репродукции, отпечатанной на бумаге низкого качества. Ей свойственна чрезмерная подробность в передаче деталей. Образы древние – исторические или доисторические – часто не имеют того воздуха, яркой жизненности, какие ощутимы в современных сюжетах художника. В них всегда – особая условность, какая-то пагина времени.

Красивый серебристый колорит выделяет холст «Славянский поселок» (1940-е годы, СКМ), где Громов цитирует один из древнеславянских сюжетов Николая Рериха. Опять

особое внимание уделено стихиям: зелень курчавится и полнится жизнью; земля плотно лежит, она – твердь; вода покрывается рябью, струится, отражает и всегда написана очень достоверно, хорошо изучена.

Художник освоил много тем и жанров, но его «лейтмотивом» была тема красоты, щедрости, изменчивости природы (*прим. 11*). Уже в ранних картинах, посвященных начальному этапу жизни Земли, природа присутствует как главная героиня. Громов был восхищен ее мощью, витальной силой. Многочисленные персонажи картины «Силурийский период» (1940-е годы, СКМ) (**цв. вклейка, рис. 69**), позаимствованные из школьных наглядных пособий по истории и биологии, совершенно преобразились на холсте Громова: толща воды показана в разрезе, подводные жители плывут, ползут, извиваются, над ними разыгралась стихия: перекатываются валы мирового океана, земля вздыбилась, покрылась горами, внутри них клокочет магма и прорывается наружу: над некоторыми из этих гор встают угрожающие образования, которые больше всего напоминают ядерный гриб над Хиросимой. И окруженные яростной стихией на маленьком островке жмутся худосочные хвощи и папоротники. Суровой и опасной кажется природа древности, но, чем ближе к современности, тем все более умиротворенным становится пейзаж.

Постоянной «моделью» Громова был город Себеж, живописно расположенный на узкой полоске суши, и с трех сторон окруженный широким Себежским озером. Художника завораживала красота этих мест, и он писал не только современный облик города на мысу, но видел его в исторической перспективе: то на этом фоне высится фигура Петра I, то Пушкин с безмятежной улыбкой любит дачами, неизменно одно – это всегда идиллия. И если тончайшее мастерство Громова-пейзажиста свидетельствовало о самом внимательном изучении окружающего мира, все же его произведения ни в коем случае не являлись видами, написанными с натуры. Громов изображал идеальное царство красоты. Только однажды этот мир будет кощунственно осквернен: «Бомбежка на озере Себежском в 1941 году» (1946, Псковский музей-заповедник) – это апокалипсическая картина безвозвратного разрушения гармонии и гибели и природы, и города, и человека. Вероятно, появление черного цвета, который господствует во многих крупноформатных картинах второй половины 1940-х годов, и который с легкостью можно было бы связать с традицией народного искусства и примитива, росписи по жести и клеенке, на самом деле обусловлен не столько культурной традицией, сколько душевной травмой, оставленной войной. «Художественный опыт в примитиве – это прежде всего экзистенциальный опыт, и он переживается отнюдь не по законам искусства» [Богемская 2001 (Наивное искусство): 10]. Негативная составляющая со временем вытеснялась от работы к работе, и в серии черных картин от состояния катастрофы в «Бомбежке...» Громов пришел к райским образам, изображению «гармонически устроенного мира» в таких произведениях как «Закат над озером Себежское. (Катерок)» (1953, СКМ), «Вечер на озере Ороно» (1966, Псковский музей-заповедник), «Утро на озере Себежском» (1968, Псковский музей-заповедник) (**цв. вклейка, рис. 70**), «Костер дружбы на Себежском озере» (1975, СКМ) (*прим. 12*). Приведем еще одну цитату из книги Ксении Георгиевны Богемской о наивном искусстве: «На самом деле сила воздействия этих работ в том, что явились они как преодоление невзгод, не красота действительности в них, а красота внутренней жизни художника» [Богемская 2001 (Наивное искусство): 16]. В 1960–1970-е годы не только для Громова, но для других «восприимчивых натур» слово природа оказалось на том месте, где традиционно находилось слово Бог («Так природа захотела, Почему, не наше дело, Для чего, не нам судить...»). Картины

Константина Громова, относящиеся к пейзажному жанру, представляют собой нечто гораздо большее, чем виды природы. Об этом в частности свидетельствует их ирреальное освещение, ощущение времени как замершего, бесконечно длящегося.

Характерным для пейзажного творчества Громова является широкий охват пространства. Художник выбирал формат, сильно вытянутый в стороны. Подобные виды он писал на протяжении длительного периода времени: «Панорама деревни» (1950-е годы (?), СКМ), «Вид на Вятиревское городище зимой» (1986, Псковский музей-заповедник). Этот панорамный взгляд сохранялся во многих его произведениях, имеющих более традиционный формат: прямоугольный или близкий к квадрату. Художник ставил перед собой задачу передать «реалистическую» картину мира, использовал многие приемы, которые характерны для построения прямой перспективы: пространственные планы, фиксация точки зрения, которая способствует сравнению дальних предметов с ближними, изменение масштаба предметов, тонального, цветового построения при мысленном движении в глубину картины. Однако в большинстве его работ имеются признаки обратной перспективы, тогда масштабы предметов произвольны, а разные точки зрения на них совмещаются самым причудливым образом, наиболее наглядные примеры – «Закат над Себежем» (1990-е годы), «Пейзаж у родника» (1995, оба – в СКМ). При неизменном уважении к топографии, заботе о том, чтобы изображенное место было достоверным и легко узнаваемым, Громов мог фантазировать на заданные темы. Картина «Северное сияние» (1980-е годы (?), СКМ) – пример свободного конструирования реальности, когда художник с легкостью соединяет удивительное явление природы и хорошо известный по открыткам вид северной столицы (Северной Пальмиры, Северной Венеции), и вот над Невой уже полыхнет северное сияние, на которое смотрит Медный всадник.

Мастерство пейзажиста проявилось также в изображении Громовым сельскохозяйственных работ. В 1980-е – начале 1990-х годов эти произведения освободились от жухлой цветовой гаммы, построенной на оттенках коричневого, и приобрели сияющую многокрасочность. Живописное начало возобладавало над рисованием тонкой кистью по холсту. Красочный слой стал густым, мелкие мазки создают рельеф на поверхности холста. Горизонтальные планы открываются один за другим широкими полосами, в каждой из которых преобладают оттенки одного цвета («Заготовка кормов», 1986, СКМ; «Заготовка сена», 1990, Псковский музей-заповедник; «Уборка льна», 1991, СКМ) (**цв. вклейка, рис. 71**). В умиротворенном пейзаже работают колхозники, движется техника, которую художник, боясь погрешить против истины, изображал по фотографиям (Фотография комбайна в поле, расчерченная масштабной сеткой. Фонд К. М. Громова, СКМ).

Популярная в мировой живописи тема сбора урожая получила в позднем творчестве Громова своеобразную интерпретацию, во многом связанную с изобразительной схемой советского плаката: персонажи показаны крупным планом (фигура обрезана по пояс или по колено), они выполняют простые, наглядные действия, на лице трудящихся сияет улыбка («Шефы в колхозном саду Аннинского», 1985; «На пчелопасеке», 1993; «Сбор томатов в теплице», 1990-е годы, СКМ). Нередко в композиции включены усыпанные плодами ветви фруктовых деревьев. Герои картин предстают под сенью этих благодатных ветвей, вероятно, символизирующих изобилие природы, ее доброту и щедрость к человеку («Плоды созрели», 1990, собрание В. М. Галицкого, Псков; «Автопортрет», 1992, Псковский музей-заповедник; «На пчелопасеке», 1993, СКМ).

Произведения Громова, посвященные промышленности, благодаря самому выбору сюжета лишены той мощной поэтической основы, которая характерна для сцен крестьянского труда на фоне природы. Художник сосредоточен на фиксации интерьера, деталей производственного процесса («На хлебозаводе», 1948; «Цех», 1948 (?), СКМ). Однако та маниакальная точность и предельная честность, с которой он работает над этими сюжетами, рождает новую поэзию – поэзию повседневности, а труд окружен ореолом служения людям. Все персонажи этих холстов изображены с натуры, о чем свидетельствует рисунок из собрания Себежского музея. На нем представлена бригадир хлебозавода Ульяна Мефодиевна. Погрудный портрет бригадира, исполненный цветными карандашами, сопровождаются дополнительные подробные указания на цвет волос и глаз, рост, описание и цвет одежды. Рисунок наивного художника подчинен его собственной иерархии смыслов: голова непропорционально велика по сравнению с телом, лицевая часть показана излишне крупной по отношению ко всему размеру головы.

Репертуар тем, жанров и даже видов изобразительных искусств, к которым обращался Громов был очень широк. Он выходил за рамки, которыми традиционно ограничивают область художественного. Универсальность этого мастера, работавшего в диапазоне от рисунка до объемного макета и диорамы уникальна. При этом его «почерк» всегда узнаваем. Однако, прежде всего, Громов был одаренным живописцем. Он воспринимал себя как самодеятельного художника, осознавал специфическую выразительность своих приемов. Изобразительные источники, которыми он широко пользовался, не повторялись им, а служили отправной точкой для самостоятельного творческого процесса. Громов – большой мастер пейзажного жанра. С помощью контрастных цветовых сочетаний, сложных эффектов освещения он создавал на своих полотнах особую среду, пронизанную идиллическим настроением и воплощающую мечту о гармоничном сосуществовании природы и человека. Он был энтузиастом сохранения и изучения родного края, как мог поэтизировал и мифологизировал его.

Особым было его место в контексте художественной жизни русской провинции. В отличие от таких самодеятельных художников как Павел Леонов, Громов не являлся маргиналом, а занимал положение «ученого художника»: художника-просветителя, краеведа-знатока, включенного не только в культурную, но и широкую общественную жизнь. Он поддерживал тесные дружеские отношения с интеллигенцией Себежа, Пскова, Ленинграда, однако среди близких друзей Громова не было профессиональных художников, он чувствовал себя своим в кругу самоучек. Громов был местным «гуру», не только живописцем, но и директором музея, хранителем. Положение обязывало, оно обусловило специфические черты его творчества – дидактичность, повествовательность. Он представлял собой тип советского ответственного работника в лучшем смысле этого слова, закономерно, что в искусстве Громов использовал клише отечественной пропаганды. Помимо высоких художественных достоинств его живопись представляет собой ценный материал для изучения русской культуры второй половины XX века. Для Себежа Громов стал уникальным мастером, не только бытописателем, но создателем яркого художественного образа этого города.

Примечания

1. Выставка картин Псковского общества художников при Псковском губотделе профсоюза работников искусств СССР. Псков, 1926. Цит. по: Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1992. С. 243.

2. Из областной печати 1920-х годов. Цит. по: Салтан Н. И. Галерея наивного искусства Псковского музея-заповедника // Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. URL: <http://museums.pskov.ru/pskovoldmodern/saltan/statua1> (дата обращения: 25.09.2016).

3. Имя художника неизвестно. Все подробности биографического характера почерпнуты из бесед автора с вдовой художника, Александрой Степановной Громовой (1921–2008) и его сыном Василием Константиновичем Громовым, состоявшихся 5 августа 2007 года и 25 августа 2011 года, соответственно.

4. До начала Великой Отечественной войны К. М. Громов сменил множество мест работы, само их перечисление интересно как пример пути интеллигента в маленьком провинциальном городе: экскурсовод Себежского краеведческого музея (1934–1938), заместитель председателя артели «Прогресс» по культурно-просветительской работе (1938–1939), технический секретарь отдела пропаганды и агитации Себежского РК ВКП(б) (1939–1941), художник-чертежник специального училища войск НКВД (1941) (К. М. Громов. Личный листок по учету кадров. 14 июля 1957 г. // Архив Себежского краеведческого музея. Л. 1 об.).

5. «– Это наши ударники, замечательные люди, – сказал он. – Специальный стенд в музее организую, пусть народ гордится героями труда. Сейчас, понимаешь, до старины руки не доходят. То цех новый пустят, то клуб сдадут, то ферму. Беру фотоаппарат – и туда. Потомки-то должны знать, как мы трудились и жили, или не должны? История, она, брат, наука очень интересная и нужная...» (о К. М. Громове в книге: Грибов Ю. Т. Сороковой бор. М., 1975. С. 112–113).

6. «Петр I в Себеже», 1966 и «А. С. Пушкин в Себеже в 1824 году», 1980-е годы (?). Обе картины – в СКМ, Себеж.

7. «В 1943 г. Камышлинским РК ВКП(б) я был принят в кандидаты Коммунистической партии. [...] Член КПСС с 1949 года». (Автобиография Громова Константина Михайловича, проживающего в г. Себеже, ул. Красноармейская, д. 41. 11 августа 1978 г. // Архив автора статьи. Л. 1, 2).

8. Единственным исключением стал «Портрет жены и младших сыновей» (1964, ПГО-ИАиХМЗ), где Громов в качестве образца использовал «Мадонну с младенцем и Иоанном Крестителем (Мадонну Эстерхази)» Рафаэля Санти (около 1508, Музей изобразительных искусств, Будапешт) и изобразил двух обнаженных мальчиков, пускающих кораблики на берегу Себежского озера.

9. «Ивангород на Себеже в XVI веке», 1960-е годы (СКМ). Об этом см.: Салтан Н. И. Константин Громов. Псков, 1986. С. 4.

10. Выражение Анри Перрюшо. (Перрюшо А. Таможенник Руссо, Воллар А. Воспоминания торговца картинами. М., 1996. С. 80.

11. «По словам Константина Михайловича, природа – непревзойденная по таланту и мастерству искусная художница. И обожать, беречь, преклоняться и защищать ее для живописца стало главным делом его жизни». (Егорова Т. В Москву на выставку // Призыв. 1994. № 94).

12. Об идиллии см. подробнее: Балдина О. Д. Мир праздничных образов и фантазий в творчестве наивных художников // Рылёва А. Н., Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство. СПб., 2011. С. 276–293.

Список использованной литературы

- Алексеев О. В., Голышев А. И.* Псковское музейное объединение. Л., 1990.
- Балдина О. Д.* Все запечатлено в их сердце. Пушкинские образы в творчестве наивных художников России: Каталог. М., 1999.
- Богемская К. Г.* Наивное искусство. Елена Волкова. СПб., 2001.
- Богемская К. Г.* Пушкин как мифический предок // Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001.
- Грибов Ю. Т.* Сороковой бор. М., 1975.
- Автобиография Громова Константина Михайловича, проживающего в г. Себеже, ул. Красноармейская, д. 41. 11 августа 1978 г. // Архив автора статьи.
- Громов К. М.* Личный листок по учету кадров. 14 июля 1957 г. // Архив Себежского краеведческого музея.
- Громов К. М.* Из истории Себежского музея. К 60-летия со дня создания // Призыв. 1987. № 35, 36, 37.
- Громов К. М.* Любите и берегите свой край // Призыв. 1986. 6 марта.
- Громов К. М.* Место крепости «Иван-город на Себеже» // Призыв. 2000. 12 июля.
- Громов К. М.* Новый экспонат в музее // Призыв. 1957. 14 апреля.
- Громов К. М.* По залам музея // Призыв. 1987. № 93, 95, 98, 100, 101, 102, 104, 105.
- Егорова Т. В.* В Москву на выставку // Призыв. 1994. № 94.
- Орлова Г.* «Карты для слепых»: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху. 20 августа 2010 // Уроки истории XX век. URL: <http://www.urokiistorii.ru/2010/20/karty-dlya-slepykh> (дата обращения: 25.09.2016).
- Перрюшо А.* Таможенник Руссо, Воллар А. Воспоминания торговца картинами. М., 1996.
- Рылёва А. Н., Балдина О. Д.* Два взгляда на наивное искусство. СПб., 2011.
- Салтан Н. И.* Галерея наивного искусства Псковского музея-заповедника // Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. URL: <http://museums.pskov.ru/pskovoldmodern/saltan/statya1> (дата обращения: 25.09.2016).
- Салтан Н. И.* Константин Громов. Псков, 1986.
- Салтан Н. И.* Самодеятельное искусство Псковской области: Каталог выставки. К. М. Громов, П. Д. Мельников, А. Ф. Шнявин. Псков, 1980.
- Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1992.
- Струкова А. И.* Константин Громов. Наивный художник в роли ответственного работника учреждения культуры // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры: материалы научной конференции. М., 2013.
- Шлосберг Л. М.* Краевед, летописец... // Псковская правда. 1984. 16 июля.
- Яземова Е.* Себежского художника записали в митьки // Псковская правда. 2005. 8 дек.

Нагой Фатима Нурдиновна

*кандидат философских наук
старший научный сотрудник ГБУК «Волгоградский музей
изобразительных искусств им. И. И. Машкова»
доцент Волгоградского филиала РАНХиГС
Волгоград
fatima_nm@mail.ru*

**Культурное понимание как способ бытия человека:
разговор с художником**

Культурное понимание не является актом субъективности, а представляет собой способ бытия человека – конечного, временного, историчного человеческого бытия, отличного от несобственного простого поддержания повседневной жизни. С экзистенциальных позиций понимание – самоистолкование и раскрытие человеческого существования – событие обретения истины бытия. Чудо понимания заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу. Размышления о смысле жизни опираются на опыт прожитой жизни, представленный через выбор и высказывание человека. Произведение искусства является предметом разговора автора и читателя на общую для них тему, но главное, что разговор не может состояться, если он ведется исключительно в форме монологов и морализаторства.

В современной философии одним из ведущих является принцип диалогичности, согласно которому «эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному единственному сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника, который и переживает жизнь и выражает свое переживание в художественно значимой форме. Есть события, которые принципиально не могут развертываться в плане одного и единого сознания, но предполагают два не сливающихся сознания, существенным конститутивным моментом которых является отношение одного сознания к другому...» [Бахтин 1979: 78]. Произведение – экзистенциальное событие, которое понимается через реконструкцию вопроса, который стоял перед автором. Уникальные возможности открывает живой разговор с художником, готовым к диалогу о жизни, времени, людях.

Нинель Дмитриевна Пирогова – художник, принадлежащий к тому поколению, для которого жить в настоящем и по-настоящему означает проявлять заботу о будущем. Волгоградский музей изобразительных искусств имени И. И. Машкова гордится тем, что в его коллекции представлены работы Н. Д. Пироговой, которые постоянно экспонируются на выставках. Поэтому не случаен выбор собеседника с нашей стороны, особое звучание эта идея получила, когда выяснилось, что она совпадает с желанием Нинель Дмитриевны записать воспоминания, отражающим понимание необходимости сохранения живых свидетельств, человеческих историй, в которых рассказчик и есть «гений места», противостоящий надуманным идеологическим конструкциям и передающий человеческое тепло следующим поколениям. На этот разговор – рассказ мы и будем опираться, используя диалектику чувственного и рационального плана осмысления жизни.

Взгляд художника отличает наблюдательность, находчивость и заразительность в проявлении творческой интуиции, поскольку объективная реальность для него только один из источников творчества, наряду с которым опорой является его собственный внутренний мир и сама логика движения искусства. В рассказе Нинель Дмитриевны о родителях, войне, учебе, профессии, семье присутствует цвет, удивительные подробности и обобщения, эмоциональное напряжение, словами философа, перед нами настоящее прошлое. Человек способен связывать вещи окружающего мира и потом переносить этот мир внутрь себя, создавая человеческий мир. Поэтому человек – малый мир, заключающий в себе большой. Прожитая жизнь видится как опыт, собранный материал, который неизвестно когда и где пригодится. Н. Д. Пирогова считает, что в создаваемой художником работе обязательно должно быть что-то документальное, что-то написанное с натуры, для этого и следует заниматься собирательством, отказаться от деления накопленного на нужное и ненужное.

С конца 50–х годов двадцатого века и практически до последнего времени Нинель Дмитриевна считала для себя обязательным показывать хотя бы одну новую работу в экспозициях Дома художника. «Где бы ни была, делаю набросочки, по которым потом что-то эдакое придумываю... Художник должен быть разносторонним, однако заниматься нужно тем, что удастся профессионально». Причем профессионализм является не простым единством знаний и навыков, это категория мировоззренческая, этическая, включающая мотивационные, когнитивные и эмоциональные составляющие, как следствие – ответственность в работе, уверенность в своих силах и моменты глубокой удовлетворенности от результатов работы. Нинель Дмитриевна вспоминает как, обучаясь на графическом отделении Эстонского художественного института, побывала на занятиях почти всех факультетов, работала по стеклу, расписала сервиз, освоила эстонский традиционный промысел – тиснение по коже, экспериментировала с керамикой и с ювелирными украшениями: «Должно быть интересно!» Было желание заняться моделированием (дизайном) одежды, но в молодости прикладное искусство уступило «высокому». «Друзья называют меня художником европейского воспитания. Я ищу, чтобы было красиво, спокойно, понятно и достойно человека», – подчеркивает художник. Эти слова выражают творческую позицию личности, облагораживающей действительность на основе представления о красоте (**цв. вклейка, рис. 72**).

В художественном произведении диалектический переход материала в форму, а формы в содержание осуществляется через культуру, через наполнение материала и формы ценностями культуры. Для нас представляет интерес определение, согласно которому, культура – это система творческих точек зрения, творческих позиций, которые можно определить как события–встречи или как коммуникативные события. Речь идет о двух собеседниках – «авторе» и «читателе», а также месте их пребывания – «пространстве–времени». Вопрос заключается в том, как вырастает этот мир. Систематическое единство культуры образуется зацеплением атомов культурной жизни. «Автономная причастность» каждого атома культуры к целому, означающая его нераздельность с системой культуры и неразворимость в ней, создает «конкретную систематичность каждого явления культуры», из чего следует, что область культуры не сплошная территория, а вся состоит из границ, понимаемых как линии соприкосновений и взаимодействий атомов культурной жизни [Бахтин 1979] (**цв. вклейка, рис. 73**). Возможно, поэтому для художника так важно участвовать в выставках. В рассказе Нинель Дмитриевны удивительно легко звучат имена, представляющие целое поколение волгоградских художников, возникает ощущение дружеских крепких

связей между людьми. «Художники были небогатыми, но обеспеченными людьми». Если работа попадала на выставку, ее приобретало Министерство Культуры, затем она передавалась в музеи или другие организации. Это позволяло довольно легкомысленно относиться к судьбе картин самому художнику, подписывать их позже, подчас на ходу придумывать названия. Всех объединяло высшее художественное образование, архитекторы, скульпторы, поэты, художники – одна «хорошая компания». Нинель Дмитриевна вспоминает, что были трения, критика и, одновременно, большая потребность работать и в работе, в которой важен был «горизонт восприятия», способность увидеть и использовать существующие возможности. Никто не мешал изливать душу в своем частном творчестве, продать работы можно было через художественные салоны. «Когда пишешь картину, ее надо кормить..., а еще кормить надо семью» – говорит художница. Бывало сложно, но согревало главное: «смысл приобретения профессии художника – востребованность».

Художник составлял творческие планы, создавал крупные тематические произведения, разрабатывал большую тему, а не подстраивался под вкус обывателя. Поэтому особый интерес вызывали задачи по разработке темы героев как представления о востребованном типе человека, так Нинель Дмитриевна нашла и написала свою повариху (*рисунок 1*).



Рисунок 1. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Повариха. 1973. Бумага, акварель. 57x46. ВМИИ

Нинель Дмитриевна с иронией вспоминает, как в молодости решила, что никогда не будет преподавать. Во время педагогической практики ученик на просьбу повторить вопрос ответил: «Пушкин повторит», и она сделала вывод, что это не ее призвание. Уже после достижения пенсионного возраста она приступает к педагогической работе в Волгоградском государственном педагогическом университете на кафедре рисунка и живописи. «Воспитывая и образовывая человека важно не вылепить из ученика собственное подобие, подавив его своей личностью, намного сложнее разглядеть индивидуальность и содействовать ее превращению в художника». Педагог должен торопиться делиться секретами мастерства, но сохранять чуткость к тому развитию и порывам, которые обусловлены изнутри и сохраняют художественную самостоятельность ученика, в общем, трудиться следует с любовью и любить трудиться. «Нужно вытянуть человека на индивидуальность», – говорит Нинель Дмитриевна. Важным является не степень его отличия от других, а уровень развития собственной личности, ее способности воплотить художественный замысел, подтвердив его состоятельностью. Образование – прочное основание диалога,

не надо ломать людей и учеников. Каждый художник ищет понимающего человека, произведение представляет собой акт доверия к зрителю, никто не «пишет в стол», поэтому важно «помочь найти свое и направить к своему» (**цв. вклейка, рис. 74**).

Понимание является игровой частью культуры, предполагает совместное участие обоих в событии открытия истины бытия, самым интересным антропологическим основанием. Игра для человека давно стала дорогой к коммуникации, она требует участия в ней и зрителя в театре, и читателя литературного произведения, и посетителя художественной галереи, она не ведет к вынесенному за ее пределы результату: игра играет всеми участниками, поскольку полагает соблюдение определенных установленных правил и содержит цель внутри себя, что верно и в поле искусства. Именно это обеспечивает герменевтическую культурную идентичность в художественной игре: только тот способен на действительное восприятие – понимание искусства, кто, обладая эстетической наивностью, участвует в игре, добиваясь некоторых собственных наивных результатов. «Герменевтическая идентичность» художественного произведения «заключается именно в том, что что-то при этом «понимается», что произведение хочет быть понято как то, что оно «имеет в виду» или «говорит». Требование, исходящее из произведения, ждет своего удовлетворения. Произведение жаждет ответа, который может дать только тот, кто принял это требование. И ответ должен стать его личным ответом...» [Гадамер 1991: 291–292]. У произведения как бы два автора: один предшествует, другой внутри и два читателя – один следует правилам первого автора, другой стремится обнаружить и понять второго автора. Но все меняется, когда существует возможность поговорить с автором, звучит его голос, а в рассказе присутствует два плана – документальный и субъективный, возникает соответствующий образ истории данного человеческого мира. И странным образом эта возможность ценится тем, кто ее обеспечивает, а не тем, кто мог бы ею воспользоваться и мы не являемся исключением (**цв. вклейка, рис. 75**).

М. Хайдеггер настаивает, что основное назначение искусства в том, что художественное произведение открывает мир. Под миром, однако, здесь понимается не окружающая природная или социальная реальность, не совокупность каких-либо вещей и явлений, так как «мир» вообще не может существовать для растений и животных. Мир, открываемый искусством и данный только человеку, беспредметен, поскольку он – единство жизненно значимых отношений в совместном бытии (со – бытии) человека с другими людьми, которым может жить и действовать целый народ в конкретную историческую эпоху. «Мир» высвечивает вместе то, «на чем и в чем человек основывает свое жилье» и что без этого освещения остается совершенно скрытым для человека. Он называет это землей, подчеркивая сразу, что подразумевает под этим словом не просто представление о материальной массе поверхности планеты или физическое и астрономическое понятие о ней. «Землей» Хайдеггер называет существование вещей в их сокрытости, из которой они могут войти в видимое человеком пространство благодаря «отблескам», бросаемым на них миром, сохраняющим при этом тайну бытия. Только через «мир» все вещи получают свою определенность – «долговременность и быстротечность, свою удаленность и близость, свою широту и узость» [Хайдеггер 1993: 45].

Если искусство несет в себе «мир», хранителями которого являются поэты, художники и музыканты, то оно и является способом осознания («установления») всего вещественного, оно двигает и держит саму «землю» в открытости бытия. «Храм – произведение в том, что он выставляет мир... Скала превращается в опору и покой и так впервые становится скалой; металлы приходят к блеску и мерцанию, краски – к свечению, тон – к звучанию,

слово – к говорению... Произведение позволяет земле быть землей» [Там же]. Таким образом, «выставление мира и установление земли являются двумя сущностными чертами произведения», и потому именно искусство «впервые дает вещам облик, а человеку взгляд на самого себя» [Там же].

Самой замечательной частью рассказа стала бесценная история семьи, начав которую Нинель Дмитриевна не могла остановиться, вновь переживая незабываемые моменты, ощущая присутствие дорогих людей рядом. Все начинается с воспоминаний трехлетнего возраста. Образ отца в белой парадной форме инженера-строителя железнодорожных мостов, трогательный образ молодой мамы в пальто, кротовой шапочке-пилотке, с сумочкой. Потом... война, оставленная прирученная галка, кошка, таз варенья на плите в наглухо закрытом доме. Протягивающий руку дедушка в проеме товарного вагона, первая бомбежка, длинный путь до Орска, выживание и взросление.

Через несколько лет после войны Нинель Дмитриевна вышла из поезда вечером на вокзале в Таллине и, забыв обо всем, гуляла по старому городу в белую ночь. В комнате художественного института жили вдвоем. «Меня называли «дед Лука», наверное, за мою способность выслушивать и поддерживать» – вспоминает Нинель Дмитриевна. Потом большая любовь, выпускной вечер в красивом, сшитом своими руками платье и туфельках цвета кофе... В Сталинград Нинель Дмитриевна приехала следом за мужем художником Леонидом Голубом, который выбрал строящийся город, увидев в нем возможности для семейного строительства. Были смотрины жены, устроенные друзьями мужа, первая комната в общежитии Художественного фонда. Потом маленькая комната – в углу приемник, матрац на полу, и на столике – резиновая игрушка Бэмби. Позже уже обставленная таллинской мебелью комната, своими руками сделанный китайский фонарик с голубой кисточкой вместо люстры, цветы сакуры на стекле окна, обрамленного кружевными немецкими занавесочками. Главное – это звучащая музыка Грига, спящий рядом в мастерской на надувном матраце сын, залитая светом мастерская и работа (цв. вклейка, рис. 76) (рисунк 2).



Рисунок 2. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Будущий летчик. Из серии «Дети». 1964. Бумага, линогравюра. 36,7x52,5. ВМПИ

«В Волгограде – очень сильные художники, которые не оценены городом. Совсем не идеализирую советские времена, но тогда отношение к мастерам искусства было гораздо лучше. Мы были защищены, чувствовали, что нужны, нам давали заказы. Сейчас художники оказались в свободном плавании, остаются только самые сильные, а искусство – не поле сражений», – считает художница. В сложное время для страны, когда в городе только

проектировали застройку Аллеи Героев, художникам предоставили возможность выбрать расположение своих мастерских. Нинель Дмитриевна вспоминает как, пусть не просто, но реализовала свою мечту об окнах дома на восход и мастерской – на закат.

Наша собеседница всегда имела не только творческую, но и гражданскую позицию. С 1959 по 1974 год была членом художественного совета при Волгоградском художественном фонде, с 1964 по 1970 год – председателем секции графики Волгоградского отделения Союза художников России. В 1972 году как делегат участвовала в работе III съезда художников РСФСР. С 1972 года периодически член выставкома при Управлении культуры Волгоградской области, а с 1999 года и по сегодняшний день – член жюри по народным промыслам при администрации города Волгограда [Жизнь в поисках красоты 1991]. Все вместе это продолжает порыв художников этого поколения: быть свободными в творчестве и, одновременно, полезными стране. Нинель Дмитриевна считает, что разработка большой темы возможна при существовании серьезного заказчика и господдержке, существование художественных советов при всех перегибах нельзя считать упрощенно цензурой, частная история художника в творчестве является самодвижущейся и, конечно, не может совпадать с официальным заказом и сами художники это понимали.

Такая позиция иллюстрирует мысль о том, что в бытии человека можно выделить несколько слоев. Первый – существование «человека телесного», соответственно, коммуникация на уровне этого наличного эмпирического бытия подчинена принципам полезности. Второй уровень в бытии человека представляет собой предметное сознание, которое по истинности своей является общим для всего человечества. Более высоким уровнем бытия человека, по мнению философов, выступает «разум», или «дух», определяемый как «целостность мышления, деятельности, чувства» и отличающийся от «рассудка» как вневременная структура от временного события. На основе коммуникации в сфере духа из общественной субстанции создается идея. Отдельный человек видит смысл своего существования в признании себя частью социального целого, которое им же определено в данном качестве.

Часть людей ищет смысл существования и обретает свое значение, выстраивает свой «проект», вовлекается в жизнь и активно действует, остальные – напротив, совершают бегство от свободы и пассивно принимают те обстоятельства и те роли, которые им навязаны извне, предпочитая оставаться в рамках несвободы. Эта бинарная оппозиция имеет самое прямое отношение к эстетическим и этическим проблемам, когда из движения сознания к свободе проистекает обретение ответственности за себя и мир. Чудо трансцендирования – выход самобытия личности за свои же пределы, соответственно человек и Другой полагают друг друга, являются обусловленными друг другом сторонами и создают основания для этического и эстетического синтеза. Это означает, что человеку следует желать встречи с Другим и таким образом рождения себя как завершенной целостности, духовного существа.

«Люди меня любили и я для них старалась... Время было противоречивое, случались неудачи, возникали трудности, тяжелый след оставляли потери. Но дело не в этом... Дело в человеке, его воспитании, искусстве оставаться собой, совестливом отношении к людям», – подчеркивает наш рассказчик. Совпадение нашей отдельной истории, рассказанной Нинель Дмитриевной и идей, которые высказаны в философии ее современниками подтверждает существование общего культурного пространства. Последнее получает ценностную определенность благодаря определенности отдельного человеческого мира, гением которого является конкретный человек, обратная зависимость также верна.

Список использованной литературы

- Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979
- Гадамер Г. – Х. Актуальность прекрасного. М.1991
- Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. М. 1993.
- Жизнь в поисках красоты. Живопись и графика Нинель Пироговой / сост.: И. В. Кострыкина. – Волгоград: Издатель, 2011.

Лескова Инна Александровна

доцент, кандидат педагогических наук

член АИС

Волгоград

innaleskova@yandex.ru

Тема второстепенного человека в живописи С. В. Крылова

В культурной топике современной действительности концепт «гений места» активно функционирует в различных контекстах общественного сознания. Основанный на синтезе природы и культуры, концепт раскрывает феноменологию отношений между ландшафтом и человеком. Тем самым, по сути, он представляет собой образ-топос, в смысловом пространстве которого содержится всё то, что кодирует самосознание человека и претворяется в его действиях и свершениях: лейтмотивы образов природы, эстетически эмоциональная картина мира, порождаемая восприятием природы, «идеи времени», ценностные ориентации общества, культурно-исторический контекст и пр.

Образ-топос Волгограда и земли Волжской имеет важное значение для характеристики творчества и понимания мировоззрения волгоградского художника С. В. Крылова. «Гений места» персонифицирован в целом ряде его произведений, определяя ценностный смысл содержания живописных образов. Он проявляет себя двояко: экстенсивно – через воплощение внешнего облика волжской природы, Волгограда (это многочисленные пейзажи полные тонкого лиризма или эпичности) и интенсивно – через выражение отношения художника к образу-топосу, в среде и атмосфере которого развивается его миропонимание (это созданные им сатирические, символические, философско-художественные образы). В разнородном смысловом пространстве этого образного ряда выделяется несколько взаимосвязанных тематических линий, центральной из которых выступает тема второстепенного человека.

Наблюдение и осмысление состояния современной жизни, взаимоотношений между людьми и авторская интерпретация этого исходного жизненного материала привели к сложению в творчестве С. В. Крылова образа второстепенного человека. На первый взгляд может показаться, что он является синонимом образа маленького человека, в силу того, что понятия маленький и второстепенный имеют сходное смысловое значение: маленький подразумевает свою противоположность – большой, равно как и второстепенный предполагает наличие первостепенного (главного, основного). Однако в художественном контексте живописи С. В. Крылова это сходство нивелируется. Осмысливая исходный жизненный

материал, художник обращает внимание на те изменения, которые произошли с человеком под влиянием смены культурного формата общества и привели к появлению нового «героя времени».

Маленький человек – продукт жизни традиционного общества, которому присуща духовно-ценностная вертикаль (восхождение от низкого к высокому, от малого – к великому и пр.). Малость – это, в первую очередь, внутренняя оценка человеком себя, в её основе понимание и признание существования более значимого, великого, относительно которого он мал. В русской литературе и живописи XIX века образ маленького человека – один из центральных, его интерпретационное поле включает в себя такие признаки как низкое социальное положение, униженность, беззащитность, инфантильность, духовная слабость.

Второстепенный человек – продукт жизни современного общества, в котором духовно-ценностная вертикаль разрушена, а ценностная парадигма подвижна и неустойчива. Как и маленькому человеку, ему присуща духовная слабость, он незначителен, не состоялся в своей личной уникальности, не способен к производству духовных ценностей, а уже существующие понимает поверхностно, поскольку не обладает духовным опытом их реализации. Но для второстепенного человека (в отличие от маленького) это незначимо, так как в самооценке он не руководствуется духовно-ценностной вертикалью, мерило его внутренней оценки себя – успешность и комфорт. Второстепенного человека сущностно характеризует самозванство, он узурпирует чужую позицию, не имея внутренних оснований для соответствия ей. И делает это с целью изменить к себе отношение окружающих, обеспечить своё соответствие существующим в современном обществе стандартам успешности и комфорта. Для него важно не быть, ему достаточно казаться, не быть, например, уникальной личностью, а казаться таковой, не быть умным, а казаться таковым и пр. Главное – успешно использовать атрибуты избранной роли, продвигая её как жизненный автопроект.

Образ второстепенного человека в живописи С. В. Крылова ярко воплощён в серии работ «Беня Факин или новый план монументальной пропаганды» (2000–2003). В этой серии образ-топос Волгограда персонифицирован через отношение художника к характерным особенностям социокультурной среды, присущей городу. Название серии ассоциативно отсылает к ленинскому плану монументальной пропаганды, являвшемуся после октябрьской революции 1917 года агитационным средством новой идеологии. Соответственно образ Бени Факина – персонификация новой идеологии (в авторской интерпретации), сложившейся в России в постперестроечное время. С точки зрения художника – это идеология второстепенного человека. С. В. Крылов жёсток и язвительен в своих оценках, он раскрывает образ Бени Факина с разных ракурсов.

С одной стороны, он воплощает плоды трудов Бени-чиновника. Для увековечивания «нетленного» значения этих трудов художник использует мотив памятника. Например, «Проект памятника 10 лет перестройки» (2000 г.). Памятник представляет собой кабинку деревянного туалета, установленную на круглом постаменте. Чтобы придать ему монументальности, С. В. Крылов использует низкий горизонт и вертикальный формат картины, потому служащий фоном городской пейзаж (утопающие в зелени многоэтажные дома), оказывается ниже памятника, что придаёт ему значительности. Такая монументальность низменного сама по себе представляет собой остро диссонирующую нелепость, но в картине это выглядит буднично-спокойно, обыденно, потому что за 10 лет перестроечных трудов Бени Факина такой диссонанс стал обыденностью. Для общества стало почти нормой наделять малозначительное

статусом духовной ценности на основе того, что оно (малозначительное) заявило о себе таким образом. В этом проявление самозванства, присущего второстепенному человеку.

Картина «Проект шоу «Волгоградская культура» масштаб 5000» (2002 г.) (цв. **вклейка, рис. 77**) раскрывает ещё одну грань образа Бени Факина. Мы видим нечто парящее над городом и имеющее очертания огромной свиньи с небольшими крылышками на спине. Исходящие от неё лучи пронизывают весь город, облик которого хорошо узнаваем: вдалеке на горизонте виднеется статуя Родины-матери, с которой традиционно ассоциируется Волгоград. Свинья – это древний символ, в искусстве он традиционно персонифицирует распутство, чревоугодие, лень, ненасытность. Саркастичное название картины выражает отношение художника к состоянию культуры города тех лет, когда культурными называют проекты, которые создают только видимость культурной деятельности, ибо они реализуют не духовные ценности, а по своему реальному значению представляют собой производство очередной новости, о которой забыл в момент, когда услышал. Но своим авторам эти проекты обеспечивают комфорт и соответствие современным стандартам личной успешности. Указанный в названии масштаб 5000 подчёркивает, насколько раздута реальная значимость шоу «Волгоградская культура».

Е. Томская, автор одной из первых публикаций о творчестве С. В. Крылова, касательно этой картины пишет: «Обидно за волгоградскую культуру: неужели не достойна она иного памятника, кроме свиньи-дирижабля?» [Томская]. И при этом она отмечает, что «художник, не приемлющий темных сторон действительности, становится резок и язвителен» [Томская].

Мысль о наделении мелкого в своём значении статусом общественной значимости, как норме жизни современного человека, выражена также в картине «Памятник волгоградским брехунам от Бени Факина» (2002 г.). Памятник представляет собой конный монумент, отдалённо напоминающий «Медный всадник» Э. Фальконе. Однако волгоградский всадник восседает на половинке коня. Он одет в мундир XVIII века, на голове парик той эпохи. Рука всадника вытянута в направляющем движении вперёд. Но движение лишено энергии, которой у всадника хватает только на то, чтобы удерживать вытянутую руку, потому её направляющее движение воспринимается бесплодным и бессмысленным. Это памятник словоблудию, т. е. пустым и не имеющим содержания словесным формам (призывам, планам и пр.), которые непрерывно произносятся, но не имеют под собой реальной почвы, а потому не могут быть реализованы, на что красноречиво указывает половинка коня, зияющая пустота которой выставлена на всеобщее обозрение.

В этой работе художник также использует приём низкого горизонта, чтобы создать впечатление монументальности памятника и тем самым усилить диссонанс его восприятия зрителем, так как монументализируется откровенная нелепость – облик памятника несуразен и смехотворен, что также подчёркивается и его местоположением – это площадь Павших борцов в Волгограде. Своим названием она напоминает о достойном и великом прошлом страны, что резко контрастирует с нелепостью «установленного» на ней памятника.

Плоды трудов Бени-чиновника «триумфально» воплощает в этой серии работ картина «Подарок волгоградских бюрократов. Монумент «Счастье России»» (2003 г.). На двухступенчатом постаменте расположена вытянутая в энергичном движении вверх рука с пальцами, сложенными в кукиш. Не принесут России счастье бюрократы, видимо, так надо понимать этот образ. Огромные размеры и энергия вертикального движения руки ассоциативно отсылают зрителя к знаменитому монументу «Родина-мать зовёт!» на Мамаевом кургане,

что приводит к сопоставлению этих двух образов и раскрывает мысль, неявно присутствующую в произведении: ударь своим мечом, матушка, отсеки непотребное, уничтожь недостойные деяния.

В серии работ «Беня Факин или новый план монументальной пропаганды» образ второстепенного человека раскрывается не только через плоды трудов Бени-чиновника. Второстепенный человек многолик, он примеряет на себя разные роли (не только чиновника), однако это действие (узурпирование чужой позиции) не раскрывает и не обогащает содержание его личности, а лишь усугубляет несовпадение с самим собой, так как чужая позиция узурпируется при внутреннем несоответствии ей. В серию включены разные типажи: «Патриотка» (полная дама в шляпе, которая своими очертаниями напоминает НЛО, и флагом России вместо шарфа), «Нужный человек» (сочетание угодливости и холодного цинизма), «Продавщица разлуки» (неряшливого вида женщина с охапками жёлтых цветов), «Бритоголовые ребята» и другие. Связующей нитью между этими образами является ощущение неестественности, проявляющей себя либо во внешнем облике персонажей, либо в их образе жизни, легко прочитываемом во внешнем облике. Они честно отыгрывают выбранные роли, увлечённо воспроизводя их атрибутику, но эти жизненные позиции не наполняют их собственную жизнь смыслом. В обществе, которое допускает возможность наделения малозначимого статусом общественной значимости на основе простого именованя и без внутреннего тому соответствия, человек воспринимает такого рода самозванство нормой и практикует его в своей жизни, что обесмысливает её. А это противоречит самому естеству человека, так как его сущностной, родовой чертой как раз является способность наделять вещи смыслом. Неестественность, которая есть в такого рода бессмысленности существования по ролевым шаблонам, раскрывает ещё одну грань образа второстепенного человека.

Свои размышления об утрате естественности как обесмысливании жизни современного человека художник продолжает в другой серии работ «Игры Крылова, или Вы думаете, что здесь лучше» (2002 г.). Эта серия не имеет прямой связи с образом-топосом Волгограда и земли Волжской, но содержательно близка размышлениям, положенным в основу цикла «Беня Факин или новый план монументальной пропаганды». Картины серии «Игры Крылова...» подаются как «документы», свидетельствующие факты утраты естественности, что жёстко констатируют окна Windows. В картине «Фавн» – на изображение мифологического персонажа, которого в античности почитали как доброго демона гор, лугов, полей, пещер, стад, ниспосылающего плодородие полям, животным и людям, грубо накладывается окошко Windows с надписью «File not found. Faun not found» (Файл не найден. Фавн не найден). Сходную по смыслу надпись «File not found. Van Gogh did not paint of this painting» (Файл не найден. Ван Гог не писал этой картины) мы видим в работе «Крестьянка», где на фоне цветущей природы, написанной в живописной манере Ван Гога, зритель видит пожилую крестьянку в платке и с хвостистой в руках. Таких крестьянок (как типажа) уже нет, и Ван Гога уже нет – файл не найден. В картине «Осенний пейзаж» – покой осеннего леса контрастирует с надписью в окне Windows «Warning Russia» (Предупреждение России). Обезличенные окна Windows своими текстами бесстрастно информируют, предупреждают об отсутствии живого и цветущего.

Подводя промежуточный итог, следует отметить, что контекстуальное поле образа второстепенного человека в произведениях С. В. Крылова содержит ряд взаимосвязанных характеристик. Художник отмечает его духовную слабость, склонность к самозванству,

которое второстепенный человек понимает как норму жизни (не быть, а казаться), т. е. он – практикующий самозванец. Второстепенному человеку присуще обесмысливание жизни, потому как он полагает, что достаточно ничтожное назвать великим, чтобы оно считалось таковым (главное оформить это поубедительнее). В свою очередь обесмысливание приводит к разрыву с собственным естеством, которым является сущностная родовая черта человека – давать вещам смысл.

Камертоном утраченного человеком естества в работах вышеназванных серий выступает природа – всегда прекрасная и безучастная к деяниям второстепенного человека, которые на её фоне выглядят ещё нелепее и уродливее.

Образы природы – один из главных лейтмотивов творчества С. В. Крылова. Сотни его пейзажных работ посвящены образам волжской природы и Волгограда. В них душа «гения места» раскрывает себя через красоту и гармонию. В этих образах есть тонкий лиризм и эпичность. С. В. Крылов, следуя традициям русской пейзажной живописи XIX века, стремится к монументальной картинности. Используя обобщённость форм и цвета, он создаёт образы, существующие как бы вне конкретного времени. Например, «Пейзаж с одиноким деревом» (2004), «Это хороший день, чтобы умереть» (2013) (цв. вклейка, рис. 78) и др. Также прекрасен и гармоничен образ Волгограда в городских пейзажах художника.

Характеризуя пейзажную живопись С. В. Крылова в целом, можно сказать, что её основной темой является тема естественности и безыскусности природы. Тем самым своим содержанием она контрастирует с темой второстепенного человека, усиливая неприглядность характеристик его образа. Обе темы, в свою очередь, характеризуют мировоззрение художника, его философские размышления о человеке и о тех изменениях, которые происходят с ним в условиях современной действительности. Ю. Фараджева – автор одной из ранних публикаций о С. В. Крылове в своей статье приводит такой диалог с ним:

«...Цинизм меня удручает.

– А какие люди не удручают?

– Кто живет искренне, не руководствуется какой-то прибылью. Мало таких осталось. Но это единственный путь, который мне кажется не тупиковым» [Фараджева].

Ещё одной важной темой в творчестве художника является тема разрыва связи времён. Например, цикл картин «Символы» (2000). Он пишет лица людей разных эпох в соответствующей времени стилистике. Например, Древняя Русь представлена иконописным образом, XVIII век – мужскими «портретами», XIX век – «портрет» солдата царской армии, начало XX века олицетворено женским образом, написанном в стилистике живописи К. Малевича, советская эпоха (30–50-е годы) – «портрет» офицера. Это образы-символы разных эпох, но вместе с тем между ними есть незримое сходство. Оно проявляется себя в духовном напряжении, в ощущении внутренней работы. В каждом персонаже есть сосредоточенность, ощущение самоуглублённости. Кто эти лица? Народ. Это образ народа, образ единства множества «я». Приём упрощения позволяет художнику избежать повествовательности, не показывая, например, детали, указывающие на историческую эпоху. Возникает эпический образ Руси-России, выраженный вневременным единством множества «я». Но в этом единстве отсутствует «портрет» современного человека. Это отсутствие можно интерпретировать как вопрос художника к современникам о включённости в эту многовековую внутреннюю духовную работу: где присущее ранее душе народа духовное напряжение, иссякло оно или аберрация близости его мешает видеть?

Темы безыскусности природы и разрыва связи времён являются самостоятельными в творчестве С. В. Крылова, но одновременно они связаны с темой второстепенного человека по принципу дополнительности. Естественность красоты и величия природы, духовная осмысленность бытия человека прошлого полностью противоположны самозванству и духовной неосмысленности жизни второстепенного человека как «героя нашего времени», что со всей очевидностью показывает, каким видит художник облик современной действительности.

Способность художника занимать самостоятельную позицию по отношению к жизни и присущую ему напряжённость внутренней работы, дающей свободу от мимикрии под средой, отмечается и в первых публикациях о творчестве С. В. Крылова. В частности, Е. Исаков в своей рецензии на выставку художника «Экология. Цивилизация. Культура» пишет: «Художник Крылов отвергает позицию части своих собратьев по творческому цеху, которые списывают свою низкую работоспособность, свой уход от поиска ответов на вопросы, которые ставит жизнь, именно на сложность нынешнего времени. Он не желает быть заложником конкретной временной ситуации. Мастер всей силой своего дарования доказывает, что по настоящему творческая личность сама может лепить лик своего времени, находить в нем для себя достойное место» [Исаков]. Автор другой публикации приводит фрагмент своей беседы с художником, который на утверждение, что не всем будут понятны его работы, отвечает:

«— Это проблема людей – понимать, – пожимает он плечами.

– Не для них ли рисуешь?

– Есть определённый круг, кому нравятся такие вещи. Для тех интеллектуалов рисую, которые могут ассоциативно мыслить, абстрагироваться, видеть в жизни и искать какие-то аналогии. А вообще я не задумывался о зрителе. Можно было бы, конечно, пятки лизать элите. Но зачем? Если этим заниматься, смысл пропадает» [Фараджева].

В 2005 году к 60-летию Победы в Великой Отечественной войне на улицах Волгограда был размещён поздравительный баннер, автором которого являлся С. В. Крылов. Основой образного решения стала скульптура «Родина-мать зовёт!», являющаяся символом Сталинградской битвы, современного Волгограда и Великой Победы (**цв. вклейка, рис. 79**). Её меч направлен в эпицентр вихревого движения, образованного панорамным изображением разрушенного Сталинграда и мирного Волгограда, расположившегося вдоль Волги. Родина-мать обращена лицом к этому вихрю, таким образом, зритель (пешеходы на улице) и шире: город в целом, вся страна, символически оказываются за её спиной, под её защитным покровом.

Этот графический образ также можно рассматривать как персонификацию «гения места». В нём выражен тот героический дух, который принёс всемирную известность Сталинграду и который, в качестве наследия, ассоциируется с Волгоградом. Эта грань образа-топоса в творчестве С. В. Крылова не акцентирована, но она присутствует подспудно, в деталях, как например, в одной из картин из серии о Бене Факине – площадь Павших борцов в Волгограде. Это не просто фон, а смысловое поле, героические коннотации которого разоблачают словоблудие.

Графический образ поздравительного баннера ко Дню Победы имеет подтекст не очевидный для зрителя, но явный для художника. В 2004 году С. В. Крылов пишет картину «Разрывы» (название условно, так как художник не всегда даёт названия своим произведениям) (**цв. вклейка, рис. 80**). Это монументальное полотно большого размера. Оно имеет сильно вытянутый по горизонтали формат, что даёт возможность художнику развернуть панорамное изображение России. Мы видим её территорию с высоты, от очертаний кремлёвской

архитектуры (слева) к величественной Волге (в центре) и общим очертаниям городов (справа). Изображение в правой и левой части акцентируется красным цветом и фигурами персонажей романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». На фоне панорамного изображения слева зритель видит Коровьева-Фагота, Аззелло, смеющуюся обнажённую Маргариту, вдалеке работницу Наташу верхом на борове с портфелем, а справа – кота Бегемота. Коровьев-Фагот, Аззелло и кот Бегемот видны как бы в разрывах изображения, благодаря чему зритель понимает, что панорама страны – это просто плакат, что подчёркивается и яркостью красок, свойственной плакатной живописи. Действия булгаковских персонажей воспринимаются разоблачающими, словно скрытое стало явным. Необходимость и смысл такого разоблачения раскрывается образом града небесного, очертания которого видны в центре панорамы, над Волгой. Он расположен вокруг Голгофы. Град небесный и Голгофа – это образ духовной обители, символ подлинной человечности. Спокойная синева Волги и духовной обители над ней контрастирует с ядовитой яркостью красного и жёлтого цвета плакатной краски правой и левой части картины. Ассоциативное поле, привносимое булгаковскими персонажами, определяет смысл красно-жёлтой пелены, который созвучен контексту темы второстепенного человека – обесмысливание жизни через несовпадение реального и кажущегося. Соответственно разрыв красно-жёлтой пелены – возможность движения к духовной обители.

Воплощённый в этой картине художественный образ, С. В. Крылов трансформирует в рассмотренный выше графический образ ко Дню Победы. Панорамное изображение России (картина «Разрывы») трансформирован (при сохранении колористического сходства) художником в вихревое движение, составляющее часть графического образа ко Дню Победы. Тем самым он получает неявный для зрителя, но очевидный для художника дополнительный подтекст: меч Родины-матери, направленный к эпицентру вихря, призван разрушить и защитить как от внутренних, так и от внешних бед.

Образ-топос Волгограда и земли Волжской в живописи С. В. Крылова выражен ёмко и глубоко. Он противоречив: красота и гармония (пейзажи) сочетаются с силой духа (например, графический образ ко дню Победы) и духовной слабостью (серия «Беня Факин или новый план монументальной пропаганды» и др.).

Исходной основой авторской интерпретации «гения места» является жизненный материал, в обобщении которого художник стремится к типизации. Такой подход присущ реалистическому методу живописи. Однако в решении художественных задач С. В. Крылов не ограничивает себя приверженностью реалистической манере, он предпочитает свободу в выборе живописной манеры, техники и жанра. Тем не менее, свой живописный стиль художник определяет как синтетический реализм, поясняя это понятие таким образом: «Предшественники оставили нам в наследство штрих, линию, пятно. Природа дала чувство цвета, гармонию. Мне неинтересен «чёрно-белый реализм» прошлых веков. То, что мы привыкли называть реалистическим искусством, инертно по физиологическому воздействию на зрителя. Будоражит чувства качественное изменение цвета. Моя задача – с помощью формальных приемов (штрих, линия, пятно) создавать живое ощущение, состояние световой энергии, пограничное между реальным и абстрактным» [Гехтман]. Присущие С. В. Крылову творческая пластичность в решении художественных задач и стремление к объективности восприятия и понимания жизненного материала, гражданская позиция художника по отношению к явлениям жизни современного общества, дают нам основание согласиться с его определением собственного живописного стиля – синтетический реализм.

В заключение следует отметить, что сам художник, его творчество и миропонимание могут также служить характеристикой «гения места». И это обстоятельство красноречиво свидетельствует, что при наличии шоу «Волгоградская культура», в городе есть ещё и культура.

Краткие сведения о художнике

С. В. Крылов (род. 1960 г.) – выпускник Санкт-Петербургской Академии художеств, ученик знаменитого советского живописца Е. Е. Моисеенко. Ведёт активную выставочную деятельность: имеет ряд персональных выставок, участник многочисленных выставок в России (Волгоград, Волжский, Москва, Саратов, Казань и др.) и за её пределами (Германия, Испания, Финляндия, США). Его картины приобретены Министерством культуры России, Волгоградским музеем изобразительных искусств, Волжской муниципальной картинной галереей, галереями США (Нью-Йорк) и Германии (Дюссельдорф), есть они и в частных собраниях США, Германии, Италии, Испании, Израиля, Финляндии, России [Берновская. Картины].

Список использованной литературы

Белякова Н. Короткая, но дивная пора... Городские вести. 26 сентября 2002 года. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Берновская И. Картины про искусство. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Берновская И. Сергей Крылов: Синтетический реалист. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Гехтман Э. Между реальным и абстрактным. Волжская правда. 2002 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Исаков Е. О Выставке С. В. Крылова «Экология. Цивилизация. Культура». [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Крылов-Ахтуба Сергей. [Электронный ресурс]. URL: <http://artanum.ru/art/db/invention.php?id=764> (дата обращения: 05.09.2016)

Крылов Сергей Васильевич. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com/> (дата обращения: 05.09.2016)

Крылов Сергей Васильевич. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.volzsky.ru/index.php?wx=38&wx2=11> (дата обращения: 05.09.2016)

Фараджева Ю. Философия Сергея Крылова в жизни и на полотнах. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Поплавская О. Битва индейцев с казаками. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Платонова Е. В его имени заложена полётность... [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Томская Е. Этот многоликий Крылов. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-sergekrylov.jimdo.com> (дата обращения: 05.09.2016)

Вашкау Нина Эмильевна

*доктор исторических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет
им. П. П. Семёнова-Тянь-Шанского»
Липецк
vaschkau@mail.ru*

Энергия художника (Виктор Сорокин, Мастер)

Этот красивый дом нельзя не заметить. В самом центре города Липецка, рядом с Христорождественским собором в начале Петровского спуска, располагается старинный особняк. Построенный в 1910 году, в стиле модерн по проекту архитектора В. Фреймана, он является памятником архитектуры. Именно здесь по предложению художника В. Д. Дворянчикова в начале 1990-х годов было решено создать Музей-мастерскую выдающегося русского художника Виктора Семеновича Сорокина. Масштаб творческого наследия в таком обрамлении придавал замыслу общероссийское звучание. Так в 1992 году в Липецке был открыт в честь 80-летия прижизненный (что бывает отнюдь не часто) Музей-мастерская художника. Или Дома Мастера (*рисунок 1*).



Рисунок 1. Дом мастера сегодня. Липецк.

Творчество народного художника России Виктора Сорокина, долгое время остававшееся мало известным вне художественной среды, в 90-х годах XX века получило заслуженное общественное признание. В 1997 году ему была присуждена высшая награда Российской Академии художеств – Золотая медаль. Произведения мастера хранятся в провинциальных музеях, частных собраниях и галереях – российских и зарубежных... Но всему этому предшествовал долгий и тернистый путь, повторявшийся не раз в искусстве, – путь одиночки, который добровольно оставляет столбовые дороги, подчиняется зову своего таланта и шагает в неизвестное, то бы оно ни сулило.

Виктор Сорокин родился 25 декабря 1912 года в Москве. Мать происходила из купеческого сословия, отец был военным офицером и служил в технических войсках. В 1917 году родители умерли, и Виктор воспитывался сначала у сестры матери, а с двенадцати лет в детском доме. В семнадцать лет Сорокина перевели в трудовую коммуну № 2 в Люберцах.

Он быстро влился в коллектив единомышленников, Там он работал в столярном цехе и посещал изобразительную мастерскую, превратившийся вскоре в настоящую студию. Способных ребят, среди которых был и Виктор, поддерживали в это голодное время, снабжали красками. Посетив Третьяковскую галерею, он был ошеломлён полотнами художников, особенно поразила картина И. И. Левитана «Над вечным покоем» Пейзаж стал любимым жанром художника [<http://gordzer.monnet.ru/sorokin.htm>].

Вскоре он получил рекомендацию для поступления в Московский институт Изобразительных искусств имени В. И. Сурикова сразу на второй курс. Учился у С. В. Герасимова, Б. В. Иогансона, И. Э. Грабаря, который ещё при посещении коммуны отметил одаренного юношу.

Студенческие работы художника погибли в годы войны, когда институт эвакуировали в Самарканд. Там он долго искал тему для дипломной работы, и, наконец, представил на суд педагогов картину «Самаркандский пейзаж», которая получила высшую оценку Государственной комиссии и экспонировалась на Всесоюзной выставке. Автора приняли в Союз художников. Эта незабываемая пора в жизни молодого художника получила неожиданный отклик – в гостевой книге Дома Мастера в строках одной из посетительниц я обнаружила привет из прошлого (*прим. 1*).

В 1949 году Сорокин покидает столицу. «Хотел работать по-своему, но в Москве это было трудно, – объяснил он позднее этот решительный шаг. – В то время требовалась военная тема, а формальная сторона моей живописи не отвечала требованиям худсоветов». Виктор Семенович получил направление в Елец, как преподаватель живописи в художественном училище. Здесь он воспитал много учеников, известных ныне художников. В Ельце он встретил и спутницу жизни – кружевницу Полину Дмитриевну. 1960-е годы принесли художнику признание. Он участвовал во многих региональных и всероссийских выставках.

В 1957 году училище в Ельце было расформировано. В. Сорокин перебирается в Липецк, где создается отделение Союза художников России. В начале 1970-х он получил первые награды – орден Трудового Красного Знамени и почетное звание заслуженного художника РСФСР. Сорокин последовательно усложнял свои творческие задачи. С годами его чувства и кисть словно молодеют. Но самое главное – в его живописи раскрываются качества, позволяющие специалистам от искусства и рядовым ценителям прекрасного говорить: так может написать только Сорокин. При этом он был нещадно требователен к себе. Безжалостно счищал с холста уже завершенное произведение, если оно, по его мнению, не соответствовало его замыслу. Картины Сорокина охотно выставляют в известной французской галерее «Les Oreades». Здесь, так же как и в самых престижных залах Москвы, в разные годы проходят несколько персональных выставок липецкого художника. В 1986 году Сорокина наградили орденом Дружбы Народов, а в 1991 ему присвоили звание народного художника России. [<http://www.sovetskaya22.ru/community/people/?id=2696>].

Те, кто учился у В. С. Сорокина в Ельце, благодаря ему, соприкоснулись с подлинным высоким искусством и получили в самом начале своего пути заветную возможность ощутить и сохранить в себе своё, индивидуальное. Учитель – не обучал. Говорил мало, не вмешивался, не давил. У него нужно было учиться, и стараться быть самим собой. Смотрели, как он работает, и как счищает с холста труд нескольких пленэрных дней. Мастер был рядом. Пройдет много лет, прежде чем некоторые из них смогут сказать о своем учителе

с надеждой: «Был другом», писала в 2010 г. в статье старший научный сотрудник художественного музея им. В. С. Сорокина «Дом мастера» Н. В. Абрамова [<http://gordzer.monnet.ru/sorokin.htm>].

Когда я готова статью, внимательно изучила книгу отзывов, которая хранится в Доме мастера, и прочла восторженные отзывы как простых ценителей искусства, так и маститых художников. Приведу здесь отклик из прошлого, от учителя к ученику и снова к учителю: «Очень люблю живопись В. С. Сорокина, который был учителем в Елецком художественном училище у моего первого учителя Ивана Васильевича Иванова... Живопись В. С. Сорокина потрясает своей искренностью и цветоносностью, изысканным колоритом». Член Союза художников России Александр Стариков. Нижний Новгород, 24.04.2013 [Книга отзывов: 27].

С 1970-х годов в его творчестве набирает силу экспрессия – основная тенденция творческого тридцатилетия. Свои картины он писал в стиле «Хороший день» – яркие, сочные цвета, гармония, свежесть, азарт исполнения. Излюбленные жанры – натюрморт, пейзаж, интерьер, портрет. Со временем Сорокин пишет картины все быстрее, решительнее, смело, крупными мазками.

«Вспоминаю свою молодость, как будто слышу два талантливых имени Иван Сорокин из Москвы (*прим. 2*) и Виктор Сорокин из Липецка. Эти два имени часто звучали в залах Манежа на многочисленных выставках того времени. Рад, что в городе хранят память этого замечательного художника». П. Осипов. 2008 [Книга отзывов: 5].

«И снова изумил, поразил Виктор Семенович своим талантом». Пантелеева. 4.06.2008. [Книга отзывов: 3]. «Он умел быть искренним в своем искусстве, а это тоже дар». Живописец Уколов Владимир Алексеевич. 25.06.2008 [Книга отзывов: 4]. Эти слова восхищения ценителей и знатоков живописи сквозь годы ещё раз подтверждают, что мастерство художника находит отклик в сердцах зрителей.

19 июля 2012 в Москве, в музейно-выставочном комплексе «Галерея искусств Зураба Церетели» Российской академии художеств открылась выставка, приуроченная к 100 – летию со дня рождения народного художника России Виктора Сорокина.

Многие посетители, побывавшие на выставках в Доме Мастера, отмечают его «цвет, солнце, дух детства, добра, любви. Этим все пронизано, заставляет совершенно по-другому взглянуть на жизнь, проблемы!» [Книга отзывов: 13].

Художник был убежден, что настоящая живопись может передать все. Он считал, что цель искусства – поднимать дух людей. «Чудесный художник, свободный и вдохновенный, замечательно подан материал, есть ощущение «живого человека». Ю. Мудров (*прим. 3*), искусствовед, СПб. [Книга отзывов: 16].

«Талант живописца-вещь редкая... Я увидел его живопись во всём блеске. Сорокинская живопись передаёт его восторг перед окружающим миром. Преклоняюсь перед его талантом». И. Пчельников (*прим. 4*). 26 апреля 2013 г. [Книга отзывов: 28]. Его однокурсница Мария Владимировна Савченкова (*прим. 5*), посетила музей в октябре 2011 года и оставила восторженную запись «В. Сорокин – замечательный русский художник». Такие признания коллег по цеху очень ценны.

Нельзя не сказать о вкладе в организацию музея и изучение творчества Сорокина двух замечательных людей – заслуженного художника России – директора Вилена Дмитриевича Дворянчикова, который руководил Музеем-мастерской с 1993 по 2002 год. К 90-летию со дня рождения художника был издан прекрасный альбом усилиями искусствоведа Татьяны

Нечаевой, директора Дома мастера с 2002 по 2007 год. К 95-летию Виктора Сорокина был подготовлен роскошный альбом, на страницах которого соседствовали картины мастера и его коллег. Как настоящий профессионал, Т. Нечаева самоотверженно изучала, пропагандировала и знакомила с удивительным талантом В. Сорокина своих земляков и художников, опубликовала десятки статей и книг.

В Доме Мастера постоянно организуются выставки художников, музыкальные вечера, встречи с интересными людьми. Уже многие годы проходят пленэры на Липецкой земле и затем картины выставляются как отчет молодых художников. Они приезжают учиться и запечатлеть те красоты, которые вдохновляли художника полвека назад. Очередная выставка произведений В. С. Сорокина «Благодарю каждый миг бытия» в декабре-январе 2015 г. стала рождественским подарком городу.

Ещё два впечатления: «В его картинах целый мир». (Г. А. Спицына. Южно-Сахалинск. 23.07.2015 [Книга отзывов: 35]. «Выделяются натюрморты и пейзажи: широкий мазок, сочетание красок, в душе наступает какое-то наслаждение, умиротворение. Кутузова из Москвы [Книга отзывов: 35]. Кто она по профессии, неизвестно, но московский зритель, искушённый музеями и выставками, попав в этот уютный мир, не мог не отреагировать. Значит, взяло, зацепило.

Последняя выставка «Сорокинские вёсны» прошла в апреле-мае 2016 г. в Галерее Назарова, еще одном интересном творческом доме Липецка. Это был совместный проект Галереи Назарова, Центра изобразительных искусств и семьи А. В. Сорокина. Только увлеченный знаток творчества В. Сорокина как Татьяна Нечаева могла подготовить такую прекрасную выставку, ещё раз продемонстрировав свою верность творчеству Мастера. Именно ей мы обязаны записью тех мыслей вслух, которыми делился художник. Десятилетиями изучавшая сорокинское творчество, Татьяна Нечаева без искажений и редактуры записывала сказанное мастером. Вот фрагмент одного его «весеннего» пассажа:

В. С. Сорокин: «Весна подает первые знаки сразу после Масленицы. Зимой небо чистое или серое. А тут появляются украдкой облачка. Небольшие, как лебеди плывут. Значит – весна. Цвета становятся другими: тени – ультрамариновые, почти черные. Напишешь – не поверят. Скажут, живой краской писал. В марте – резкость, бодрость. Из птиц только синица да ворона, не считая воробьев. В апреле все будет легче, туманнее. Настроение меняется. Изнутри становишься чище и тише. Ждешь Пасху. В апреле набухают почки. Другой колорит. Множество птиц, и все в работе, вьют гнезда. Кошки нападают на гнезда. И такая, не всякому заметная жизнь кипит. А писать хочется более всего, когда пробивается первая зелень, когда черемуха цветет. Трудно ее писать, не знаешь, как к ней подступиться, – нежная очень» [Цит. по: И. Неверов. Липецкая газета «Тридцать три мгновения весны, 18 мая 2016. // <http://gallerynazarov.ru/show/id/25#text>; <http://www.lpgzt.ru/article /54742>].

Моя последняя встреча со знакомыми и полюбившимися картинами в музее В. Сорокина – посещение выставки «Мир акварелей» его ученика Анатолия Климова, открывшейся этой осенью. Мастер продолжается в учениках...

Снова вглядываюсь в его картины и могу только присоединиться к очень точной характеристике специалиста: «В произведениях Сорокина – не остановленное прекрасное мгновение, не застывшая музыка, а дышащее состояние, заставляющее вновь и вновь его переживать» [Нечаева Т. 2012. С. 193]. Поэтому так близки друг другу разделенные годами оценки его творчества, впечатления зрителей – неискушенных, пришедших практически

случайно. И художников – коллег, учеников, которые снова подтверждают магию картин и талант художника. Душевное умиротворение исходит от его картин, пишут студенты автотранспортного техникума, посетившие выставку, в книге отзывов, и мои студенты из педагогического университета в своих впечатлениях – эссе от увиденного...

Если мы будем бережно относиться к такому «нежному растению, как искусство», что-то пробудится и в наших душах? Прав был В. Д. Дворянчиков, когда написал, что Дом Мастера «своим существованием участвует в формировании культурной атмосферы русской провинции» [Дом мастера: 132]. Виктор Сорокин и вправду гений места. И мне очень нравится название нашей конференции, на которой я хотела бы поделиться своим открытием художника.

(См. цв. вклейки, рис. 81–87)

Примечания

1. Очень приятно побывать в местах, связанных с именами больших художников. К В. Сорокину у меня особенно теплое отношение через моего учителя, которая училась вместе с Виктором Семеновичем, вместе с ним была в Самарканде, которая оставила в моей памяти много воспоминаний. (Гавриляченко. 01.03.2012. Книга отзывов: 24).

2. Сорокин Иван Васильевич (1922–2004) – советский художник. В 1952 году закончил Московский художественный институт, мастерская С. В. Герасимова. С 1959 года – постоянный участник республиканских и всесоюзных выставок. Персональные выставки И. В. Сорокина проходили Москве, Таллине, а также за рубежом. С 1995 года – член-корреспондент Российской академии художеств. Действительный член АХ СССР и Российской академии художеств.

3. Мудров Юрий Витальевич (11.07.1952 г.р., г. Псков). Закончил институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР, Ленинград (Санкт-Петербург), 1975. Работает в – Санкт-Петербургом Общественном Фонде по содействию развитию культуры и искусства, руководитель программ, куратор выставок.

4. Пчельников Игорь Владимирович (30 мая 1931, Москва, СССР) – художник-монументалист, живописец. – Народный художник РФ (2000), член корреспондент Российской Академии художеств (2007). В 1950 году окончил МСХШ в Москве, а в 1956 году – факультет монументальной живописи Ленинградского Промышленного училища им. В. Мухиной. С 1959 года работает в Союзе Художников. С 1956 года участвует во Всесоюзных, Республиканских и Московских выставках.

5. Савченкова Мария Владимировна (1917, Новочеркасск). Заслуженный Художник РСФСР. Народный Художник России. В 1936–1937 гг. училась в Москве в студии ВЦСПС под руководством К. Юона и М. Родионова. С 1937 г. по 1945 г. – в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова, в мастерской Г. Шегаля. Преподаватели – В. Почиталов (живопись), Д. Мочальский (рисунки). В эвакуации в Самарканде, в 1944 г. под руководством С. Герасимова и Н. Максимова успешно защищает дипломную работу «Немца поймали». С 1946 г. Мария Савченкова – член Союза Художников СССР.

Список использованной литературы

Живопись. Виктор Сорокин. Выставка произведений. К 90-летию художника. Москва-Липецк. 2002–2003. Вступительная статья Нечаевой Т.

Дом мастера. Музей-мастерская народного художника России Виктора Семновича Сорокина. Альбом. Липецк, 2007.

Нечаева Т. ...И всякое мгновение есть счастье. К 100-летию со дня рождения народного художника России Виктора Сорокина // Петровский мост. 2012. № 4.

Туменова О. В. Сорокин Виктор Семёнович (1912–2001)//Неиссякаемый источник вдохновения. Художники Елецкой земли. Елец. 2007.

Книга отзывов посетителей художественного музея –Дом мастера. 2008–2016 г.

<http://gordzer.monnet.ru/sorokin.htm>

<http://www.sovetskaya22.ru /community/people/?id=2696>.

<http://gallerynazarov.ru/show/id/25#text>; <http://www.lpgzt.ru/aticle /54742. htm>

Галаганова Елена Захаровна

заведующая научным и выставочным сектором

ГПОУ «Кемеровский областной

художественный колледж»

Кемерово

lezahava@mail.ru

Молодой художник и художественные традиции промышленного города

«Если хочешь понять автора, побывай у него на родине».

(И. В. Гете)

Древо искусств живет, пока питается соками от корней. У художника, как и всякого человека, корни остались навсегда на «малой» родине. «Пейзаж души» (Н. Бердяев) художника начинает формироваться именно там. В. П. Семенов – Тянь-Шанский считал, что «географический пейзаж несомненно влияет и на характер живописного, ваятельного, архитектурного и музыкального творчества своих уроженцев» [Семенов – Тянь-Шанский: 311]. В современных исследованиях региональной культуры все большее значение приобретает философский и социокультурный анализ конкретного пространства, изучение определенного локуса как текста, выявление его смыслового и образного наполнения. Методология текстологического подхода к культурным феноменам, разработанная тартусско-московской школой (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров), сегодня экстраполируется и на локальные «провинциальные тексты».

Процесс регионализации и самоидентификации российских краев и областей начался в девяностые годы прошлого века. Стремление осмыслить культурно-мифологическое пространство родного края, выявить наиболее характерные и, быть может, уникальные особенности ментальности земляков, их образа мыслей, склада характера, доминирующие представления о жизнеустройстве, запечатленные в культуре и искусстве, после выхода в свет фундаментального труда академика В. Топорова в сегодняшней гуманитарной науке стало уже традиционным. Географическая и культурная среда объединяются на гуманитарной

основе и превращаются в знаковую систему, в целостную территориально локализованную совокупность природных, технических и социально-культурных явлений.

Принадлежность художников разных поколений к общему культурному слою (при отсутствии прямых творческих параллелей) выявляет в их творениях ряд константных свойств, свидетельствующих о наличии варьированной пластической или социально-значимой основной темы, ставшей неотъемлемой частью культурного ландшафта. Именно региональная среда становится, как нам представляется, своеобразной порождающей силой, наполненной импульсами для создания ярких художественных образов. Это мир понятный, свой, узнаваемый, обладающий внутренним сходством – не просто художественного языка, но особого способа художественного видения мира. Это сходство – особое лирическое качество, вдохновленное с детства уникальным пейзажем; «эфирные оттенки чувств» жителя провинциального города или деревни, где жизнь однообразна и неопределенна.



Рисунок 1. Кремлева А. Бабуля. Бум., фломастер. 71x52. 2014.

При всей несхожести облика кузбасских молодых художников подтверждается идея Г. Гачева о том, что «тип местной природы, характер человека и национальный ум находятся во взаимном соответствии и дополнительности» [Гачев 1980: 6]. Из кемеровских молодых художников необходимо выделить, прежде всего, Анну Кремлеву (29 лет) – выпускницу Кемеровского областного художественного училища. А. Кремлева известна в Кемерово как талантливый мозаичист, чьими стараниями оформлен уже не один храм города и области, и есть надежда в ее лице на сложение собственной мозаичной школы в Кузбассе подобно Томску и Новосибирску. Как ученица известного в области портретиста А. М. Осипова, выпускника мастерской Б. Угарова Института имени И. Е. Репина, она развивает на протяжении последних лет свои лучшие качества портретиста и в графике и в живописи. После участия в Томской Триеннале рисунка в 2013 г. ее портреты остались в фонде конкурса; представленный в приложении к статье графический портрет «Бабуля» (*рисунок 1*) подтверждает высокий технический уровень этих работ. Несомненный интерес представляет живописный автопортрет 2015 г. (**цв. вклейка, рис. 88**), названный «В поисках Пути». В этих и других портретах, отмеченных зрителями и профессионалами на персональных выставках молодого автора, чувствуется стремление к метафоре, иносказанию, философскому языку передачи собственного и окружающего мира. Художник ищет свой путь к Человеку

как величине бесконечной, непознаваемой. Отсюда трагичность интонаций трактовки реальности, особенно в автопортретах.

Выпускник того же училища, заканчивающий в 2017 г. МГХПА им. С. Г. Строганова по графической специальности, Дамир Романенко свою первую выставочную серию из семи панно посвятил своей «малой» родине. Использование обожженного дерева и стальных прутьев дало название серии «Сталь и дерево» (в английском варианте «Стальное дерево»). Представленный фрагмент одного из панно позволяет говорить о четкости понимания возможностей графической пластики в выбранном материале, о приобретенных хороших профессиональных умениях минимальными средствами передать время и пространство, в которых автор вырос и сформировался как будущий художник. Промышленные аллюзии не скрываются автором, он акцентирует внимание зрителя на своих детских впечатлениях от заводских пейзажей города Юрги, контуры которых он повторяет в каждом панно.

Обожженное дерево еще в 2006 г. появилось в инсталляции «В пользу гламура» выпускников Кемеровского областного художественного училища Ильи Гапонова и Кирилла Котешова – в то время студентов Академии имени А. Л. Щиглица. Этот проект демонстрировался и в Кемерово и в Санкт-Петербурге. На семи полотнах изображены семь ангелов Апокалипсиса. В метре от каждого полотна висит световой короб с изображением лиц с рекламных фотографий. У противоположной стены стоят семь обожженных стульев как образ неправильно сделанного выбора в пользу гламура. Примечательно то, что ангелы исполнены Кузбасслаком – авторское напоминание о своем происхождении и заявка на новую живопись с ярко выраженным сибирским акцентом. В 2012 г. И. Гапонов выставил в центре «Гараж» живописную серию «Алтарь Фиатиры», используя опять кузбасслак (дополнительно битум). Сюжет вновь заимствован из Откровений Иоанна Богослова – тема ереси, порока, безысходности. Среди кузбасских художников сегодня вряд ли мы найдем поддержку этой теме – наши земляки разрабатывают Свою линию в современном отечественном искусстве и, мы уверены, будут открыты новые живописные возможности кузбасслака, будут продолжатели и единомышленники среди кемеровчан с местной и столичной прописками.

Иной почерк и иную художественную традицию продолжают молодые живописцы и графики Новокузнецка – первой столицы Кузбасса. Почти все они – выпускники Новокузнецкого колледжа искусств, ученики Игоря Борисовича Бессонова, заслуженного художника России, известного портретиста, выпускника МГАХИ им. В. И. Сурикова. Братья Илья и Никита Ключниковы, Елена Зерфус, Ирина Луцишина после окончания Красноярского художественного института вернулись в родной город, в 2011 г. основали молодежную секцию при Новокузнецком отделении СХ России и своей активной выставочной и конкурсной деятельностью заявили громко не только о себе, но и родном городе. Сегодня им по 32–33 года и они полны творческих планов, готовятся участвовать в зональной выставке 2018 г., которая пройдет впервые в Новокузнецке.

Здесь представлены (цв. вклейка, рис. 89–91) фотографии работ Н. Ключникова и Е. Зерфус с проходящей в Кемерово областной выставки «Тепло Кузбасса», открывшейся в августе 2016 года накануне Дня шахтера. Портреты разные во многом, но их объединяет поиск внутренней содержательности образа современника, будь это только молодость как объект или рабочая профессия. Манера письма от нервного густого мазка Е. Зерфус (графика по специальности), создающего мозаичное мерцание фактуры и отражающего

живописность мышления автора, до эстетского взаимоотношения с цветом Н. Ключникова в его пристрастии к сложнотемным тонам, личностной интонации повествования, условному пространству, лишенному световоздушной среды. Только сухая констатация фактов. В стилистике работ Н. Ключникова пока сильно влияние И. Б. Бессонова (выпускника МГАХИ) с его маньеристской изысканностью; в работах Е. Зерфус все отмечают цельность «сурового стиля» и масштабность мышления. Стилистические искания молодых новокузнецан продолжают, они не останавливаются только на портрете, иногда пробуют себя в «жанре». И. Ключников делает серию офортов на стихи И. Бродского.

Стремление к выразительности, конструктивной построенности холста, к точности пластического образа ярко выражены в работе новокузнецанки Яны Хмель, проживающей сегодня в Москве, тем не менее, тоже показавшей на областной выставке свою готовность к переосмыслению традиций производственной темы в живописи. Заслуживает внимания на этой выставке еще один молодой новокузнецкий автор Екатерина Чепис и ее пейзаж «Новая дорога в Куйбышево». Эта любовь к цвету и беспредметной живописи характерны для всей Новокузнецкой школы, начиная с Н. Ротко и П. Решикова, продолжая Н. Мигулиным и С. Соломатиним, И. Бессоновым и А. Сусловым. Несмотря на очень молодой возраст, Екатерина в своих пейзажах убеждает в том, что она способна к самостоятельному художественному мышлению, к решению серьезных образных и пластических задач.

Список использованной литературы

- Гачев Г. Д.* Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1980.
Семенов – Тянь-Шанский В. П. Район и страна. М. – Л.: Госиздат, 1928.



Раздел III

**XX ВЕК
СКВОЗЬ ПРИЗМУ
«ГЕНИЯ МЕСТА»**

Иваницкий Александр Ильич

доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований
Российского государственного гуманитарного университета
Москва
meisster@mail.ru

Адриан Леверкюн как «гений места» (О соотношении метафоры и метонимии в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»)

1. «Гений места»: в искусстве Нового Времени: от метафоры к метонимии.

Превращение художника в «гения места», очевидно, совершается в европейском искусстве в Новое Время. Выходя из области сначала религиозных, а затем династически-сословных задач, художник, осознает себя выразителем и даже метонимическим продолжением своего локуса (города, провинции, страны), а затем по смежности – и этноса. Прорыв в этом плане совершила, по-видимому, совершила живопись «малых голландцев» XVII века (от Я. Вермеера до А. в. Остаде), где бюргер последовательно выступил представителем города (зачастую становящегося самостоятельными объектами топографически точного живописания), а затем страны и народа. Народ, в свою очередь (особенно в полотнах Д. Тенниерса), предстает эпическим продолжением *земли*, которая из ренессансно – классицистической «*натуры*» превращается в национальную «*почву*» (прим. 1). Эта линия была развита спустя два века русской живописью. В. Поленов, И Левитан и др., отчасти в противоположность французским импрессионистам, стремились обнажить в традиционном пейзаже не просто его национальные приметы, но и свою и общенародную духовно-интуитивную связь с ним. То есть сознательно выступали «гениями» национальной «места». Логическим продолжением этой позиции стали герои М. Нестерова («Старец»), В. Васнецова («Аленушка»), М. Врубеля («Пан») – не просто характерные для локуса, но *синтезирующие* его в своем естестве (прим. 2). Это превратило образ в «гения места» (уже не в переносном, а в прямом, «метонимическом» смысле слова), который, т. о., стал не только субъектом, но и объектом художественного изображения.

Схожие процессы шли в музыке, где в русле романтической доктрины национальное бытие, олицетворенное в характере, становилось предметом оперной драматизации – ярчайшим примером этого служит, безусловно, творчество Р. Вагнера. В балете И. Стравинского «Весна священная» (1913) связь композитора с этим естеством превратилась из «телеологической» в метонимическую с помощью *ритуала*, лежащего в основе сюжета. А связующим звеном между автором и «почвой» становились участники ритуала. Сознательно становясь «гением места», художник, в конечном счете, по смежности передает эту роль своему герою.

2. Адриан Леверкюн как «гений места» – малого и общенационального.

Эти процессы превращения художника в гения «общенационального» места и его самоудвоения в герое – медиаторе своеобразно суммируются и обобщаются в одном из самых

программных романов XX века о судьбах искусства – «Докторе Фаустусе» Томаса Манна (1943–1945). С одной стороны, не требует комментария символическая (то есть, в своей основе иносказательная) связь характера и судьбы героя, композитора Адриана Леверкюна, с германской трагедией минувшего века. По ретроспективной оценке Манна в его автобиографическом эссе «История доктора Фаустуса». Роман одного романа» (1949), «...*Леверкюн – ... собирательный образ, “герой нашего времени”, человек, несущий в себе всю боль эпохи*» (прим.3). Но при этом знаменательным становится итоговое включение в подзаголовок определения «немецкий»: «*История немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом*».

«Фаустовская» потребности в беспредельном познании, утвержденная в трагедии Гете как национальная черта, была понята Манном как безграничная потребность в творчестве. Трагический финал Леверкюна (и в его лице Германии) обусловлен, в глазах Манна, разрывом связи творчества с гуманистическим гетевским идеалом «свободного и прекрасного человека». Поэтому смысловым стержнем романа становится символический параллелизм катастрофы Адриана Леверкюна и германской трагедии –

«Сделка с чертом как... страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной эйфории, ведущей в конечном счете к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа...» [Манн 1960: 9, 218].

Договор с нечистым – по определению самого Манна, «*скрытым героем книги*» [Манн 1969: 9, 247], ради бесконечного восполнения творческой силы частично превращает Леверкюна в Фауста – героя народной книги XVI века. В финале, осознав трагизм своего творческого пути, Леверкюн завершает его автобиографически – покаянным «Плачем о Докторе Фаусте». Подоплеку этого творческого трагизма Манн видит именно «национально-автохтонной». Читательская аудитория романа связала главного героя с Арнольдом Шенбергом и его «атональной» музыкой (этого мнения придерживался и сам Шенберг). Между тем Манн устами биографа Леверкюна Серенуса Цейтблома ретроспективно оценивает его музыку как «кайзерсашернскую» [Манн 1960: 5, 89] – по имени вымышленного города из немецкой глубинки (прим. 4).

В этом контексте Леверкюн предстает «гением места» в буквальном смысле слова – как художественный выразитель и певец своей «малой родины». Но *вымышленный* и заведомо *типичный* средневековый бюргерский городок (прототипом его стал Ротенбург ан ден Таубер в Тюрингии – см.: Манн 1960: 9, 263), безусловно, подразумевает Германию в целом и ее «корневое» естество, уходящее вглубь веков. Германия, таким образом, локализуется как «частное» и автохтонное «место». Тем самым, выступая апологетом Гете, Манн в то же время оппонирует его оценке «фаустовского» начала немцев в исторической перспективе. (Безусловно, одним из обертонов этой заочной полемики стала входящая в аллюзивный план романа книга «Закат Европы» О. Шпенглера (1918, 1922), наделившего всю новоевропейскую культуру «фаустовским» началом бесконечного созидания/познания).

Но именно будучи прямым и иррефлексивным продолжением, «вытяжкой» этого естества, музыка Леверкюна, в конечном счете, губит своего творца духовно и физически. В переносном смысле – бесконечное воспроизводство и наращение своего «автохтонного» естества ведет к катастрофе Германию. Она и выступает «местом», естество которого Леверкюн в качестве «гения» не только *выражает*, но и *умножает*, наращивает.

Такой символизм фигуры главного героя романа говорит, как будто бы, о риторическом характере текста, где автор, указывая на всем известные реалии, делает героя полусловным олицетворением этих реалий, а его судьбу – иллюстрацией их исторической динамики. Но является ли связь Леверкюна и Германии в романе Томаса Манна связью только «метафорической»?

3. «Гений места» в «Докторе Фаустусе»: метафора или метонимия?

Одной из ключевых художественно-смысловых составляющих «Доктора Фаустуса» выступает «природная», или биологическая. Так, своего рода эмоциональной экспозицией истории Леверкюна являются воспоминания Серенуса Цейтблома о биологических опытах отца композитора Иоанатана Леверкюна, в ходе которых капля втягивала в себя щепку (что вызывает у биографа знаменательную тоску) (*прим. 5*).

В результате общения с Леверкюном, уже сознающим себя жертвой дьявольской ловушки, в которую он попал, необъяснимо и мучительно гибнет от неизвестной болезни ангелоподобный ребенок Непомук Шнайдевайн, воплощавший для самого Леверкюна последнюю надежду на духовное спасение. Угасание самого Леверкюна также происходит в форме психофизической *болезни*. Композитор впадает в необратимое безумие и оканчивает свой творческий путь в 1930 году – за три года до прихода к власти в Германии Гитлера. Умирает он спустя 10 лет, в 1940 году, в момент апогея нацистских успехов в Европе (*прим. 6*). С одной стороны, параллелизм духовных катастроф композитора и его страны выглядит сугубо символическим. Но с другой стороны, *физическая* природа катастрофы Леверкюна, концентрирующего в себе смысл катастрофы национальной, делает его своего рода «сгустком» последней. Метафорическая частично переходит в метонимическую: «гений места» становится «духом» места.

Механизмом установления такой (в пределе общенациональной) связи по смежности в романе и становится музыка. Еще в «Волшебной горе» (1927) музыка (особенно Вагнера) оценивалась демократом – космополитом Лодовико Сеттембрини как «политически неблагоприятная» [Манн 1960: 3, 156], поскольку, будучи в большей мере проявлением интуиции композитора, исполнителя и слушателей, она апеллирует в равной мере как к духовному, так и к психофизическому естеству человека. Это и делает ее своего рода «национальной химией», соединяя публику (а в пределе – народ) в одно существо, следующее не столько разуму, сколько чувству и инстинкту. Автор «Доктора Фаустуса», безусловно, подразумевает «по умолчанию» роль вагнеровской музыки в развитии нацистского культурного дискурса, переходящего в политическую практику. Именно такая «химия» кайзерсашернской музыки Леверкюна, очевидно, и делает его гением («духом») общенационального «места».

Эта смысловая перспектива бросает соответствующий ответ на фигуры детских и юношеских наставников Леверкюна: учителя музыки Венделя Кречмера, философа Эберхарда Шлепфуса и богослова Эренфрида Кумпфа. Их аллюзивные планы прослеживаются с разной мерой отчетливости (хотя слово “Schlepfuss”, переводящееся как «хромой», несет в общем контексте романа достаточно прозрачные inferнальные коннотации). Самым очевидным и заданным, однако, выглядит лютеровский подтекст фигуры Кумпфа (включая эпизод с пресловутым метанием чернильницы в нечистого). Лютеровский облик современника Леверкюна говорит о том, что одни и те же человеческие начала (культурные и антропологические) передаются в Германии по наследству из века в век. Творчеством Леверкюна прелят не лютеровские *идеи*, а лютеровский *характер* его современников. То есть – *место*.

Таким образом, Адриан Леверкюн фактически сочетает в себе черты художника – «гения места» и героя – физического «сгустка» этого «места», соединяющего их прямой метонимической связью. Стержнем этого соединения в романе и выступает черт – по определению самого Манна, «*скрытый герой книги*» [Манн 1960: 9, 247]. Он не только аллегория зла, но по оценке, звучащей в романе, – «*по сути, немецкий персонаж*» [Манн 1960: 5, 377]. А в «Истории “Доктора Фаустуса”...» Манн признается, что в своем романе вынужденно польстил немецкому «демонизму» [Манн 1960: 9, 210]. Тем самым, черт предстает в «Докторе Фаустусе» средоточием того самого национального естества, которое воплощал и наращивал своей музыкой Адриан Леверкюн. И связывает композитора с этим естеством. (*прим.7*)

4. Риторическое слово в «Докторе Фаустусе»: соединение метафоры и метонимии.

Такое сочетание метафорического и метонимического в фигуре Леверкюна «удваивается», как представляется, риторическую роль авторского слова в романе. Томас Манн никогда не скрывал автобиографизма своей программной прозы, посвященной не только литературе («Смерть в Венеции», «Лотта в Веймаре»), но и музыке. В этом плане прямым предшественником «Доктора Фаустуса» выступила «Волшебная гора», в которой равноправными и переплетающимися референтными областями выступают легенда о Тангейзере и посвященная ей опера Вагнера. По признаниям самого Манн в «“Истории Доктора Фаустуса”...», «...мир трезвучий “Кольца...” (Нибелунгов – А.И.) моя малая родина» [Манн 1960: 209]. Лежащая на поверхности и в то же время не называемая в открытую связь повествовательного дискурса Манна с этой «мифо-музыкальной» фактурой делает романное слово Манна риторическим, то есть заведомо иносказательным. В то же время автобиографизм романа делает его слово фактическим иновыражением музыки и, тем самым, ее наращением.

В «Докторе Фаустусе» автобиографизм Манна как бы «удваивается», поскольку в референтную область романа, безусловно, входит (и окончательно суммируется) его предшествующее творчество – а своего героя, по собственному признанию писателя, «...ни одного своего вымышленного героя (он) не любил так, как любил Адриана» [Манн 1960: 9, 260].

Именно соотношение с музыкой Леверкюна выступает в романе водоразделом между словом автора и словом биографа Леверкюна – Цейтблома – по слову самого Манна, – «*гуманно-чистой, простой души*» [Манн 1960: 9; 219]. Неявно представляя свое романное слово иновыражением музыки героя (со всеми его драматическими общенациональными смыслами), Манн, тем самым, совершает по отношению к этой музыке то же *наращение*, какое сама эта музыка совершала по отношению к немецкому национальному естеству в целом. Иными словами, Манн вслед за своим героем становится немецким «гением места». Так риторика превращает «метафору» в «метонимию».

«История “Доктора Фаустуса”...» выступает в этом контексте со стороны Манна дальнейшим и сознательным наращением риторики как метонимической связи своего романного слова с музыкой Леверкюна (*прим.8*). В том числе и потому, что в самом романе слово это подчеркнуто эссеистично, – и это его качество «удваивается» в авторской исповеди Манна.

Отличие авторского слова Манна от музыки Леверкюна состоит в сознании писателем как разрушительных начал творческой энергии его героя, так и своей «метонимической» связи с ним. Парадокс, однако, состоит в том, что преодолевая риторической рефлексией разрушительное начало национальной творческой энергии, автор «Доктора Фаустуса» в то же время умножает эту энергию своим словом – органически связанным с нею. Роль гения общенационального «места» становится для Манна миссией морального самопожертвования.

Примечания

1. Именно из Голландии XVII века берет начало своего рода “национальный” пейзаж – эпический по масштабу и в то же время узнаваемый по особенностям природного и социального ландшафта.

2. Этот подтекст опять-таки перешел в текст в ряде пейзажей Н. Рериха «мирискуснического» периода, где уже тотемные первопредки выглядят как живые люди.

3. Т. Манн. Собрание сочинений в 10-ти тт. М., 1960. Т. 9. С. 260. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

4. В «Истории “Доктора Фаустуса”...» Манн дает достаточно жесткую отповедь притязаниям Шенберга на роль прототипа Леверкюна [Манн 1960: 9, 222–223].

5. См. комментарии писателя к этому эпизоду: Манн 1960: 9; 239, 247.

6. Содержащаяся здесь явная аллюзия судьбы Ф. Ницше, проведенного в полубессознательном состоянии последние двенадцать лет своей жизни (1888–1900 гг.), в свою очередь, косвенно указывает на тот же срок существования нацистского режима, который в этой смысловой перспективе выступает как духовная «кома» Германии. В «Истории “Доктора Фаустуса”...» Манн признается, что в трагедию Леверкюна «вплетена трагедия Ницше», которого он в ходе работы над «Доктором Фаустусом» постоянно перечитывал в связи с самыми разными темами романа [Манн 1960: 9, 206, 209].

7. Такая трактовка черта в романе, очевидно, восходит к «Фаусту» Гете, в первой части которого Мефистофель фактически превращается из аллегории зла в «Прологе на небе» в вождя немецкого языческого мира в «Вальпургиевой ночи». См. подробнее: Иваницкий А. И. О символической гетеротопии «Фауста» (на материале I части трагедии Гете) // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюс. 2015. С. 54–62.

8. Знаменательно в этом плане признание Манна в том, что в 1943 году, к началу работы над вымышленной биографией Леверкюна (а точнее, обобщенно-символической автобиографией) его подвигла собственная серьезная болезнь, едва не «исполнившая» его прогноз о собственной смерти в 1945 году. Прогноз был шутливо дан писателем в 1930 году [Манн 1960: 9, 199–200] – который в романе станет годом погружения Леверкюна в безумие. Такое телесное соотнесение своего естества с естеством своего героя и опосредованно – с общенациональным указывает на то, что «метонимия» уже не подразумевается, а фактически разумеется.

Гальчук Ольга Викторовна*кандидат педагогических наук**ФГБНУ «Институт Художественного образования и культурологии**Российской академии образования»**Москва**olgagalchuk@mail.ru***«Гений места» Московского Художественного театра
в русском искусстве**

Genius loci – добрый гений, дух-покровитель – латинское крылатое выражение, применимое к человеку, ревностно оберегающему неповторимую атмосферу места [Цыбульник 2003: 108]. Согласно римской мифологии у каждого мужчины существовал свой гений, или дух-хранитель (у женщин эти духи назывались юнонами). У каждого уголка земли, здания и заведения также существовал свой добрый дух или гений. Однако в отличие от человеческого его представляли в виде змеи и называли гением места (Genius loci).

Данный термин встречается также и у Вергилия в эпосе «Энеида»:

Замер Эней. А змея, извиваясь лентою длинной,
Между жертвенных чаш и кубков хрупких скользила,
Всех отведала явств и в гробнице снова исчезла,
Не причинивши вреда и алтарь опустевший покинув.
Вновь начинает обряд в честь отца Эней и не знает,
Гений ли места ему иль Анхиза прислужник явился

[Буколики. Георгики. Энеида (Вергилий) 2005: 238].

Комментируя эти строки Вергилия, грамматик IV в. н. э. Мавр Сервий Гонорат пишет: «Nullus enim locus sine genio est» (лат. Ибо нет места без гения). В мировой литературе вслед за грамматиком Сервием эту же цитату повторяли и Эдгар По в качестве эпиграфа к рассказу «Остров феи», и Виктор Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери». Герман Гессе в философском эссе, замаскированном под сюрреалистический роман, «Игра в бисер» упоминает это знаменитое выражение: «Он наслаждался отпуском, ...встречами с друзьями, вальдцельским genius loci» [Гессе 1993: 170]. Английский поэт Александр Поуп в «Послании к лорду Берлингтону» – поэме, высмеивающей невежество в вопросах архитектуры и изящных искусств, упоминает эту крылатую фразу (перевод Б. М. Соколов):

Пусть гений места даст тебе совет;
Тот, кто потока направляет след,
Или гордый холм поднимет до небес,
Иль обратит в театр уступов дольний срез...

[Поуп, 1993: р. 224–225]

В русском искусстве впервые понятие «Гений места» связали с именем А. С. Пушкина. В 1817 году пятеро товарищей Пушкина по Царскосельскому лицейскому училищу – Антон Дельвиг, Алексей Илличевский, Вильгельм Кюхельбекер, Федор Матюшкин, которому принадлежат пророческие слова «Лучи славы Пушкина будут отсвечиваться в его товарищах», и Иван Пущин, заручившись согласием директора Е. А. Энгельгардта, поставили у лицейского флигеля среди березок дерновый памятник кубической формы с белой мраморной доской, на которой золотыми буквами была вырезана надпись *Genius loci*. Друзья хотели, «чтобы этот камень постоянно напоминал лицеистам о том, что здесь расцветал гений их друга Александра Пушкина». Об этом «старом лицейском предании» рассказал в своей речи «Пушкин и Царское Село» директор Царскосельской Николаевской мужской гимназии, поэт Иннокентий Анненский на празднике в Китайском театре Царского Села, после открытия памятника поэту в 1900 году. К сожалению, в середине XIX века памятник таинственно исчез, но является уникальным в русской культуре «не только своей символикой и историей создания, но и тем, что именно ближайшие друзья поэта первыми запечатлели в мраморе золотыми буквами: «Гению», увидев в своем юном друге будущую славу России» [Анненский].

Предметом обсуждения и споров в культурологии концепт «*Genius loci*» впервые стал в конце XX века, когда норвежский архитектурный теоретик Кристиан Норберг-Шульц применил его в одноименной книге, посвященной исследованию отношений между архитектурой и ландшафтом (Christian Norberg-Schulz 2009). Петр Вайль, известный писатель, журналист и путешественник в своей книге «Гений места» дает свое толкование этому концепту: «Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Ведает ею *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил – города. Их облик определяется гением места, и представление об этом – сугубо субъективно...» [Вайль 2006: 5].

Социокультурный подход к рассмотрению концепта «*Genius loci*» позволяет выявить структурные элементы концепта: топос, гений, личность, социум. В текстах культуры концепт «*Genius loci*» наделяется следующими функциями в соответствии со структурными элементами: локус обладает историко-генетической и сохраняющей функциями, гений – смыслообразующей и транслирующей функциями, личность – креативной и формообразующей функциями. Концепт «*Genius loci*» имеет метафорическое и риторическое значения, употребляется в эстетическом, объектно-субъектном, историческом, синтетическом аспектах.

Москва – это огромное полифоническое пространство, подобное произведению искусства. В нем различимы «голоса» различных культурных явлений, значимость которых не умаляется ни возрастом, ни какими-либо иными обстоятельствами.

На литературно-театральной карте Москвы, на наш взгляд, главными точками пересечения культурных эпох являются Театральная площадь, Камергерский переулок, Чистые пруды. Эти «точки» неповторимы, так как у каждой из них – своя судьба, своя история, свой *Genius loci*. Обладание местом собственным гением, предполагает его наделение энергией добра, разума, красоты, потайной информацией, которой может оперировать не сознание, а подсознание человека в виде образов, аналогий, метафор, проявляющееся в интуиции, предчувствии. Незримый гений места воздействует на людей, которым суждено самим стать гениями, которые уловили те сигналы, поступившие из неведомого, и совершили духовный или художественный подвиг.

История названия Камергерского переулка представляет собой яркий, и, что очень важно, знаковый пример того, как возникло и укрепилось наиболее выразительное – истинно московское – название. Оно появилось в последней трети XVIII века, когда оказалось, что на одной улице живут сразу два камергера: В. И. Стрешнев и С. М. Голицын (в начале XIX века появился и третий – П. П. Бекетов). Случай действительно редкий, потому что камергеров по штатному расписанию при российском дворе полагалось всего 12 человек. Знаком отличия камергера был золотой ключ на голубой ленте, который носили слева на поясной пуговице. Название Камергерский долгое время было неофициальным, вторым названием переулка. В XVII – начале XVIII века он последовательно назывался Егорьевским, по церкви и монастырю святого Георгия, Спасским – по церкви Спаса Преображения, разобранной в 1787 году, Кузнецким (его присоединяли к Кузнецкому мосту), Газетным, так как считали продолжением этого переулка, находящегося по другую сторону Тверской, также называли Квасным, вспоминая, что здесь в XVII веке жили своей слободкой квасники, и, наконец, с последней четверти XVIII века, Одоевским – по самому большому дому – дворцу князей Одоевских, стоявшему на месте нынешнего здания МХТ имени А. П. Чехова, который имеет немало великих *Genius loci*. Начало сценической судьбы владения по адресу «Камергерский, д. 3» относится к 1882 году, когда по заказу московского купца Г. Лианозова, купившего дом на аукционе у разорившегося С. А. Римского-Корсакова, архитектор М. Н. Чичагов перестроил здание под театр, в котором шли спектакли трупп Ф. А. Корша, Н. К. Садовского, Частной оперы С. И. Мамонтова и др.

Московский Художественный театр (**цв. вклейка, рис. 92**) – это сердце русского драматического искусства, где все пропитано творческим настроением. Каждый, переступивший порог этого храма искусства, может приобщиться к великим достижениям гениев сцены, делая их трамплином для своего творчества. Началом Художественного театра считают встречу его «отцов-основателей» Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко (**рисунки 1**) в ресторане «Славянский базар» 19 июня 1897 года. Перефразируя Ю. М. Лотмана, «творческое сознание» этих людей, *Genius loci*, позволило зародиться «новой мысли» [Лотман 1996: 151] на будущей театральной карте Москвы конца XIX века. В состав труппы Художественно-общедоступного театра вошла группа актеров-любителей из Общества искусства и литературы: М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, А. Р. Артем, Н. Г. Александров, В. В. Лужский, Е. М. Раевская, М. А. Самарова, Г. С. Бурджалов, А. А. Санин, художник В. А. Симов, гример Я. И. Гремиславский и ученики Вл. И. Немировича-Данченко по училищу Московского Филармонического общества: И. М. Москвин, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, М. Л. Роксанова, Е. М. Мунт, В. Э. Мейерхольд, Б. М. Снегирев, А. Л. Загаров, С. В. Халютин; в 1901 году в труппу вступили Н. Н. Литовцева и Е. П. Муратова, также ученицы Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому училищу.

Первые сезоны спектакли Художественного театра шли на арендованной сцене в саду «Эрмитаж», но уже с осени 1902 г. МХТ обрел свою сцену по адресу «Камергерский переулок, д. 3». Здание, которое приобрел на 12 лет для театра меценат С. Т. Морозов и перестроенное архитектором Ф. О. Шехтелем, имело многовековую историю *Genius loci* – владельцев (Милославские, Дохтуровы, Бахметевы, Одоевские, Ланские, Римские-Корсаковы) или друзей владельцев (Д. В. Веневитинов, А. С. Грибоедов, В. К. Кюхельбекер, М. П. Погодин, И. В. Киреевский, С. И. Раич, А. С. Пушкин), посещающих этот

дом, – в русской культуре. И переезд Московского Художественного в начале XX века именно в историческое здание в Камергерском нам кажется не случайным.



Рисунок 1. «Отцы-основатели» Московского Художественного театра: Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский размышляя на тему творчества, пришел к выводу, что «к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые – еще реже, так сказать, по двенадцатым праздникам. Посредственности же удостоиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия; но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара, и кажется, что мы, нашими человеческими средствами, не можем вызвать его в себе» [Станиславский 1954: 115]. Вл. И. Немирович-Данченко, вспоминая работу К. С. Станиславского над пьесой А. П. Чехова «Чайка», ставшей символом Художественного театра, его очередным подтверждением *Genius loci*, писал: «Вот поразительный пример творческой интуиции Станиславского как режиссера. Станиславский... прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки «Чайки», что нельзя было не дивиться этой пламенной гениальной фантазии» («Чайка» 1938).



Рисунок 2. Писатель и драматург А. П. Чехов

Если Малый театр вошел в историю как Дом Островского, то Московский Художественный открыл для России и для всего мира драматурга *Genius loci* Антона Павловича Чехова (*рисунок 2*). Именно чеховская драматургия позволила К. С. Станиславскому создать собственный, ни на кого не похожий стиль, именно на пьесах Чехова режиссер разработывал метод актерской игры. Художественный театр занял одно из первых мест в театральной жизни Москвы и в течение долгого времени оставался лучшим в России. После гастролей в Германии в 1906 году за МХТ закрепилось звание первой европейской сцены, открывшей новую эпоху в театральной культуре. В 1923 году по случаю 25-летнего юбилея МХАТа переулочек был переименован в проезд Художественного театра, который, кстати сказать, в его лучшие годы называли «Художественный общедоступный театр в Камергерском». Историческое название переулочка возвращено постановлением Правительства Москвы в 1994 году.



Рисунок 3. Актриса Московского Художественного Театра Ольга Леонардовна Книппер

Театр в Камергерском – это не только точка на театральной карте России и мира. Это судьба *Genius loci* – многогранная и блистательная, служащая творческой интенцией для современного подрастающего поколения, например, в школьном литературном образовании. Постигание произведений художественной литературы в её диалогических связях с другими видами искусства в рамках студенческого театра – всегда путь к автору (А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, А. С. Грибоедову, Н. В. Гоголю, А. Н. Островскому, А. П. Чехову и другим нашим классикам), к объективному смыслу его творения и одновременно – путь к себе, к собственному «Я», которое создается в каждый момент с искусством. Яркий пример этого – моноспектакль С. Рахмановой «Слово о Чехове» по переписке А. П. Чехова со своей женой, выдающейся актрисой Художественного театра О. Л. Книппер-Чеховой (*рисунок 3*).

Цель моноспектакля «Слово о Чехове» студенческого театра Смоленского колледжа легкой промышленности и индустрии моды «Театр и мы» состояла в том, чтобы познакомить учащихся с новыми фактами биографии, творчеством и личностью писателя и драматурга А. П. Чехова; углубить знания учащихся в области литературы и театра рубежа XIX–XX вв., определить понятийный статус «*Genius loci*» («Гений места») как точки пересечения культурных эпох в истории русской классической литературы и русского драматического театра. Для достижения цели потребовалось последовательное решение следующих задач: внимательно изучить переписку писателя и драматурга А. П. Чехова с О. Л. Книппер-Чеховой;

выявить точки пересечения культурных эпох как знаки в истории русской классической литературы и русского драматического театра; выявить специфику знака «Genius loci» как сущностную характеристику русского театрального искусства; рассмотреть диалог культур как диалог личностей – актрисы МХТ О. Л. Книппер-Чеховой и драматурга А. П. Чехова, художника Слова А. П. Чехова и учащихся, учащихся, «актрисы» моноспектакля С. Рахмановой (цв. вклейка, рис. 93), драматурга А. П. Чехова и О. Л. Книппер-Чеховой – через аспект сохранения и актуализации ценностей русской классической литературы и русского драматического театра.

Ольга Книппер-Чехова – личность в истории русского драматического театра легендарная. Софью Рахманову, которая начинала свой путь в студенческом театре «Театр и мы» с роли Елены Андреевны, вначале привлек тип «чеховской женщины», воплощенный Книппер-Чеховой на сцене (Аркадина в «Чайке», Елена Андреевна в «Дяде Ване», Маша в «Три сестры», Сарра в «Иванове» и Раневская в «Вишневом саде»), её скрытый драматизм судьбы, стойкость и гибкость натуры, сознание долга – прежде всего как долга жить, а затем она заинтересовалась перепиской Чехова со своей женой. В письмах к Ольге Леонардовне особенно ярко проявилась способность Антона Павловича сказать о важном и значительном в шутливой форме, как бы невзначай, без пространных пояснений. Не претендуя на роль учителя, наставника, Чехов убеждает «милую актрису» не падать духом в тяжелые моменты ее театральной жизни, отстаивать свои позиции («гнийте свою актрисичью линию») или – позже – не снижать нравственных требований к себе («только не мельчай, моя девочка»). Наиболее интересен в моноспектакле обмен мнениями о явлениях современного искусства, литературы. Прежде всего это становление Художественного театра, увиденное изнутри, глазами первой актрисы и главного автора молодого театра, – но не только это. Круг событий художественной жизни, о которых они пишут друг другу и о которых рассказывает Софья Рахманова, очень широк; первый период истории Художественного театра предстает в их письмах как часть общей культурной панорамы России на рубеже веков.



Рисунок 4. Спектакль МХТ «На дне» по пьесе М. Горького (1902)

Максим Горький – ещё одно знаковое имя Московского Художественного, еще одно подтверждение «Genius loci» Камергерского. Спектакль 1902 года «На дне» (**рисунок 4**), в котором с большой силой прозвучал протест против «свинцовых мерзостей» капиталистического строя, имел огромный общественно-политический резонанс. «Успех пьесы – исключительный, я ничего подобного не ожидал, – писал А. М. Горький К. П. Пятницкому. – ...Вл. Ив. Немирович так хорошо истолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадает ни

одно слово. Игра – поразительна. Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин – совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя» [Горький и Чехов 1951: 260].

Комплексному осмыслению отношений творческой личности и территории в контексте понятия «Genius loci» требует тема «М. А. Булгаков и МХАТ». В 1924 г. в журнале «Россия» фрагментарно был опубликован роман «Белая гвардия», который привлек мхатовского режиссера Б. Вершилова. Молодому писателю Булгакову поступило лестное предложение об инсценировании книги. «Работа над пьесой, получившей в итоге название «Дни Турбиных», была и счастливой и достаточно конфликтной. МХАТ узнавал и «строил» нового «Автора театра», а тот в свою очередь пытался привить Художественному театру свое понимание сцены. Несколько редакций пьесы в их динамике показывают, что мхатовцы в этом конфликте одолели. Пьеса «Дни Турбиных» постепенно подчинялась канонам, сложившимся на мхатовской сцене в чеховские времена, и теряла тот «пушок» авторской индивидуальности, который присутствовал в первом, явно «не сценичном» варианте «Белой гвардии»... Несмотря на очевидный компромисс, «Дни Турбиных» были встречены кампанией травли театра и драматурга. Постановка пьесы Булгакова была разрешена только Художественному театру, но и с мхатовской афиши ее несколько раз изымали» (рисунок 5). Непростые отношения Булгакова с МХАТом были отражены в «Театральном романе» («Записки покойника»). «Саркастически, но и с чувством «иссушающей» неразделенной любви, прикованный к сцене «как жук к пробке», Булгаков запечатлел быт и привычки Художественного театра советской эпохи. Под пером писателя Независимый театр с его двумя не разговаривающими друг с другом руководителями предстал как сколок того «небывалого государства», в котором пришлось жить и творить тем, кто когда-то создавал этот театр «для славы страны» (так писал Булгаков Станиславскому, вступая на службу в труппу МХАТ) [Смелянский].



Рисунок 5. Первая постановка «Дней Турбиных» во МХАТе

На протяжении своего векового развития Московский Художественный переживал разные периоды. Были времена, когда театр играл огромную общественную роль и был больше, чем театр, но были периоды, когда он отходил на второй план, уступая первенство другим. В 1970 году в качестве главного режиссёра дебютировал на сцене МХАТ Олег Николаевич Ефремов (цв. вклейка, рис. 94), вписавший яркую страницу в театральную летопись. Для него это назначение было судьбоносным. Не раз вспоминал он обещание, которое дал ректору Школы-Студии МХАТ В. З. Радомысленскому, который еще до вручения диплома сообщил

юному артисту Ефремову, что в труппу МХАТ его не берут, и что он будет выступать на профессиональной сцене ЦДТ, а Ефремов только ухмыльнулся и заявил: «Я вернусь сюда главным режиссером». А. С. Шведерский, размышляя о приметах и свойствах таланта, которым несомненно является и О. Ефремов, писал: «Таланты – генераторы новых идей, нового видения явлений жизни. Носителям таланта присуще острое ощущение современности. Они предчувствуют и реализуют то, что еще только «носится в воздухе». Часто они опережают время, и потому их не приемлют современники. Примечательно и то, что таланты способны делать открытия не только в малоизученных областях, но и там, где, казалось бы, исчерпан весь запас идей, где «все разработано и все изучено» [Шведерский 1992]. Быть может, это самое важное качество таланта, особенно в сфере искусства, поскольку оно обеспечивает прорыв через сложившиеся и укрепившиеся стереотипы мышления и понимания». В течение тридцати лет Ефремов самозабвенно пытался превратить МХАТ в «товарищество на вере», испытывая множество неудач, радостей и разочарований. Перефразируя слова чеховской героини Нины Заречной из «Чайки», неистово «несет свой крест и верит в него». В 1987 году коллектив разделился на две самостоятельные труппы: под художественным руководством Олега Ефремова (Московский Художественный академический театр имени А. П. Чехова; Камергерский переулок, д. 3) и Татьяны Дорониной (Московский Художественный академический театр имени М. Горького; Тверской бульвар, д. 22). После смерти О. Н. Ефремова в 2000 году художественным руководителем МХАТ имени А. П. Чехова становится О. П. Табаков, взявший курс на обновление репертуара и труппы. Конец XX – начало XXI века на прославленной сцене ознаменован новыми аншлаговыми премьерными и блистательными актерскими именами – Владимира Машкова, Евгения Миронова, Сергея Безрукова, Константина Хабенского и многих других.

Московский Художественный театр создаёт свой образ-топос, который становится источником художественного творчества, мифологизируется, сакрализуется, генетически и исторически обретает полисемантизм, обобщаемый посредством синтеза места и личности. Борис Леонидович Пастернак в «новоотстроенном доме по Камергерскому, близ Художественного театра» поселил своего героя из романа «Доктор Живаго» Пашу Антипова – будущего революционного комиссара Стрельникова. Главный герой этого романа – Юрий Живаго, проезжая по Камергерскому, шепчет строки из еще до конца не сложившегося стихотворения «Свеча горела на столе. Свеча горела...» Комната Паши Антипова в Камергерском станет последним приютом Юрия Живаго [Пастернак 2015: 315].

Говоря о роли Камергерского в искусстве XXI века, нельзя не упомянуть и роман, сочетающий детективное начало и тонкий психологизм, «Камергерский переулок» (2008) российского писателя и сценариста В.В. Орлова, действие которого наполнено театральными мифами и легендами: «Несколько запутанный сюжет крутится вокруг одной из известных в прежние времена (и ныне исчезнувшей) небольших «закусочных» Камергерского переулка, у бывших дверей которой можно смело вешать мемориальную доску с упоминанием почти всех художественных знаменитостей второй половины XX века, от Юрия Олеши до Владимира Высоцкого. Главные герои – завсегдаи «закусочной» – оказываются против своей воли втянутыми в детективную историю с убийством некой, как говорили раньше, «дамы полусвета», приехавшей на покорение Москвы, и то ли одолженными ей, то ли подаренными неким олигархом бриллиантами царской фрейлины» [Московские истории 2009; Орлов 2008: 544].

Как видим, концепт «Genius loci» реализуется в историко-культурном ландшафте Камергерского переуллка и его окрестностей, в частности «владений» Московского Художественного театра, объединяя все стороны русского искусства и – шире – русской культуры и социума.

Список использованной литературы

- Анненский И. Ф.* Пушкин и Царское село. – Мир Иннокентия Анненского. – Эл. код доступа: <http://annensky.lib.ru/publ/pushkin.htm>
- Буколики. Георгики. Энеида (Вергилий); Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Наука поэзии (Гораций). – М.: НФ: «Пушкинская библиотека»: АСТ, 2005.
- Вайль П.* Гений места. – М.: КоЛибри, 2006.
- Гессе Г.* Игра в бисер. – М.: Правда, 1993.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. – М.: «Языки русской культуры», 1996.
- М. Горький и А. Чехов.* Переписка, статьи, высказывания. – М.: ГИХЛ 1951, стр. 260.
- Московские истории: Владимир Орлов. Камергерский переулок: Роман. – М.: АСТ, 2008 – Эл. код доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-02-26/6_moscow.html
- Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. – М.: Эксмо-Пресс, 2015.
- Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве / Станиславский К. С. // Полное собр. соч. в 8 томах. – Т. 1. – М.: Искусство, 1954.
- Смелянский А. М.* М. А. Булгаков / А. М. Смелянский // Драматурги: офф. сайт МХТ им. А. П. Чехова. – Эл. код доступа: <http://www.mxat.ru/authors/playwright/bulgakov/> «Чайка» в постановке Московского Художественного театра – Л. – М.: Искусство, 1938.
- Цыбульник Ю. С.* Крылатые латинские выражения. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
- Шведерский А. С.* Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Диагностика и развитие художественной одаренности. Сборник. – СПб., 1992.
- Юревич П. П.* Памятники и мемориальные доски Ленинграда: Справочник, 3-е изд., доп., перераб. – Л.: Лениздат, 1979.
- Rope A.* A Critical Edition of the Major Works. Oxford-New York, 1993. P. 224–225.
- Christian Norberg-Schulz: Architect, Historian and Editor (Gro Lauvland, author. Gyldendal Akademisk, Oslo. 2009.

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, научный сотрудник кафедры истории
отечественного искусства исторического факультета
Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова
Москва
gribonosova-grebneva@yandex.ru

Графические метафоры движения и пространства: научное «хобби» Петра Митурича

Бурно развивавшаяся на протяжении всего прошедшего столетия научно-техническая революция существенно затронула своим влиянием сферу искусства. Восхищенная одержимостью новыми достижениями техники и производства вызывала к жизни не только индивидуальные художественные открытия, но и целые стили и направления, как, например, футуризм или конструктивизм. Под глубоким обаянием научного знания оказывались многие крупные мастера XX века. Так студентом мюнхенской Технической школы был в 1910-е годы Наум Габо, вольнослушателем биологической станции в Бретани проводил лето и осень 1912 года Юрий Анненков, в начале 1920-х годов готовился пойти работать в физическую лабораторию технического института бывший авиатор Климент Редько, в 1927 году почетным членом Французского Астрономического общества стал Кузьма Петров-Водкин, в 1920-е—начале 1930-х активно занимался проектной конструкторско-производственной деятельностью Владимир Татлин. На примере последнего, кстати, исследователь его творчества А. Стригалева гипотетически обозначил некие качественно сомнительные результаты подобной двойственности творческого сознания. «Печь, пальто, проекты чашки, стула и тому подобные работы Татлина непоправимо разочаровали эстетов, явно показали им, что Татлин – не художник. А долгая возня с самодеятельным летательным аппаратом разочаровала техников: Татлин, конечно, не инженер, а наивный любитель, увлеченный странным хобби» [Стригалева 1993: 34]. В этом смысле профессиональным конструктором-изобретателем, имевшим из 11 заявок 9 запатентованных авторских свидетельств, был блестящий отечественный график, педагог и теоретик искусства Петр Васильевич Митурич.

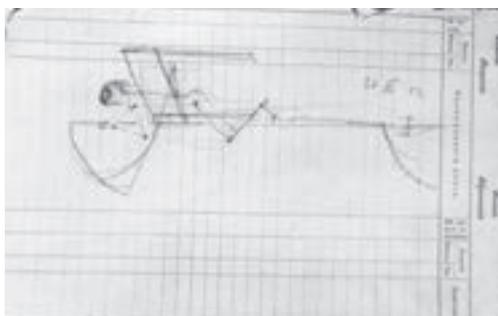


Рисунок 1. Митурич П. В. Проект волновика. 1923. Бумага, тушь. Архив семьи художника

Его интерес к проблемам волнового движения и безмоторного полета зародился довольно рано, хотя итогом связанных с ними опытов и размышлений стала оформившаяся уже в поздний период творчества рукопись «Волновая динамика», над которой художник и ученый работал с 1942 по 1955 годы. Однако, по наиболее распространенной версии, которой придерживаются Май Митурич, В. Ракитин и А. Сарабьянов как составители сборника материалов из архива Петра Митурича «Записки сурового реалиста эпохи авангарда» 1997 года, идеи безмоторных летательных аппаратов впервые возникли у Митурича в 1916 году во время службы в армии и учебы в военно-инженерной школе [Митурич 1997: 179]. В то же время Кристина Лоддер, автор англоязычной монографии «Русский конструктивизм», в которой научным опытам художника посвящены два раздела «Митурич и динамический объект» и «Митурич и динамический ритм окружающей среды», относит начало его интересов технической проблемой полета еще к 1914 году [Lodder: 142]. Сам же Петр Митурич в своих воспоминаниях 1921 года пишет следующее: «Невозможно двигаться больше по земле на телегах и поездах, это слишком медленно, слишком тоскливо и слишком не соответствует современному складу души человека. Все это побуждает меня работать над крыльями свободы. Поэтому и мечтаю об этом с детства, а творчески с 16 лет (т. е. с 1903 года)» [Митурич 1997: 104]. В том же 1921 году, о чем восторженно пишет художник в дневнике, совершился первый полет его модели «Крылья» или летающего «волновика» [Там же]. На серьезные поиски оптимального решения данной модели указывают сделанные в 1920-е годы эскизные рисунки проектов подобных волновиков (*рисунки 1*).

В дальнейшем, как свидетельствуют архивные документы, Митурич на протяжении 1920–1930-х годов «предложил 9 технических способов решений принципа волнообразного движения аппаратов для полета и плавания в воздухе, для плавания в воде и скольжения по ее поверхности и для передвижения по земле – механизма движения, существовавшего до сего времени только в природе» [Там же]. Помимо упомянутых выше «Крыльев», такие аппараты получили соответственно названия: «Дирижабль», «Лодка», «Волновик-глизсер», «Гусеница» (*рисунки 2*).

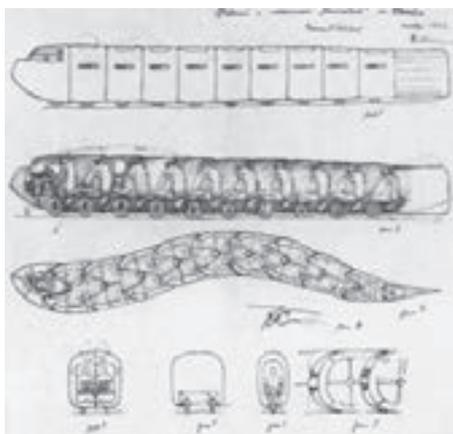


Рисунок 2. Митурич П. В. Водный и наземный волновик. Проект. 1933. Бумага, тушь. Архив семьи художника

В соответствии с принципами «органического конструктивизма» [Lodder: 145], на который ссылается, в частности, Кристина Лоддер, сам Митурич так передает смысловую суть своих проектов: «Предметом моей гордости является то, что я указываю на волновое движение, как на самое синтетическое. Раскрываю тайну движения организмов природы, так как все они волнообразны или имеют таковое происхождение, будь то полет птицы, плавание рыбы, ползание змеи или передвижение на ногах» [Митурич 1997: 106]. «Не та техника, – пишет далее художник, – которая стремится изменить дикое и никогда не победимое лицо природы, но та будет родной человеку, которая широко использует свободную игру сил ее во всем диапазоне уловимых актов ее колебаний» [Там же: 107].

Подобный ход мысли, и в первую очередь, по мнению самого Митурича, явился во многом отражением философско-поэтических идей Хлебникова, с которым художник особенно тесно сошелся и плодотворно общался в 1921–1922 годах вплоть до скорострительной смерти поэта в деревне Санталово под Новгородом. Как и Хлебников, которого его сестра Вера называла «великим наблюдателем», Митурич отличался повышенной способностью глубоко прозорливого восприятия природы, что дало основание инженеру В. Пекелису, автору небольшой статьи о научных экспериментах Митурича в журнале «Наука и жизнь» 1968 года, сказать следующее: «Знакомство с его изобретениями, записями привело меня к убеждению, что главной чертой в техническом творчестве Митурича, редкой его особенностью была зоркость художника. Та зоркость, которая позволяла ему подсмотреть скрытое в творениях природы» [Пекелис 1968: 116].

Кроме того, исключительно близкой творческому мышлению Митурича оказалась идея Хлебникова о едином «чувстве мира» или «едином камне мироздания», сложившаяся в его статьях «Доски судьбы». В этом смысле художник рассуждает так: «Научное чувство истины и эстетическое чувство красоты есть одно и то же чувство мира. Это осознали великие ученые и поэтому творческие силы науки и техники обращались к прогрессивным силам искусства» [Митурич 1976: 15]. В свою очередь, о важности научного аспекта в поэтическом творчестве Хлебникова очень точно писал в 1929 году один из самых тонких и проницательных критиков поэта Ю. Тынянов: «Хлебников смотрит на вещи как на явления взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание, – вровень» [Цит. по: Тынянов 2008: 273.]. Поэтому вполне закономерно, что свой труд о «волновиках» П. Митурич посвящает «памяти Великого Движителя Велимира Хлебникова» [Митурич 1997: 106].

Вместе с тем, как верно подмечает Лоддер [Lodder: 145], хронология событий, связанных с развитием, в частности, идей безмоторного полета у Митурича, не дает оснований проследить их изначальный импульс непосредственно от Хлебникова. Кстати, косвенное подтверждение тому находим мы и у самого Митурича, который вспоминал, как в 1921 году делился с поэтом «своими изобретательскими делами, хотел объяснить принцип волнового полета, но Велимир упорно отклонялся от вникания в технические дела, говоря, что этот храм закрыт для него и он ничего не поймет. Тогда как я чувствовал родство своей технической мысли с его философией о мироздании и движении» [Митурич 1997: 48].

Очевидно, что хронологически подобные инженерные опыты Митурича предшествовали и аналогичным занятиям Татлина, который над своим летательным аппаратом работает с помощниками в 1929–1932 годах. Хотя Стригалева косвенно относит, по крайней мере, теоретическую стадию этого процесса к более раннему периоду, говоря о «технистской утопии» Татлина по созданию «интимной авиации для отдельного человека» [Стригалева

1993: 39], базирующейся на анализе строения птицы. Как пишет исследователь, «в 1912 году Татлин, надо полагать, поделился какими-то своими секретами на этот счет с В. Хлебниковым, в 1924 на что-то намекнул П. Митуричу» [Там же: 40]. Как бы то ни было, но «бионический техницизм», о котором пишет Стригалева, определяя таким образом творческую концепцию Татлина, и который основан на синтезировании противоположностей техницистских и биологических форм, оказывается весьма созвучен идеям Митурича. Кстати, и в дальнейшие годы Татлин параллельно, но независимо от Митурича (прекратившего общение с Татлиным в 1930 году после того, как Татлин оформил катафалк Маяковского, которого Митурич считал предателем обожаемого им В. Хлебникова) обращался к похожей инженерной практике и, по свидетельству того же Стригалева, ссылающегося на воспоминания В. И. Костина, «в последние годы жизни разрабатывал проект моторной лодки на основе изучения анатомии рыб» [Стригалева 1978: 31].

Таким образом, сложившиеся у двух художников близкие инженерные концепции привлечения природной органики в научно-технических экспериментах, различались, пожалуй, лишь только в контексте их восприятия. Если в творческой практике Татлина подобные опыты чаще всего рассматриваются как логический итог его отвлеченных авангардно-конструктивистских устремлений, то в деятельности Митурича, который практически никогда не порывал с пластической эстетикой и фигуративной образностью, они существуют под очевидным знаком реализма. Кстати, о характере этого реализма, называя его «суровым» (определение Фаворского), «действенным» (понятие самого Митурича), «высшим» или «мистическим» (версия М. Чегодаевой), в разное время рассуждали многие художники и исследователи.

Причем, это конечно же не был тот «реализм», о котором азартно заявляли многие авангардисты и теоретики конструктивизма в начале 1920-х годов. К ним относился, например, Наум Габо, назвавший свой хорошо известный конструктивистский манифест 1920 года «Реалистическим» и объяснявший это тем, что «его произведения – полноценная часть окружающего мира» [Цит. по: Тасалов 1967: 242.]. Между тем вместе со своим братом художником Антуаном Певзнером он однозначно отдавал приоритет инженерно-технической модели творчества, когда объявлял следующее: «С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом, напряженным как циркуль, мы строим свои произведения, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит...» [Цит. по: Тасалов 1967: 243] Именно поэтому, как удачно формулирует В. Тасалов, «в угловых, резких и острых по абрису конструкциях Габо рассчитывает прежде всего на рафинированный “инженерный” и “физический” эффект. Как конструктивистские смыслообразы “века техники”, они напоминают причудливые технические сооружения или приборы, символически обобщающие принципы “инженерного геометризма”» [Тасалов 1967: 244].

В похожем ключе мыслит и идеолог производственного искусства Николай Тарабукин в своем очерке 1923 года «От мольберта к машине», когда пишет так: «Понятие “реализм” я употребляю в самом широком смысле и отнюдь не отождествляю его с натурализмом, являющимся одним из видов реализма и притом самым примитивным и наивным по выражению. Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения. <...> Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается, как сознание подлинной вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, <...> конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности» [Тарабукин 1923: 12].

В этом контексте «волновика» Митурича с сохранением в них большого числа «проекционных линий», протянутых к ним от природной действительности, нельзя воспринимать ни как математически отвлеченные пространственные тела Габо, ни как машинно-производственные объекты конструктивистов. И возможно, что осмысление заложенной в их инженерной конструкции непосредственной органики поможет в деле уточнения стилевых нюансов реалистического искусства Митурича.

Безусловно, нельзя сказать, что научная сторона его творчества до сих пор оставалась неизвестной заповедной территорией. О ней эпизодически писали уже упомянутые отечественные и зарубежные авторы, неизменно относя ее к важному, но достаточно самостоятельному разделу творческого наследия Митурича. Но при этом анализ конкретных примеров взаимовлияния и тесного синтеза его художественной и научной деятельности, как правило, оставался за скобками. Следует подчеркнуть, что в рамках этого синтеза Митурич все-таки ставил акцент именно на образно-художественной, метафорически пластической составляющей, о чем хорошо говорят его собственные слова: «Сложность художественного мышления заключается в том, что художник осознает одновременно и слитно разные по существу и строению элементы наблюдаемой природы или переживания в воображении. Светотень, ее структура, цвет, его структура, форма, ее структура, пространство, его структура – все взаимно пересекается, и художник должен найти равнодействующую, синтетические слова для выражения, а научный подход строит все в отдельности, накладывая одно на другое» [Митурич 1997: 115].

Это принципиальное отличительное качество творческого мышления мастера, связанного с превалированием роли художника над миссией ученого, а не наоборот, удачно подметил живописец и график Николай Лапшин, поместивший в 1923 году в журнале «Русское искусство» заметку о выставке работ Митурича, посвященных Хлебникову. «Не будет большой натяжкой сравнить работу Митурича путем художественного созерцания, – пишет Лапшин, – с работой ученого, который работает в другом аспекте, над “разрезами”, под микроскопом. Это различие идет и дальше, не только между ученым и Митуричем, но и между им и многими новыми художниками, которые подменяют свой опыт художника попытками познать научно, и приходят к отрицанию искусства, как конструктивисты, и к отрицанию природы – супрематисты, подменяя вечностановящееся – фикцией науки, – ставшим, непосредственное живое ощущение – научным анализом и абстракциями» [Цит. по: Митурич 1997: 36].

В похожем ключе рассуждает много позднее и искусствовед Е. М. Жукова в своей опубликованной в 1981 году статье о структуре произведений П. В. Митурича. «В моделях и чертежах мы видим руку и взгляд художника. По сути дела, идея физического овладения пространством – это вечная дерзкая мечта художников. А ритмы движущихся аппаратов, волновая динамика, подчиненная мускульной силе человека, сродни графическим ритмам, оставленным рукой Митурича на бумаге» [Жукова 1981: 157]. По сути это чуть ли не единственный раз озвученная в искусствоведческом тексте констатация явных образно-пластических пересечений и параллелей между «научной» и «ненаучной» графикой Петра Митурича.

Итак, если обратиться к конкретным примерам подобного отражения в станковой и книжной графике художника ритмов и образов волновой динамики, оказавшихся отчасти сродни и тем «кинетическим ритмам» как основным формам ощущений реального времени, которые провозглашал в своем манифесте Габо, то больше всего их окажется в графических

работах Митурича по мотивам поэзии Велимира Хлебникова. Так, более органически крутящиеся по своим формам или более геометрически очерченные силуэты «графических мотивов» Митурича 1918–1922 годов пластически переключаются с его исполненными в 1930-е годы овалально обрисованными или плавно изогнутыми «волновиками». Исходя из этих визуальных аналогий, мы можем заметить, что в технических рисунках Митурича, отмеченных необходимым «реализмом» инженерной мысли, порой подспудно присутствует отвлеченная фантазийная метафоричность его не связанных с техническими проектами «графических мотивов», в которых, в свою очередь, как бы образно зашифрована пластическая органика его научных моделей, словно предвосхищающая их гибкие силуэты и кольцеобразные профили разрезов (*рисунки 3, 4*).



Рисунок 3. Митурич П. В. Графический мотив. 1918–1922. Бумага, тушь. 10x20 (см). Москва, частная коллекция

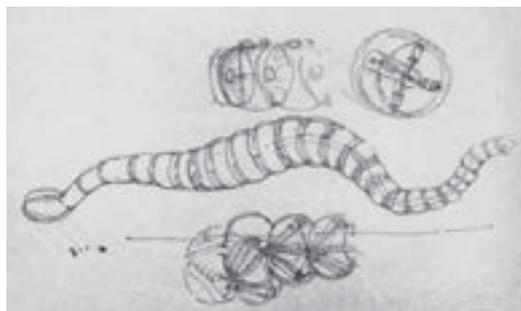


Рисунок 4. Митурич П. В. Волновик. Проект. 1930 (?). Бумага, тушь. Архив семьи художника

В этом смысле, можно сказать, что если идеи Татлина дали основание для сформулированного Мельниковым понятия «живой архитектуры», то инженерно-художественные идеи Митурича привели к возникновению феномена, если можно так выразиться, «живой техники». За нее, кстати говоря, в 1930-е годы, по воспоминаниям Мая Митурича, судостроители нередко порицали художника-изобретателя: «Мы боремся с гибкостью судов, а вы ищите в ней какие-то динамические возможности. Смело, но фантастично и неактуально» [Митурич 1997: 155]. Но если последовательное внедрение идей природной динамики в инженерные проекты Петра Митурича воспринималось учеными как откровенная фантастика или, иначе говоря, научная «абстракция», то наоборот, некая инженерно-конструктивная идея, привнесенная в его «графические мотивы», придавала такому искусству качество осознанного и парадоксального научно-поэтического «реализма».

Не менее выразительно образы волновой ритмики и колебательных движений каких-то странных биологических организмов звучат и в графических листах, которые уже непосредственно являются иллюстрациями к произведениям Хлебникова или страницами из посвященной ему рукописной книги. Наиболее заметная из этих работ – оформленная Митуричем в 1921–1923 годах поэма «Я Разин со знаменем Лобачевского логов». Отталкиваясь

от палиндромной структуры текста Хлебникова, который, выражаясь языком поэта, представлял собой словесный «перевертень», Митурич, как пишет М. Чегодаева, «в своих “хлебниковских” вещах не просто “иллюстрировал” словотворчество поэта, но искал аналогичные корням слов “графические корни”, как бы основы, “звуки” изобразительного искусства, из которых творил формы и абсолютно новые, и ассоциативно близкие реальным формам природы и вещей» [Чегодаева 2005: 17] (*рисунок 5*).



Рисунок 5. Митурич П. В. Страницы рукописной книги «Велимир Хлебников. Разин». 1922–1923. Бумага, тушь. 21,5x15,5 (каждая страница). Архив семьи художника

Так составленные из одного корня целые поэтические страницы, которые, нанизываясь на корень путем изменения окончаний и приставок, выстраиваются в некий подвижный организм с гибким остовом, вызывают ассоциации с образом рыбы или плавучего мерно движущегося «волновика». Подобным аналогиям во многом способствует и созданная Митуричем симметричная графическая фигура, составленная из строчек текста и как бы уравновешивающего и дополняющего его силуэт зигзагообразного графического изображения. Все это как нельзя лучше графически передает философские размышления Хлебникова, которые, например, озвучены в одном из его писем к Митуричу: «Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» [Цит. по: Чегодаева Указ. соч. 18]. Так сам человек как возвышенный носитель Слова здесь оказывается как бы пространственно-временным «корнем» и «остовом» мироздания. А подобной пространственно-метафизической пустотой веет от целого ряда пейзажных работ Митурича, особенно исполненных в Санталово в начале 1920-х годов (*рисунок 6*).

Возможно, длительные и углубленные размышления художника над подобными поэтически-пространственными метафорами, а также его изначальная замороженность круговыми и волнообразными природными ритмами движения стали залогом создания образа идеального города будущего, тоже находящего свои самоценные графические аналогии в его искусстве. «Отвлеченную схему города, которая выражала бы абстрактные принципы волновой

динамики», Митурич представляет себе так: «...весь город построим по сетке, образованной из плотно прилегающих кругов, каждая дуга от одного соединения до другого даст кратчайший путь по всем направлениям и вследствие кривизны сохранит динамичность поворотов, чего мы не имеем в прямоугольной сетке... город станет как бы прозрачным для динамики человека. Система улиц исчезнет. Фасады домов отпадут, но это не значит, что архитектура и художественное лицо исчезнут. Наоборот, гармоническая архитектоника строений получит особый простор в связи с большими масштабами» [Митурич 1997: 109].



Рисунок 6. Митурич П. В. Графический мотив. 1918–1922. Бумага, тушь. 9,4х26 (см). ГТГ

Наконец, ситуация странного пластического палиндрома или «перевертня», намекающая на взаимопроницаемость научных и художественных образов Митурича, возникает и в его станковой, особенно портретной графике. Например, тема полета, получившая большое развитие в изобретательской деятельности художника, нашла явное или скрытое отражение в его графических листах, как, скажем, «Птица на ветке. Графический мотив к поэзии Хлебникова» (**рисунок 7**) или «Вера Хлебникова» (**рисунок 8**). В этом случае хрестоматийно известный портрет Хлебниковой воспринимается как романтический образ полета, весьма созвучный словам самого Митурича, взятым из его текста «Динамика больших путей»: «Чем меньше человек располагает возможностями движения, тем он более угнетен в природе и больше завидует птицам перелетным. Потому в мечтах о лучшем человек окрыляет образ» [Там же: 108]. Как бы взвешивая в пространстве свою модель, художник позволяет ей почти свободно «парить» над городом, в очертаниях которого, если воспользоваться удачными характеристиками Лапшина, «нет обычных обобщений по форме, нет схематизаций и, очень обычной для “городского” искусства, – геометризаций. Все сделано очень просто, но в каждом штрихе чувствуется пережитое ощущение природной формы, ее ритма» [Там же: 36].



Рисунок 7. Митурич П. В. Графический мотив. 1918–1922. Бумага, тушь. 9,4х26 (см). ГТГ



Рисунок 8. Митурич П. В. Портрет Веры Хлебниковой. 1924. Бумага, чернильный карандаш. 73x57,5 (см). ГТГ



Рисунок 9. Митурич П. В. Портрет Н. Степанова. 1946. Бумага, тушь. 62,7x48 (см). ГТГ



Рисунок 10. Митурич П. В. Волновик-скакунец. Эскиз. 1930. Бумага, карандаш. Архив семьи художника

В отличие от подобного ассоциативного образного уподобления, мы видим присутствие как бы «зашифрованных» графических очертаний стилизованно увеличенного микроскопически клеточного организма или причудливого волновика в портретах Е. Тейса и Н. Степанова 1946 года (*рисунки 9, 10*). В последнем из них в абрисах фигуры и фона практически угадывается силуэт «Волновика-скакунца», эскиз которого сделан П. Митуричем

в 1930 году. По воспоминаниям Мая Митурича, его отец однажды летом вместе со своим помощником и учеником по Вхутемасу Павлом Захаровым «задумал построить в натуральную величину волновик-скакунец – что-то вроде конька-горбунка или, вернее, кенгуру на двух пружинистых ногах с упругим хвостом для опоры. Колебания седока, передаваясь скакунцу, должны были приводить его в движение» [Там же: 155]. Так, словно «впрыгнувший» в портрет Степанова похожий «скакунец» своим густым темпераментно очерченным силуэтом придает изображению странный магический оттенок пластически двойственно-го графического пространства. В свете подобных сравнений сложно не вспомнить верное суждение Тынянова: «Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии» [Цит. по: Тынянов 2008: 272].

Таким образом, страстное «научное» и художественно-эмоциональное переживание окружающей среды, неотъемлемо присущие Митуричу, не только стали залогом его насыщенной и разнообразной творческой деятельности, но и привели к созданию уникальной поэтики в искусстве мастера. Внутри нее тесно переплетаются особая рационально-конструктивная идея в графике и биоритмически-органичная идея в инженерной конструкции. В силу этого произведения Митурича можно рассматривать как яркий пример неразрывного синтеза строгого естественно-научного мышления и зоркого натурно-пластического видения, повлекшего за собой, во-первых, появление увлекательных графических метафор о времени, движении и пространстве, а во-вторых – сложение парадоксальной стилистики магически окрашенного «поэтического» реализма, нацеленного на раскрытие всеобъемлющей «тайны» художественного творчества и универсального «чувства мира».

Список использованной литературы

- Жукова Е. М. Пространство, движение, ритм. О структуре произведений П. В. Митурича // Панорама искусств 4. М., 1981.
- Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи / Составители и авторы комментариев М. Митурич, В. Ракитин, А. Сарабьянов. М., 1997.
- Митурич П. Чувство мира // Творчество. 1976. № 4.
- Пекелис В. Добавление к одной биографии // Наука и жизнь. 1968. № 10. С. 116.
- Стригалева А. «Бионические основы» творческой концепции В. Е. Татлина // Проблемы формообразования в советской архитектуре. Сборник научных трудов № 4. Москва, 1978.
- Стригалева А. Дизайн и «Летатлин» // Владимир Татлин. Ретроспектива / Сост. А. Стригалева, Ю. Харген. Кельн, 1993.
- Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923.
- Тасалов В. Прометей или Орфей. Искусство «технического века». М., 1967.
- Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Хлебников В. Председатель земного шара: стихотворения, поэмы, статьи, декларации, заметки. СПб., 2008..
- Жукова Е. М. Пространство, движение, ритм. О структуре произведений П. В. Митурича // Панорама искусств 4. М., 1981.
- Lodder Chr. Russian Constructivism. New Haven, London. P. 142.

Тропкина Надежда Евгеньевна

*доктор филологических наук,
профессор ФГБОУ ВО
«Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»
Волгоград
netropkina@mail.ru*

Якименко Екатерина Романовна

*аспирант ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»
Волгоград*

**Производственное пространство
в пролетарской поэзии Царицына¹**

Пролетарская поэзия Царицына – органическая составляющая «царицынского текста» русской литературы [см. Гольденберг 2014; Рябцева 2015]. В начале 1920-х годов, когда отмечается активный подъема массового творчества, создается Царицынское отделение Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ЦОВАППа). Инициатором его создания был Александр Иванович Черненко – талантливый редактор и организатор. Стихотворения поэтов-пролетариев печатались в местной газете «Борьба», выходили отдельными изданиями, но главным печатным органом царицынских поэтов-пролетариев был журнал «Пламя», который издавался с 1923 года [см.: Тропкина 2010].

Образный строй поэтических произведений пролетарских авторов Царицына мало исследован. В ряде статей рассматриваются особенности пространственных образов – в частности, предметом специального изучения явилось природное пространство [Попович 2011], пространство города [Якименко 2012], антропоморфное пространство [Тропкина] и др.

В нашей статье предметом анализа является один из наиболее характерных для рабочей поэзии топосов – производственное пространство. Его значимость для пролетарской литературы в целом отмечают исследователи. Добренко пишет: «Уже в до революционной пролетарской поэзии производство, трудовые процессы, инструменты, станки, завод, фабрика, город становятся главным предметом «эстетического переживания» (своего рода ненависти/любования), сохраняющего всю стилевую палитру своего времени» [Добренко 2007: 161].

Пространство завода, цеха, упоминание реалий промышленного производства отмечено в творчестве пролетарских поэтов пореволюционных лет позитивными коннотациями. Пример тому – стихотворение «Гудки» одного из самых известных пролетарских поэтов – А. Гастева:

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ 16–04–00382 «Научное наследие Д. Н. Медриша.

В каждом звуке, в каждом стуке,
В каждом взмахе колеса,
Как в народе, как в природе,
Есть особая краса.
[Гастев 1918: 66]

Автор использует прием аллитерации, тем самым воспроизводя звук работающего станка, машины, обращается к анафоре и повтору, что воссоздает зримую и слышимую картину кругового движения.

В стихотворениях поэтов-пролетариев процесс промышленного производства реалии, с ним сопряженные, становятся источником метафоры.

Один из наиболее характерных образов техногенного пространства в пролетарской поэзии – металлургический завод. Рассматривая поэзию Пролеткульта, которая стала одним из первых проявлений пролетарской поэзии пореволюционных лет, М. А. Левченко пишет: «Именно завод в этой системе оказывается культурогенным началом, и поэтому пролетарская поэзия рождается именно у станка» [Левченко 2007: 74]. В сознании поэта-рабочего пролетариат – это «железный мессия». Именно озаглавлен сборник стихов В. Кириллова, в котором ярко воплотились характерные для пространственной структуры пролетарской поэзии черты – сочетание действия вселенского масштаба с конкретикой пространства промышленного города, его заводских окраин:

Думали – явится в солнечных ризах,
В ореоле божественных тайн,
А он пришел к нам в дымах сизых
С фабрик, заводов, окраин.
Вот он шагает чрез бездны морей,
Непобедимый, стремительный
[Кириллов 1921: 55]

По определению Г. Лелевича, «пролетарская литература умела “заражать” читателя революционным энтузиазмом при помощи общих “железопсалмов” и отвлеченных гимнов революции» [Лелевич 1924: 69] (курсив наш. – Н. Е., Е. Я.).

Одним из самых ярких примеров является цикл «Стихи о железе» Мих. Герасимова. Он был основателем и председателем Самарского Пролеткульта, редактором журнала «Зарево заводов», был в числе основателей литературной группы «Кузница». Его называли «поэт железа». Н. Ляшко в статье «Основные отличительные признаки пролетарской литературы» пишет: Пролетарские писатели проникают в душу металлов, в их историю, в их интимный мир и характер. Самыми яркими в этом отношении являются: “Стихи о железе” Мих. Герасимова.

Железо служит насильникам, но, принимая все новые и новые формы, освобождает пленные глаза, выпрямляет спянных способом производства пролетариев Тот же Герасимов в “Купели чугуна” металлург вскрывает этот глубочайший процесс, которого ни под какими микроскопами не проследить не только врагам пролетариата, но и его книжным

идеологам, – процесс того, как пролетарий перенимает силу от машины и металлов» [Ляшко 1929: 155]. В стихотворении «Железным дуновеньем» читаем:

Железным дуновеньем,
Осень,
Ты тронула багряный лес
И металлическую просинь
Как бы шлифованных небес.
<.....>
И вся природа предо мною –
Металлургический завод.
[Герасимов 1959: 69]

Знаменательно в контексте этого стихотворения определение «шлифованный» в применении к образу небес – техногенная символика ярко проявилась в нем, определение обретает характер эпитета, становится атрибутом производственного пространства. В этом же ряду образы «железное дуновенье», «металлическая просинь».

Общие тенденции, отмеченные в пролетарской поэзии, находят яркое воплощение в произведениях царицынских авторов-рабочих, членов Царицынской ассоциации пролетарских писателей.

Само изменение человека характеризуется одним из характерных советизмов – словом перековка, которое возникло во время строительства Беломорско-Балтийского канала (1931–1933), широко употреблялся в разговорной речи, в СМИ и даже приказах ОГПУ. С этим соотносятся строки стихотворения «Юным пионерам» С. Ленского, одного из самых известных поэтов – членов ЦАПП. Формирование личности подростка интерпретируется как формовка неживого предмета:

Как ковкий металл в мастерской вас лектор формует – точит. [Пламя 1923, № 7: 3]

Характерно, что глагол «формовать» – технический термин, которому придано антропологическое значение. Метафорический смысл приобретает сравнение человека с металлом, который характеризуется специальным, восходящим к металлургической терминологии определением «ковкий», поддающийся изменениям, в антропологической и идеологической семантике – совершенствованию.

Общая тенденция обращения пролетарских поэтов Царицына к производственному пространству связана с историческими реалиями, с тем, что в начале XX века Царицын становится промышленным городом. Отмеченная тенденция обусловлена и биографией исследуемых авторов. Так, член ЦАПП Николай Никитин работал на заводе «Красный Октябрь» сначала в торговых цехах, затем в подотделе техники безопасности – протоколистом, поэт Василий Иванов, публиковавшийся под весьма характерным для своей эпохи псевдонимом «Василий Темный», работал в мартеновском цеху завода. Рабочими на этом же заводе были пролетарские поэты В. Соловьев, Я. Горбушин. Один из основателей Царицынской ассоциации пролетарских писателей – Михаил Субботин – был рабочим-печатником, пролетарский поэт П. Коростелев был рабочим депо Юго-Восточной железной дороги в Царицыне. Закономерно, что производственное пространство предстает в стихотворениях царицынских поэтов в достоверно воссозданных деталях, в узнаваемой атрибутике промышленного труда.

Одно из самых характерных произведений царицынских поэтов, воссоздающих производственное пространство – стихотворение Н. Золотухина «Утро», в котором дважды повторяется начало строки «Мы идем в заводы». Пространство завода органически вписано в этот текст природное пространство. Эстетизация производственного топоса достигается путем наделения его незамысловатой и традиционной атрибутикой:

Нас
встречают звуки часовых-заводов,
часовых-заводов – огневых гудков,
потрясая
гулом
голубые своды,
рассыпая
искры
утренних цветов. [Пламя 1923, № 1: 7]

Производственное пространство описывается пролетарскими поэтами Царицына как величественное, грандиозное. Приведем строки стихотворения Я. Горбушина «Утренней зарей»:

О, как хорошо, порывно
глядеть на *гигантский* завод (курсив наш. – Е.Я.). [Пламя 1923, № 3: 9]

Зримый образ производственного пространства чаще всего связан у пролетарских поэтов Царицына с выплавкой или ковкой стали, что порождает метафоризацию таких реалий процесса производства металла, как искры, огонь, лава. Например, у И. Стукалова – «Я не один бросаю искры света в бездны», в стихотворении В. Соловьева «Комсомольская кузница»:

Искры. Грохот.
Хохот. Хохот...
Визг. Шипенье...
Сталь, как тесто. [Пламя 1923, № 3: 9]

Примеров воссоздания производственного пространства в стихотворениях пролетарских поэтов Царицына можно назвать стихотворение И. Стукалова «В маргеновском цехе»:

Красным плащом оделись топки,
раскосматился дым от машин,
искрометные брызги, как хлопки,
вылетают из пастей мартэн.
Семь изложниц, – железных бокалов,
поставлены стройно в ряды, –
налиты они пуншем алым
из бурлящей вулканом руды.

Мчатся искры, как красные галки,
цех шумит, как под бурею лес,
выплывают кометы – вагранки
под тяжелый грохочущий пресс.
Пар и копоть свиваются выше
над раскрывшем пасть горном,
вагонетки промчались под крышей –
чашей полной седым чугуном. [Пламя 1923, № 3: 7]

В этом стихотворении, при всем его художественном несовершенстве, нашли отражение весьма существенные особенности образного строя пролетарской поэзии Царицына. Производственное пространство увидено глазами его непосредственного участника, характерно обращение к реалиям производства (мартэн, изложницы, вагранки, пресс). Вместе с тем в стихотворении предстает мифологизированная картина, в которой производственное пространство наделено с одной стороны антропоморфными чертами («пасти мартен», «пасть горна»), с другой – оно вписано в ряд природных образов («Мчатся искры, как красные галки, / цех шумит, как под бурею лес»), разрастаясь до масштабов космического действия (кометы – вагранки). Характерна стилистика стихотворения, явно испытывавшего влияние символистской и постсимволистской поэтики. В следующих строках:

Семь изложниц, – железных бокалов,
поставлены стройно в ряды, –
налиты они пуншем алым
из бурлящей вулканом руды –

Можно усмотреть черты образности, характерной, например, для И. Северянина. В целом же проблема влияния поэзии начала 1900-х и 1910-х годов на творчество пролетарских поэтов – тема, которая требует специального исследования.

Устойчивыми атрибутами производственного пространства становятся звуки. Ср. в цитированном выше стихотворении Н. Золотухина:

Нас
встречают звуки часовых-заводов,
часовых-заводов – огневых гудков, [Пламя. 1923, № 1: 7]

В другом его стихотворении также акцентируется читательское внимание на звуках, при этом автор детализирует характер звука, пространство завода в нем обозначено не как внешнее, видимое с стороны, а как внутреннее, воспринимаемое с точки зрения непосредственного участника конкретного трудового процесса:

Вы знаете, как громозвучны
в заводах станки,
Как гогочут орудия
многодвоймовки? [Смирнов 1996: 25]

В грохоте и шуме производства пролетарским поэтам Царицына слышится радостный звук свободного труда, проявление силы и могущества человека-творца. Можно привести строки стихотворения Н. Ладыгина:

Мастерская громыхает,
целый день не утихая.
Шум и стук,
стук и гам.
Льется мощной силы звук
трудовой мажорной гаммы;
ремни вьются паутиной... [Пламя. 1925. № 2: 40]

Производственное пространство в произведениях пролетарских поэтов обретает не только слышимые и зримые черты – цеха, станки, заводы становятся предметом одушевленным. Поэты прибегают к приему олицетворения:

Мы бросаем угли в топки
что-б смеялся,
что-б смеялся радостно завод,
что-б станки звенели
звонко–звонко
и бурлил
кипящий печи рот. [Пламя 1923, № 8: 10]

Можно привести еще ряд примеров такого рода: «завод наш исполнил плясал от доменных печей» (Василий Темный) [Пламя. 1923, № 8: 10], «машина пронзительно поет» (Я. Горбушин) [Пламя. 1923, № 3: 9].

Пребывание в производственном пространстве трактуется в произведениях пролетарских поэтов Царицына как своего рода условие поэтического творчества. Характерно стихотворение Я. Горбушина «В огне». Пространственная структура текста базируется на оппозиции топос деревни / топос города, при этом город трактуется как производственное пространство. Образ деревни связывается с природой, полями, которые определяются двумя эпитетами – «далекие» и «зеленые». Далее топос деревни характеризуется отрицательно: это пространство косное, унылое и отсталое – «лачуги молчаньем покрытые». Финал стихотворения – возвращение в героя сферу производственного пространства. Характерно в этом контексте использование слов высокого стиля (завод как «сильный гений», завод «огнекрылый»). Возвращение в производственное пространство оборачивается и возвращением к творчеству:

И вот опять опять, как сильный гений
завод предстал передо мной,
заря и раннее волнение
гудка зовущего на бой.
Опять в заводе огнекрылом!
Передо мной опять огни!

И лавой красной, горделивой
закапали стихи мои. [Пламя 1923, № 7: 3]

Таким образом, производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына с одной стороны отражает общие тенденции, присущие пролетарской литературе, и вместе с тем в стихотворениях царицынских авторов свойственна образная специфика.

Список использованной литературы

- Гастев А. К.* Поэзия рабочего удара / А. К. Гастев. – Пг.: Пролеткульт, 1918.
- Герасимов М.* Мы победим, клокочет сила... / М. Герасимов // Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Сост. З. С. Паперный. – Л.: Советский писатель, 1959.
- Гольденберг А. Х., Бирючева Е. С.* Жизнь и литературная судьба И. Д. Сазанова / А. Х. Гольденберг, Е. С. Бирючева. – Волгоград, 1914.
- Добренко Е. А.* Политэкономия соцреализма / Е. А. Добренко. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Кириллов В.* Железный Мессия (Стихи о революции) 1917–20 г. / В. Кириллов. – М.: Издание Московского Пролеткульта, 1921.
- Левченко М. А.* Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. / М. А. Левченко. – СПб.: СПГУТД, 2007.
- Лелевич Г.* На литературном посту (статьи и заметки) / Г. Лелевич. – М.: Партиздателство «ОКТЯБРЬ», 1924.
- Ляшко Н.* Основные отличительные признаки пролетарской литературы / Н. Ляшко // Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / Сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М.: Федерация, 1929.
- Рябцева Н. Е.* Царицынский текст в творчестве русских поэтов первой трети XX века / Н. Е. Рябцева, Н. Е. Тропкина // Язык и культура Юга России: аспекты толерантного взаимодействия: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч. – практ. конф. Волгоград, 23–24 апр. 2015 г. / отв. ред. Е. В. Брысина. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015.
- Тропкина Н. Е.* Модель антропоморфного пространства в пролетарской поэзии / Н. Е. Тропкина, Е. Р. Попович // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». 2013. № 6 (81).
- Тропкина Н. Е.* Пролетарская поэзия Царицына на страницах журнала «Пламя» / Н. Е. Тропкина, Е. Р. Попович // Вопросы краеведения [Текст]. Вып. 12. Материалы XX краевед. Чтений. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2010.
- Якименко Е. Р.* Образ родного города в творчестве пролетарских поэтов Царицына / Н. Р. Якименко // Вопросы краеведения: материалы краеведческих чтений / Волгогр. обл. краеведч. музей, Волгогр. обл. о-во краеведов. Вып. 13. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012.
- Якименко Е. Р.* Образы природы в лирике пролетарских поэтов // Восток-Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре: Сборник статей по итогам IV Междунар. науч. конф. (заоч.) / отв. ред. Н. Е. Тропкина, Ж. Хетени. Волгоград, 19 ноября 2010 г. – Волгоград: Изд-во «Парадигма», 2011.

Медведева Мария Александровна

магистрант ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный

социально-педагогический университет»

Волгоград

medved.medvedeva@yandex.ru

Научный руководитель – Гольденберг А. Х.,

проф. кафедры литературы и методики ее преподавания

ФГБОУ ВО «ВГСПУ»

Трагедия гражданской войны в донской прозе Р. П. Кумова

В творчестве уроженца донской земли Романа Петровича Кумова (1883–1919), вошедшего в русскую литературу Серебряного века прежде всего в качестве автора произведений духовно-религиозной ориентации, повествующих о судьбах представителей православного духовенства, особое место занимает тема гражданской войны на Дону. Писателю довелось стать свидетелем ее трагических событий, отразившихся в предсмертных рассказах и очерках Кумова. Историческая и художественная достоверность картин гражданской войны сочетается в них с глубокими раздумьями автора о судьбах родного края и всей России.

28 апреля 1918 года общее собрание членов донского правительства и делегатов от станиц и войсковых частей объявило себя Кругом спасения Дона. Работа Круга продолжалась с 28 апреля по 5 мая. 1 мая 1918 года Н. П. Краснов выступил на заседании Круга с докладом «О положении на Дону и перспективах будущего устройства края», в котором утверждал, что в путь спасения Дона лежит в окончательном отделении от России и образовании самостоятельного государства-республики [Савчук 2008].

Писатель не мог не откликнуться на эти события. В письме Виктору Севскому от 18 июня 1918 года, Кумов с горечью писал: «Дон без Великороссии я не мыслю и не чувствую. <...> Дон – самостоятельное государство – это мелко для меня, недавнего гражданина мирового царства, как степная река после безбрежного океана. Одним словом, Дона без Великороссии я не могу представить себе, как не могу представить своего внутреннего душевного мира, напр., без Пушкина, без преподобного Сергия, без Москвы, без Волги и т. д. Дон без Великороссии – это неестественно» [Кумов 2008: 481].

Эти размышления писателя получили свое художественное воплощение в небольшом рассказе «Наказ», опубликованном в журнале «Донская волна» (1918, № 16, 30 сент.). Действие рассказа происходит на земской станции, где остановились для короткого отдыха рассказчик и его дорожный товарищ – делегат на Войсковой круг. Кульминационным центром рассказа является диалог делегата и «крошечной синелицей с запавшими прекрасными, строгими, печальными глазами старушки-казачки» [Кумов 2008: 431]. Старушка-казачка обращается к нему, желая получить ответы на не дававшие ей покоя вопросы: «Верно ли бают казаки, будто печерские угодники теперь уже не в нашем царстве? – Верно, бабушка, – вздыхает депутат. – Печерские угодники теперь на Украине. – А преподобный Сергий? – как будто не доверяя, продолжает свой допрос наша гостья. – Преподобный Сергий тоже за границей – в Великороссии... – И батюшка преподобный Серафим тоже

нынче не наш? – И он, бабушка, за границей!..» [Кумов 2008: 431] Получив неутешительные ответы, старушка разразилась слезами беспомощности и причитаниями: *«Да ка-какой же вы бе-еды наде-елали!»* [Кумов 2008: 432]. Ее реакция была воспринята героями рассказа как выражение подлинной позиции народа, не мыслившего Дона без России, как *«великий наказ»* на Круг.

Непосредственному описанию событий гражданской войны на Дону посвящен рассказ «Малый огонь», также опубликованный в журнале «Донская волна» (1919, № 5/33). Писатель обозначает тему, время и место действия рассказа в подзаголовке: *эпизод гражданской войны на Дону 1918 года*. В рассказе повествуется о тревожном ожидании станичниками прихода красновардейцев, подготовке к обороне и недолгой осаде станицы отрядом красных, занявших противоположный берег и начавших обстрел из пушек, закончившейся победой казаков. Эти события показаны читателю глазами рассказчика, Петра Самуиловича Фаресова, записавшегося в списке мобилизованных и получившего назначение в самокатный отряд.

Ключевое значение имеет образ старой дьяконицы Фениессы, разговор рассказчика с которой предшествует завязке. Дьяконица рассказывает о своем необыкновенном, апокалипсическом сне, в котором *«неизвестный муж»* приказал ей считать звезды на небе, а когда она насчитала только четыре звезды ответил: *«Вот, раба Божья, сколько теперь видишь звезд на небе, столько останется человек на земле. И будут поветрия, и глади, и мори, и нашествия иноплемненных, и разольются реки и моря серед зимы, и будет изобилие всяких денег, а покупать на них будет нечего!..»* [Кумов 2008: 451–452]. Сон приобретает пророческое звучание, когда становится известно, что красные идут на станицу.

В образе старой дьяконицы находит свое продолжение образ старушки-казачки из рассказа «Наказ». Дьяконица Фениесса, как и старушка-казачка восклицает: *«Все по разным царствам-государствам рассеялись святые угодники!.. Да что же это такое будет? Да какой же вы беды наделали!»* [Кумов 2008: 451]

Несмотря на всеобщее напряжение и беспокойство, рассказчик, который, несомненно, близок автору, любит красоту природы, естественное равновесие которой неоднократно противопоставляется драматизму надвигающихся событий: *«Все безмятежно в природе, как бывает безмятежно только поздним майским солнечным утром. Кажется, слышно, как наливается пенными теплыми водами река и обдаёт окрестные берега густым оживляющим дуновением... Степь сияет белоснежными и розовыми цветущими кустарниками... Но, видимо, теперь, замечаю это только я один – все напряженно смотрят в ту далекую сторону, где ползут по земле, колеблемые невидимыми дуновениями теплого воздуха, серые дымки»* [Кумов 2008: 452–453].

В одном из монологов Петра Самуиловича Фаресова раскрывается смысл названия рассказа. В нем рассказчик противопоставляет естественное течение жизни неестественности гражданской войны: *«враг, может быть, уже на том берегу реки, а здесь поют птухи, цветут древние груши, деревянные ставенки домов беззаботно закрыты. И кто знает, – быть может, это и есть самое сильное противоядие гражданской войне – этот осевший, животворящий быт? Быть может, он, могучий, зальет пламя идущего неистовства, как большая вода заливают малый огонь»* [Кумов 2008: 458].

Созерцая весеннюю, ликующую природу и мирный быт, герой Кумова приходит к осознанию войны как преступления против заветов Бога. Он будто бы слышит глас

Господа: «Внимайте люди и поля, – так говорит Высший, держащий в руки своей цветущий боярышник: прокляты духом Моим сеющие гибель и смерть!...» [Кумов 2008: 462]

Трагические события, происходящие на Дону, писатель осмысливал в масштабах мировой истории. Об этом свидетельствует увиденная героем-рассказчиком параллель между странствиями народа израильского и бегством жителей станицы в степь: «При выезде из станицы мы попали сразу в какой-то громадный живописный табор, – обитатели нагорной части станицы с детьми, с узлами уходили в степь. <...> Я вспоминаю библейские картины странствия народа израильского – и там та же пустыня, дымящиеся костры, дети, скорбь, плач и беспорядочный говор... Жизнь прихотливо повторяется, как отражение бегущих по небу облаков в дождливой капле...» [Кумов 2008: 461]

Герой Кумова не становится непосредственным свидетелем боя за станицу. Фаресов услышал рассказ об этом событии в соседнем хуторе, куда он получил поручение доставить важные бумаги: «Они вчера вечером перешли было реку и заняли станицу... <...> Они не ожидали нападения на станицу и были беспечны, как дети. К заре они оказались пьяными, как трава, намоченная проливным дождем. Кто-то дал знать об этом хуторянам, и те ранним утром незаметно вошли в станицу. Их перерезали, как курчат к празднику! Кое-кто из незваных гостей успел заблаговременно проснуться и бежал к реке, на переправу. Но переправа была затоплена заранее. Они бросились вплавь через весеннюю разлившуюся реку. В них стреляли с берега, как в настоящую великолепную дичь!.. Из 52 человек до противоположного берега доплыл один матрос, да и тот вышел из воды, сел под вязовый куст и застыл» [Кумов 2008: 462–463].

Важно отметить, что в рассказе повествуется о подлинном историческом событии, имевшем место в мае 1918 года на родине писателя в станице Усть-Медведицкой. В записках генерал-майора Голубинцева, руководителя Усть-Хоперского восстания, мы находим обстоятельное изложение событий, описанных Кумовым: «Ночью, с 6-го на 7-е мая, красные заняли Усть-Медведицу отрядом около 2000 человек солдат и матросов. <...> Усть-Медведицкие группы, занимавшие позицию к западу от станицы, были усилены подошедшими с хутора Большого Усть-Хоперскими сотнями, и утром 9 мая вновь овладели Усть-Медведицей. Красные были опрокинуты в Дон и в панике беспорядочно старались перебраться на левый берег. Казаки, заняв правый возвышенный берег Дона, расстреливали плывущих большевиков на выбор; на поверхности воды беспрестанно поднимались красные, кровавые фонтаны от попадавших в цель пуль. В этом деле было уничтожено несколько сотен большевиков» [Голубинцев 1959: 60–61]. Через весь рассказ лейтмотивом проходит мысль о противоестественности войны, тем более войны гражданской. Дьяконица Фениесса с горечью размышляет: «– И подумать только – свои же, русские! – с скорбным изумлением трясет большой головой дьяконица... – И что же это сделалось, Петро Самуилович <...> Как так брат восстает на брата» [Кумов 2008: 451]. Так, Фаресов, думая о предстоящем бое, видит бесчисленные красные лужицы, разлитые в цветущей степи: «я смутно догадываюсь, что это пролитая кем-то преступившим закон, человеческая кровь» [Кумов 2008: 453].

Герои Кумова не испытывают радости и облегчения от победы над врагом, одержанной казаками. В финальной главе старая дьяконица, уже видевшая мертвых красногвардейцев, тела которых выплыли из реки, делится своей болью с собеседниками: «Лежат вповалку, человек тридцать – беледые, нагие... Да болезные вы мои, да все-то вы отцовские и матерние!» [Кумов 2008: 463].

В финальных строках писатель выходит на широкие обобщения. Образ старой дьяконицы становится не только собирательным образом всех страдающих русских матерей, но и возвышается до образа скорбящей родины: *«И я ясно вижу, что это идет не старая дьяконица Фениесса с степной речки Ореховой, а сама, копием пронзенная в душу, моя родина»* [Кумов 2008: 464].

В 1919 году в журнале «Донская волна» был опубликован рассказ Р. П. Кумова «Пророчество» (1919, № 10/38, 3 марта) с подзаголовком: *Последнее произведение Романа П. Кумова*. Тревожные думы о судьбах родины не оставляли писателя до последних дней его жизни. В центре рассказа образ знаменитого российского историка Василия Осиповича Ключевского, чьи лекции писатель несомненно посещал, когда обучался на юридическом факультете Московского университета в 1906–1910 гг.

В рассказе повествуется о том, как великий историк, узнав от своих студентов о загадочном донском летописце, не только отыскал его в затерянном степном хуторе, но ознакомился с некоторыми его летописями. Погодные записи были необычны. Летописец писал не о событиях далекого прошлого, а о грядущем Апокалипсисе: *«какая-то мелководная степная речка ночью густо покраснела, – как бы от великой крови, и вылилась из берегов и затопила самые высокие степные места. И было указано потопа кровавого срок – год и восемь месяцев. И запустела русская земля как во дни – при поганой татарве»* [Кумов 2008: 466]. Но далее летописец пророчествует, что *«вошла кровь в землю и выросла зеленая трава <...> И зацвели цветы белые»*, а великий крестный ход пошел со степной речки Бултак на Москву, и зазвонили повсюду колокола, *«И была в тот год Пасха посреди лета»* [Кумов 2008: 466].

В. О. Ключевский делает вывод, что Россию ждет величайшее в ее истории потрясение и предполагает, что это будет *«лет через пятьдесят»*. Автор рассказа с болью указывает на ошибку профессора и видит осуществление пророчества донского летописца в трагических событиях революции и гражданской войны. Однако любовь к родине заставляла писателя надеяться на осуществление второй части пророчества. И хотя мы не можем ответить на вопрос, существовала ли в действительности загадочная летопись священника Никанора, нельзя не отметить, что Кумову удалось уловить и передать в своем последнем произведении ту атмосферу предчувствия грядущей катастрофы, которая царил в российском обществе перед революцией.

Таким образом, в рассказах и очерках Кумова, посвященных трагическим судьбам донской Вандеи, ярко проявляется гражданская позиция писателя, беззаветно любящего родной край, но не представляющего Дона без России. Он приходит к гуманистической мысли, христианской по своей сути, о противоестественности и преступности гражданской войны.

Справедливо утверждение Ф. Д. Крюкова, выдающегося донского писателя и близкого друга Кумова: *«Его имя было известно родному краю далеко не в той степени, как он этого заслуживает. До обиды мало известно. Войсковой круг – соль Донской земли почтил писателя национальным погребением. Но ведь здесь, в сосредоточии надежд и тревог казачества, в центре, созидающем оборону веками сложившегося казачьего уклада, выковывающем спасение России, никто не подозревал, что вблизи круга работал скромно, бескорыстно, самоотверженно замечательный писатель-казак, отдавший тем же тревогам, заботам и упованиям весь жар своего редкостного сердца»* [Крюков 2008: 486].

Список использованной литературы

- Голубинцев А. В. Русская Вандея: Очерки Гражданской войны на Дону 1917–1920 гг. Мюнхен, 1959.
- Крюков Ф. Д. Роман Кумов // Кумов Р. П. Избранное / сост. В. И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008.
- Кумов Р. П. Избранное / сост. В. И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008.
- Савчук Г. В. Круг спасения Дона (по материалам ГАРО) // Донской временник. – 2008. – № 6. [Электронный ресурс]: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m3/0/art.aspx?art_id=625

Шапченко Юлия Павловна

*старший научный сотрудник
Научно-информационного центра по культуре
при Российской государственной библиотеке
член АИС, Москва
juli16@yandex.ru*

Советская столица в 1930-е гг. глазами иностранца (фотографии Москвы из архива Бренсона Де Ку)

Сегодня к советскому искусству возвращается его заслуженная популярность. Глядя с высоты прошедших десятилетий на конкретные события, запечатленные в произведениях искусства, мы видим, как они, давно перестав быть повседневностью, превратились в эпоху прекрасной, но безвозвратно ушедшей в прошлое социалистической мечты. Наиболее живой интерес по-прежнему вызывают старые фотографии, на которых изображены города с их материальным укладом. Сейчас такие снимки особенно актуальны, в связи с массовой застройкой в ущерб историческим архитектурным памятникам. Особенно пострадали от многочисленных преобразований крупные города: Москва, Ленинград, Нижний Новгород, Казань.

До настоящего времени процесс обустройства и разрушения Москвы – в недавнем прошлом визитной карточки Советского Союза – не прекращается. Историческая застройка центра города с 1930-х гг. подверглась массовому уничтожению. Разрушались храмы и монастыри, сносились целые кварталы деревянной архитектуры. Так, с 1932 года в столице было ликвидировано почти 500 памятников, среди них – шедевры XVII в. – храм св. Николая и церковь Успения на Покровке.

До настоящего времени сохранились уникальные фотографии американского путешественника Бренсона Де Ку, в 1930-е гг. посетившего СССР и успевшего запечатлеть в крупных городах шедевры мирового значения, перестроенные или вовсе не дожившие до наших дней. Из путешествия по Советскому Союзу Де Ку привез свыше 4000 снимков для своих лекций.

Брэнсон Де Ку (*Branson De Cou*) – фотограф и путешественник (1892–1941). Он в течение тридцати лет путешествовал по всему миру с фотоаппаратом. Вместе с супругой Де Ку читал лекции о путешествиях, сопровождая показы раскрашенными вручную цветными слайдами и патефонной музыкой. Цветную фотографию в то время еще не изобрели, поэтому фотопластины для проектора расписывались вручную. По желатиновой основе писали обычными анилиновыми красителями, что требовало значительного умения и опыта. Сейчас архив Бренсона Де Ку находится в Калифорнийском Университете в Санта Круз, куда вдова Де Ку передала в 1971 г. около восьми тысяч стеклянных слайдов размером 8 на 10 см, тематически охватывающих все континенты, на которых побывал знаменитый путешественник, кроме того, в архиве хранятся негативы, дневники, 48 альбомов с более чем десятью тысячами фотографий, коробки для слайдов и два проектора [Banting 2001]. С помощью снимков Де Ку мы унаследовали свидетельства жизни до индустриализации, разрушений, вызванных Второй Мировой войной, урбанизацией и потерей культурных традиций.

Сделанные иностранным фотографом снимки иллюстрируют Москву, описанную в рассказах М. Зощенко, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова – показана атмосфера перехода между «пережитками буржуазного прошлого» и началом новых социалистических преобразований. Если облик Ленинграда во многом уцелел, то московский был сильно преобразован. Столица представлена в разных перспективах – экстерьер: улицы, архитектура, транспорт, политические плакаты и интерьер: люди, помещения, мода и дизайн.

В слайдах нашли отражение различные стороны жизни Москвы – с бедно одетыми крестьянами и мастеровыми на улицах, советскими и партийными активистами, организованными уличными шествиями и искусно режиссированными физкультурными парадами, с многообразными пропагандистскими кампаниями, строительством уникальных для своего времени архитектурных сооружений, деревянной Москвой. Для удобства восприятия фотоснимки объединены в условные тематические блоки: архитектура улиц, включая здания, сохранившиеся до наших дней или утраченные, отдых москвичей, идеология и религия, работа, транспорт, торговля и реклама, дети, гости столицы. Де Ку удалось передать атмосферу того времени. Автор словно предчувствовал, что Москва в ближайшее время очень сильно изменится и постарался запечатлеть её такой, какая она была на тот момент.

В своей книге «Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1930–1940-е годы» Г. В. Андреевский замечает: «Старые кривые переулки в Москве меня радуют не меньше широких, красивых проспектов. Я тоскую по деревянным домишкам и дворам, поросшим травой, по дребезжанию «Аннушки», катящейся через всю Москву, по лошадям, развозящим фургоны с хлебом, по зрителям и болельщикам давно прошедших лет... До сих пор у меня стоит в ушах: между четырьмя и пятью утра зимой слышится скребок – это дворник вышел и скребет тротуар. Тротуары были чистые, хотя машинами снег не убирали – я еще помню ломовых извозчиков с большими мохнатыми лошадьми и полки на мягкой резине» [Андреевский 2007: 4].

Де Ку видел москвичей через объектив фотоаппарата, он проявлял к ним искренний и непредвзятый интерес, именно поэтому сделанные им снимки до сих пор не потеряли своей актуальности и выглядят не только как архивные документы, но как важная часть, фундамент современной истории, обращаясь к которой, можно проследить определенные социальные и бытовые закономерности российского общества.

К обязанностям москвичей принадлежали обязанности всех советских горожан: общественно полезный труд, законопослушность, отказ от ведения коммерции с целью наживы. Но была еще одна специфически московская обязанность. Она была связана с тем, что, с одной стороны, Москва была открыта для иностранцев, а с другой – привлекаемая высоким уровнем жизни, обилием культурных ценностей и учреждений (театров, музеев и т. д.), а также по служебным делам сюда приезжала масса граждан из других населенных пунктов СССР. Москва должна была выглядеть как визитная карточка «страны победившего социализма», а москвичи – являть собой образец законопослушных, обеспеченных и довольных жизнью граждан «страны победившего социализма» [Вахитов 2012: 2]. Государство лучше обеспечивало москвичей не потому, что представители государственно-партийной элиты испытывали к ним пламенную любовь, а потому, что так было нужно для поддержания идеологического реноме.

Массовых гонений на церковь еще не было, но идеологическая пропаганда неуклонно велась. Тихон Задонский вспоминает, что в детстве застал редкие и немногочисленные службы в темном и запущенном храме Христа Спасителя. Запомнил старец и школу НКВД в Иоанновском монастыре в Старосадском переулке, в подвалы которой лазил вместе с мальчишками. Де Ку запечатлел интерьеры храма Христа Спасителя, а также церковный крестный ход.

Множество снимков сделано на улицах города – здесь районы улиц Лубянки и Тверской, Покровки и Мясницкой, Проспекта Мира, набережных, парка Культуры, Театральной площади и др. Большинство выглядит совершенно неузнаваемо, т. к. некоторые здания исчезли навсегда, некоторые показаны в стадии строительства, как, например, строящиеся сталинские «высотки». Сложно узнать площадь перед Большим театром, т. к. ранее участок ул. Лубянки был пешеходным, а по Лубянскому проезду, вплотную к гостинице Метрополь, ходил трамвай. Другие слайды демонстрируют и новые здания, построенные в 1920-е годы – памятники краткой эпохи конструктивизма: знаменитая Фабрика-кухня № 1, Дом культуры завода «Каучук», Дом культуры имени С. М. Зуева, Клуб Русакова Союза Коммунальников и застройка жилого квартала по ул. Усачёва.

Жизнь московского общества больше интересовала фотографа в бытовом разрезе: демонстраций с транспарантами или культпоходов не так много, зато любопытно видеть обывателей, распивающих пиво на улице прямо из горлышка бутылки, очередь в столовую, фотографию «Торгсина» – магазина, где отоваривались иностранцы и номенклатура, образы советских «Березок», трогательные и примитивные скульптурные группы; социальные типы также широко представлены: пожарный, извозчик, слесарь, дворник, швейцар, продавцы напитков и киоска «Союзпечати», московскими семьями. Запечатлён транспорт, представленный «старорежимными» телегами, трамваями, которым судя по снимкам, москвичи отдавали предпочтение, и автомобилями.

Прослеживается и мода того времени. Поражает обилие людей в потрепанной и совсем «не столичной» одежде. Женщины – в ситцевых платицах (не было в продаже другого материала), многие в темных хлопчатобумажных чулках и стоптанных туфлях, мужчины – в мятых брюках, поношенной обуви, пиджаках, словно с чужого плеча. Контрастом выделяются эти вчерашние провинциалы на фоне имперских зданий и чистых улиц. «Внешний вид русских, их образ жизни следует отнести за счет систематической пролетаризации масс, что типично для Советской России. Трудно отличить офицера от солдата, инженера

от рабочего. Большевики уничтожили старую интеллигенцию, а современная – вышла из рабочих и не имела перед собой примера культурного человека» [Там же].

На фотографиях Де Ку очень много детей, интересовавших его, по-видимому, в качестве будущих строителей социализма: он уделял внимание тому, как дети играют во дворах, в детских садах, гуляют со взрослыми, как одеты и воспитаны. Странно думать о том, что именно это «подростающее поколение» испытает на себе наибольший урон – им еще не дано знать, что большинство из них примет участие в Великой Отечественной войне, многие не вернуться.

Идея организации культурного отдыха находила самый живой отклик среди населения. Если в наказах депутатам в горсовет в 1932 г. избирателей волновали, прежде всего, продовольственные вопросы, то уже в наказах 1934 г. преобладают требования культурно обслуживать, снизить цены в кино и театры. «Убрать пивные и открыть вместо них читальни для всех, библиотеки, громкую читку, где бы рабочие и их дети культурно воспитывались» [ГАСО: 231].

Также автором снимков показаны и приезжие в столицу гости недавно присоединенных советских республик и дальнего зарубежья.

Несмотря на столь противоречивую и переломную эпоху, о которой красноречиво свидетельствуют исследования многих историков и очевидцев, в слайдах Де Ку советское общество показано несколько «залакированным» – так, автор в основном снимал самые привлекательные для туристов центральные улицы, не беря в расчет рабочие кварталы, где, вероятно, трущоб и представителей беднейших классов было значительно больше. К тому же, цвет в слайдах придает изображениям больше жизнерадостности. Не стоит сбрасывать со счетов иллюстративность фотоматериалов – путешественник снимал не все подряд, а то, что интересовало его как человека, обладающего определенными сведениями о нравах и обычаях страны, давало материал для очередной лекции.

В целом, снимки начала 1930-х гг. открывают нам Москву с непривычного ракурса: мы видим формирование нового быта, нового общества в условиях чрезвычайно трудных общественно-политических перемен и ломок, пропаганды новых социалистических ценностей: девальвацию достоинств отдельно взятой личности, жесткое разделение общества на определенные социальные касты, законов общежития, позволявших людям с разными характерами, разными способностями, но одухотворенными общей идеей совместного выживания, сохранять страну.

Уже с середины 1930-х гг. в советском обществе постепенно вызревали стремления к общественной роскоши, по выражению Л. Гроноу – «плебейской роскоши» – желание приобретать удобные и культурные вещи, скрашивающие быт, особенно в крупных городах. Совокупность этих материальных вещей создавала новую «культурную инфраструктуру» [Gronow 2003: 33].

Эта тенденция продолжалась в Советском Союзе вплоть до 1937 г. Однако Де Ку, как сторонний наблюдатель, менее всего был озабочен политическими вопросами этой страны – его интересовали те ресурсы, точнее, вечные ценности – исторические, культурные, этнические – которые страну подпитывали, поэтому серия сделанных им фотографий стала ценным свидетельством общественной культуры довоенного времени.

(См. цв. вклейку, рис. 95, 96)

Список использованной литературы

- Государственный архив Самарской области (ГАСО) Ф.Р-56. – Оп. 1. – Д.554, л. 231;
Андреевский Г. В. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1930–1940-е гг. – М., 2007;
Вахитов Р. Москвичи как сословие // Отечественные записки, № 3, 2012;
Banting P. Moscow in artifice // The Unique collection of the University of California. Vol.1. – Los Angeles, 2001;
Gronow L. Caviar with Champagne. Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia / L. Gronow. – Oxford, New-York: Berg, 2003.

Грачева Светлана Михайловна

доктор искусствоведения

профессор кафедры русского искусства

*Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при РАХ*

Санкт-Петербург

grachewasvetlana@yandex.ru

Основные тенденции развития отечественной пейзажной живописи первой половины XX века

Пейзажный жанр – один из самых признанных в отечественной живописи. Рубеж XIX–XX веков был даже назван искусствоведами «пейзажным взрывом» [См.: Федоров-Давыдов, 1974]. «Пейзажное видение мира свойственно было многим живописцам конца XIX века, произведения которых отличаются пейзажным пониманием пространственной и световоздушной среды, колорита. Как писал С. Маковский: «Импрессионисты первые захотели «дематериализовать» природу не с помощью одухотворения и стильной условности, а непосредственностью чувства – не разумом, а глазами» [Маковский: 213].

Многие молодые мастера, вступившие на художественную арену в конце 1900-х – 1910-е годы начинали именно с импрессионистической живописи, даже такие бунтари-авангардисты и модернисты как М. Ларионов (**цв. вклейка, рис. 97**) и Н. Гончарова, Д. Бурлюк, К. Малевич, не говоря уже, например, об участниках «Бубнового валета», не избежали этой участи. Любопытно, что в 1920-е годы, а затем почти на всем протяжении XX века – импрессионизм будет одним из главных направлений, как бы к нему не относилась официальная критика.

Символизм предложил иную модель пейзажной живописи – отличную от импрессионистической. В пейзажах М. Врубеля, М. Нестерова, В. Васнецова, художников «Мира искусства», «Голубой розы», К. Петрова-Водкина и близких им по мироощущению зазвучали философские настроения, смутные предчувствия новой эпохи, ностальгия по прошлым временам. Один из ведущих критиков символизма М. Волошин видел конечную цель искусства в том, чтобы «каждый стал пересоздателем окружающей природы [Волошин: 266], будь он творцом, помрачившимся и ограничившимся в своем художественном

произведении, или ступенью самосознания художественного произведения». Пейзаж в эпоху символизма сблизился как никогда с сюжетной картиной, выполняя важнейшую семантическую функцию, являясь элементом философского размышления, став, как никогда прежде, многозначным и многообразным. Существенно изменилось пространственное и колористическое понимание пейзажа: пространственные построения ушли от трехмерности, а колорит – от пленэрности.

Начало XX столетия дает нам очень многомерное понимание задач пейзажной живописи. Так, западный постимпрессионизм, вновь открыв значение предметной среды, локального колорита, условного пространства, отстаивая приоритет субъективного восприятия мира, увлек своими идеями многих молодых русских художников. Сезаннизм, нео-примитивизм, кубизм, кубофутуризм, экспрессионизм, распространившиеся в русской живописи 1910-х годов, совершили настоящий переворот в пейзажном жанре, модернизируя его, зачастую избавляя его от буквального следования предмету изображения, лишая его порой четких жанровых границ, рождая абсолютно новое, неведомое до сих пор, понимание пейзажа. О таком отношении к нему свидетельствуют яркие выражения автора брошюры «Нео-примитивизм» А. Шевченко: «Слова – «Искусство», т.е. вымысел, и «Натура», т.е. действительность, на перекрестке, имя которому «Творческая воля художника», расходятся разными путями; вот почему мы не преследуем в своих картинах натуралистического сходства с природой» [Шевченко: 56]. Несмотря на то, что неопримитивисты считают, что природу и жизнь надо неустанно наблюдать и изучать, они видят в самой природе лишь сырой материал, пробуждающий в душе художника лишь те или иные эмоции. Поэтому волю художника, но разумную волю они ценят выше «раблепного подчинения натуре» [Шевченко: 56–57].

Говоря о пейзажной живописи 1910-х годов, критики уделяли внимание одной из острых проблем того времени – проблеме «натюрмортности». Эту тему в живописи начала XX века ясно обозначили известные искусствоведы Б. Виппер, А. Федоров-Давыдов, Н. Тарабукин. Они отмечали, что для русского искусства этого периода, а точнее для его постсезаннистского направления характерна «натюрмортизация» всех жанров. Натюрморт, по их мнению, оказал очень сильное влияние на русскую живопись 10-х годов, в том числе и на пейзажную, особенно на творчество мастеров «Бубнового валета». В изобразительном искусстве «Бубнового валета» наметилась явная тенденция замены господствующего в пейзаже пространства его предметностью. Так, Б. Виппер подчеркивал своеобразное, «натюрмортное» видение мира, когда и жанровая живопись, и пейзаж по существу превращаются в натюрморт, а «живопись вещей заменяется вещественной живописью» [Виппер: 29–30]. Можно по-разному относиться к позиции Б. Виппера, понимая, что далеко не вся русская живопись была подвержена «натюрмортизации», но, что касается живописи «Бубнового валета», следует признать его правоту в том, что художники этого объединения во многом были верны «натюрмортному методу» [Болотина: 139] **(цв. вклейка, рис. 98).**

В свою очередь, считая натюрмортность пейзажа порочной тенденцией, Н. Тарабукин призывает уйти от нее, называя пейзаж антиподом натюрморта – когда природа «лишена воздуха, свето-тени, пространственных далей, органического единства, жизненного единства», получается «мертвая транскрипция какого-то мертвого механизма, а не художественный образ живого лика природы» [Тарабукин, № 3: 63–64]. На наш взгляд, вряд

ли можно только противопоставлять эти жанры. Они могут иметь как множество различий, так и определенное сходство. Разумеется, и натюрморт может быть решен «пейзажно», и пейзаж «натюрмортно», так как перечисленные качества – это не имманентные свойства собственно пейзажа или натюрморта, а определенный принцип, взгляд на мир.

Самые радикальные изменения в пейзажный жанр привнесены были авангардным искусством, которое, с одной стороны, стремилось разорвать связь с традиционным для понимания Нового времени реальным миром, видимым человеческим глазом, но, с другой стороны, создало некий новый тип пейзажа – абстрактного, лучистого, музыкально-пространственного, супрематического, аналитического и т. д. Создатели абстрактного искусства – В. Кандинский, М. Ларионов, К. Малевич, М. Матюшин, П. Филонов также не обошли своим вниманием теорию пейзажного жанра, к которому они предъявляли весьма высокие требования. Эти мастера еще дальше отделились от принципа буквального копирования природы, подчиняя натуру воле авторского замысла.

Это точно сформулировал В. Кандинский в своей работе «Текст художника. Ступени», определяя соотношение творческих усилий следующим образом: «десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру» [Кандинский, 2003: 43]. Вместе с тем, Кандинский пишет, что он не умеет выдумывать «головные формы», что форма рождается всякий раз из каких-либо жизненных впечатлений, которые приходили к нему сами собой. Примером очень внимательного отношения к натурным наблюдениям служат потрясающие литературные образы пейзажей, представленные в трудах Кандинского. Да и собственно живопись Кандинского демонстрирует поиск «в исследовании и познании своих собственных сил и средств», чтобы живопись, как и музыка перестала «всцело зависеть от форм, заимствованных у природы» [Кандинский, 1992: 40] (**цв. вклейка, рис. 99**).

Для многих художников первых десятилетий XX века пейзаж становится интересен не как «собственно пейзаж», с общепринятой для него атрибутикой и характерными чертами, а как особое пространство, идеальный мир, космос. Соответственно, в их творчестве привычные, видимые человеческим глазом, формы видоизменяются, трансформируются. Иногда до неузнаваемости. Художники, одержимые идеями соединения пространства и времени в свете разнообразных новейших научных теорий и воззрений, желая подчинить живописное мышление стремительно изменяющемуся миру, отказываются от изображений видимого, и переходят к передаче «знаемого» или представляемого. Реальное, видимое пространство заменяется чаще всего на умозрительное, сочиненное. Авангардный пейзаж, порывая с реалистической традицией восприятия действительности, по сути дела, превращается уже в некий новый жанр искусства, если вообще уместно в таких случаях говорить о традиционных жанровых дифференциациях «по предмету изображения» – из-за отсутствия самого предмета.

В пейзажном жанре 1920-х годов происходят заметные изменения по сравнению с живописью начала XX века. В эти годы он становится более изолированным жанром, своеобразной «отдушиной» для художников в условиях все усиливающейся политической несвободы. С одной стороны, «пейзажный взрыв» рубежа XIX–XX веков в живописи стал угасать и сменился иным мироощущением, что происходило под влиянием многих новаторских художественных направлений. С другой – пейзажу стали предъявлять идеологические и даже политические требования, стараясь превратить его в один из официальных жанров искусства.

Так, в живописи ряда мастеров, например, «бубнововалетцев», вновь наблюдается активное увлечение пейзажем. Мастера бывшего «Бубнового валета» в 1920-е годы активно обратились к пейзажу, и более того, в живописи некоторых из них пейзаж постепенно стал вытеснять натюрморт. Под влиянием импрессионистических традиций менялось и мышление художников, оно становилось более «пейзажным», в чем они сами признавались. О своем отношении к переломной ситуации в живописи «Бубнового валета» начала 20-х годов пишет, в частности, Р. Фальк в письме к А. Куприну. Он говорит, что обращается к старым мастерам. Фальк ругает «Бубновый валет» за ослабление восприятия реального мира, за эстетизм, отвлеченность, умствование, за отсутствие переживаний. «Все превращается в мертвые схемы, выражаемые заранее готовыми рецептами» [Фальк: 76–77]. А. Лентулов пишет А. Куприну, пересматривая свои художественные позиции: «мы пришли к тупику, к академии методов, принципов и т. п., бездушным, мертвым формулам (супрематизм, отчасти кубизм), формулам, которым я теперь объявил войну» [Лентулов: 229]. Он также призывает обратиться к природе, к традиции старых мастеров. Пейзажная живопись бывшего «Бубнового валета» сыграла важную роль в формировании особенностей советского пейзажа, наряду с достижениями в этом жанре других художественных направлений. Представители этого объединения в 1920–30-е годы, во многом продолжали традицию русского дореволюционного искусства, идеи так называемого «московского сезаннизма», впитавшего многие направления искусства 1910-х годов, но уже переработанные и адаптированные к современным условиям.

Немалую роль, по мнению критиков, в московской школе живописи 1920-х годов по-прежнему играли, к примеру, постимпрессионистические тенденции французского искусства. В частности, живописные особенности парижской школы были активно восприняты московской группой «Тринадцать» и ленинградским «Кругом художников».

Оценивая пейзажное искусство 1920–30-х гг. ведущие критики отмечают, что «под пейзажем» у нас понимали прежде по преимуществу пейзаж сельский – с бальмонтовской «усталой нежностью» и «безглагольностью» и прочими сугубо пассивными свойствами. Но вот... «над степью пустой загорелась Америки новой звезда» (Блок) – и, запоздав по сравнению с поэзией, наша живопись также повернулась лицом к урбанизму» [Тугендхольд, 1930: 130]. Таким образом, это время явного движения к «урбанизации» в искусстве, что считалось современным, прогрессивным явлением, подчеркивающим связь с западной живописью.

В исследованиях советских критиков и историков искусства (Я. Тугендхольд, В. Костин) отмечается влияние немецкого экспрессионизма на советское искусство 1920-х годов, особенно на живопись ОСТА (в том числе и пейзажную). Мощные экспрессионистические идеи западноевропейского искусства успешно прижились в программе Общества станковистов (ОСТ). Остовская концепция пейзажа, с её «урбанизацией», воплощенной новейшими художественными средствами, стала одним из самых заметных и своеобразных явлений в истории отечественного изобразительного искусства (**цв. вклейка, рис. 100**). Не впадая в крайние авангардные формы, оставаясь в рамках станковой картины и фигуративности, остовцы не порывали полностью с традиционным реалистическим мышлением, но при этом стремились реформировать пластический язык живописи, в том числе и пейзажной, сделать его более современным, отвечающим задачам нового, в их представлении, мира (**цв. вклейка, рис. 101**).

По мнению А. Эфроса «пейзажизм вообще очень обилён в советской живописи в сравнении с другими жанрами искусства, может быть, излишне обилён и иногда делается прибежищем для укрывающихся от решения новых задач» [Эфрос: 212]. В пейзаже работали ведущие мастера кисти как старшего поколения, так и молодые живописцы, как «правые», так и «левые». Достаточно назвать только несколько имен, не вдаваясь в долгие перечисления: К. Богаевский, И. Грабарь, А. Древин, П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лабас, А. Лентулов, И. Машков, В. Рождественский, А. Рылов, Р. Фальк, К. Юон и другие.

Пейзажная живопись, порой, становилась существенным показателем мастерства того или иного живописца, так как именно в ней возможно было продемонстрировать виртуозность живописной манеры, своеобразие художественного, образного языка. В силу своей некоторой замкнутости и «чистоты», а также относительной свободы от обязательного выражения каких-либо политических или идеологических пристрастий, в отличие, например, от тематической картины, пейзаж имеет несомненно ряд особенностей. Не случайно многие исследователи указывают на тот факт, что в сложные для политической жизни времена, многие художники сознательно «уходили в пейзаж», как в самый «безопасный» жанр, сохраняя свою творческую свободу или защищая свое искусство от вынужденной конъюнктуры. Я. Тугендхольд назвал школу пейзажа «санаторием для живописи», он утверждал, что «в эпохи кризиса возврат к природе всегда укрепляет искусство» [Тугендхольд, 1930: 38].

Н. Тарабукин рассматривает пейзаж через проблему стиля, содержания и формы, справедливо полагая, что «пейзаж не только изображение природы, но определенный вид ориентировки в мире действительности, вполне законченное художественное мироощущение» [Тарабукин, № 5: 37]. Автор предлагает и свою типологию пейзажа: пейзаж-жанр, героический, интимный, декоративный и пр. Он использует также такие формальные характеристики пейзажей, как отличие их по расположению линии горизонта, вводя своеобразные и даже экстравагантные термины – «орлиная перспектива», «лягушачья перспектива» для обозначения высокого и низкого горизонта.

Развитие советского пейзажа, особенно с конца 20-х годов, происходило не без вмешательства «извне». Часто прямо или косвенно художникам навязывались цели и задачи, ставившиеся перед искусством властью. Это порой ощущается в тематических программах произведений или проявляется в явном изменении стилистической манеры того или иного мастера (поворот к реализму, например). Однако эволюция пейзажа связана не столько с внешними обстоятельствами и с жизненными реалиями, но и с целым рядом «внутренних» особенностей развития русской живописи. Пейзаж сумел сохранить многие лучшие достижения русского дореволюционного искусства, развивая и преобразовывая унаследованные традиции и можно проследить, как эти традиции, трансформируясь, были пронесены через советский период.

Часто пейзаж «вторил» задачам других жанров, и все же, в силу ряда своих особенностей, имел свою специфику. Художники реалистического плана, борясь с беспредметностью, выступая за возрождение станковой картины, видимо, преодолевают в себе желание работать только в пейзаже, либо не рассматривают его как самостоятельный жанр, обязательно «разбавляя» его сюжетом или привнося в него повествовательность. Не случайно меняется и тематическая направленность пейзажей, большое место занимают городские, индустриальные и т. п. (живопись АХРР, ОСТа).

Пейзаж, как и другие жанры станковой картины своеобразно определялся сначала АХРРовской, а затем РАПХовской критикой, представители которой постоянно твердили о том, что «рабочему классу нужен пейзаж, выражающий всей силой живописного образа творческую целеустремленность атакующего класса» [Гапоненко: 20]. Более того, в кругах РАПХа периодически поднимался вопрос о правомерном существовании «аполитичного», «чистого» пейзажа. Пейзаж, по их мнению, должен уйти от индивидуальных настроений и переживаний и отражать, главным образом, «пафос и трудности социалистического строительства». В конце 1920-х – начале 1930-х годов, в результате всех дискуссий о месте и задачах искусства, в живописи устанавливается довольно четкая иерархия жанров.

Со второй половины 1920-х годов в советском искусстве, все большее значение приобретает индустриальный пейзаж, возрастает влияние на него жанровой картины. В 1920–30-е годы в достаточно бурно обсуждаемой теме – каким должен быть «советский пейзаж» одной из острых проблем стала так называемая этюдность или «этюдизм». Так, если в начале XX века мастера «Союза русских художников» и других творческих объединений провозгласили этюд как «самозначимое» произведение, имеющее эстетическую ценность, сделав это вслед за французскими импрессионистами, то в 20-е годы была поставлена под сомнение правомерность существования этюда. В первую очередь, это, конечно же, касается пейзажного жанра, как наиболее подверженного «этюдизму».

Критикой отмечалось, что этюд необходим, но лишь как этап вспомогательной работы над пейзажем или картиной, этюд необходим как «способ изучения художником природы по натуре», но очень плохо, когда любой этюд принимается за готовое произведение...» [Федоров-Давыдов, 1975: 467–468]. Несомненно, в этом высказывании есть доля истины, так как действительно не каждый этюд может полноценно восприниматься на выставках как законченная работа, оставаясь черновым материалом. Но эти сугубо эстетические проблемы постепенно стали приобретать политический оттенок в дискуссиях 20–30-х годов.

Конечно же, вместе с «этюдизмом» отменялась дореволюционная традиция искусства 1900–1910-х годов, с ее свободой живописных воплощений самых разнообразных идей. Очевидно, натурная свобода этюда отождествлялась и со свободой художника, что не могло положительно рассматриваться новой властью, которая усиленно боролась с формализмом, уничтожая «субъективизм», который мог дать толчок показу «живописной кухни» [Казак: 242–243]. Высшим же достижением и проявлением пейзажного искусства становится пейзаж-картина, которому именно в 1930-е годы уделялось особое внимание. Суть пейзажа-картины очевидно соответствовала концепции соцреалистического искусства, с его идеологической направленностью и стремлением к максимальной открытости и доступности массам трудящихся.

Считалось, что именно пейзаж-картина глубоко раскрывает идейно-художественное содержание, не только в сюжете, но и в его трактовке, являя собой «более высокую степень художественно-образной типизации» [Федоров-Давыдов, 1958: 35–36]. По сравнению с этюдом и свойственной ему легкостью, живостью, увлеченностью именно живописной поверхностью и виртуозностью, пейзаж-картина был явно более весом, политически обоснован, продуман во всех мельчайших подробностях, может быть, зачастую в ущерб художественным качествам, что и привлекало к нему властьпридержащих. Критика же полагала, что такая форма пейзажа представляет лучшие традиции русского классического реалистического искусства. Наивысшими образцами пейзажа-картины считались такие произведения

как «Беасальская долина» А. Куприна (цв. вклейка, рис. 102), «Утро в Центральном парке культуры и отдыха» Н. Крымова (цв. вклейка, рис. 103), «Новая Москва» Ю. Пименова (все созданы в 1937 году) (цв. вклейка, рис. 104). Исследователи выделяют во всех трех – стремление к созданию синтетического образа, к отражению тех чувств, которые переживал народ в те годы, когда были достигнуты первые успехи в строительстве социализма [Федоров-Давыдов, 1958: 35–36].

В эпоху сталинизма, особенно в 1930–50-е годы, передвижнический реализм трансформировался в крайне политизированное явление соцреализм, имевшее скорее идеологическую, нежели эстетическую основу. Соцреализм, опираясь на весьма выхоленную программу, в которой обнаруживается немало академических тенденций, подчинил воле-неволею своему влиянию большинство мастеров искусства, в том числе и пейзажистов. К реализму в его понимании XIX века добавляются и проявления импрессионистических традиций в русском искусстве начала XX века, часто оцениваемые тоже как реалистические. С одной стороны, благодаря этому возродилась и была успешно продолжена дореволюционная традиция русского пейзажа, которая, как известно имела мощнейшие корни. С другой – односторонность понимания задач искусства приводила к закреплению этого жанра, к его перерождению от многообразных типов и видов к преимущественно пейзажу-картине, с преобладанием сюжетного начала. Экстремизм взглядов на проблему пейзажа постепенно привел к тому, что многие завоевания искусства конца XIX – начала XX века в области пейзажа были отброшены и забыты, а сами художники вынужденно «ушли в подполье».

В соответствии с требованиями соцреализма целенаправленное внимание в 1930–50-е годы уделяется пейзажу как жанру, помогающему приблизиться к тематической картине. Вместе с тем, именно в эти годы ужесточаются требования, предъявляемые к нему. Нельзя сказать, что существует какая-то четкая программа пейзажной живописи в это время, но если попытаться обобщить требования, предъявляемые к ней в публикациях, то можно определить позиции критики 30-х годов по отношению к советскому пейзажу:

Пейзаж должен приблизиться к сюжетной картине. Наиболее приемлемым является пейзаж-картина, особенно так называемый пейзаж-жанр. Необходимо уйти от “порочной этюдности”.

Пейзаж не должен противопоставлять природу человеку, как «положительное – отрицательному». Он не должен являться протестом против урбанизма и машинной культуры.

Пейзажу нужно уйти от задач «чистого» пейзажа, то есть от изображения только тихих, укромных уголков природы, не заселенных человеком. Ему нельзя быть «пустынножительским», безлюдным, каким его представляли старые мастера. Важно сделать смелый шаг к пейзажу активному, производственному, отражающему социалистическое строительство, от красоты воображаемой к красоте конкретной. Проблема «индустриального и совхозно-колхозного пейзажа, показывающего зрителю успехи социалистического строительства, развертывающего заражающие зрителя картины побед человека над природой» [Никольский: 50] становится одной из ведущих проблем советской пейзажной живописи 20–30-х годов.

Современность пейзажа состоит в том, что он демонстрирует открытие новых земель, «белых мест» на карте СССР, изменения «самого лика земли».

Главная задача пейзажа – понятность народу. Сюжет и форма в нем должны быть допустимы широким массам. Как самый опасный в плане «бессюжетности» этот жанр должен

был избавляться от эстетских, формальных задач. Важно, чтобы настроение пейзажа наиболее полно соответствовало настроению общества в целом (оптимистичному, конечно!), но не отдельного индивидуума. «Советскому человеку нужен пейзаж, насыщенный общественным настроением», – писали тогда.

Таким образом формировался официальный взгляд на пейзажную живопись как на аналогию тематической картине. Это мнение держалось достаточно долго, на протяжении нескольких десятилетий, практически, до конца 50-х годов. Находящийся в РГАЛИ протокол заседания творческой группы пейзажистов МОССХа, состоявшегося в 1952 году, на котором присутствовали многие известные живописцы, подтверждает это отношение к пейзажу. Среди требований, например, звучали следующие: основные усилия пейзажистов должны быть направлены на создание пейзажа-картины или композиционного пейзажа; колорит «должен поддерживать идеи советского пейзажа»; пейзаж должен отображать «великие преобразования Природы советским человеком», «сталинские стройки коммунизма», преобразования колхозов и совхозов. Основными видами пейзажа названы – индустриальный, городской («Москва, строительство высотных зданий, рост и реконструкция городов»), архитектурный (памятники русского зодчества и зодчества народов СССР) [МОССХ]. Можно убедиться в том, что художники были поставлены в достаточно жесткие рамки идеологии. Основным видом пейзажа официально объявлялся пейзаж-картина с углубленным содержанием, созданный на основе метода социалистического реализма. Выявилась и иерархия типов пейзажа – на первое место выдвигался индустриальный пейзаж, затем городской и архитектурный (были внесены различия в эти разновидности пейзажа). Так называемому «чистому» пейзажу, главным образом, отводилась также идеологическая роль – прославления величия советской Родины. Иным настроениям в пейзаже – например, созерцательности, лиричности, грусти, не находилось места. И все же, нужно подчеркнуть, что пейзажный жанр был гораздо менее связан с советской идеологией, чем, например, сюжетно-тематическая картина, и его зависимость от реальных событий истории не столь очевидна, но, тем не менее, он оказался неотделим от основных примет времени, запечатленных в изобразительном искусстве.

Список использованной литературы

- Аристарх Лентулов*: Путь художника. Художник и время. – М.: Советский художник, 1990.
- Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. – М.: Советский художник, 1989.
- Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
- Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта. – Казань: Молодые силы, 1922.
- Гапоненко Т.* Ответ на статью Кузьмина // Искусство в массы. – 1930 – № 9–12.
- Казак А.* Новая ориентация творческих интересов в живописи 30-х годов // Пути и перепутья. Материалы и исследования по советскому искусству 1920–30-х годов. – М., 1991
- Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М.: «Архимед», 1992.
- Кандинский В. В.* Текст художника. Ступени. // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003.

- Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). – Л.: Художник РСФСР, 1976.
- Маковский С. Силуэты русских художников. – М.: Республика, 1999.
- М. Ларионов., Н. Гончарова., А. Шевченко Об искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989.
- МОССХ, РГАЛИ, ф.2943, оп. 1, ед. хр.1481, л.4.
- Никольский В. А. В. Куприн. – М.: Всекохудожник, 1935.
- Тарабукин Н. Проблема пейзажа // Печать и революция. – 1927. – № 3–5..
- Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. – Л.: Academia, 1930
- Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – М.: Советский художник, 1981.
- Федоров-Давыдов А. Современность в пейзаже // Творчество. – 1957. – № 11.
- Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. – М.: Искусство. – 1958.
- Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX вв. – М.: Искусство, 1974.
- Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. – М.: Искусство. – 1975.
- Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура Л.: Издание ГРМ. – 1932.
- Эфрос А. Мастера разных эпох / Избранные историко-художественные и критические статьи. – М.: Советский художник. – 1979.

Бахтияров Руслан Анатольевич

*кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной
художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.*

*Санкт-Петербург
bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru*

Городской пейзаж города-фронта. От мрака трагедии и разрушения к свету надежды и красоты

Образ города-фронта в искусстве блокадного времени – во многом уникальный пример преодоления традиционных границ жанра урбанистического пейзажа. Пожалуй, ни до, ни после блокады не достигала такой степени концентрация эмоционального переживания судьбы Северной палмиры, ее прошлого и будущего в фокусе несомненной исторической значимости «текущего момента». В полотнах, созданных в это время, находится место и скорбному переживанию участи города, оказавшегося в эпицентре трагедии войны, и истовой просветленной надежде на избавление от ужаса смерти и разрушений.

Несмотря на то, что художники осажденного города при всем различии творческих манер, как правило, не ставили задачи создания образов, имеющих выраженное символическое звучание (подобно работам М. Добужинского и П. Шиллинговского, выполненным

в 1910-х – начале 1920-х годов), осажденный Ленинград так или иначе воспринимается в их живописи и графике сквозь призму его уникального предназначения. Здесь находится место и апокалиптическим пророчествам («быть Петербургу пусту...»), но в гораздо большей степени – осознанию его как подлинного духовного и культурного центра страны, утратившего столичный статус, но сохраняющего имперское величие, незабываемость эстетических правил, противопоставленная хаосу, беспорядку, энтропии (одним словом, всему, что связано с войной и ее бедствиями). Конечно, такое восприятие созданных ими образов может «вычитываться» современными специалистами и зрителями, да и всеми, кому уже известен исход битвы за Ленинград. Но в дни, когда бытие сотен тысяч его жителей и самого художника балансировало на границе жизни и смерти, подобный экзистенциальный аспект неизбежно, пусть часто и независимо от намерений автора, привносился в его произведение. Эмоциональная сопричастность участи города проступает наружу то в сгущении драмы, напряженности цветовых контрастов, то (и это, что особенно важно, происходило гораздо чаще) в одухотворенной энергии утонченной живописи, где само городское пространство будто наполнено светом надежды.

В данном случае следует подчеркнуть и аспект самоидентификации художника как художника именно ленинградского, участвующего в беспримерной блокадной эпопее, через обращение к жанру городского пейзажа (кстати, авторами ряда значительных живописных и графических работ, созданных в кольце блокады, были и московские художники Я. Д. Ромас и С. С. Бойм). В творчестве этих мастеров и их ленинградских коллег сложилась своего рода особая иконография блокадного города, тот достаточно сложный контекст, где обретает новые грани содержание прославленных архитектурных и скульптурных его символов.

Памятники, надежно укрытые от обстрелов и бомбежек или всемирно известные архитектурные ансамбли (Стрелка Васильевского острова, Исаакиевская площадь, Медный всадник) утратившие свой парадный антураж, как бы невольно приблизились к тем, кто населяет город. Кажется, на картинах и рисунках этого скорбного времени они молча сопереживают тем, кто везет драгоценную воду из невской полыньи, тащит из последних сил дрова на растопку печки-буржуйки или провожает в последний путь близкого человека. Даже выполняя скорее служебную, документальную функцию, связанную с фиксацией укрытия памятника или разрушений, причиненных зданию, эти работы заключают в себе различимый глубоко личный отклик автора (отклик, быть может, неосозанный, но вполне различимый) на трагедию, которую город переживал вместе с его жителями. С другой стороны, в воспоминаниях и художников, и рядовых ленинградцев мы не раз встречаем упоминание о совершенно особенной красоте города, утопающего в сугробах, лишённого привычного оживленного движения и позволяющего увидеть и прозреть некую скрытую суть его предназначения, неразличимую под будничной суетой.

Основным объектом нашего внимания являются как раз те грани духовного содержания образа осажденного города, которые можно условно обозначить как преклонение перед красотой города, еще острее ощущавшейся на фоне постигшей его трагедии. Показательна та эмоциональная нота, которую можно уловить в полотнах В. В. Пакулина. Быть может, не случайно образ Ленинграда становится важнейшим в его творчестве не в тридцатые годы, когда т.н. ленинградский камерный пейзаж сложился в основных своих чертах, а именно в блокадное время. В полотнах 1941–1945 годов Пакулиным был найден подлинный синтез устойчивости и строгости, сдержанности композиционного и цветового решения

(свойственной петербургской-ленинградской художественной традиции в целом) и светло-го, открытого принятия красоты мира, над которой не властны даже суровые потрясения и неумолимый ход истории. Сила художественного эффекта заключена в самой светоносной энергии цвета, позволяющего уловить и запечатлеть вечно ускользающую красоту мгновения. В самом деле, легкость и свобода живописной манеры у Пакулина в какой-то мере выступает средоточием надежды на избавление города от нависшей над ним беды («У Казанского собора», «Эрмитаж. Иорданский подъезд», «Арка Сената», «Разрушения на улице Халтурина» и другие). Тем самым достигается своего рода подвижное равновесие между эстетическим, чисто живописным содержанием, изысканностью цветовой гаммы и историческим содержанием, отражением примет трагической эпохи, которую суждено было пережить городу. В работах Пакулина, Георгия Траугота и Анатолия Прошкина «преодоление трагедии» войны также осуществляется через выявление светоносной природы цвета – прозрачного, почти невесомого, в которую лишь изредка вводятся зримые приметы войны. Тем самым величественная красота города переводится в иное, живописно-пластическое измерение, где улицы и площади, набережные и здания часто оказываются включенными в естественный цикл жизни природы и составляют единое целое с глубокими сугробами, ярким зимним заревом или лучами теплого апрельского солнца, озарившими стражей Львиного мостика.

Условия военного времени, которые внесли необратимые изменения в облик Ленинграда и ритм его жизни, поневоле заставляли этих мастеров камерного пейзажа искать, выявлять в живописном образе такую невольную включенность большого современного города и цивилизации в природную стихию. Здесь как раз наиболее уместными кажутся импрессионистические приемы, связанные с обнаружением пластического единства пространственной среды и архитектурного убранства города, в котором лишь изредка мелькают фигурки прохожих. В таком невольном пластическом сближении природы и цивилизации могли акцентироваться ноты интонации камерные, лирические – и драматические, раскрывающие скорбное переживание трагедии войны, как в пейзажах Петроградской стороны, написанных А. Русаковым. Здесь мастерство живописного решения само по себе являет «неповторимость таланта (определение Л. В. Мочалова), осознание той значимости судьбы каждого отдельного человека, личностного начала, в которой уже был заключена надежда на преодоление трагедии войны. С этой точки зрения работы Русакова обнаруживают сходство с отдельными пейзажами его учителя А. Карева, где достопримечательности Ленинграда изображены как важный и неотъемлемый элемент среды, атмосферы большого современного города. Однако в произведениях Русакова все предметные формы лишены четких контуров; кроме того, в них отсутствует свойственная полотнам Карева – основоположника ленинградского камерного пейзажа четкая композиционная разработка архитектурных объемов и пространственных планов. В большинстве блокадных полотен Пакулина организующим началом выступает не столько композиция, сколько свет. Действительно, одна из основных задач живописца заключалась в передаче устойчивого, типичного для Ленинграда характера естественного освещения в определенное время года. Следуя основным принципам образного решения пейзажей классика другой – парижской школы Альбера Марке, он сумел выработать свою систему живописи, не претерпевшую сколько-нибудь существенных изменений в рассматриваемый период: «Блокадный Ленинград Русакова не так уж разительно изменился. Он лишь помрачнел, “ослепел” иные окна, на других – бельма фанеры, оставшиеся

стекла потускнели. И сами контуры домов будто напряглись, ожесточились. И это спокойствие, царственно спорящее с тревогой, придает блокадным пейзажам Русакова особую гордость, трудно передаваемое словами чувство достоинства в той мере, в которой это приложимо к городу» [Герман 1989: 119].

Русаков пытается показать разрушения, причиненные зданиям артиллерийскими обстрелами и бомбежками, как необратимые изменения в структуре самой городской среды, постепенно утрачивающей ту собранность и цельность, которые присутствовали в полотнах, написанных художником в довоенное время. Так, в известной картине «Блокадный пейзаж» глубокий черный цвет стены в центральной части полотна врывается резким диссонансом в колористический строй, основанный на гармоничном сочетании приглушенных локальных цветовых пятен. Так же и в картине «Зарево» Г. Траугота есть ощущение беды, приходящей в город с очередным студеным утром или вечером первой блокадной зимы. Ощущение, которое прочно сплетается с невольным преклонением художника перед красотой природного явления и красотой города, буквально сплавленного с ним в целостный выразительный образ.

С другой стороны, в дни блокады было создано немало пейзажей, где в облике города на первый план выходит уже документальное, описательное начало. Но и в этом случае их авторы далеки от нейтральной точности документа. Даже в небольших гуашах С. Бойма памятники архитектуры изначально задают своего рода необходимый масштаб для создания монументального по звучанию живописного образа. В таком случае бытовые сюжеты, представленные на фоне архитектурных символов Ленинграда (как, например, в картине «Тревога. Банковский мостик» Н. Рутковского), обретают бытийное звучание. В то же время эти же архитектурные образы побуждают обратить внимание на противоречие между конечностью и брэнностью человеческой жизни и «жизнью в веках» памятников культуры, которые, однако, именно в дни войны также способны получать раны и гибнуть под вражескими обстрелами и бомбежками (в качестве примера назовем также картины «Александровская колонна» Я. Николаева или «Зимние залпы Балтики» Я. Ромаса).

В данном случае мы остановились лишь на сравнительно узком круге работ, созданных в годы блокады. Но, пожалуй, именно в них было найдено пронзительное и вместе с тем сдержанное, лишенное внешней экспрессии воплощение идеи глубинной взаимосвязи городского пространства и жизни рядовых горожан. Во многом здесь нашел своеобычное претворение героический аспект блокады, которым сейчас, к сожалению, всё чаще пренебрегают те, кто говорят и судят об этом времени. В самой внутренней самоцензуре, не допускающей эстетизации отталкивающего и страшного, в способности видеть, сохранять и воплощать в зримом образе красоту великого города есть нечто близкое подвигу. Он также совершался изо дня в день и в то же время являл те проблески творческого духа и сознания среди холода и мрака небытия, которые во многом и позволяли сохранять творческое и человеческое в бесчеловечных условиях. Быть может, именно в образах Ленинграда и могла быть достигнута та мера проявления индивидуального начала, которое могло (и должно было) осмыслить себя в координатах истории этого города, в уникальности его судьбы, где в те дни существовали рядом и неразрывно друг с другом трагедия и подвиг. (См. цв. вклейки, рис. 105–107)

Список использованной литературы

А. Герман. Александр Русаков. М., Советский художник, 1989.

Огаркова Елена Владимировна

кандидат исторических наук

старший научный сотрудник ГБУК «Волгоградский музей

изобразительных искусств им. И. И. Машкова»

доцент ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный технический университет»

Волгоград

elen-ogarkova@yandex.ru

«Черный» и «белый» Сталинград в творчестве Н. Е. Черниковой

Город Царицын – Сталинград – Волгоград неоднократно становился ареной военных столкновений, социальных потрясений, битв. Перипетии исторической судьбы повлияли на своеобразие региональной художественной традиции и на восприятие этой территории внутренним взором творческой интеллигенции. Ретроспектива городского мотива в пейзажах на протяжении почти ста лет существования сообщества местных художников, предложенная в рамках выставки «Город в музее, музей в городе», выявила ряд особенностей:

- для волгоградских художников пейзаж осознанно стал предпочтительным жанром при осмыслении темы «война и мир»;
- несколько поколений мастеров искусства передают жизнеутверждающую силу природы и человека, противостоящих смерти и разрушению;
- образы города, запечатленные в картинах, этюдах, графике и художественной фотографии, вызывают чувства сострадания и сопричастности его судьбе;
- волгоградский пейзаж зачастую как-бы «догружен» символикой трудного исторического опыта.

Среди художников, особенно остро переживавших, если можно так сказать, «сталинградский синдром», выделяется Надежда Елисеевна Черникова. Она оставила обширное собрание произведений, посвященных военному Сталинграду, став не только «гением места», но и времени. Очевидец августовских бомбардировок Сталинграда немецкой авиацией, положивших начало разрушению города в ходе Сталинградского сражения, она выжила и запечатлела увиденное в рисунках и этюдах. Воспоминания не отпускали её на протяжении многих послевоенных десятилетий. До последних дней жизни Н. Е. Черникова продолжала свой рассказ о Сталинграде.

Зарисовки, сложившиеся в «сталинградскую серию» 1942–1948 годов, хорошо известны зрителям и специалистам. Они пережили период забвения, дождалась ажиотажного интереса потомков, заняли заглавные места на различных выставках, были представлены в медийном пространстве и приобретены в музейные коллекции. В контексте художественной летописи Сталинградской битвы, рисунки и картины Н. Е. Черниковой принадлежат к образам, созданным художниками-сталинградцами. Художники города не могли воспринимать сражение и его последствия отвлеченно. Он не был для них одним из многих разрушенных войной городов. Здесь были дом, семья, профессия, товарищи, искусство. Личная сопричастность судьбе своего города позволяет относить их творческое

наследие к художественным источникам особого рода, документам для изучения таких зыбких и ускользающих от научного анализа явлений духовной культуры, как чувства и эмоции людей военного времени.

Надежда Черникова родилась 30 сентября 1916 года в Новосибирске. С раннего детства ее мама поощряла увлечение дочери рисованием. В 1920 году многодетная семья осталась без отца, и в 1930-м мать с детьми переехала к родным в Сталинград. Здесь Надежда окончила школу и в 1932 году поступила на живописно-педагогическое отделение Сталинградского художественного техникума. Педагоги А. А. Полетико, Н. Н. Любимов, Л. М. Емельянов, Н. И. Благоразумов особенное внимание уделяли рисунку, натурным пейзажным зарисовкам. В 1937 году, закончив техникум, преобразованный к тому времени в Сталинградское художественное училище, Черникова начинает работать преподавателем рисунка в Сталинградском педагогическом училище.

В 1939 году вместе с мужем, Александром Никифоровичем Червоненко она поступает в Харьковский художественный институт (педагоги – Н. С. Самокиш, С. М. Прохоров, М. Г. Дергус). Учебу в институте Надежда совмещает с материнскими заботами, родилась дочь Леночка. Война застала их в Сталинграде, во время каникул. Мирная жизнь, учеба, семейное счастье остались в прошлом. Муж ушел добровольцем на фронт, а Надежда присоединилась к группе сталинградских художников, выполнявших работы по изобразительной пропаганде.

Семья Н. Е. Черниковой: мама, сестра, маленькая дочь и племянник не успели эвакуироваться из Сталинграда, как и большинство горожан. Первые дни они укрывались в подвале театра драмы, помогали тушить пожарища, перевязывали раненых. Затем переправились на левый берег. Там Надежда Черникова выполнила несколько этюдов горящего города, «пейзажи скорби и беды», по выражению критика Т. Кузьминой (выделено О.Е.). Смертельная опасность, экстремальные условия и быстрота работы обострили восприятие. В нескольких этюдах из собрания ВМИИ имени И. И. Машкова зафиксировано состояние потрясения, переданное цветом через напряженное противостояние черных и красно-оранжевых пятен и всполохов хаотичных мазков. [Черникова Н. Е. Август 1942 года. Сталинград. Этюд. Картон, масло. 20,5x31. ВМИИ; Черникова Н. Е. Вид на горящий город. Сталинград, август 1942. Этюд. Картон, масло. 20,5x32. ВМИИ]

В зарисованных сценах эвакуации убедительно показана участь беженцев: гибель мирного уклада жизни, утрата дома, неизвестность. Безликой серо-черной массой, спрессованной до одного общего народного тела, до черной человеческой реки, тянутся они к Волге за спасением мимо остовов обрушившихся зданий с пустыми глазницами окон. Так появляется «черный Сталинград» в её визуальной галерее памяти. [Черникова Н. Е. Сталинград. Переправа. 27 августа 1942. Б., кар. 14,5x19,5. Архив семьи художницы; Черникова Н. Е. Сталинград. 24/VIII 42 г. Люди уходили из горящего города и переправлялись за Волгу. Б., кар. 28x24. Архив семьи художницы]. Среди вереницы горожан изображена женщина с котомкой за спиной с мальчиком и маленькой девочкой. Это мама Надежды Елисеевны – Эсфирь Захаровна с детьми. На вопрос – а что же в котомке за спиной, Надежда Елисеевна дает неожиданный для нас ответ – сухари. Спасибо мужу. В письмах с фронта он писал: «Надя, суши сухари». Эти сухари очень помогли в эвакуации. Ведь кроме одежды у женщин ничего больше не было. И еще Надежда взяла с собой то, с чем не могла расстаться – маленький этюдник. Благодаря краскам и ремеслу художника, она смогла прокормить семью (цв. вклейка, рис. 108).

Весь масштаб трагедии открылся вернувшимся из эвакуации и немногим уцелевшим в городе жителям после Сталинградской битвы. Война покатилась на Запад, оставив за собой руины, припорошенные снегом. Н. Е. Черникова не застала этот белый, словно укутанный саваном, Сталинград. Его изобразил Константин Финогенов, прибывший из Москвы в январе 1943 года для фиксации триумфального завершения наступательной операции Красной Армии. Но попутно, с документальной беспристрастностью он показал в рисунках гибель заводов, жилых кварталов центра, выгоревшего дотла частного сектора, ледяную пустынную окрестных степей и мертвые тела на снегу. Собственно, черный и белый одинаково символизировали смерть в сражающемся Сталинграде.

Надежда Черникова вернулась осенью 1943 года и, несмотря на бытовую неустроенность, плохое снабжение продуктами, опасность подорваться на минах, приступила к натурным зарисовкам. Поселились в небольшом домике, который немецкие солдаты использовали как баню. Теперь здесь было общежитие для учителей. Интуитивно Надежда поняла, что должна делать. Она вспоминает: «Я посчитала, что должна запечатлеть все на холст и бумагу. Каждый день с папкой бумаги и небольшим этюдником я уходила в центр города и делала рисунки, этюды. Транспорта в городе не было, ходила пешком по несколько километров пешком туда и обратно. А есть было нечего, и очень страшно» [Интервью 2004]. От голода «спасали» стакан семечек за 25 рублей и пачка папирос. Никакого сопровождения у молодой женщины не было. На свой страх и риск она пробиралась среди руин. Безмолвие и безлюдность ее графических образов – не художественный вымысел. Среди развалин в центре города, там, где были наиболее кровопролитные бои, можно было встретить только военный патруль. Огромная проблема – бумага для рисования. Для этой цели использовали упаковочную бумагу, картон, упаковки от брикетов табака и папирос, обороты обоев. Эмоциональное воздействие подлинных рисунков военного времени возникает уже на уровне материалов, которые использовали художники.



Рисунок 1. Черникова Н. Е. Набережная. 1945. Б., фетровый карандаш. 24х38. ВМИИ.

Пейзажные мотивы преобладают в творчестве Надежды Черниковой 1942–1945 гг., обнажая ментальную связь художника и города в грозный, трагический период его истории. Всё трудно. Пространство, открывающееся взгляду художника, вопиет о боли, о смерти, утрате гармонии и красоты обустроенного человеком бытия. По воспоминаниям художницы, особенно трагично, «как гибель близкого человека», переживались виды разрушения любимых уголков и самых красивых зданий довоенного Сталинграда (*рисунок 1*) [Кисть 2002].

Чувство негодования и протеста переплетается с глубокой, щемящей тоской и болью потери. Сложная гамма впечатлений и эмоций рождает различные образные акценты.

Ряд рисунков свидетельствуют о жестоких уличных боях. Особенно пострадала центральная часть. Стены-руины угрожающе наклонены, готовы рухнуть в любой момент. Бесформенные груды битого кирпича и мусор дополняют картины недавнего сражения. Но даже разрушенный город стоит монолитом непроходимых руин [Черникова Н. Е. Дом книги. 1944 г. Б., кар. 19х32. ВМИИ; Черникова Н. Е. Мединститут. 1944 г. Б., кар. 21х30,5; Черникова Н. Е. Сталинград. Здание ТЮЗа. Б., кар. 28х42]. Плотный черный тон и жесткий вертикальный штрих выражают инерцию недавних боев, служат адекватным способом выразить впечатление монументальной стойкости не сломленного Сталинграда. Многие места неузнаваемы, не подлежат восстановлению. Сюрреалистические виды немислимых руин попадают в поле зрения художницы. Монотонная штриховка и однообразный унылый серый цвет преобладают, выражая состояние опустошенности. То, что переживала вместе с соотечественниками, со своим родным городом Н. Е. Черникова, присутствует в тысячах листов военно-фронтowej графики советских художников. Это, по словам Т. Г. Малининой, «произведения-раны», «произведения-улики» [Память и время 2011: 46].



Рисунок 2. Черникова Н. Е. В районе домов специалистов. Сталинград. 1943. Б., кар. 25х35. ВМИИ.

Обостренное суровым жизненным опытом понимание сути происходящих событий позволило молодой художнице отразить и другую сторону психологии военного поколения: способность к преодолению страха, стойкость, терпение и даже оптимизм. Среди многочисленных зарисовок встречаются произведения с иной психологической атмосферой. Их не много, все же трагическое восприятие преобладает, но уже к 1944–45-му году «духовная аура» сталинградских пейзажей Н. Е. Черниковой постепенно меняется. В рисунке «В районе домов специалистов (**рисунок 2**). Сталинград. 1943 г.» предложен светоносный образ. Взгляд сосредоточен не на руинах. Остовы домов на дальнем плане вне фокуса зрительского внимания. Показано начало строительства. Аккуратно сложен кирпич, начата кладка фундамента. На переднем плане – добротная сколоченная землянка, чуть правее – новый деревянный домик. Выбор натуры, организация композиции, ракурс, линейные акценты и особенно, предоставленная бумаге возможность проявить свой спокойный, светлый тон

(в изображении чистого снега и солнечных бликов на стенах), придают образу осторожный, но очевидный оптимизм. Близок по авторскому решению сюжета более свободный и профессионально исполненный рисунок «Завод Куйбышева. 1944 г.». Несмотря на малый формат, художнику удалось передать пафос созидания и радость от вида отстроенных заводских цехов. Это чувствуется в четком ритме вертикалей и горизонталей, устремленности вверх, преобладании светлого тона бумаги, в легком и энергичном стиле рисования. «Сталинград. Вокзал. 1944 г.» – наиболее «мирный» из всех пейзажей, выполненных с натуры. Город «приходит в себя», очищается от войны. Известно, что за вокзал велись кровопролитные бои, что он был сильно разрушен. На рисунке следов разрушения почти не видно. Перрон чисто выметен. Важная мирная примета времени – новый фонарный столб с красивыми плафонами. На перроне стоят люди. Небо изображено мягкой растушевкой, оно светлое, ровное, высокое. На стенах солнечные блики. Работа карандашом спокойная и разнообразная. Автор активно вводит в рисунок естественный тон бумаги, оставляя нетронутые карандашом места, предлагая зрителю образ «белого» Сталинграда (рисунок 3).



Рисунок 3. Черникова Н. Е. Сталинград. Вокзал. 1944 г. Б., кар. 24х27. ВМИИ

Упорные поиски и радость от обнаружения среди безжизненных руин примет возобновления мирной жизни, созидательного труда и просто человеческого терпения, подготовили успех послевоенных живописных пейзажей Н. Е. Черниковой. Они демонстрировались на региональных и Всесоюзных выставках. К сожалению, эти работы не попали в музейные собрания. По мнению искусствоведов, «никогда еще её палитра не звучала такой гаммой ясных, лучезарных красок, никогда не выражала такого сложного и тонкого ощущения единства природы и городских построек Сталинграда, какое мы видим в небольших этюдах... вы чувствуете сочную, мягкую влажность израненных войной деревьев, их дивную серебристость... Природа дышит на холсте. Глядя на полотно, у зрителя рождается светлое ожидание радостного чувства». – Выделено О. Е. [Трошин 1967: 11–12].

По мере становления профессионального мастерства и обращения к таким жанрам, как портрет, бытовая и историческая картина, Н. Е. Черникова оставляет за пейзажем важную миссию многозначного фона. Красота, свежесть и нежность освободившейся от военных потрясений волгоградской природы – излюбленный элемент детских и женских портретов, сюжетных картин и натюрмортов. Тема войны присутствовала в творчестве Н. Е. Черниковой то интенсивно, то реже, но никогда не уходила совсем. Художница настойчиво, особенно когда осталась одна из последних художников города участница и свидетель обороны Сталинграда, возвращалась к воспоминаниям о пережитом. Рисунки и этюды 1940-х гг. давали богатый материал для новых тематических картин о войне. Немногословные и сдержанные по колориту, они в меньшей степени документальны. Но и в поздних полотнах «неизменным остается искренность чувств и переживаний, вкладываемых автором в свои произведения» [Сталинград 2005: 6].

Творческое наследие Н. Е. Черниковой, много душевных сил и времени посвятившей страницам военной истории города-героя, представляет интерес с точки зрения трансформации, которую претерпело искусство и в частности жанр пейзажа в годы Великой Отечественной войны. Проявлениями этой трансформации была более тесная связь с тем или иным событием, местом, военными реалиями, что «превращало пейзаж в один из компонентов произведений смешанного жанра» [Память и время 2011: 75]. Художественно осмысленная многими авторами вовлеченность природы в эпические процессы истории и драмы человеческих судеб привела к тому, что «даже камерный лирический пейзаж наполняется особой значительностью, полон глубоких раздумий, в образах природы звучит тема Родины, расцвеченная разными эмоциональными красками: восхищением и любовью; тревогой и надеждой» [Память и время 2011: 75].



Рисунок 4. Черникова Н. Е. Сталинград. 4/IV 1946. Б., кар. 19,5x14,5. Архив семьи художницы. – Воспроизведена в: Сталинград Надежды Черниковой. Рисунки 1942–1948 годов: альбом / составитель Е.В. Огаркова. – Волгоград: ООО «Экспресс-печать», 2005.

«Черный» и «белый» Сталинград Надежды Черниковой является произведением искусства и историческим источником. Не только потому, что это изображения с натуры,

аутентичные текущему моменту времени и месту. Её работы сталинградского периода выдерживают условие принадлежности к истории, как науке. «Чтобы стать документом эпохи, произведение искусства должно в первую очередь быть человеческим документом», который «свидетельствует об исторических событиях, умонастроениях..., эмоциях и верованиях, технике и материалах...» [Фрейверт 2014: 123]. Рассмотренные произведения передают различные состояния и «души изменчивой приметы» конкретного человека. Но они органично связаны с глубинными смыслами исторического процесса.

Художник Н. Е. Черникова стала летописцем города в «его минуты роковые». Она почувствовала и выразила контрасты между ужасом и надеждой, представив свое мироощущение места и времени, как путь от тьмы к свету (*рисунок 4*).

Список использованной литературы

- Интервью с Черниковой Н. Е. от 12.09.2004 г. Архив автора.
- Кисть, не дрогнувшая под взрывами... // Интер. 2002. 29 августа.
- Надежда Черникова: Живопись и графика* [Изоматериал] / сост. и автор вступ. ст. Т. А. Додина. – Волгоград: Комитет по печати и информации, 1999.
- Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (монография). Рос. академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М.: Изд-во «Галарт», 2011.
- Сталинград Надежды Черниковой. Рисунки 1942–1948 годов: альбом / составитель Е. В. Огаркова. – Волгоград: ООО «Экспресс-печать», 2005.
- Сталинград. 1942–1947. Выставка произведений надежды Елисеевны Черниковой. Живопись, графика. Каталог. – Волгоград: Издательство «Михаил», 2005.
- Трошин И. И.* Надежда Елисеевна Черникова. – Волгоград. Нижне-Волжское книжное издательство, 1967.
- Фрейверт Л.* Типологическое и исторически-документальное в форме художественного произведения // Произведение искусства как документ эпохи. Сборник статей. В 2 ч. Часть I. По материалам международной научно-практической конференции (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011). Отв. ред. Малинина Т. Г. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, БуксМАрт, 2014.

Гольденберг Аркадий Хаимович*доктор филологических наук**ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»**Волгоград**goldenberg48@mail.ru***Точка зрения в изобразительном искусстве
(Из архивного наследия Д. Н. Медриша)²**

В научном наследии Давида Наумовича Медриша (1926–2011) центральное место занимают труды по проблемам фольклоризма литературы. О чем бы ни писал ученый – историк и теоретик литературы, крупнейший фольклорист, его всегда интересовали теоретические проблемы различных видов искусства, прежде всего словесного (*рисунок 1*). С середины 1960-х годов в центре внимания ученого оказалось изучение категорий художественного пространства и времени в литературе и искусстве. Первой публикацией о ней была статья «Художественное время как стилистическая категория» в сборнике «Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы» (М., 1965). В 60-х годах были также напечатаны статьи «О структуре художественного времени», «Структура художественного времени», «Структура художественного времени в литературе». В те годы это направление исследований находилось в стадии становления, практически не были еще известны широкому кругу филологов и искусствоведов труды М. М. Бахтина, не были еще написаны работы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского на эту тему, и только в 1967 г. опубликовал свое исследование о поэтике художественного пространства и времени Д. С. Лихачев. В 1970-е годы оно пережило период научной «бури и натиска», настолько активных, что к филологам, пишущим о художественном времени и пространстве, стали применять иронические определения «временщики» и «пространщики». Однако все это будет гораздо позднее первопроеходческих работ ученого.



Рисунок 1. Медриш Давид Наумович. Фото 1970-х гг.

² Публикация подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16–04–00382 «Научное наследие Д. Н. Медриша».

Важной вехой в научной биографии Д. Н. Медриша стала его фундаментальная статья «Структура художественного времени в фольклоре и литературе». В основу ее был положен доклад, прочитанный на симпозиуме по проблемам ритма, пространства и времени в художественном творчестве, состоявшемся в декабре 1970 г. в Москве. Симпозиум был организован Комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры Академии наук СССР. В обзоре, опубликованном в «Известиях АН СССР», отмечалось, что задача – изучение феномена художественного творчества на стыке различных наук как гуманитарных, так и естественных и точных, определила состав участников симпозиума, на котором присутствовали философы, литературоведы, искусствоведы, психологи, математики, физиологи. Имена многих из них, в том числе М. С. Кагана, А. Ф. Лосева, Е. Г. Эткинды, сегодня стали легендой, а сами они – классиками отечественной науки XX в. Изданный в 1974 г. по итогам симпозиума Ленинградским отделением издательства «Наука» сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», в котором была опубликована эта статья Д. Н. Медриша, и сегодня является основополагающим для исследователей категорий пространства и времени в литературе и искусстве.

Диапазон материала, ставшего предметом рассмотрения ученого, был очень широк: от народных волшебных сказок до творчества Андрея Вознесенского. На сопоставлении литературных и фольклорных текстов, и в частности, поэм Д. Кедрина «Зодчие» (1938) и «Мастера» А. Вознесенского (1959), в основе сюжета которых было отражение в народных преданиях одного и того же исторического и художественного факта – возведения собора Василия Блаженного, выстраивается принципиально новая методология анализа категорий пространства и времени в литературе и фольклоре, а также характера взаимоотношений двух ветвей русской словесности. Статья стала одним из первых отечественных опытов изучения экфрасиса, словесного описания произведений искусства в русской поэзии XX века. Исследование проблемы носит в полном смысле слова комплексный характер. В нем автор статьи обращается не только к трудам литературоведов и фольклористов, но и психологов, искусствоведов, представителей естественных и точных наук.

Основные теоретические положения, выдвинутые ученым, получили развитие не только в фольклористике и литературоведении, но и в других сферах гуманитарного знания. О плодотворности и универсальности его идей свидетельствует то, что они оказались в равной степени востребованными для исследования древнеиндийского эпоса «Махабхарата» (С. Л. Невелева), древнерусской пародии (Д. С. Лихачев), гоголевского стиля (Ю. В. Манн), семантики чеховского хронотопа (Walter Koschmal), искусства палехской миниатюры (М. А. Некрасова), духовной культуры древнего Вавилона (И. С. Клочков).

В 1973 году Д. Н. Медриш читал волгоградским студентам-филологам спецкурс по проблемам пространства и времени в литературе и искусстве. Сохранились конспекты этих лекций. В учебном курсе на глазах слушателей рождалась настоящая наука. Комплексный характер исследования проблемы проявился в них особенно ярко – Давид Наумович обращался к музыкальным произведениям и очень широко к изобразительному искусству – от древнеегипетских изображений, фресок Помпеи и Геркуланума до живописи модерна XX века. Большое внимание в лекционном курсе было уделено пространству русской иконописи – явлению искусства, которое в те годы не часто бывало предметом разговора преподавателя со студентами. В лекциях было много ссылок на книгу

Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения», изданную в 1970 году, автор которой, опираясь на идеи П. Флоренского, писал о пространстве русских икон, об обратной перспективе. Лекции Д. Н. Медриша получили неожиданное и замечательное продолжение: в Волгоградском музее изобразительных искусств в тот год состоялась выставка русской иконы, и студенты сами могли увидеть подлинники иконных горок, образцы иконописного топоса.

Одна из первых лекций была посвящена проблеме точки зрения в изобразительном искусстве. На наш взгляд, она и сегодня представляет несомненный интерес и является сжатым обзором эволюции представлений о пространстве в изобразительном искусстве от истоков до современности.

Изучение категорий пространства и времени никогда не было в трудах Д. Н. Медриша самоцелью – на его основе он выработал ту методологию, которая стала столь значимым импульсом к исследованию проблемы соотношения литературной и фольклорной традиции в рамках единого художественного поля русской словесности. Его крупнейший теоретический труд «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (Саратов, 1980), книги о Пушкине «Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики» (1987), «Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура» (1992), «В сотворчестве с народом: Народная традиция в творчестве Пушкина» (2003) тесно связаны с проблемой видения, о которой идет речь в лекции. В одном из откликов на его пушкиноведческие труды было точно замечено, что «исследовательский метод Д. Н. Медриша не сужает Пушкина, не втискивает его в фольклоризм. Он р а с ш и р я е т наше видение Пушкина в этом космологическом народном “вещем” зеркале» [Новикова Марина. Пушкин в зеркале фольклора // Новый мир. 1995. № 4].

На базе научных идей Д. Н. Медриша сформировалось новое по своим методологическим установкам направление исследований проблемы художественного пространства, объединившее целый ряд ныне широко известных российских и зарубежных ученых. На кафедре литературы Волгоградского государственного социально-педагогического университета, которую ученый возглавлял с 1972 по 1988 годы, работает научно-исследовательская лаборатория «Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора», развивающая идеи Д. Н. Медриша. Предлагаемый к публикации текст лекции основан на личных записях слушателей спецкурса – ныне профессоров кафедры литературы ВГСПУ А. Х. Гольденберга и Н. Е. Тропкиной.

Спецкурс Д. Н. Медриша
«Художественное пространство и время» (1973)
Лекция 1. Точка зрения в изобразительном искусстве

Разделение искусств на пространственные и временные

Временные – музыка, литература (особенно поэзия). Литература останавливает время в описаниях.

Пространственные – живопись, скульптура, архитектура.

Это условно: в картинах П. Федотова «Анкор, еще анкор!» (1852), В. Сурикова «Утро

стрелецкой казни» (1881) наплывшая на руку свеча в первой, свечи в руках стрельцов во второй выступают как пространственные координаты. Скульптуру надо обходить.

Понятие о точке зрения. Б. Успенский «Точка зрения в литературе».

Точка зрения в изобразительном искусстве

Видение как физиологический процесс и осознание видения

До определенного момента изображение бессознательно. Самый первобытный человек представлял предметы как аморфные, бесформенные, хаотичные. Поворотный момент, когда человек осознает контуры предмета. Наскальная живопись. От каменного века начинается контурная линия. Еще нет представления о том, что данная площадь, оцепленная силуэтом, занята этим мамонтом. Позднее возникает ухо и другая штриховка. Представление о целостном пространстве. Линия диктует не только границы предмета, но и его целостность. Это искусство называют линейно-контурным.

Позднее быки становятся менее похожими на быков. Начинает развиваться абстрактное мышление. Все быки маленькие, один большой. Пришли к выводу, что больше по размеру зверь, который наиболее важен, которого хотят убить. Размер предмета определяется не положением в пространстве, а значимостью.

Следующий этап – зверя заливают краской. Утверждается представление о целостности художественного пространства. Этот этап – силуэтное видение. Нельзя нарисовать ухо. Затем – разделение. Два пути развития видения в искусстве.

Владислав Стшечинский. Теория видения (прим.1).

Контурное видение по карте приходится на места с поливным земледелием. Контурное искусство с линейными элементами более консервативно. Силуэтное: Испания, Швеция, Греция, рисунки бушменов.

Контурное Линейное Силуэтное

Пространство выделяется, цвет становится структурно значимым.

В силуэтной живописи заметен шаг вперед. И в контурном, и в силуэтном видении стремятся дать четкий контур. Начинаются поиски гармонии сочетания двух цветов. При этом, поскольку глубина еще не передается, они все как бы стоят на одном уровне, на земле. Начинаются поиски в ритме их расположения, интервалы, позы. (Месопотамия, 4,5 тыс. лет назад).

Шумерское искусство: стелла, 25 в до н. э., высечена в честь победы над врагом. Лицевая и обратная сторона. Изображение разделено горизонтальными линиями, каждый кусок пространства сам по себе создает последовательность повествования о событии. В верхнем ярусе – головы победителей, внизу – враги.

Закономерность: предметы изображаются исходя из того, с какой точки зрения их лучше можно рассмотреть, нет единства изображения, единства точки зрения. Это еще примитив, но есть главный принцип.

Следующая стадия развития – попытки передать движение в пространстве.

Стелла Нарамсина (Аркадия). Здесь нет этажей, здесь попытка передать цельное

пространство. Победители восходят на гору, побежденные спускаются. Наряду с новой чертой – единство пространства и объёмность каждой фигуры, размер связан не с местом в пространстве, а с иерархическим положением в обществе.

Плита фараона Нармера (Египет). Выбита в честь соединения Юга и Севера Египта. На этой плите два раба полностью в профиль. Это объясняется тем, что когда изображения более важные, догма не нарушается, а в неважных местах – нарушается.

Прогресс искусства начинается на периферии.

Искусство Востока повлияло на искусство Греции.

Изображения у греков связаны или с архитектурой, или с вазами, сосудами.

На фризе: колонны прямые, фриз прямой, фигуры как бы на карнизе. Все фигуры на одном уровне, нет глубины. Если на поверхности вазы дать глубину, нарушится плоскость вазы. Разнообразие в передаче ритма фигур. Нет разницы между изображениями орнамента, человека, животных. Начинаются поиски оригинальных композиций. Имя мастера, 5 в до н.э. – Эксекий. Нередко два имени – мастера вазы и художника. Иногда на контуре элементы линейного изображения. Мы ощущаем волну там, где её нет. Пространство, где есть скульптура.

1. Утверждается понимание материальности предмета как целостности.
2. Вырабатываются свои принципы соразмерности, исходя из гармонии и семантики.
3. Представление о перспективе простой параллельной проекции. Сложные композиции строятся в несколько этажей.
4. Архитектонизация ритмики – каждый предмет по отдельности с элементами объёмности, а между собой не связаны – как отдельные скульптуры. Влияние скульптуры на фрески, на вазы. В скульптуре движение, время – через объём.
5. Наложение линейного искусства на силуэт связывают с эпохой Фидия. Изменения начались на периферии.
6. Фрески Помпеи и Геркуланума – появляется объёмность и светотень. Через светотень передается объём.

Ряд скульптур расположены анфиладой – 1 большая, дальше – меньше. Подошли к пониманию объёма не только отдельных предметов, но пространства, его глубины. Теперь фигуры располагаются не только на уровне земли, но ниже и выше.

Китайцы, японцы – предмет, который выше – дальше, размер не изменялся. Дальность условная. У них три пространства в одной картине: 1 – ближнее, 2 – дальше, 3 – вертикальная перспектива.

Трёхмерная линейная перспектива

Платон: «Разве маленькое изображение дальней кровати меньшего размера – это не обман?».

Исходил из опыта силуэтного видения, эта перспектива была для него ненормальной.

Как все это влияет на цвет? При контуре – никакого, затем силуэт – выделить, затем поиски гармонии, светотень требует цвета для передачи пространства, глубины. Начинаются поиски цветовой гаммы. Нужны цвета, которые передавали потемнение и посветление в пространстве.

Переход к объёмному изображению дает:

1. Изменение перспективы.
2. Обогащение системы цвета.

Если в силуэтном видении ритм параллельных рядов, то в объёмном изображении – мягкая светотень формы, богатый колорит, появляется пейзаж как часть пространства.

С появлением оттенков цвета – гармония цветов и линий – лиризм в изображении, чуткость. Не только сопоставление и противопоставление, но и взаимопереход цветов. Вместо однообразия – разнообразие, вместо контрастности – плавность. Все это прежде всего в греческом искусстве.

Затем – средние века, искусство как будто бы отброшено назад. Вместо линейных колонн – купол. Гладкий фриз демонстрировал плоскостное изображение, а купол – объёмное. Предмет изображают не таким, каким его видят в данный момент, а таким, каким его знают. Человек не полагается на свое видение, а изображает человека таким, каким его видят все. Это связано с тем, что человек не выделял себя как личность.

При трехмерной перспективе впервые выделен субъект – зритель – наблюдатель выделен. В живописи выделяется субъект. Это не техника, а развитие художественного пространства.

В средние века трехмерная перспектива теряется. Возвращаются к древнему семантическому изображению. Перед нами снова общество с четкой градацией.

В средние века пространство семанлично: то, что выше, то лучше. Правая сторона благороднее, чем левая. Рай – на востоке, ад – на западе.



Взаимомерно



рус. кресты до 16 в.

Обратная перспектива

Книга повернута к нам. Субъект – зритель снова игнорируется. Наблюдатель как бы внутри картины. Мы как бы внутри картины. Крест мы видим с точки зрения самого креста, мы как бы стоим за крестом.



Стол такой, словно мы видим его из-за стола.

Дети в кругу. Обратная перспектива. Иконные горки.

Обратная перспектива основана на том, что нет единого субъекта, который вне картины, а есть стремление изображать предметы, какими мы их знаем, взгляд с разных точек зрения, как бы обходя предмет. Воспринимается не реальное впечатление от человека, а абстрактные представления средневекового человека о человеке.

Нормы цветов. Цвета по их значимости.

Начинается эпоха Возрождения, человек как личность становится объектом изображения.

В эпоху Возрождения реабилитация плоти. Чтобы показать предмет, надо четко описать его контур. Тень делает восприятие субъективным, поэтому в средние века ее нет. Цвет предмета – реальный, чистый. Тень сегодня есть, завтра нет.

1. Размывается темный контур.

2. Меняется цвет – теневая часть меняет цвет. Возникает единый колорит.

Светотень диктует последовательность восприятия картины. Светотень помогает избирательно изображать то, что важно.

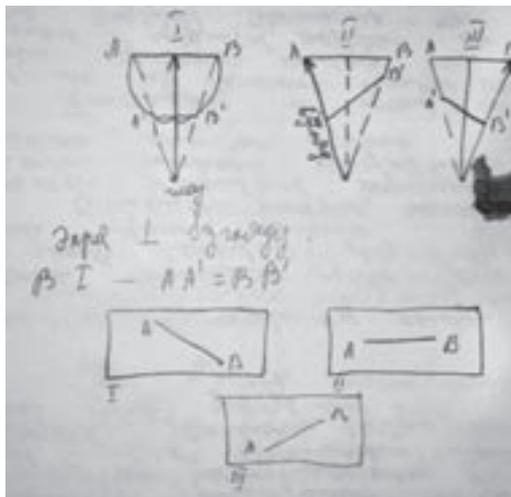
Фиксируется не только точка зрения, но и движение взгляда. Исчезает цельность контура. Нет отдельных предметов, передан сам процесс видения. Светотень – основа эстетики барокко.

Данный момент, этот человек, с этой точки зрения.

Полное эмпирическое видение

У импрессионистов наложение одного взгляда на другой. Видение зависит не только от местоположения субъекта, но и от его взгляда. Если взгляд перемещается, то это влияет и на цвет.

Пространство и время в живописи связаны. Древние барельефы изображают предмет не таким, каким его видят в данный момент, а каким его знают вообще. Затем начинают фиксировать предмет в данный момент. Отсюда любимый импрессионистами пейзаж.



Импрессионизм. Сезанн в отчаянии говорил: «Уплывают линии и размываются цвета». Считал индивидуальной особенностью. Если смотреть вправо, то левая половина больше, и наоборот.



Примечания

1. Стшениньский (Стржеминский) Владислав Максимилианович (1893–1952) – живописец, график и теоретик искусства, русский, польский (Władysław Strzemiński) и белорусский художник, авангардист, теоретик унизма в абстрактном искусстве. Создатель Высшей школы искусств в Лодзи. Автор книг «Унизм в живописи» (1928), «Композиция пространства: Расчет пространственно-временного ритма» (1931), «Теория зрения / видения» (опубл. Teoria widzenia. Kraków, 1958) – А.Г.

Рябцева Наталья Евгеньевна

*кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»
Волгоград
ryabtzeva.natalya@mail.ru*

**Топос детства и динамика биографического мифа
в поэзии Инны Лиснянской³**

В современной женской поэзии традиционные значения пространственной семантики темы детства заметно модифицируются, что связано главным образом с общей тенденцией к структурным изменениям пространственно-временного континуума детства. Структура топоса детства утрачивает строгую локализацию, становится более подвижной, динамичной. Наиболее заметные структурно-семантические трансформации «детского» пространства наблюдаются в случае проекции мифопоэтического пространства на художественную модель геокультурного топоса. Ярким примером подобной модификации топоса детства можно считать творчество И. Лиснянской – одной из ярчайших фигур русской поэзии последних десятилетий.

Система пространственных образов, воспроизведённая в художественном творчестве, является производной от индивидуальной «пространственной биографии» автора. Творчество Лиснянской в этом отношении особенно показательно, так как осмысление «ландшафтно-культурных» и «ландшафтно-мифологических» (Д. Н. Замятин) примет детского топоса мотивировано в её стихах, в ряду иных причин, принадлежностью автора к «южному» геокультурному ареалу. Топос детства в поэзии Лиснянской соотносится с геокультурной моделью южного геопространства, которая воспринимается сквозь призму биографического мифа. Ключевыми звеньями биографического мифосюжета о детстве являются в художественном мире поэта образ «морского берега» и мотив возвращения домой, интерпретируемые с учётом топонимики южной приморской культуры. Архетип морского берега включаются поэтом в особое семантическое поле, которое, используя образное выражение Г. Д. Гачева, можно определить как национальный «образный априоризм». Он включает в себя те знаковые архетипы-символы искусства, которые не подлежат рассудочному логическому толкованию, но проистекают из «всего бытия данного народа», из «особого склада природы, быта, языка и истории (культуры), этноса и характера (психики)» [Гачев 1995: 22].

В поэзии Лиснянской образ «светлого города детства» формируется под влиянием реальной топонимики (гора Арарат, Каспийское море и т. д.). Характерная особенность восприятия образов «южного» пейзажа детского топоса заключается в тесном взаимодействии различных пластов традиции (мифопоэтической, библейской, литературной) с реальными географическими локусами, которые с поразительной – овеществлённой – точностью воспроизводятся автором.

³ Публикация подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 16–04–00382 «Научное наследие Д. Н. Медриша».

Схимница-зима и весна-блудница –
Всё прошло, мой друг, но осталось лето,
Где на берегу смоква золотится
И стучит волна в камень парапета.
(«Лето», 2000) [Лиснянская 2003: 425]

Даже наполняясь обобщенно-символическим звучанием топос детства не утрачивает у Лиснянской прочной связи с реальным географическим прототипом. Наиболее наглядно эту особенность авторского мировосприятия демонстрирует образная мифологема *моря*, которая традиционно является символическим воплощением первоосновы бытия, всеобщего источника жизни и соотносится в поэзии автора с мотивом возвращения к берегу детства. Представление о первичности морской стихии, из недр которой возникает или создаётся земля, имеет универсальный характер, и отражается практически во всех мифологиях мира. В стихах Лиснянской водная / морская мифопоэтическая символика реализует идею бессмертия, вечного круговорота жизни и проецируется на детский топос. Продуцируя характерный для темы детства *циклический* тип временной модели, автор выстраивает дихотомию временного и вечного. Начало, исток и финал человеческой жизни осмыслены не в линейной плоскости, а в рамках циклической модели с её идеей вечного продолжения, *воз-рождения*, *воз-вращение* к первоистоку бытия, к глубинным основам «прапамяти» человеческого рода: «Всякий раз кажется, в море входя, / Выйдешь на берег, как будто дитя / Из материнского лона... / Если к тому же у моря рождён, / Водной утробой ты заморожен / С первых шагов до своих похорон» [Лиснянская 2003: 451].

На примере развития мотива возвращения к берегу детства в стихах Лиснянской можно проследить ключевые вехи «пространственной биографии» автора на протяжении всего творчества. Идеальный мир детских грёз, воплощённый в ранней поэзии в образах «дальнего моря», «дома в виноградной оправе», вновь возникает в стихах зрелого периода. Южный пейзаж детского топоса в зрелых стихах поэта ассоциируется с утраченным *«морским раем»*, обретение которого недостижимо в земной реальности, но лишь в иных координатах бытия, в нездешнем мире. Отсюда тесная связь южной морской символики с темой посмертного бытия, «прехождения» души в иной мир, что согласуется с целым комплексом мифологических представлений о «блаженной стране» – идеальном месте, где «царит вечное лето, светит солнце, зеленеют деревья и трава» [Соболев 1999: 99]. Топос детства, маркированный мифологемой морского берега, соотнесен с мортальным пространством и функционально противопоставлен ему.

Мотив возвращения к детству как к идеальной первооснове бытия актуализируется Лиснянской с помощью образа *берега*, имеющего глубокий фольклорно-поэтический генезис:

В детстве мечтаем о реках молочных
И берегах карамельных,
В юности – о парусах полуночных
И берегах беспредельных,
В молодости – о пространствах заочных,
О берегах сопредельных,

В зрелости думаем о водосточных
Трубах, квартирах отдельных.
В старости думаем, пусть о непрочных,
Но берегах скудельных. («Берег», 2000) [Лиснянская 2003: 401]

Берег – образ, реализующий устойчивую пространственно-временную метафору «предела», «края». В «Толковом словаре» В. И. Даля даётся следующее толкование: «*берег* – взаимные пределы земли и воды; смежный с водою край, полоса земли, суши; всякая грань, обрубистый предел, уступ» [Даль 1981: 82]. Архетипы водной стихии и берега передают в стихах поэта последовательную смену этапов человеческой жизни, причем заключительный этап одновременно становится началом новой жизни (детство – юность – молодость – зрелость – старость – возвращение к истоку). У Лиснянской наблюдается устойчивое противопоставление образов реки и моря. *Река* как символ изменения, движения воспроизводит линейное течение времени и, в соответствии с фольклорно-мифологическими традициями, ассоциируется со временем-смертью. Так, согласно фольклорным представлениям древних славян, «страна отцов», отделённая от предка воздушным пространством – всесветным морем-океаном или рекой, обтекающей со всех сторон землю, может быть достигнута душой, только переплыв это водное пространство» [Соболев 1999: 108]. В развитии образного ряда «*река – время – смерть*» у Лиснянской можно обнаружить отголоски мифологических представлений, как, например, традиции похоронного обряда у предков славян, в обычае которых было «спускать труп на лодках или на плотике по воде» [Русский народ... 1992: 562]. Однако древний, языческий похоронный обычай переосмысливается поэтом через библейский контекст, что несёт глубокий смысл: вместо плывущей по реке лодки (метафора гроба), в стихах появляется библейский образ Ноева Ковчега как символ бессмертия: «Мне гроб – ковчег, забыты ставни, / Я сорок дней плыву» [Лиснянская 2003: 398]. Ветхозаветная легенда о ковчеге, спасшем праведного Ноя от смерти, проецируется на мифологему *морского берега*, которая актуализирует циклическую пространственно-временную модель. Таким образом, если *время* отражено в образе *реки*, то символом *вечности* становится *море*, атрибуты которого – постоянство, гармония, покой, – всё то, что маркирует детский топос как модель идиллического пространства.

Характерно, что библейская и фольклорная традиции, лежащие в основе детского топоса и мифокомплекса *моря* и *берега*, прочно соотносятся в поэзии Лиснянской с геокультурными особенностями «южного» приморского ландшафта. Архетип берега получает различные интерпретации в русской и южной приморской культурах, что доказывает в своём исследовании на примере космофилы Грузии и Абхазии Г. Гачев. По мнению учёного, для русского пространства-времени характерно осмысление «берега» как «отплытия», «порог – не как *приход*, а как *выход* из дома в путь-дорогу (ибо место Абсолюта на Руси – в Дали, и Бог – вдали, а не наверху)... Психо-Космос *от-бытия*». Южные приморские страны, напротив, «чувствуют себя скорее как Колхиду, место прибытия, берег, конец странствия... приход к цели, осуществление и свершение»; «тут пункт *при-бытия*, *при-сутствия*» [Гачев 1995: 419]. Образ берега как символический эквивалент детского топоса органично вписывается у Лиснянской в национально-культурное пространство южной «космофилы». Не случайно образу моря как символу бесконечности неизменно сопутствует в её стихах образ берега – пространственного рубежа, в основе которого лежит реальный географический

локус, преображённый авторским сознанием в идеальный мифологический топоним-символ («Там я родилась, / Там я не умру...»).

Говоря о геокультурных истоках топоса детства в поэзии Лиснянской, необходимо обратить особое внимание на тесную связь детской семантики в стихах автора с метафизической природой творчества, с глубинным процессом погружения поэта, душа которого всегда младенец, в особое состояние сновидения-припоминания идеальной первоосновы бытия, воплощающей гармонию Слова и Музыки. Примечательно, что мотив возвращения к берегу детства и мотив возвращения Слова в Музыку находятся в стихах Лиснянской в прочной семантической связи и потому нередко коррелируют и дополняют друг друга. В ранних стихах поэта часто возникает образ «неизреченного слова» как Слова-Логоса, слитого с Музыкой. Как, например, в стихотворении 1968 года «Назад, назад, – к себе домой!», в котором образ *дома, тема детства* и мотив *возвращения* представлены в многозначности художественного смысла: 1) дом как бытовое пространство – «нутро жилища коммунального»; 2) отчий дом на морском берегу; 3) дом как особое состояние безмятежной радости и покоя ребенка; 3) «существование довременное», исходная бессловесность и беззвучность бытия: «...Где нерождённая, нетленная / Была я музыкой немой» [Лиснянская 2003: 26]. Мотив возвращения Слова в «родимое лоно» Музыки – к той священной «немоте», в которой звук и слово были неразделимы, прочитывается у Лиснянской в контексте эстетической триады О. Мандельштама (немота – звук – слово/речь). В стихах Мандельштама беззвучие понимается как «духовно ценное состояние, как лоно звука; единство же звука и слова рождает «звукообраз», «звучащую плоть» [Гурвич 1994: 96]. На мандельштамовский подтекст в развитии этой темы в своем творчестве неоднократно указывал сам автор в своих статьях и интервью. Для Лиснянской тайна рождения поэзии сопряжена с музыкальной природой Слова-Логоса: «Всякое стихотворение, – замечает поэт, – у меня начинается неожиданно с какого-нибудь аккорда, то есть с одной строчки. Чаще всего это музыкальная строка оказывается первой в стихотворении, а тема, начинающаяся с невесть откуда пришедшей музыкальной фразы, словно сама себя пишет, и я тут ни при чём» [Лиснянская 1997: 226]. Образ «музыки немой» в поэзии Лиснянской восходит к мандельштамовскому мотиву «первоначальной немоты» («Silentium») – нерождённой чистой ноты, хранящей всеединство до-логического бытия. «Мандельштам, – пишет Лиснянская в своём исследовании «Музыка «Поэмы без героя» А. Ахматовой», – закликает Слово вернуться в Музыку так, как только можно заклинать душу вернуться в оболочку, затаиться в музыке, облечь в неё и чувства и мечты свои. Видно, хотел Мандельштам, чтобы слово поэзии изрекалось из облако-музыки, сквозь музыку, тогда и мысль изреченная, оставаясь предметной, не так оголена, чтобы быть ложью» [Лиснянская 1991: 5]. Следуя завету Мандельштама, Лиснянская стремится уберечь Слово – Божественный Логос – от разрушительной силы времени-смерти. Слово, Язык, Речь приобретают у Лиснянской статус онтологического абсолюта и мыслятся как способ «продления мгновенья», как начало противоположное стихии Времени.

Ключевые образы-символы поэзии Мандельштама претерпевают в стихах Лиснянской существенную трансформацию, преобразуя литературную символику в биографический миф о детстве. Особый интерес представляет в этом плане символ «раковины», неоднократно варьируемый в творчестве Мандельштама. Лиснянская впервые обращается к этому образу в стихотворении «Морская раковина» (1970), построенном на основе развёрнутого сравнения: душа поэта ассоциируется с «пустой раковинной» «телесно-розового цвета».

Образ «морской раковины» у Лиснянской подчёркнуто «очеловечен», он воплощает глубинное «Я» поэта, его духовную субстанцию, воплощенную в образе ребенка. Таким образом, поэт актуализирует характерную для поэзии Мандельштама «интуицию телесности» (А. Ф. Лосев), близкую эллинистическому миропониманию. Вместе с тем образ «очеловеченной» раковины как метафора детства приобретает у Лиснянской особый смысл. Поэтесса не стремится воссоздать эллинистическую традицию чувственно-материального космоса, для неё важнее передать художественными средствами ощущение «домашности» моря, его нераздельную слитность с идеальным миром детства как прообразом утраченной гармонии мироздания. Поэтому и образ дома, актуализированный сравнением «стены раковины» – «нежилого сердца дом» – в стихотворении Мандельштама «Раковина» (1911), у Лиснянской утрачивает символическое значение, конкретизируется и наделяется реальными пространственными характеристиками. Примечательно, что раковина у Лиснянской «выброшена на берег» не из бездны мирового океана – космической «пучины мировой», а из «подводной мглы» родного Каспийского моря. В самом названии стихотворения эпитет «морская» раскрывает не символический смысл, а обращает нас к биографическому подтексту:

Каким огнём была прогрета
Она в своей подводной мгле?
Кто для моей житейской прозы
Её из Каспия извлёк?
Она как бы огромной розы
Окаменелый лепесток. [Лиснянская 2003: 30]

Из бесцветного настоящего поэт мысленно возвращается к «мелодическому свету» прошлой жизни, напоминающему о «детстве чудном» («Настоящего лишена, / Полнозвучием жизни прошлой / Целомудренной, грешной, дошлой / Напряжённо живёт она» [Лиснянская 2003: 30]). Очевидно, что речь в данном случае идет о пространстве памяти о детстве в глубинном метафизическом понимании как прапамяти о первоисточке бытия. Архетип моря и такие формы современного искусства, как живопись, поэзия, музыка «сочетают в себе «трансперсональную» память творца соответствующих произведений с даром, а иногда и просто с техникой самораскрытия, которые в совокупности делают более или менее зримым, верифицируемым путешествие к собственным корням, истокам и даже далеко за их пределы, в сферу коллективного бессознательного» [Топоров 1995: 583]. Впечатление первозданности мира сохраняется в прапамяти ребёнка, который «помнит» первооснову жизни, некое исходное состояние до культуры, до речи, до рождения. Раковина воплощает божественное первоначало, из которого рождается и в которое возвращается Слово. Само же Слово отождествляется с «душой, которую поэт призван вдохнуть в сосуд музыки» [Лиснянская 1991: 24]. В результате возникает сложный комплекс образных параллелей, получивших широкое распространение в поздней лирике автора. Как Слово возвращается в «музыкальный сосуд», так и душа-скиталица, олицетворенная в образе ребенка, стремится обрести свой вечный приют, возвратившись к утраченному «берегу счастья» – родному южному побережью:

Там живопись – искусство неизвестное,
И краска музыкой приглушена.
Там музыка сияет занебесная,
Там музыка, лишь музыка слышна... [Лиснянская 2003: 350]

Сближение двух мифологем – мифологемы Музыки и мифологемы морского берега – мотивировано, таким образом, авторским мифом о Доме и Детстве как священной первооснове бытия, о которой «ведает» лишь «память доутробная» и «жизнь загробная». В поэтических сборниках «Музыка и берег» (2000), «Тихие дни и тихие вечера» (2001–2002) образный комплекс *музыка – берег – море – детство* пересекается с метафизикой смерти-рождения и реализует идею вечного круговорота бытия – возвращения к первоисточку Жизни:

Что за плечами? – Берег, море, рыба.
Что пред глазами? – Мост, река и берег.
Что на сердце? – Любовь, вина и дыба.
Что на уме? – Сокрытие Америк.
А что на картах? – Гробовая глыба.
А что за гробом? – Музыка и берег. [Лиснянская 2003: 402]

Таким образом, топос детства, эксплицируемый в образном мифокомплексе *море – берег – музыка*, прочитывается в поэзии Лиснянской сквозь биографический миф автора, соотносимый с индивидуальной «геобиографией» (О. А. Лавренова) поэта, с южным геокультурным ландшафтом. Онтологический исток поэзии, память об исходной бессловесности, идеальной тишине, в которой слиты воедино Музыка и Слово, проецируются в стихах поэта на пространство детства – приморский южный «рай», в котором слиты воедино исток и конечная метафизическая цель бытия:

После жизни сама с собой помирюсь
И увижу всю музыку в ре-мажоре, –
И тебя, сироту приютившая Русь,
И тебя, моя зыбка – азийское море. [Лиснянская 2003: 469]

Список использованной литературы

- Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Прогресс – Культура, 1995.
- Гурвич И. Звук и слово в поэзии Мандельштама // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3.
- Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. Т. 1 / В. И. Даль. – М.: Русский язык, 1981.
- Лиснянская И. Одинокий дар: стихи, поэмы. – М.: ОГИ, 2003.
- Лиснянская И. «Из первых уст»: беседа с поэтом И. Лиснянской / записала О. Постникова // Вопросы литературы. – 1997. – № 5–6.
- Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» А. Ахматовой. – М.: Худож. лит., 1991.

Соболев А. Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям (Литературно-исторический опыт исследования древнерусского мирозерцания) / А. Н. Соболев. – СПб: Лань, 1999.

Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия/ собр. М. Забылиным; репринтное издание 1880 г. – М.: Автор, 1992.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995.



Раздел IV

И.И. МАШКОВ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Галкова Ольга Валентиновна

доктор исторических наук
профессор ГБОУ ВПО «Волгоградский государственный медицинский университет»
Волгоград
galkolia@mail.ru

Савицкая Ольга Николаевна

кандидат исторических наук,
доцент ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»
Волгоград
savitskaya71@mail.ru

Машков-строитель «города будущего»

К началу 30-х гг. И. И. Машков был востребованным художником, заслуженным деятелем искусств (с 1928 г.), профессором, активным общественным деятелем, получал персональную пенсию за заслуги в живописи (с 1929 г.). Это свидетельствовало о его признании не только собратьями по цеху, но и властями. За почти тридцать лет, вращаясь в совершенно иной, чем на родине, художественной среде, неоднократно побывав за границей, осознав себя значительным живописцем и педагогом, он утерял не только все связи с родными краями, но и семьей. Машков признавался, что «с 1900 г. по 1930 г. не видал родину и потерял даже связь с ней» [ГАВО. Ф.1610. Оп. 1. Ед. хр. 48: 2.]. По признанию Машкова, он не обладал хотя бы какой-то информацией о реальных событиях, которые за тридцать лет его отсутствия произошли в станице Михайловской. Кроме детской памяти, в 1930 г. художника практически ничего не связывало с родной станицей. Но, оказавшись «в своих краях», столичный художник Машков для обитателей этих краев также утратил прерогативу быть «одним из», «своим».



Рисунок 1. В хуторе Михайловском. 1930-е. Архив ВМИИ

Появившись в родных краях летом 1930 г., Машков увидел картину обедневшей, разоренной перипетиями гражданской войны, сплошной коллективизации станицу (*рисунок 1*). Он так свидетельствовал о своих первых впечатлениях: «В последний приезд, (т. е. 1930 г.) внешность станицы я увидел обедневшую и обтрепанную, видимо, [сказалась] гражданская война и переход станицы более 30 раз в течение долгого времени из рук в руки борющихся белых и красных» [ГАВО Ф.1610 оп. 1. Ед.хр. 138: 165.]. Невольно сравнивая свои нынешние впечатления с яркими картинами, которые легко предоставляла в его распоряжение память, он с болью в сердце замечал, что «там, где до революции было изобилие хлеба, всяких продуктов, домашней птицы, скота и т. д. теперь первый район сплошной коллективизации – 95%, осталось ничтожное количество лошадей – вернее кожа да кости, вместо былых донских коней, хлеба у колхозников нет...» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 46.]. И. И. Машков подвел горестные итоги: «Казачья станица, как таковая, уничтожена до основания» [ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 135].

Однако несоизмеримо более страшной, по сравнению с материальными потерями, представлялась Машкову трагедия людей, которых «...грабили, подводили под высылку, вымогали, насильовали. Многие обезумевшие от этого террора и грабежа как зачумленные повиновались неизбежному безысходному концу, разоренности, голодовке, распуханию от голодовки и вымиранию – 1933 год был страшный голод. Жители утверждают, что в этот год вымерло до 10%, голодающие доходили до невероятного отчаяния и ели несъедобное...» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 2: 1].

Увиденное обрушилось на художника тяжелейшими духовными переживаниями. «Вся эта картина нужды, трудностей и некультурности произвела на меня еще более сильное впечатление, чем все то, что я когда-либо видел» [ГАВО Ф.1610 оп. 1. Ед.хр. 138: 65], – свидетельствовал Машков. Все это погрузило его в атмосферу, когда «писать, изображать что-либо было невозможно» [Там же].

Причины такого положения в первое время Машков видел, главным образом, в страшной культурной отсталости, неграмотности и пьянстве, то есть в тех бедах своих земляков, которые являлись «наследием кабацко-кулацкого прошлого». В декабре 1930 г. И. И. Машков писал: «Я увидел настоящих героев труда и видал людей, не сеющих и не жнущих, но каким-то чудом живущих – проше говоря, бездельников и паразитов, видел жуткую некультурность, видел, как за одну неделю в трех ближайших хуторах, без призора дети сожгли девять домов и имущество своих родителей-колхозников; как за поповский праздник – Троицу пьяницами-бабами, справляя ссыпку и случку, как они называют, в Михайловском было пропито водки, как говорят на 5000 рублей; вредители крушат, ломают на дрова все общественные дома с палисадниками, уничтожая сады и т. д.» [ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4, Л. 11, 12]. Особенно поразил Машкова тот факт, когда «в 1933 году люди умирали с голоду и в это же время водочная лавка в станице торговала в сутки на сумму до 10000 рублей» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д.25: Л.2].

Именно эти обстоятельства заставили Машкова, обладавшего могучим общественным темпераментом, по собственной инициативе предпринять титанические усилия, направленные на преобразование станицы Михайловской: «Вся некультурность, дикость, оскудение жителей Михайловского заставили меня сильно подумать, как бы помочь колхозникам, моим землякам, не только в культурном деле, но и в хозяйственном отношении» [ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4:11].

Думая о спасении родины, художник сделал ставку на культуру, на ту область, в которой он мог принести реальную пользу: «Между собой и родиной с оставшейся ее беднотой я почувствовал огромную разницу в положении, я приехал как богатый к бедному, чувствуя, сознавая у себя богатство знаний, культуры, опыта» [ГАВО Ф.1610 оп. 1. Ед.хр. 138: 165]. Кроме того, Машков, несомненно, свято верил в преображающую роль искусства, меняющего жизнь, как в свое время это произошло с ним самим. Причем Машков демонстрировал широкое понимание культуры, которая может стать для его земляков ключом к решению хозяйственных проблем, поможет вырваться из нищеты, преодолеть голод, приостановить, наконец, процесс умирания бывшей зажиточной атаманской станицы Михайловской.

Несмотря на подавленное настроение от увиденного в своих краях, Машков начал работать. Но на изображение заказанных сюжетов, должных прославить победы колхозного строя, не поднимались руки. По свидетельству Б. С. Лащилина, первым объектом его творчества стал сам хутор Михайловский, раскинувшийся на живописном берегу Хопра. Сначала около Машкова появились дети, которые часами «жадно смотрели за каждым движением его руки, за каждым мазком, ложившимся на полотно», за детьми потянулись взрослые, и так «за каких-нибудь 3–4 дня перебивал весь хутор» [ОР ГТГ. Ф.112. Д. 214].

Все, что проделывал Машков, было для них настоящей столичной диковинкой, чрезвычайно любопытным, новым, тем более, что земляки Ильи Ивановича первоначально даже не могли определить род его занятий, так как в их лексиконе слово «художник» отсутствовало [Там же]. По итогам своей работы Машков организовал выставку. На выставке было представлено девять работ художника, три из которых были заказными, и работа над которыми особенно тяжело давалась Машкову. Все они должны были, с одной стороны, представлять собой портреты, и в то же время, с другой, – являть собой свидетельства небывалого расцвета колхозного производства – огородничества, табаководства и маслоделия. Выполняя заказ, Машков создал в 1930 г. «Колхозницу с тыквами», «Девушку на табачной плантации» (обе хранятся во ВМИИ), «Девушку с подсолнухами» (частная коллекция). Изображенные на портретах девушки, пышущие силой, красотой и здоровьем, должны были символизировать торжество нового мира. Но в этих портретах не было ни одной детали, ни одного атрибута, который бы привязывал изображенных Машковым красавиц-казачек к периоду колхозного строительства. Персонажи его заказных портретов словно вышли из его воспоминаний об изобильной жизни станицы Михайловской в прошлом веке, являлись его символом. Выставка расположилась в одном из зданий школы колхозной молодежи. За три дня, которые действовала выставка, в самую жаркую пору молотьбы, порой за две-три версты, прямо с гумна, зачастую во время обеденного перерыва, 400 человек колхозников посетили выставку [Там же].

Постоянно сопровождавшие Машкова на пленэре казачата, их безоговорочный интерес к процессу рисования, возможно и зародил у Машкова план создания изобразительного кружка, тем более, что среди них вполне могли оказаться и те, которые от скуки и из-за озорства спалили девять домов. ИЗО-кружок, в котором в Михайловском Машков «вел занятия ежедневно лично сам», и в который кроме комсомольцев записались еще и много школьников [Урюпинская правда. 1999. 9 января], продолжал работать и после отъезда Машкова в Москву. Машков поддерживал с ним связь, руководил, «на свои средства послал немного красок» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 4: 135]

Скоро Машков пришел к убеждению, что «ИЗО-кружок не только должен быть самоцелью, но и в ближайшем будущем и средством, т. е. он должен будет организовать или помочь в организации целого ряда кружков» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 2: 5]. 6 декабря 1930 г. Машков, добиваясь шефства «Всекохудожника» над изостудией, сообщал в правление «Всекохудожника», что он задумал вместе с ИЗО-кружком организовать еще целый ряд кружков – «радио-кружок, музо-кружок, физкультурный и т. д.» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 4: 138].

Машков, в известной степени, умел общаться с властями и добиваться от них своего. В этом отношении показательны его письма в инстанции различного уровня: когда Машков обращается к местным руководителям, он всячески подчеркивает мысль, что действует не сам по себе, а от имени московских властей, направивших его в командировку с целью оказания помощи в деле культурного строительства. Когда же Машков пишет в центральные органы управления, он поясняет, что его творческая командировка по его инициативе и при поддержке снизу переросла в организацию новых очагов культуры в хуторе Михайловском.

В декабре 1930 г. проект Машкова начинает приобретать масштабность: теперь речь идет уже обо всех «культурных кружках», художественной студии с художественной библиотекой, публичной библиотеки, краеведческом музее. В связи со всем этим впервые упоминается Дом Культуры [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 2: 5], который, по мысли Машкова, и должен был стать центром новой жизни в хуторе Михайловском. О своих новых планах Машков оповестил ячейку партийную и комсомольские ячейки, организацию пионеров, сельсовет, школу колхозной молодежи, колхоз им. Ворошилова, работников кооперации, больницы, аптеки, ветеринарного пункта, союз кустарей и кружковцев. Приобретавший с невиданной скоростью грандиозные очертания, проект Машкова нуждался в поддержке как начальства всех уровней, так и рядовых колхозников, всех тех, ради кого этот проект задумывался и тех, чья жизнь через приобщение к культуре должна была так кардинально измениться. На первых порах Машков был непоколебимо уверен, что безусловная ценность и очевидная польза для его земляков предлагаемых им мероприятий в области строительства новой социалистической культуры, сделает их союзниками, или, в крайнем случае, хотя бы просто, как говорили в то время, «сочувствующими» его начинаниям (*рисунок 2*).



Рисунок 2. И. И. Машков среди колхозников на полевом стане. 1930-е Архив ВМИИ

Для устройства Дома социалистической культуры Машков просит передать закрытую в 1930 г. Сретенскую церковь и пустующие 3 дома бывших священников. Разрешение было получено летом 1931 г. [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 10] Вернувшись осенью 1930 г. в Москву, Машков вел активную деятельность в поисках поддержки своих начинаний среди высшего партийного и советского руководства, обращался за помощью в различные государственные и общественные организации, к известным художникам и другим деятелям науки и искусства. Поглощенный новым проектом, Машков даже забросил живопись. Он писал: «Я занимаюсь исключительно этой культурной работой. За это время я был не раз в ЦК партии [...], в Совнарком СССР [...], в Наркомземе РСФСР и СССР, Колхозцентре, в Наркомпросе[...]. Побывал также в Осовиахиме, Реввоенсовете, ЦАГИ, ОГПУ, в доме Крупской, Кооперации «Художник», ИЗО-ГИЗе, Серп-Молот и мн. других. Кажется, везде побывал, тысячи раз звонил по телефону и бесконечное количество раз являлся во все учреждения и просил как мог о помощи [...]. «Кроме 10 месяцев нервного труда и заботы (искусство пришлось на это время отложить) пожертвовал около 300 рублей своих личных денег. Я ко всему этому отнесся со всей своей страстью и любовью» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 31].

Он организовал повсеместный сбор подарков и пожертвований для ДСК среди деятелей партии, правительства, науки, искусства, общественных организаций, добился шефства Управления по комсоставу РККА над колхозом им. Ворошилова [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 13], и, наконец, Наркомпрос выделил значительную единовременную сумму на обустройство ДСК – 30 тысяч рублей.

Вся работа ДСК строилась вокруг личности его создателя. Машков был главным генератором идей, методистом, руководителем ИЗО-кружка, архитектором-проектировщиком, прорабом, хозяйственником, кадровиком, ходатаем за ДСК перед властью прочим (*рисунок 3*).



Рисунок 3. И. И. Машков среди колхозников в поле. 1930-е. Архив ВМИИ

С одной стороны, инертную по отношению к начинаниям Машкова колхозную массу нужно было постоянно подталкивать, заставлять, убеждать; с другой при явном эгоцентризме личности Машкова иной стиль поведения был для него просто несвойственен: он не представлял себе, что хоть какая-то мелочь может произойти в обход него, без его личного участия. Требуя инициативы и активного участия в работе по культурному строительству

от своих земляков, он, одновременно не доверял им не в чем, особенно если дело касалось вопросов эстетики. «Некоторые люди с партбилетом, – писал он, – бесцеремонно, бестактно, комчванствуя, нагло вато указывали, как надо делать, чтобы было красиво, не редко извергая весь свой полученный от наследия старого режима кабацко-кулацкий вкус и “красоту”» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 24: 22].

К октябрю 1931 г. храм сменил кресты на металлический флаг и звезду (*рисунки 4, 5*). Потолок в ДСК был украшен росписью, выполненной учениками Машкова и его помощником И. Б. Маримонтом по эскизу организатора. По воспоминаниям внучатой племянницы художника Юлии Николаевны Рябцевой (1929 г. р.), живущей и сегодня в Михайловской в доме Машкова, роспись представляла собой звезду, расположенную в центре, от которой, подобно лучам, расходились снопы, цветы, фрукты и овощи. Интерьер также украшали портреты вождей партии.



Рисунок 4. Переоборудование Сретенской церкви под нужды Дома социалистической культуры. Хутор Михайловский. 1930. Архив ВМИИ



Рисунок 5. Сретенская церковь, преобразованная в Дом социалистической культуры. Хутор Михайловский. 1931. Архив ВМИИ

6 ноября 1931 г. Дом Социалистической Культуры был торжественно открыт в здании Сретенской церкви. Тогда же ДСК было присвоено имя Машкова. Под руководством Машкова ДСК становится центром проведения масштабных еще невиданных в колхозе празднеств «с парадом, торжественными вечерами, митингами, спектаклями и т. д. [...] на манер московских, конечно, в миниатюре» [ГАВО Ф.1610 оп. 1. Д. 138: 51]. «4 дня продолжалось празднование с участием всего населения с переполненным театральным залом, с 2-мя торжественными заседаниями (одно для школьников), с 2-мя спектаклями, музыкой струнного оркестра и хором, киносеансами, физкультурными выступлениями молодежи, демонстрацией на улицах (с процессией больше чем в 1000 человек, которая прошла по 4 хуторам расстояние в 4 километра), митингом на площади у памятника павшего героя революции с речами с трибуны; после демонстрации обед и чай, кажется до 1000 человек» [ГАВО Ф.1610 оп. 1. Д. 138: 75].

Однако, несмотря на все усилия И. И. Машкова, ДСК постоянно находился в тяжелой ситуации. Серьезную проблему представляло собой финансирование ДСК. Первоначально средства на ДСК Машков собирал что называется «по миру. Стараниями Машкова ДСК был принят на баланс Урюпинского района. 10 марта 1934 г. Сталинградский Крайисполком принял ДСК целиком на краевой бюджет и доукомплектовал штат сотрудников [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 3: 69].

Все время пока шли разбирательства в разгар голода 1933 г. работникам ДСК не выплачивалось жалование, не выдавался хлебный паек, многие из них ушли с работы [ГАВО Ф.1610 оп. 1. ед.хр. 138: 51]. А кадровая проблема в ДСК и без того стояла остро.

Бесхозяйственность, инертность, незаинтересованность низовых звеньев руководства колхозной жизнью – предмет постоянной критики Машкова. Невнимание местного михайловского начальства к начинаниям Машкова, на наш взгляд, было обусловлено тем, что колхоз, как и весь район, постоянно находился в крайне тяжелой экономической ситуации. Выполнение всех сельскохозяйственных кампаний постоянно срывалось. Это служило причиной частой смены руководства колхоза, сельского совета и партийной организации, т. е. того, как называет Машков, «треугольника», у которого он надеялся найти поддержку своим начинаниям.

Круг проблем, которые решают местные власти, далек от вопросов культурного строительства, как их понимает Машков. Для них на первом месте стоят задачи преодоления голода, сбора недоимок, организации посевных и уборочных кампаний, покосы, падеж скота, сбор займов, выполнение хлебо-мясозаготовок, борьба с неграмотностью, беспризорностью, обеспечение школ топливом, а детей – обувью, политическое просвещение и т. д.

Чем более грандиозными становились планы Машкова, тем более в них проявлялись черты утопии. Так, например, в Положении о ДСК его задачи выглядели всеобъемлющими: «осуществление социалистического перевоспитания масс путем развития социалистического соревнования, ударничества, организация политического просвещения; проведение интернационального и антирелигиозного воспитания; знакомство масс с достижениями социалистического земледелия и опытом колхозного движения и содействии их применению и развитию в своем районе; организация подготовки и переподготовки низовых кадров общественного актива Сельсоветов, колхозов, кооперации, профсоюзов и других общественных организаций; организация курсов по переподготовке и подготовке полит-просвет-работников, членов культбыт-комиссий колхозов, культработников кооперации и культкомиссий профорганизаций, культуполномоченных, актива

добровольных обществ: Осовиахима, МОПР, СВБ, ОДН, и др., женского культактива, членов советов изб-читален, красных уголков, организаторов кружков и культкадров; распространение военных знаний среди трудящегося населения через кружки военных знаний, содействие в открытии общественных столовых и прачешных, книжных киосков, культчайных; содействие проведению всеобуча и политехнизации школы, развитию самообразования, школьно-курсовой библиотеки и художественной работы, дошкольного и внешкольного воспитания детей; освещение в прессе ударных вопросов культурной жизни» [ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 25: 9–20].

Глобальный план культурного строительства появляется впервые в 1932 г. и множество раз укрупняется, дорастая до масштаба Нижневолжского края. План 1934 г. включает:

- I. Памятник тов. Ленину В. И.
- II. Дом Социалистической культуры им. заслуженного деятеля искусств И. И. Машкова (Дом Соцкультуры существует с 7-го ноября 1931 г.)
- III. Филиалы ДСК в окружающих колхозах МТС и совхозах.
- IV. Культурные точки при Доме Соцкультуры и в б. станции Михайловской.

Драмкинотеатр
Антирелигиозный музей
Краеведческий музей
Агро-кабинет
Агроном. консультац. бюро
Агрономические курсы
Колхозный университет
Курсы по подготовке и переподготовке актива
Курсы по общему образованию
Химлаборатория (агрохимия)
Библиотека и читальня
Художественные студии: ИЗО, мызык(альная), вокальн(ая), хореограф(ическая), драматич(еская) и др.
Клуб молодежи (для обслуживания молодежи комсомола, пионеров)
Радио-узел (с передаточной станцией)
Бюро самообразования
Справочное бюро
Культчайная
Диапозитивная база
Детская комната
Местная газета (и небольшая типография)
Сквер-сад (на площади научно-ботанического характера)
Ботанический сад (мир лесных, декоративных, фрукт(овых) и ягоdn(ых) растений)
Зоологический сад (мир хищных и домашних животных)
Музей материнства и младенчества
Аквариум (мир водных животных и растений)

Опытно-показательная, огородная и бахчевая плантация
Опытное поле (хлебнозерновое)
Общ(ественная) показательная база
Парк Культуры и отдыха (состоит из ряда научно-технических и по искусству элементов, включая сюда ботанический сад, зоологический, аквариум)
Дом отдыха для ударников, культурмейцев и ударников-колхозников
Исторический архив
Электростанция
Телеф(онная) станция (связь с МТС, ближайшими колхозами и колхозными бригадами Михайловских колхозов им. тов. Ворошилова и им. 14 годовщины РККА)
Метеорологическая станция
Астрономическая лаборатория

Самодетельные кружки:

1. По изучению Марксизма-Ленинизма (Партпросвещение)
2. Военный (Осовиахим)
3. Ликбез (Долой неграмотность)
4. Антирелигиозный (Союз воинствующих безбожников)
5. Изобразительного искусства
6. Музыкальный (струнный и духовой оркестр)
7. Вокальный (пение и хор)
8. Хореографический (танцы, пластика)
9. Драматический
10. Малых театральных форм (живгазета, синяя блуза и т. д., кукольный театр)
11. Физкультурный
12. Радио (Общество друзей радио)
13. Ячейка МОПР (Международное Общество Помощи борцам Революции)
14. Литературно-селькорский
15. Туризма и экскурсий (Общество Пролетарского туризма и экскурсий)
16. По технике (техмасс)
17. Сельское хозяйство
18. Санитарный (Общество Красного Креста)
19. Автотор (Общество содействия и развития автомобилизма и улучшения дорог в СССР)
20. Кино (общество друзей советского кино)
21. По борьбе с пьянством, хулиганством, лодырничеством и шкурничеством
22. По сбору утильсырья
23. Химический (агро и военная химия)
24. Кройки и шитья
25. Охотническо-рыболовное
26. Изучение иностранных языков
27. Фото
28. История станции Михайловской до наших дней

Мастерские:
Картонажная
Слесарная
Кройки и шитья
Столярная
Декорационно-бутафорская»
[ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 25: 9–20].

Машков многократно возвращается к этому плану, расширяет, дополняет его. В 1935 г. программа включает (кроме выше перечисленного) летнюю театральную эстраду, каток, лыжную станцию, горно-лыжную станцию, буфет-ресторан, казачью школу верховой езды, художественные производственные мастерские для изготовления плакатов, портретов, лозунгов, надписей, вывесок, гараж, взрослый и детский и духовой оркестр, шумовой, джаз, бильярд, показательное пчеловодческое хозяйство, показательные бахчи, огороды, показательное зерновое поле, печатную газету ДСК, кукольный театр [ОР ГТГ Ф. 112. Д. 343] (*рисунок 6*).



Рисунок 6. Проект перестройки Сретенской церкви. Рисунок И. И. Машкова. 1930-е. Архив ВМИИ

Несмотря на множество препон, трудностей объективного и субъективного свойства ДСК действовал и выполнял свое предназначение. Так, в 1935 году в ДСК работали драмкружок (11 человек), хоровой кружок (16 человек), шумовой оркестр (14 человек), физкультурный кружок (45 человек), изостудия (12 человек), школы кройки и шитья (29 человек) и музыкальная (44 человека). Силами ДСК было проведено 65 спектаклей и вечеров художественной самодеятельности, как в самом райцентре, так и в колхозах, которые посетили более 14 тыс. человек. 12 постановок на сцене ДСК показали гастролирующие коллективы артистов. Были организованы два крупных районных мероприятия – олимпиада колхозной художественной самодеятельности и районная спартакиада (*рисунок 7*).

Изостудия организовала три учебных выставки, которые посетили 725 человек. К 1935 году библиотечный фонд составил 3320 книг, читателей же было 420 человек. Здесь, в библиотеке, и на полевых станах проводились беседы и читки. Во время уборочной компании работали 2 книгоноши. С ноября 1935 г. стал работать справочный стол. Кроме того, ДСК заботился о повышении квалификации работников культуры, и проводил пятидневные

курсы-семинары руководителей колхозных драмкружков и совещания с избачами и красноугольцами. В помещении ДСК шли лекции, беседы, доклады, которые прослушало в общей сложности более 4 тыс. человек. По району и в самом райцентре было проведено более 200 киносеансов. Даже этот неполный перечень из отчета директора ДСК за 1935 г. поражает своими достижениями. ДСК как культурный очаг станицы Михайловской состоялся.



Рисунок 7. Праздничное шествие. Хутор Михайловский. 1930-е. Архив ВМИИ

Высшее партийное руководство не могло не одобрить проект Машкова в силу того, что оно само осуществляло аналогичный, только в иных масштабах утопический проект по построению социализма в отдельно взятой стране. И Машков, и высшее партийное руководство в равной степени пренебрегали законами исторического развития и изымали, в одном случае всю страну, в другом – отдельный хутор из контекста исторической действительности.

Когда стал вопрос о новом административно-территориальном делении края и включении хутора Михайловского в состав Ново-Николаевского района, Машков очень быстро осознал спектр открывающихся возможностей и те перспективы, которые обнаруживались в случае переноса районного центра в бывшую станицу Михайловскую. Для того, чтобы добиться этого решения Машков во время личных встреч и в письмах рисовал перед представителями заинтересованных инстанций те благоприятные возможности для развития края, которые открывались в случае благоприятного исхода дела. Он живописал природные богатства края, схожие, по его мнению, с Крымом, и обещал чиновникам богатые урожаи винограда и маслин, огородных, садовых, бахчевых и зерновых культур; свидетельствовал, что нигде в Европе нет лучшего места, нежели Хопер, для строительства домов отдыха, санаториев, речных курортов. Машков убедительно обосновывал перспективы развития здесь птицеводческих, рыболовецких и животноводческих комплексов, переноса сюда МТС, доказывал необходимость строительства в хуторе электростанции и радиотрансляционного узла, телефонизации района и прокладку новых дорог и развития системы образования за счет открытия средне-специальных учебных заведений.

Во второй церкви хутора – Богоявленской, которая с 1930 по 1935 гг. была действующей, он планировал открыть краеведческий музей со следующими отделами: краеведческим, материнства и младенчества, историческим, периода революции и гражданской

войны, археологическим, истории казачества, живописи, скульптуры, графики, истории рабочего движения. Кроме этого в станице должны появиться парк культуры и отдыха слетней сценой, ботанический сад, зоопарк, стадион, парашютная вышка, водная, планерная и метеорологическая станции, тир, аттракционы.

Для изменения архитектурного облика станицы Машков предлагал привлечь ведущих московских архитекторов и скульпторов, таких как А. Щусева, создавшего один из самых известных проектов развития столицы – «Новая Москва», а также «научные и технические силы по искусству, как художников, поэтов, композиторов, литераторов, журналистов, актеров, музыкантов, певцов» [ГАВО Ф.1610. Оп. 1. Д. 138: 75].

По сообщению газеты «Сталинградская правда», многое из задуманного Машковым было реально воплощено в жизнь. В 1935 г. хутор Михайловский становится центром Хоперского района [Красный Хопер. 1935, 7 февраля]. В Михайловскую летом 1936 г. прибыла специальная бригада из мастерской академика Щусева «для большой работы по архитектурной планировке населенных мест и проектировке колхозного жилья» [Сталинградская правда. 1936, 16 июня. № 137]. Над вновь созданным районом берет шефство «Всекохудожник», который среди прочего стал предоставлять творческие командировки членам союза художников в район. Так, летом 1936 года художница Шубина выполняла здесь ряд работ на тему «Новое в быту советского донского казачества», сделала ряд эскизов для большого художественного полотна на юбилейную выставку в честь XX-летия РККА. Тема полотна – «Смена» – о молодежи и старом поколении донского казачества [Сталинградская правда. 1936, 27 июля. № 171].

В Михайловской, которая вновь стала станицей, как грибы после дождя, возводились новые объекты – дамба через Яровское озеро [Сталинградская правда. 1936, 3 июля. № 151], новая телефонная линия [Там же. 1936, 15 июля. № 161], родильный дом [Там же. 1936, 29 августа. № 199] и др. В станице была организована выставка художников-самоучек [Там же. 1936, 5 июня. № 128], на которой экспонировалось 50 работ.

Но одними лишь станицей Михайловской и Хоперским районом преобразовательные амбиции Машкова не ограничивались. К 1937 г. у него уже имелись подробные и тщательно разработанные, как всегда до мелочей, планы культурного строительства всего Сталинградского края! В центре его внимания находилась, прежде всего, организация художественной жизни в крае [ОР ГТГ. Ф.112. Д. 62], в том числе и вопросы организации художественного образования на всех уровнях, строительство мастерских, производственных цехов, выставочных залов, художественного музея, городка художников, устройство сети самодеятельных студий для всех возрастов «везде, где можно», организацию выставок, олимпиад, экскурсий, оформление городов и празднеств.

Особую роль в этом процессе возрождения культуры должен был играть образцовый городок социалистической культуры в Михайловской. И. И. Машков был глубоко убежден в том, что «все вышеперечисленные вопросы и их осуществление создаст гигантскую армию кадров советских мастеров изо-искусства, по своему содержанию и форме в стиле социалистического реализма, которое превзойдет непревзойденное искусство старых классических мастеров и Античную Грецию» [ОР ГТГ. Ф.112. Д.154].

Однако, по нашим сведениям, после 1937 г. Машков перестал бывать в своих краях и забросил свое детище, затратив такие колоссальные усилия и шесть лет своей жизни. Это произошло в тот момент, когда, казалось бы, жизнь ДСК налаживалась и в его

деятельности произошли положительные сдвиги. Сам художник был принят и обласкан краевыми властями, с ним считались, к его мнению прислушивались. В чем же причина такого поворота?

Чем настойчивее и упорнее становился Машков, тем агрессивнее он получал ответную реакцию. Главной причиной, по которой художник покинул свои края, стало отношение станичников к преобразовательной деятельности И. И. Машкова. Между Машковыми его земляками произошло то, что можно обозначить как несовпадение ожиданий, со временем переросшее в конфликт. Наверное, можно сказать, что Машков был для жителей хутора Михайловского последней надеждой, человеком, с помощью которого до Москвы можно было довести свою, крестьянскую, а не местного бессовестного начальства, правду, найти управу на их разорителей, получить из центра помощь, позволяющую в голод выжить физически.

Но именно к этим проблемам, столь значимым для его бывших земляков, Машков проявил вопиющее равнодушие. В одном из писем лета 1932 г. Машков очень четко сформулировал свою позицию: «Цель моя была и есть не снабжать моих земляков деньгами и вещами и быть ходатаем и поставщиком всяких материальных благ, как некоторые, там, на месте с кулацкой психологией люди поняли. Получая от Сов. цент. властей и парт. орган. всякие возможности, я поставил себе задачу переделать всю кулацкую, кабацкую и остальную психологию на новый, советский, социалист-коммунист. лад. Только после этого будет уничтожена нищета и материальная и духовная» [ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4: 51–59].

Однако представление о духовности у Машкова и станичников абсолютно не совпадали. Это были две далеких друг от друга культуры – активно разрушающаяся власть, деградирующая, но еще жизнестойкая традиционная казачья культура и городская, столичная, новая социалистическая, представителем которой был художник Машков. Станичники не простили ему разоренных церквей, его городского вида, поведения, того, что он, вчерашний мужик, полугражданин станицы сегодня указывал им – казакам как жить, что делать. Он навязывал им чуждый мир, революционными методами разрушая старый, привычный. Но если политические институты власти возможно поменять за одну ночь, то привить новую культуру, как того хотел Машков, за столь короткий срок было невозможно. Полуголодный, изнурительный, тяжкий и беспросветный физический труд прочной стеной стоял между колхозниками и стремлением Машкова приобщить их к прекрасному, высокому искусству. Добиться от них в таких условиях энтузиазма и подъема творческой инициативы было невозможно ни агитацией, ни административными мерами, ни угрозами.

Письма последних лет И. И. Машкова на родину полны горечи и разочарования [ГАВО. Ф. 1610. Оп. 1. Д. 268: 1–13]. По устному рассказу сына Андреева, его отец во время приезда Машкова в 1937 г. предупредил художника, что на него готовится донос, и что все краевое руководство, которое поддерживало художника, чьи портреты он собирался рисовать, репрессировано. Больше Илья Иванович в Михайловскую станицу не приезжал.

Но время многое расставило по своим местам. Через станицу Михайловскую Урюпинского района Волгоградской области проходит улица имени И. И. Машкова; на сохранившемся доме, где была мастерская художника, и где он жил есть мемориальные таблички; здесь же установлен скульптурный бюст самого художника. ДСК дожил до 60-х гг.

XX века. Хотя сам того и не желая, но Машков спас для потомков здание Сретенской церкви, которая является одним из старейших культовых памятников на Волгоградской земле **(цв. вклейка, рис. 109)**.

С 1990 г. – это действующий храм. Б. С. Лащилин, поддержанный в свое время Ильей Ивановичем, стал впоследствии известным писателем, краеведом, фольклористом. Потомки михайловских станичников 30-х гг. пишут о Машкове книги и статьи (В. Весов, П. Евстратов), продолжают традиции самодеятельного художественного творчества (М. Щепетнов, В. Юрин, В. Перфилов). В Михайловском краеведческом музее бережно хранятся книги со штампом ДСК имени заслуженного деятеля искусств И. И. Машкова. В станице проводятся Машковские дни – ежегодные торжества в день рождения живописца. Память потомков-земляков об Илье Ивановиче Машкове оказалась более справедливой, нежели отношение современников.

Список источников

- ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 2, Л. 5, 6.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 3. Л. 68–77
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4. Л. 46.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 4, Л. 135.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник», Д. 4, Л. 138.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4, Л. 11, 12.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 4. Л. 51–59.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 24. Л. 14–33
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 25. Л. 1–8.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 25. Л. 1–8.
ВМИИ. Ф. «Машков И. И. Художник». Д. 25. Л. 9–20
ГАВО. Ф. 1610. оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 2.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 165.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 65.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 65.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 165.
ГАВО. Ф. 1610. оп. 1. Д. 268. Л. 1–13
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Д. 138 Л. 51.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Д. 138. Л. 75.
ГАВО Ф. 1610 оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 51
ОР ГТГ. Ф. 112. Д. 62.
ОР ГТГ. Ф. 112. Д. 154
ОР ГТГ. Ф. 112. Д. 214.
ОР ГТГ. Ф. 112. Д. 214
ОР ГТГ. Ф. 112. Д. 214

- ОР ГТГ Ф. 112. Д. 343
Красный Хопер. 1935, 7 февраля.
Сталинградская правда. 1936, 16 июня. № 137.
Сталинградская правда. 1936, 27 июля. № 171.
Сталинградская правда. 1936, 3 июля. № 151.
Сталинградская правда. 1936, 15 июля. № 161.
Сталинградская правда 1936, 29 августа. № 199.
Сталинградская правда 1936, 5 июня. № 128.
Урюпинская правда. 1999. 9 января

Малкова Ольга Петровна

*кандидат искусствоведения
заместитель директора по научной работе ГБУК
«Волгоградский музей изобразительных искусств
им. И. И. Машкова»
Волгоград
malkova_olga69@mail.ru*

«Свои края» Ильи Машкова

Частью культурного наследия нашего региона является богатая и своеобразная коллекция И. И. Машкова в Волгоградском музее изобразительных искусств (ВМИИ), носящем имя художника. Сегодня Илья Иванович Машков (1881–1944) остается наиболее известным художником – нашим земляком. Он родился в казачьей станице Михайловской Области Войска Донского (ныне Урюпинский район Волгоградской области), но достиг славы как московский мастер и стал одним из самых колоритных представителей московской живописной традиции в XX в. Это художник, в искусстве которого столичное и провинциальные начала были выражены очень определенно на протяжении всего творчества.

Символический капитал музейного собрания возможно задействовать в процессе формирования местной идентичности. На протяжении ряда лет ВМИИ в содружестве с волгоградскими учеными ведется работа по изучению отношений художника с его малой родиной. Результаты ее неоднократно были освещены в публикациях и выступлениях на конференциях. [Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х гг. 2014; Актуальные проблемы изучения творчества И. И. Машкова и художников «Бубнового валета» 2011; Галкова, Малкова, Савицкая 2011 и др.]

Стремительное перемещение в девятнадцатилетнем возрасте из патриархальной среды в кипящий культурный котел Москвы начала XX в. стало катализатором превращения Машкова в самобытного художника. В большой степени своеобразие его художественного языка базируется на живых и своеобразных связях с народной культурой, почвенными истоками, той средой, в которой прошло формирование его личности. Сегодня постепенно происходит признание позднего творчества Машкова, очень отличного от

прославивших его примитивистских произведений 1910-х гг., времени расцвета «Бубнового валета». Его работы 1930-х гг. обращают нас к широкому кругу проблем отношений творца и его родины, столичного и провинциального, к понятию «гения места».

Сразу стоит отметить, что если Илью Машкова и возможно определить как Гения нашей земли, то никак не как «гения места» нашего города. К сожалению, он не оставил живописных образов Сталинграда, хотя в 1930-е гг. посещал его неоднократно [И. И. Машков. Письмо заведующему Культпропом Сталинградского Крайкома ВКП(б)]. Машков – «гений места» своих родных краев, станицы Михайловской, прихоперских луговых степей, что расположены на севере нашей области. Его жизнь дает пример мощного и разнопланового взаимодействия творческой личности и места. Эти отношения в определенной степени парадоксальны и имеют несколько этапов развития. Здесь мы попытаемся затронуть некоторые из их аспектов.

Впервые к написанию ландшафтов своей родины Машков обратился в 1901 г., когда после окончания первого курса Московского училища живописи, ваяния, зодчества он приезжал на каникулах домой. Работы того времени запечатлели тихую, укромную жизнь глубокой провинции («Вечерний пейзаж», «Церковь в селении», 1901, ВМИИ) (цв. вклейка, рис. 110). После этого приезда он, окунувшись в столичную художественную жизнь, почти три десятилетия не возвращался в родные края и, скорее всего, совсем не поддерживал отношений с родственниками. Однако все это время образы, запечатленные в детстве, продолжали жить в его сознании, воздействуя на весь строй его искусства.

Новое прямое обращение к образам родных мест происходит, когда Машков уже подошел к пятидесятилетнему рубежу, в 1930-е гг. В этот период Михайловская целиком занимала его мысли, она стала главным героем его работ, точкой приложения творческих усилий и, в определенной степени, произведением.

Тогда, во время многократных длительных поездок в Михайловскую, им была создана одна из лучших поздних серий, хотя главный объект его творческих усилий был совсем иным. Цикл включает около 30 живописных и графических работ (пейзажи, портреты обитателей станицы, натюрморты из цветов и фруктов Михайловской). Сегодня серия оказалась разрозненной по многим собраниям, значительная ее часть находится в ВМИИ. В этих работах природа степного края нашла самое яркое, полноценное отражение.

Машков видит свою родину как бескрайнее пространство. Наиболее значимая в смысловом плане доминанта его работ – широта пространства, масштабность, величие ритмов земли («Общий вид станицы Михайловской», 1933, ВМИИ) (цв. вклейка, рис. 111).

В самых обыденных мотивах есть внутренняя приподнятость, праздничность жизни («Площадь в станице Михайловской»; «Степь. Репейник», 1933, ВМИИ). При том, что Машков изображает и небеса, и реку Хопер, основное внимание его приковано к земле. Степь может быть очень суровой в палящий зной или ветреной зимой. Он же видит свою землю теплой на ощупь, поросшей пышной мягкой растительностью, доброжелательной по отношению к человеку. Она написана бережными ласкающими касаниями кисти всеми оттенками богатейшей золотистой и розовой гаммы («Станица Михайловская», 1933, ВМИИ) (цв. вклейка, рис. 112).

Известно, что Машков собственноручно изготавливал из местных глин краски и пытался привлечь внимание начальства к их исключительным качествам [Машков. Заявление в В ИЗОотдел Главискусства Наркомпроса].

Машков описывает свою территорию как солнечную, приветливую, открытую, привольную. Это место, где жизнь человека и природы неразрывно связаны. Его видение близко к почти языческому мироощущению в породненности со стихиями. Здесь живут сильные, могучие люди – простые, трудолюбивые, цельные, щедрые, наделенные достоинством («Девушка на табачной плантации», 1930, ВМИИ). Серия транслирует идеи духовного здоровья и ясного притяжения мира.

Мотивы этой группы работ очень конкретны и узнаваемы. Художник запечатлел характерный облик хоперской станицы с хатами, крытыми чаканом и ветряной мельницей, левадами и плетнями («Общий вид станицы Михайловской», ВМИИ; «Уличка» и «Простор», Государственный Литературный музей, Москва). При этом михайловские работы – это не просто достоверное воспроизведение свойств природы, в них присутствует особая интонация, свидетельствующая о причастности, краткости дистанции наблюдения, искренней заинтересованности, любовании. Это самые нежные из пейзажей Машкова, значительно отличающиеся от иных его пейзажей (московских, крымских). Он совершенно искренне считает свои края местом, идеально приспособленным для жизни и хозяйствования человека. «[...] Я нахожу место б. станицы Михайловской – прекрасно во всех смыслах – по климату, природе и т. д., [здесь] может быть великолепный речной курорт». [Машков. Письмо Секретарю Крайкома ВКП(б): 28]

По своей интонации, по точности деталей, остроте переживания счастья пейзажи полностью совпадают с детскими воспоминаниями, запечатленными в тот же период в автобиографической повести «В своих краях» [Машков. В своих краях]. «...климат на моей родине благодатный... Летом много тепла, много солнца... Сухо, но не знойно. Осень – сентябрь – октябрь – замечательная: приятная, немного прохладная, перемежаемая редкими дождями, солнечная. Зима ровная, снежная. Большие морозы бывают редко. О весне и говорить не приходится. И при всем этом широчайший степной простор» [Ук. соч.: 42]. В повести мы находим поразительные по яркости, сочной полноте образы и картины жизни станицы Михайловской конца XIX в. Описывая родные края в книге, Машков использует сказовую, эпическую интонацию. «Глаза ничего не теснит и не давит. Кажется, и небо и земля любовно опекают этот благодатный край и жизненные соки земли любовно поднимаются к людям: – пейте, насыщайтесь, пользуйтесь – видя обилие плодов земных [Там же].

Произведения Машкова обозначили станицу Михайловскую на мировой культурной карте, и на этом основании его можно определить как «гения места» его родной территории, как «творца, оказавшего существенное влияние на формирование образа места». [Замятин: 270] Сила художественного высказывания, искренность, живость переданных ощущений (цвет, запах, температура, тактильные свойства) делают произведения его михайловской серии непревзойденными образами данного Места.

При этом связи Машкова с его родиной не исчерпываются запечатлением ее облика. В жизни художника она занимала положение глубинного ядра, где были сформированы основные его ценностные представления, черты личности. Сам характер степного края: масштабность видимого пространства, богатство растительности, сочность колорита – оказал влияние на формирование величественного строя его произведений (цв. вклейка, рис. 113).

Здесь начинается формироваться персональная «легенда мира» Машкова, настойчиво реализуемая им в искусстве на протяжении всего творческого пути. В его центре находится

человек-созидатель, бодрый духом, наделенный силой и здоровьем («Колхозница с тыквами», 1930, ВМИИ) (*рисунок 1*). Это мир богатырский, избыточный, здоровый, необходимой частью которого является труд. «Конечно, здесь, как и нигде, ничто не дается без труда, труда подчас упорного и настойчивого». [Там же] Но это труд не изнуряющий и непосильный, а совершенно не нарушающий гармонии.



Рисунок 1. Машков И. И. Колхозница с тыквами. 1930. Холст, масло. 120x97,5, ВМИИ

Станица Михайловская – одна из самых старых и благополучных в XIX в. казачьих станиц. Род Машковых не был казачьим, его родители были из крестьян. Визуальная, языковая среда Прихоперья, казачья культура, традиционный уклад, быт и нравы станицы, многократно трансформируясь, заложили основу видения, поведения, миропонимания художника. «Их жизнь, быт, нравы я впитывал в себя, как губка», – писал он впоследствии [Ук. соч.: 27]. Несмотря на то, что Машков не был казаком, многие яркие особенности его личности, мировосприятия и художественного мышления находят параллели с особенностями казачьей культуры, внутри которой он провел детство и юность: его деятельное начало, максимализм, культ здоровья и силы, хозяйственность, основательность, социальная активность. Множество торжественных ритуалов, яркость, зрелищность, жизнеутверждающий пафос казачьей культуры нашли воплощение в торжественном, эпическом строе его полотен. Гипертрофия образов казачьего фольклора оказалась претворена в форсировании средств, стремлении к сильному воздействию на зрителя и читателя, свойственных художнику. Идея порядка, основополагающая в традиционной культуре сказалась в преобладании в его искусстве тяготеющих к симметрии, упрощенных композиций. Представления о добротном хозяйстве, где всего в досталь, объединили в его восприятии понятия красоты и богатства («Советские хлебы», 1936, ВМИИ). Красивое в его понимании, как и в народном искусстве – это здоровое, сильное, крепкое, плодоносящее. Характеристики, найденные им для казачьей культуры, очень точно определяют его собственное искусство: «здоровое, цветущее, полнокровное».

Пребывание в ремесленной среде (его дядя был столяром) определило исключительное внимание Машкова к ремесленной стороне искусства. Рачительно, крепко и осознанно

он строит и здание собственной личности, постоянно занимаясь самообразованием. Приобщение Машкова к культуре примитива произошло в подростковом возрасте, во время работы мелким торговым служащим в магазине г. Борисоглебска. Опыты художника-самоучки: написание «торговых плакатов», фонов для фотографии – будут учтены в иной системе ценностей, что неизменно отмечается исследователями [Болотина 1990: 148; Поспелов 1990: 146]. Примитивизм, ставший основой синтеза модернистских исканий «Бубнового валета» для Машкова был не просто оригинальным приемом, но глубоко органичным языком, на котором он начал выражаться раньше, чем на академическом. Серьезность, торжественность статичных композиций, опора на вывесочные прототипы, выбор самой «видной» натуры, игнорирование моментального, неразработанность пространственных отношений являются отзвуками наивного искусства в его работах и на поздних этапах («Привет 17 съезду ВКП(б)», 1934, ВМИИ). Нестирающийся след крестьянского происхождения, пребывания в ремесленной, казачьей, торговой среде давал его искусству неожиданность и смелость, богатство и разнообразие подходов.

Художник, много путешествовавший, видевший и знавший, Машков воспринимает мир глазами крестьянина. В отличие от сверстников, он не испытывает увлечения техникой, урбанистикой. Большинство его героев наделено внутренним равновесием, жизнелюбием, целостностью, бодрым мировосприятием, душевной открытостью, особой безмятежностью духа.

Его крестьянское происхождение было благоприятным фактором в контексте советской эпохи, чем он успешно пользовался, позиционируя себя как интеллигент – выходец из народа. Отметим, что сам он относился к факту своей причастности к высотам мировой культуры с некоторым недоумением, как к некому чуду.

С 12 лет Машков как старший сын в семье, был отдан «в люди» – на службу в торговую лавку сначала в станицу Филоновскую, потом в Борисоглебск – и самостоятельно зарабатывал на жизнь. Этим трудным опытом во многом объясняются ранняя зрелость его личности, решительность, независимость, проявляемые и в искусстве. Настойчивость, убежденность в верности собственного видения позволяли ему сохранять свой голос, своеобразие художественного мышления как в модернистском, так и в соцреалистическом окружении. Множество испытаний, одиночество, оскорбления, нищета, пережитые в период службы в лавке, придали ему энергию, чтобы вырваться из этого мира и неустанно работать над собой. Результатом этих усилий является по-ренессансному разносторонняя личность, стремящаяся к творческой реализации во всех сферах: не только в живописи и графике, но и в создании художественных объединений, преподавании, организационной и общественной работе, литературных опытах, увлечениях спортом, музыкой, историей. Избыточность созидательной активности и творчества Машкова во многом обусловлены восторгом от открывшихся горизонтов познания, творчества. Т.о., «почвенный» аспект играет в последующей судьбе И. И. Машкова двоякую роль, являясь базой и в то же время точкой отталкивания для броска в иные сферы.

Родные края стали местом реализации причудливого социокультурного проекта Машкова – по сути своей художественного, продиктованного страстным желанием внести посильный вклад в возрождение родного края, используя свой опыт, культурный багаж и авторитет. В 1930 г. после почти 30-летнего отсутствия Машков приехал в бывшую станицу, преобразованную к тому времени в хутор и вошедшую в состав колхоза им. Ворошилова.

Именно в этот период им и была написана михайловская серия. Машков был поражен картиной разорения и обнищания ранее процветавшей земли. Разруха, голод, неграмотность, беспризорничество, культурная деградация – реалии, с которыми встретился Машков на родине. Документы 1930–1937 гг. из архива ВМИИ запечатлели особую страницу жизни мастера, связанную с попыткой построения там «города будущего» – территории, идеально приспособленной для творческого развития человека (*рисунок 2*).



Рисунок 2. И. И. Машков и студиец. В своих краях. Фото 1930-х гг. ВМИИ

Энтузиазм и настойчивость, с которыми художник взялся за придание нового вектора развития Михайловской, свидетельствуют о том, что он испытывал чувство ответственности за землю, которую воспринимал как свою. При этом средством развития территории по его мысли должна была стать культура столичного образца (симфонический оркестр, театры, музеи) с весьма малой опорой на существовавшие местные традиции. Сначала им была создана изостудия для молодежи, потом организован Дом социалистической культуры (ДСК) со множеством кружков, студий, несколькими театрами и оркестрами и начата работа по преобразованию бывшей станицы в образцовый городок социалистической культуры. С 1930 по 1937 г. Машков подолгу жил в Михайловской и, практически оставив живопись, был совершенно поглощен организационной работой, концентрированием культурных благ. Данный проект был таким же проявлением персональной версии мира Машкова, основанной на эстетике изобилия, как и его картины. Мы видим в нем неординарное проявление горячей привязанности к своему Месту и редкий пример попытки построения утопии силами фактически одного человека.

Как мы знаем, проект встретил не только поддержку властей, но и сопротивление населения, для которого начинания художника обернулись дополнительными тяготами. Пейзажи михайловской серии, нетипичные в своей безмятежности для творчества Машкова, создавались в момент величайшего напряжения всех сил их автора. Поразительно, что накал борьбы, о котором мы можем судить по его письмам и документам, не нашел никакого отражения в живописи. Его картины же являют разительный контраст по отношению к событиям, составлявшим жизнь художника. Изысканная, драгоценная живописная ткань, но не социальное содержание интересует Машкова.

Отражение своих краев в живописи Машкова оказалось нетождественным реальной ситуации – это образ-конструкт, созданный из точных наблюдений, воспоминаний детства

и мечтаний. При всем внимании к особенностям света, ландшафта – это, скорее, идиллические ландшафты, совершенно не связанные с эпохой, в которую они создавались. В произведениях михайловской серии практически нет временных маркеров, в них нет разрушения и обветшания, это мир, пребывающий в расцвете возможностей. Здесь нет разоренных домов, нищих обитателей, которых мы видим на фотографиях, сделанных самим же Машковым, нет свидетельств страшного голода 1932–1933 гг. В них нет сурового, опасного мира, звучащего в его текстах, для которого искусство оказалось неспособным найти аналоги. Художник создает искусство, которое дает возможность отгородиться от реальности. Мечтая о будущем, Машков оглядывался в прошлое. Искусство на этом этапе его жизни выполняло реабилитационную, компенсаторную функцию, создавая комфортное пространство для выживания художника.

В планах, сметах, архитектурных проектах, программах культурного строительства, каждодневных хлопотах о Доме социалистической культуры образ новой ипостаси станицы – образцового городка социалистической культуры – обретал черты реальности. Так Михайловская в сознании художника становилась воображаемым райским местом благоденствия.

После 1937 г. Машков, видимо потеряв надежду на реализацию проекта, перестает приезжать в Михайловскую. Отношения с родными краями вновь переходят в скрытую фазу. Боль и разочарование заставляют художника замкнуться в мастерской и целиком сосредоточиться на живописи, ее ремесле, технологии. В конечном итоге эта самоизоляция послужила предпосылкой для решительного прорыва в освоении возможностей масляной живописи, которым отмечено его творчество второй половины 1930-х гг. При этом и его совсем поздние работы продолжают транслировать заложенные в юности ценности, воспевая природную роскошь бытия.

При очевидной утопичности, часть социокультурного проекта Машкова была реализована. Придание Михайловской статуса районного центра (1935–1956 гг.) благотворно сказалось на жизни земляков художника. Было проведено электричество, организованы машино-тракторная станция и радиоточка. ДСК продолжал действовать в здании Сретенской церкви до 1960 г., потом был переведен в новую постройку и работает до сих пор. В Михайловской сохраняют память о Машкове, в его честь названы улица и переулок, установлен памятник. Можно сказать, что Машков «питает своей славой» территорию, положение которой сегодня снова, как и в 1930-е гг. можно определить как депрессивное. Для нынешних обитателей Михайловской фигура Машкова является серьезным фактором сплочения, о чем свидетельствует работа местных краеведов [Весов 2008]. Для колхозников в 1930-е гг. было важно сам факт общения с успешным, культурным земляком. Его личность, истовость его служения, веры стали стимулом к развитию для многих. Сами михайловцы называют свою станицу интеллигентной, число жителей станицы, ставших образованными людьми и достигших известности своими профессиональными достижениями, здесь больше, чем в соседних селениях. Т.о., Машков здесь играет роли создателя образа места и «образцового земляка», хотя трудно найти художника более далекого от идеального, общепринятого.

Фигура Ильи Машкова – человека очень живого, искреннего и темпераментного – не укладывается в общие схемы. Например, его невозможно однозначно причислить к авангардистам или соцреалистам. Он не боится совершать ошибки. Его художественные решения

нередко обескураживают своей оригинальностью. В силу слишком значительной удаленности от каких-либо стереотипов, ярко выраженной самобытности он никогда не был в числе самых популярных художников и сохранял отдельность положения. Это свойство препятствует превращению его фигуры в выразителя местной идентичности, уж слишком свою персональную идентичность выражают его создания. Так же своеобразны и его отношения с родными краями.

Машков видится, прежде всего «Гением как «дитя» Места» [Замятин, Замятина, Митин 2008: 615] в силу наличия связей между местными условиями и особенностями характера, творчества. В то же время, сам Машков, по-модернистски вмешиваясь в жизнь территории, желал видеть Место как собственное творение. Результаты этих отношений, вибрирующих на грани драматического противостояния и жертвенной любви, невозможно однозначно оценить. Мучительный для самого художника, его проект дал ему новое знание о жизни, без чего он вряд ли совершил бы живописные открытия, сделавшие его выдающимся колористом его эпохи. Невиданный очаг социалистической культуры, разместившийся в церкви, в которой некогда был крещен сам Илья Машков, получил его имя и исправно служил культурным потребностям новых поколений михайловских жителей. Благодаря его наличию сохранилось само здание Сретенской церкви, которая с 1990 г. снова стала действующим храмом- новым центром духовного притяжения в родных краях Машкова.

Аккорд чувств, звучащий подтекстом в художественных высказываниях Машкова о родине разных лет: горячей привязанности и стремления понять, боли и любования, гордости и жалости – (как нам кажется, очень «русский» по своему составу) и сегодня иницирует в душе зрителя весь комплекс неоднозначных переживаний.

Рассмотренные отношения художника и территории очень важны для понимания его личности и искусства. Масштабный проект многочастной книги, задуманной Машковым, должен был объединить историю станицы Михайловской, описание быта и обычаев его земляков, происхождение его собственного рода, рассказ о строительстве Дома социалистической культуры, творческий путь мастера. [Машков И. И. Письмо секретарю Сталинградского Крайкома ВКП(б) тов. Варейкису и др. – публикуется ниже] Этот нереализованный проект, как и множество иных начинаний Машкова свидетельствует о том, что он ощущал свою жизнь и искусство как неразрывное целое с историей и сегодняшней жизнью своей родины.

История отношений Гения и Места продолжается и сегодня, как бытие его наследия в Волгоградской области. Значительность масштаба творческой личности Машкова, ценность его художественного наследия вряд ли делает правильным рассмотрение его лишь как узкоспецифического «гения места» станицы Михайловской. Сегодня обнаруживается острая нехватка ценностей, концентрированных присутствующих в его искусстве и жизненном опыте: идея служения большой цели, искренность, профессионализм, личная ответственность, целеустремленность, жизнелюбие, инициативность, непрерывное самосовершенствование, культ здорового образа жизни. Обращение к ним особенно важно сегодня, в пору оскудевания личностного начала в культуре. Это делает актуальным задачу включения наследия Машкова в механизмы продвижения региона в культурном пространстве. Волгоградский музей изобразительных искусств прикладывает усилия для того, чтобы искусство и фигура Машкова стали для нашего пространства одними из объединяющих начал творческого, научного, музейного сообществ.

Список использованной литературы

- Актуальные проблемы изучения творчества И. И. Машкова и художников «Бубнового валета». Волгоград, 2011.
- Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. М.: «Советский художник», 1990.
- Весов В. И.* Возвращение: повесть о художнике И. И. Машкове. – Волгоград: Издатель, 2008.
- Галкова О. В., Малкова О. П., Савицкая О. Н.* Архитектурное наследие Волгоградской области: социалистические города //«Стрежень». Научный ежегодник. Вып. 7. 2009.
- Замятин Д. Н.* Гений места [Материалы к словарю гуманитарной географии]// Гуманитарная география: Научный и научно-просветительский альманах/ Отв. Ред. И сост. Д. Н. Замятин. вып.4. М.: Ин-т Наследия, 2007.
- Замятин Д. Н., Замятина Н. Ю., Митин И. И.* Моделирование образов историко-культурной территории: методологические и теоретические подходы. М.: Ин-т Наследия –2008.
- Машков И. И.* В своих краях// Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х годов. – М.: БуксМАрт.
- Машков И. И.* Заявление в ИЗО-отдел Главискусства Наркомпроса. 12 января 1931 г. ВМИИ, Фонд «Машков И. И. Художник», Д. 4, Л.Л.135, 136.
- Машков И. И.* Письмо заведующему Культпропом Сталинградского Крайкома ВКП(б) тов. Каучуковскому; инструктору Культпропа Сталинград. Крайкома ВКП(б) тов. Майорову. ВМИИ, Фонд «Машков И. И. Художник», Д.А.3, Л.172.
- Машков И. И.* Письмо секретарю Сталинградского Крайкома ВКП(б) тов. Варейкису и др. 14 мая 1935 г. ВМИИ, Фонд «Машков И. И. Художник», Д.4., Л.Л.167–170.
- Машков И. И.* Письмо Секретарю Крайкома ВКП(б) – т. Птуха и др. Москва, 1934 г. февр. 4. ВМИИ, Фонд «Машков И. И. Художник», Д., Л.Л. 28–32.
- Поспелов Г. Г.* «Бубновый валет» Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х гг. М: Советский художник, 1990.
- Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х гг. Коллективная монография/ Малкова О. П., Брысина Е. В., Галкова О. В., Рыблова М. А., Савицкая О. Н., Тропкина Н. Е., Шмакова О. В./ – М: БуксМАрт, 2014.

Публикация из архива И. И. Машкова

Письмо И. И. Машкова

*Секретарю Сталинградского Крайкома ВКП(б) тов. Варейкису
Пред. Крайисполкома тов. Озерянскому
Зав. КрайОНО тов. Гусеву
Председателю край в Москве тов. Синееву
Секретарю Хоперского Райкома ВКП(б) т. Растункову
Председателю Хоперского РИК`а тов. Фадееву*

Дорогие Товарищи!

[...] В предыдущем письме в Сталинград я уже писал о том, что мною получен от Сталинградского Крайкома партии ответ на мое большое первое письмо, в котором руководство партийной организации края считает вполне целесообразным мой приезд в край для урегулирования всех поднятых мной вопросов, связанных с Хоперским районом и его центром— станцией Михайловской. [...]

24 апреля мною получено от Хоперского районного руководства приятное дружеское и любезное письмо от 21 апреля с. г. с приложенным к нему планом школьного строительства по району. Письмо и план я привожу целиком.

«Заслуженному деятелю искусств профессору живописи Машкову И. И.

Сегодня получили Ваше второе письмо, простите, что не могли ответить на первое, но мы вас ждали к себе в Михайловку и считаем необходимым поговорить с вами лично и в личной беседе принять ряд мероприятий, связанных с культурным развитием нашего района, штабом которого должен быть Дом Соцкультуры Вашего имени. До Вашего приезда основное руководство Домом Соцкультуры возложено на тов. Флорова— нашего зав. РайОНО. [...] К Вашему приезду будут поданы лошади. Домик Ваш уже в порядке и ждет Вас.

С товарищеским приветом Секретарь Хоперского РК ВКП(б) Растунков.

Пред. РИКа Фадеев

[...] Я больше чем уверен в страстном желании и краевого и районного руководства превратить этот отсталый район в передовой образцово-показательный район, а его центр в образцово- опытный соцгородок-музей, в котором дом Соцкультуры является такою мощной культурной единицей, которая бы, не нарушая общей субординации РайОНО, могла оказывать содействие и помощь всем другим культурным учреждениям, в том числе и школам. [...]

ДСК уже состоит на краевом бюджете с установкой на образцово-показательный. [...]

При этом условии и при условии внимания и помощи ему края и Москвы он сможет действительно занять то особенное по сравнению с другими подобными учреждениями, положение, о котором я говорил и снова говорю.

Хоперское районное руководство задумало и, кажется, приступило к осуществлению целого ряда мероприятий в целях превращения [...] станицы в благоустроенный центр. [...] Но я советовал бы пока что воздержаться от каких бы то ни было капитальных мероприятий. Имя в виду превращение станицы Михайловской в соцгородок-музей. Я считаю, что следует с привлечением работников краевых, и центральных плановых, научных, культурных и художественно-архитектурных учреждений составить генеральный план развития всего района (хозяйства и культуры) и его центра, и исходя уже из этого плана, приступить к постановке и разрешению отдельных вопросов и проблем, связанных с капитальными мероприятиями в районном центре, как то: постройка зданий, разбивка и планирование территорий и т. д. Я со своей стороны приложу все усилия, чтобы привлечь к этому делу крупнейших деятелей науки, искусства и культуры. Возможно, даже удастся заручиться согласием на поездку в Михайловскую в целях консультации такого, примерно, деятеля, как академик архитектуры Щусев (с которым у меня имеется и дружеская и деловая связь по постройке гостиницы Моссовета).

[...] Дорогие товарищи, еще в 1931 г. у меня возникла мысль написать и издать книгу по истории станицы Михайловской. Надобность в такой книге Наркомпрос признал еще тогда; у меня есть и письменная санкция Наркомпроса на издание этой книги. Подготавливая материал и почву для издания такой книги, беседуя с опытными и авторитетными в таких делах людьми— меня натолкнули и привели к такому выводу, что надо издать в общем 4 книги, между которыми будет известная внутренняя связь.

Вопрос первой книги под названием «В своих краях» уже порешен в издательстве. В книге будут описаны мои чувства, впечатления и мысли как в области моей профессиональной работы, так и общественной за все время своих поездок в станицу Михайловскую в течение с 1930 г. и, думаю, включая по конец этого года. В ней (размеры ее от 200 до 250 стран.) будет описано все мною наблюдаемое и дана моя характеристика живущим в станице Михайловской людям, равно как и выехавшим оттуда, а также и руководящим товарищам. Все, что мне еще предстоит видеть и наблюдать, конечно, тоже войдет в нее.

Изданием второй книги «История станицы Михайловской» по моему мнению, вы должны заинтересоваться. В этой книге должно быть показано образование казачества на Дону и на Хопре и его эволюция от шаек свободных людей к опоре самодержавия, и, наконец, приход его первым через революцию, гражданскую войну и эпоху колхозного переворота к колхозному строительству [...] размер книги не меньше 250 стран.

Третья книга размером 150–200 стр. должна дать специально историю колхозного движения на Хопре и, в частности, в районе теперешнего Хоперского района, вплоть до нынешнего года.

И, наконец, последняя 4-я книга, касается, главным образом меня-МОНОГРФИЯ- (размер не меньше 400 стран.) хотя в известной степени она будет интересна и для края, так как первые годы моей жизни связаны с Хопром и теперешним Сталинградским краем. В книге будет дана моя пространная биография, первые годы моей жизни (в семье, в людях- станица Михайловская, хутор Красный, Сычев, станица Филоновская, г. Борисоглебск) моя жизнь и деятельность в Москве (в течение 35-ти лет) последние годы (5 лет), как вам известно, связанные с краем, станицей Михайловской. В ней также будут трактованы вопросы теории изобразительного искусства, методы художественного образования и воспитания и т. д.

Все книги, и в особенности последняя, будут иллюстрированы репродукциями с моих живописных произведений, графическими рисунками, фотоматериалами.

Вопрос издания моей монографии тянется все годы с начала революции. Причиной этого я сам, это тяжелое для меня дело, и времени на него не хватало. Последние 5 лет в немалой степени причиной этой затяжки были станица Михайловская, с которой я держу известную Вам связь.

По вопросу об издании второй и третьей книги необходимо переговорить со всеми Вами, дорогие товарищи.

Дорогие товарищи, моя поездка в Сталинград и в Хоперский район снова задержалась. Я уже Вам писал, что я являюсь членом комитета по организации художественной выставки «Индустрия социализма» к 20-ти-летию существования Соввласти. В течение апреля месяца нас членов комитета ознакомили с крупнейшими и лучшими московскими и подмосковными металлургическими предприятиями. 15-го мая мы выезжаем с этой же целью на ДнепрогЭС с его комбинатом и на крупнейшие заводы Донбасса (Мариуполь, Краматорск, Сталино, Макеевка) на 12 дней.

[...] Мои мысли и заботы о ДСК и обо всем Хоперском районе ни на минуту не покидают меня. Я постарался и на этот раз заручиться в высших партийных и советских органах поддержкой в оказании помощи и внимания к всему касающемуся Хоперского района. [...]

С дружеским чувством, приветом и симпатией,

Заслуженный деятель искусств

И. Машков.

14 мая 1935 г.

Малкова Ольга Петровна*заместитель директора по научной работе**ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова»**Волгоград**malkova_olga69@mail.ru***Гамалий Галина Викторовна***научный сотрудник**ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова»**Волгоград**volgmuz_art@mail.ru***Практический Машков.
Из опыта работы ВМИИ (проекты 2000–2010-х гг.)**

Коллекция произведений Ильи Ивановича Машкова (1881–1944), а также художников его круга (товарищей по «Бубновому валету», последователей) формировалась с первых лет существования ВМИИ. Наше особое внимание к этому мастеру было обусловлено, прежде всего, тем, что он наш земляк. Художник родился в казачьей станице Михайловской, относящейся ныне к Урюпинскому району Волгоградской области. Собрание Ильи Машкова в Волгоградском музее изобразительных искусств отличается обширностью и своеобразием. В него входят 98 произведений от самого раннего до самого позднего времени, оно дополняется подлинными предметами из мастерской и ценным архивом, характеризующим Машкова как педагога и организатора. Сегодня именно его собрание определяет лицо нашего музея. Если в 1970–1980-е гг. происходило формирование коллекции, то в 2000-е гг. была активизирована исследовательская работа. В 2010-е гг. ее результаты стали активно использоваться в просветительской, экспозиционной, грантовой деятельности музея. Сегодня мы остановимся на некоторых из векторов этой практики.

На основе коллекции было защищено две кандидатские диссертации [Полончук; Малкова 2006]. Специфика коллекции позволила обратить внимание на многие аспекты, традиционно ускользающие от внимания исследователей искусства Машкова: его раннее и позднее творчество, графика, положение в ряду других бубнововалетцев, педагогическая деятельность, организационная работа, литературное наследие. Данная работа восполняла существовавший пробел в изучении искусства мастера, ведь несмотря на значительное количество литературы, посвященной его творчеству [Болотина 1977; Болотина 1990; Поспелов 1990; Светляков 2007], совокупность его проявлений комплексно до этого не рассматривалась. Изучение коллекции музея, архивных документов Машкова, его автобиографической повести «В своих краях» стало основой многолетнего и плодотворного сотрудничества ВМИИ с другими музеями, вузами, исследователями, коллекционерами. В 2009 г. комплексное междисциплинарное исследование творческой личности

И. И. Машкова, осуществленное при поддержке РГНФ, в котором приняли участие ученые-гуманитарии различного профиля (историки, литературовед, этнолингвокультуролог, этнограф, искусствовед), позволило приблизиться к целостному пониманию творческой личности художника, и в то же время получить широкую панораму исторического и культурного контекста 1930-х гг. Предметом исследования стал регионально маркированный социокультурный компонент творческой личности И. И. Машкова. Особое внимание было уделено до этого малоисследованной странице жизни Машкова, связанной с его общественной деятельностью 1930–1937 гг., направленной на строительство в его родной станице Михайловской Дома социалистической культуры (ДСК) и образцового городка социалистической культуры, большая часть материалов о которой находятся в архиве ВМИИ.

Результаты междисциплинарного исследования были изложены в многочисленных публикациях. Выяснилось, что они могут иметь не только научный, но и практический интерес. Их значение оказалось усилено тем, что Машкова можно назвать «гением места» нашего края.

В 2010 г. музей добился присвоения имени И. И. Машкова. Выявление «вектора Машкова», особой логики его художественного мышления, ядра эстетических представлений, поведенческих стратегий позволило сформировать на их основе собственную стратегию и стилистику мероприятий и проектов различного жанра и уровня. Шаги, предпринятые им, были направлены на привлечение внимания как к коллекции ВМИИ, так и к наследию Машкова на местном и всероссийском уровнях путем проведения выставок и конференций, участия с сообщениями в различных научных форумах, издательской работы, реализации просветительских программ. Здесь мы расскажем о некоторых из них.

Основой этой работы стала серия масштабных международных и межрегиональных выставочных проектов нового для музея уровня. Каждый из них включал исследовательскую составляющую и раскрывал различные аспекты творческого наследия Машкова и коллекции ВМИИ. Безусловно, эта работа велась и раньше и успела доказать свою продуктивность.

Первым опытом подобной практики стал «средовой» проект 1999 г. «Осень патриархов», посвященный камерному пейзажу 1920–1930-х гг. как пространству выживания сложной живописной культуры в контексте социалистического реализма. Значимым шагом был выбор коллекции И. И. Машкова для участия в 2005 г. в проекте Третьяковской галереи «Золотая карта России», что способствовало возникновению устойчивой ассоциации Волгоградского музея и имени И. И. Машкова в музейном сообществе [Кострыкина 2005]. Фольклорная, примитивистская составляющая искусства Машкова, отчетливо выявленная в волгоградской коллекции, была предьявлена зрителю в ходе проекта «Илья Машков. Художник в контексте пространства и времени» (2006). В состав экспозиции кроме работ Машкова вошли произведения народного искусства из фондов волгоградских музеев. Выставка была дополнена инсталляцией, продолжающей натюрморт, призванной продемонстрировать гиперматериализм видения Машкова (**цв. вклейка, рис. 114**). Опыт максимально полной презентации коллекции был предпринят в 2010 г. в рамках проекта «Многоликий Машков» (**цв. вклейка, рис. 115**). В экспозицию вошли документы архива, фотографии. Было привлечено внимание к истории коллекции, ее собирателям.

Каждый из проектов сопровождался программой мероприятий, ориентированных на различные слои зрительской аудитории. К 130-летию Машкова в 2011 г. в ВМИИ была

реализована юбилейная программа. Она была открыта межрегиональным выставочным проектом «Сила жизни», демонстрирующим Машкова как мастера раблезианского склада, устремленного к природной роскоши бытия. Экспозицию составили произведения двух жанров, наиболее полно отражающих его эстетическое кредо - натюрморт и обнаженная модель - из фондов ВМИИ и Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Проблемам взаимодействия творческой и педагогической деятельности, «школы» Машкова, искусства русского зарубежья был обращен международный проект 2011 г. «Машков-Загреков: учитель и ученик» (в содружестве с фондом «Открытая коллекция», Россия-Германия) (цв. вклейка, рис. 116). Частью проекта было богато иллюстрированное издание в котором принял участие ряд музеев и частных собраний [Машков-Загреков 2011].

Активная работа с коллекцией позволила музею успешно участвовать в грантовых конкурсах и программах, привлекая внебюджетные средства. В ФЦП «Культура России» вошел проект 2011 г. «Век валета» и международная конференция «Актуальные вопросы изучения наследия И. И. Машкова и художников «Бубнового валета». Масштабная экспозиция, представляющая работы П. П. Кончаловского, А. В. Лентулова, А. В. Осмеркина, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька и И. И. Машкова из фондов ВМИИ раскрывала устойчивые живописно-пластические принципы рассматриваемых мастеров. В конференции приняли участие более 30 исследователей. Важнейшим итогом стало накопление информации о произведениях Машкова и его товарищей в музейных собраниях, о степени их исследованности. Контакты с музеями, появившиеся на конференции, получили развитие последующих проектах, как это произошло с музеем-усадьбой «Абрамцево». Крупные проекты удалось реализовать в рамках частно-государственного партнерства. Одним из них стала экспозиция 2012 г. «Бубновый валет. Постскрипtum», созданная при поддержке благотворительного фонда «7 ветров». Она была посвящена судьбе традиций, разрабатываемых мастерами «Бубнового валета» в искусстве современных художников.

Грантовая история была продолжена благотворительным проектом 2013 г. «Наш Машков», поддержанным фондом «Лукойл». В его рамках были созданы качественные компьютерные копии работ Машкова для передвижных выставок, сопровождаемых интерактивными занятиями и мастер-классами для детей в больницах, интернатах.

В 2014 г. произведения коллекции дважды выезжала за пределы региона. Проект «Илья Машков. В своих краях» был приурочен к 80-летию Ново-Абрамцевского творческого коллектива («Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»). Его смысловое зерно составлял сам факт возвращения работ «абрамцевской» серии 1930-х гг. в среду, где они были созданы. Позднее творчество Машкова, долго остававшееся без внимания исследователей, сегодня вызывает большой интерес. Сильной стороной волгоградской коллекции является способность продемонстрировать красоту и смыслы «неканонического» искусства художника. Эта идея стала основной в проекте 2014 г. «Неизвестный Машков», реализованном в музее-усадьбе Л. Н. Толстого «Ясная Поляна».

При разработке каждого из этих проектов музей действовал, ориентируясь на логику самого Машкова. Универсализм творческой активности художника нашел продолжение в комплексном характере проектов, их междисциплинарном характере, где задействовались культурологические, исторические пласты, живопись и графика взаимодействовали с фото, видео, поэзией, музыкой. Выставки сопровождались концертами, кинопоказами, лекциями.

К разработке программам активно привлекались преподаватели, творческие коллективы. Таким образом в местном профессиональном сообществе постепенно стало складываться ощущение сопричастности, общего дела. Гетерогенность экспозиций обеспечивала разнообразие впечатлений и их неожиданность, что также соответствовало особой эстетике Машкова, удаленной от общепринятых вкусов. Своеобразие эстетических принципов Машкова, в большой степени связанных с народным искусством и примитивом наложило отпечаток не только на облик музейных экспозиций, но и изданий. Характер эпатажных бубноволетских выступлений дает благодатный материал для того, чтобы сделать их главными героями таких масштабных акций, как «Ночь в музее» и др. Исключительное внимание Ильи Ивановича к ремесленной составляющей живописи активно подчеркивается в обширной серии мастер-классов (**цв. вклейка, рис. 117**).

Многие музейные мероприятия стали продолжением или почти буквальным воспроизведением собственных начинаний Машкова. К числу таких крупных проектов стоит отнести коллективную монографию «Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х гг.». В проекте приняли ученые-гуманитарии разного профиля. В одном из своих писем Машков излагает замысел своей книги – обширного разнопланового труда, объединенного общей темой – прошлое и настоящее родного края. Она должна была включать историю колхозного строительства в Хоперском районе и воспоминания художника о своем детстве и возвращении на отчизну после тридцатилетнего отсутствия [Машков И. И. Письмо секретарю Сталинградского Крайкома и др.]. В книгу должна была войти и правдивая история строительства Дома социалистической культуры, завершаться же она должна была разделом, посвященным искусству Машкова. Часть этого замысла художник реализовал во впервые опубликованной в составе монографии автобиографической повести «В своих краях». Авторы исследования в известной степени продолжили эту работу и предприняли попытку реконструкции событий новой и новейшей истории хоперского казачьего края. Повесть и архивные документы Машкова были тщательно откомментированы. Завершает книгу искусствоведческое исследование живописных и графических работ художника рассматриваемого периода, которое тесно увязано с событиями, на фоне которых они создавались. Проводятся параллели между характером живописи Машкова и языком его письменных текстов.

К реконструкциям проектов Машкова можно отнести созданную при поддержке Министерства культуры РФ в 2014 г. интерактивную экспозицию «Мастерская Машкова» (**цв. вклейка, рис. 118**).

Образной основой проекта послужила несохранившаяся до наших дней московская студия Ильи Ивановича. Живописные и графические работы Машкова здесь соседствуют с подлинными предметами из мастерской, фотографиями, документами.

Мультимедийная составляющая проекта позволяют предьявить в компактной интерактивной форме очень объемный материал (архивные документы, материалы экспедиций), сделать его привлекательным для молодежной аудитории.

Частью проекта стала виртуальная международная выставка «Машков в музеях мира», в котором уже приняли участие более 40 музеев. Эта составляющая часть проекта имеет особое значение, т. к. позволяет увидеть художественный путь Машкова, чей талант отличался изменчивостью и чье наследие оказалось разрозненным по огромному количеству частных и государственных собраний. Работа «Мастерской Машкова» обусловлена

особенностями жизни студии Машкова, о которых нам известно. Она включает обширную программу мастер-классов; интерактивные занятия, олимпиады.

Мероприятия 2016 г., приуроченные к 135-летию И. И. Машкова призваны продемонстрировать его как участника масштабных культурных процессов – с одной стороны, как одного из строителей мифов социалистического реализма, с другой – как мастера «неполярного» искусства. Всероссийская научная конференция, посвященная 135-летию И. И. Машкова «Гений места» в русском искусстве XX века», получила поддержку РГНФ. В ее задачи входит аккумуляция информации, связанной с восприятием художником территории; воздействием социальной и природной среды на формирование творческой личности; вкладом художников в развитие территории; теоретическими основами использования символического ресурса наследия «гениев мест» для продвижения территории.

Сегодня уже вполне возможно подвести первые итоги движения в русле Машкова. Опыт идентификации с яркой творческой личностью, взгляд на мир и задачи сквозь призму его наследия дал положительные результаты, наиболее значимый из которых – придание жизни музея яркого личностного начала.

Список использованной литературы

- Актуальные проблемы изучения творчества И. И. Машкова и художников «Бубнового Валета». Материалы Международной научно-практической конференции к 100-летию со времени организации художественного общества «Бубновый валет» и 130-летию со дня рождения И. И. Машкова. – Волгоград, Парадигма.
- Болотина И.* Илья Машков. – М.: Советский художник, 1977.
- Болотина И.* Проблемы русского и советского натюрморта. М, «Советский художник», 1990.
- Илья Машков из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств: Каталог/ Составитель: И. В. Кострыкина. Вступительная статья – Т. А. Додина, Т. В. Гафар. – Волгоград, Панорама, 2005.
- Луначарский А. В.* Путешествие в колхозы. Комсомольская правда. 3 июля 1928 г. № 152.
- Малкова О. П.* Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910–1950-х гг. Социокультурные и пластические аспекты. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2006.
- Малкова О. П.* И. И. Машков в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств. – Волгоград: ООО «Областные вести», 2014.
- Машков-Загреков. Учитель и ученик. – Москва, М.: Скарус, 2011.
- Машков И. И.* Письмо секретарю Сталинградского Крайкома ВКП(б) тов. Варейкису; пред. Крайисполкома тов. Озерянскому; зав. КрайОНО тов. Гусеву; председателю край в Москве тов. Синеву; секретарю Хоперского Райкома ВКП(б) т. Раствункову; председателю Хоперского РИК'а тов. Фадееву. – ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник», Д.4, Л.Л. 169, 170.
- Машков И. И.* Обращение в Кремль, в административную комиссию при Президиуме ВЦИК.1934 (1935) г. – ВМИИ, Ф. «Машков И. И. Художник», Д.3, Л.Л. 20–27.

Перельман В. Илья Машков. – М.: Советский художник, 1957.

Полончук Т. А. И. И. Машков. Живопись 1930-начала 1940-х годов. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2002.

Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник, 1990.

Программа культурного строительства. ВМИИ, Фонд «Машков И. И. Художник», Д. 3. Л.Л. 28–32.

Светляков К. А. Илья Машков. М., Арт-родник, 2007.

Сила жизни. Живопись и графика Ильи Машкова: Каталог выставки/ Составители: И. В. Кострыкина, О. П. Малкова. – Волгоград, ПринТерра-Дизайн, 2011.

Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х гг./О. П. Малкова, Е. В. Брысина, О. В. Галкова, М. А. Рыблова, О. Н. Савицкая, Н. Е. Тропкина, О. В. Шмакова – М.: БуксМАрт, 2014.

Яворский Дмитрий Ромуальдович

доктор философских наук

профессор Волгоградского филиала

Российской академии народного хозяйства

и государственной службы

Волгоград

yavorsky@vistcom.ru

Гений без места и место без гения (к региональной теологии)

Журналист и писатель Петр Вайль (1949–2009), обличенный своей профессией властью над языком, внес в смысл древнего выражения «гений места» (*genius loci*) новый смысл. В цикле телепередач «Гений места» и в одноименном сборнике эссе он рассказал о людях искусства: писателях (Ярославе Гашеке), актерах (Чарли Чаплине), архитекторах (Антонио Гауди), композиторах (Рихард Вагнер), художниках (Диего Ривера) и др. в связи с городами, где проходил значительный этап их творческой биографии: Прага, Лос-Анджелес, Барселона, Мюнхен, Мехико и др. (*прим. 1*) [Вайль 2006]. Идейным фоном этого цикла передач и эссе стала мысль о тесной связи художника и места (города), о том, что «гений» художника находится в особой связи с «духом» города: он принимает этот дух в себя, а затем возвращает его обогащенным символами, образами, смыслами. Лирический герой этого цикла (сам Петр Вайль) – это фланер, который осматривает достопримечательности, изучает биографии великих людей и смакует местную кухню. Созданный автором ряд привлекательных образов миметичен. Он заражает одних людей испытать похожие эстетические переживания в показанных Вайлем местах, пройтись по улицам городов, отведать местной кухни, посетить музей-квартиру знаменитости. Он заражает других людей – людей творческих применить весь представленный автором эстетический комплекс к своему месту.

Волгоградцы, как и жители других крупных городов, любят путешествовать и хотят жить в месте, которое могло бы стать героем подобного вайлевскому цикла. Иными словами они хотят жить в городе с историей, причем с историей персонализированной и эстетизированной. Отсюда рождается надежда, выраженная в декларации конференции «Гений места» в искусстве XX века: «Фигуры «гениев места», персонифицирующих местную идентичность, понимаемую как осознанная принадлежность к обществу, выделяемому по территориальному принципу, способны не только цементировать общество, но и оказывать значительное влияние на социально-экономическое развитие территории» (курсивой – Д.Я.). Иными словами, благодаря фигуре «гения места» можно, как предполагается, создать такую мотивационную машину, которая направит творческую энергию людей с местной идентичностью на развитие территории. И в этом видится практическое значение научной дискуссии о «гении места». Художник Илья Машков рассматривается как один из «гениев места».

Но если задача людей искусства создавать духовные тяги, то задача ученых выявлять условия возможности реализовать эти тяги. Именно этому посвящены следующие ниже рассуждения. Они будут строиться в порядке ответов на несколько вопросов. Во-первых: что такое «гений» и что такое «место»? Во-вторых, является ли «территория» и «регион» «местом»? В-третьих, взаимодействовал ли «гений» Ильи Машкова с «духом места»? В-четвертых, есть ли основания для надежды, выраженной в декларации конференции?

Итак, что такое гений? Первоначально, в римской мифологии гений – это дух предка рода (от *gens* – «род», *gigno* – «рождать»), позже бытовали представления о том, что гений есть не только у всего рода в целом, но и у каждого свободного мужчины, повелевающего домочадцами и рабами. В источниках имеются следы верований в то, что после смерти человека его гений бродит вокруг того места, где ранее жил этот человек; а через некоторое время он соединяется с богами. И, наконец, римляне стали чтить гениев корпораций, воинских частей, городов, местностей [Штаерман 1998]. Именно в это время возникает выражение «гений места» или *genius loci*. Гораздо позже, в IV в. н. э., в период заката язычества появилась теологическая формула «нет места без гения» (*nullus enim locus sine genio est*). Ее автор – Мавр Сервий Гонорат – комментатор Вергилия. Популярность этого языческого комментатора среди христианских авторов нового времени стала причиной использования выражения «гений места» в новом контексте, контексте реставрации языческой эстетики в мире христианской культуры. Однако христианский персонализм помешал языческой реставрации, и слово «гений», утратив былое значение, стало использоваться для обозначения статуса творческой личности. Выражение «гений Байрона» трансформировалось в выражение «Байрон – гений». Эта игра слов на границе языческого политеизма и авраамического монотеизма привела, в конце концов, к тому пониманию выражения «гений места», которое взял на вооружение Петр Вайль: гений места – творческая личность, создающая тот неповторимый «дух», который вызывает эстетические вибрации души фланера именно «здесь». Предполагается, что он же – «гений места» – способен воодушевить носителей местной идентичности на заботу о своем месте, как бы они ни понималась, как благоустройство города или развитие региона.

Однако, вооружившись языческой мудростью, можно выявить слабые места той теологии, по концам истории которой стоят древний комментатор и современный журналист. Языческая мудрость подсказывает, во-первых, что не у всякого места есть гений и, во-вторых, что один человек гением быть не может.

Сама эволюция смысла слова «гений», реконструированная историками религии, громко заявляет о том, что гений бродит только там, где есть или был человек. Соответственно, существуют пространства (пока так будем понимать слово «место») без гения. Иными словами, ложной была бы теология, представляющая дело следующим образом: «у этого места есть гений, но его надо обнаружить, изловить и поставить на службу региональному развитию». Если к данному месту человек, у которого есть гений, не приложил благоустроительных усилий, то его гений не останется здесь и не превратится в «гения места».

Но, как подсказывает языческая мудрость, гений места и гений человека – разные духовные существа. Игнорирование этого «догмата» позволило писателю Петру Вайлю создать серию обаятельных образов людей-городов. Чтобы не держать восторженного читателя «в обаянии», нужно заметить, что «дух» Праги был создан не только писателем Гашеком, а «дух» Барселоны – не только архитектором Гауди. Эти великие люди творили там, где их предшественники уже оставили следы воздействия своих гениев. Таким образом, «гений места» рождается благодаря взаимодействию множества гениев личностей. Иными словами, *гений места – это эффект, возникающий в результате взаимодействия множества творческих личностей, пребывающих в резонансе друг с другом или, иными словами, движимых общим духом*. Гений Праги, Лос-Анджелеса, Барселоны и других замечательных городов мира – это эффект взаимодействия множества личностей: политиков, архитекторов, художников, литераторов, ученых.

Из этого следует, что слишком самонадеянно было бы связывать появление «гения места» с деятельностью только одной творческой личности, каким бы масштабом она ни обладала. Субъектом, порождающим «гения места», является группа людей, соединенных общим духом не только в пространстве, но и во времени. Чтобы такой субъект возник, каждому, кто уповаает на его рождение, следует трудиться и ждать.

Теперь нужно уточнить, *о каком месте идет речь*, когда произносится словосочетание «гений места»? Что такое *locus*? По-видимому, к понятиям «место» (*locus*), «территория», «регион» родовым является понятие «пространство».

В латинском языке слово *locus* многозначно, как и слово «место» в русском. *Locus* – это место в смысле пространственной категории, это и момент времени, и место в строю, и отрывок текста и должность на службе и положение в иерархии (ср. «первое место», «второе место» в спортивных играх), звание, позиция в бою и т. д. Во всех этих значениях можно выделить нечто общее. А именно, какой бы фрагмент реальности ни обозначался словом *locus* в разных контекстах, это всегда фрагмент, который может быть схвачен человеческим вниманием в виде зрительного или иного объекта. Место в строю, служебное место, место в тексте – все это доступно непосредственному восприятию. Значит, когда словом *locus* обозначается место в пространстве, имеется в виду место, доступное взгляду. Этому как будто бы противоречит значение «страна», указанное в словарной статье “*locus*”. Однако, первоначально страна обозначалась словом во множественном числе – *loca*, то есть совокупность мест. Страна это не место, а связанные друг с другом места [БЛРС].

Такое понимание места соответствовало общественным и политическим реалиям античного мира. Греческий полис – обозримая со стен акрополя местность. Древние римляне, при всех отличиях своей политической культуры от древнегреческой, также настойчиво отделяли родной Рим от завоеванной ими империи. Рим должен быть доступен взгляду с одного из семи его холмов. Необозрима – империя. Чтобы воспринять империю, нужна

память, нужны рассказы, тексты и карты. Все это в совокупности не производит того эмоционального эффекта, который возникает у патриция, обзирающего Рим с вершины Капитолия. Дух города мгновенно проникает в душу гражданина и вызывает либо слезы расставания, либо радость встречи, либо ликование от вида «вечного города». Город – это, несомненно, место. Не случайно в некоторых славянских языках это общеславянское слово стало обозначать город (ср. «місто» в украинском языке). Гений места соразмерен человеку, как соразмерно человеку то, что он на всех человеческих языках называет местом, locus, place, Platz...

Теперь нужно соотнести с понятием «место» (locus) понятия «территория» и «регион». Территорией (букв. «нарезанным участком земли») первоначально называли городскую округу, имеющую, как и город, четкие границы [БЛРС]. Однако если границы города были ясно обозначены крепостными стенами, территория обозначалась только специальными знаками. Территория может быть и не обозрима. Поэтому у территории нет своего гения. Защитой территории в мифологии древних римлян занимается бог границы – Терминус. Строго говоря, его полномочия в этом отношении были ограничены. Его интересовала только граница. Его задача – не пропустить врага через границу и не дать злоумышленнику сдвинуть межевой камень. Однако если враг возник внутри территории, Терминуса это не должно было волновать. Таким образом, гений места не имеет отношения к территории. Территория слишком велика для этого не слишком великого духа.

Слово «регион» происходит от латинского regio – направление. То есть, «регион» – это не то, что «здесь», а то, на что указывают – «туда». Регионами первоначально назывались части Рима [БЛРС], но не в смысле их пространственной целостности – весь Рим был пространственно целостен – а в смысле направления части Рима, определяемой от его центра. Регион – та часть Рима, куда нужно было двигаться защитникам города, если там случалась беда. Слово «регион» возникало в лексиконе римлян всякий раз, когда речь шла о решении задач управления. Переключка русских слов «направление» и «управление» и связь их со словом «править» свойственна и латинскому языку, где слово регион (regionis) состоит в родстве со словами regina – царица и regis или rex – царь. В этой жизненной сфере действовали уже совсем другие духи и боги: боги – покровители власти, боги покровители прозорливости, мощи и удачи правителя. В этой сфере также не было места для гения места.

Таким образом, выражение «гений места» неприложимо к «Нижеволжском региону», «территории области» и т.п. Если художник Илья Машков и связан неким образом с каким-нибудь «гением места», то это, возможно, «дух» его родной станицы Михайловской-на-Дону Хоперского округа Войска Донского.

Однако, действительно ли «гений Ильи Машкова находился в резонансе с тем местом, где он родился и которое он пытался преобразить с 1930 по 1934 годы?

Машков покинул свою родную станицу в 11 лет: его отдали «в люди» научить купеческому делу. Не возвращаясь в Михайловскую, Машков уехал учиться в Москву, с тех пор неоднократно менял место жительства и работы, но на родину не возвращался. Сначала он примкнул к революционерам в искусстве и испытал своим творчеством многие новаторские течения европейского изобразительного искусства. После 1917 года он стал активным участником социальной революции: с энтузиазмом принялся создавать новое искусство для нового мира. Как видно, «гений места» в это время был не сомасштабен не только творческому гению Машкова, но и самому духу времени. Тот, кто хочет покорить весь мир, едва ли

поменяет эту цель на служение духу места. Предметом творческих интересов Машкова стал новый мир Советского общества, эсхатологическая утопия радикальной революционной интеллигенции. Человек труда в поле, у станка и даже на Крымском пляже не имел места на Земле. Это – всечеловек, родина которого, по меньшей мере, вся планета.

В 1930 году художник и революционный организатор нового искусства, один из создателей профсоюза художников, профессор ВХУТЕМАС, академик Советской академии художественных наук, один из руководителей Ассоциации революционных художников России приехал в станицу Михайловскую-на-Дону, чтобы вывести свою маленькую родину на орбиту мировой революции. Отличались ли его станичники, занятые сельским трудом, от других людей труда, которых он писал ранее? Была ли для него станица Михайловская чем-то большим, чем Гурзуф, Тифлис, Москва, неоднократно изображенные им на своих полотнах. Думаю, что нет.

Его просветительская деятельность в станице, безусловно, достойная внимания, уважения и изучения, также свидетельствует скорее о стремлении изменить этот маленький мир, чем прислушаться к нему, воспринять и передать средствами живописи его своеобразный дух. Разумеется, проект превращения станичной церкви в клуб имел в контексте эпохи свои основания. Да, приходское духовенство оказалось в то время неспособным решить многие социально-психологические проблемы селян. Но сельский храм, религиозные праздники составляли основу духовной культуры его односельчан. Поэтому деятельность Ильи Машкова в Михайловской представляет собой своеобразный социалистический экзорцизм: изгнание духа традиции ради обновления жизни. Можно по-разному оценивать деятельность Ильи Машкова в Михайловской с 1930 по 1934 годы, но трудно не признать, что его «гений» находился в противоречии с духовной культурой его родины. И Илья Машков не стал «гением места» для донских ландшафтов и донских жителей.

Данные здесь ответы не претендуют на закрытие дискуссии. Наоборот, намерение автора состоит в том, чтобы поставленными вопросами и предложенными на них ответами спровоцировать дискуссию.

Примечание

1. Всего 23 очерка. См.: www.vokrugsveta.ru/tv/genius/

Список использованной литературы

Вайль П. Гений места. М., 2006.

Штаерман Е. М. Гений // Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Т. 1. М., 1998.

Большой латинско-русский словарь // linguaeterna.com. (БЛРС)

Руденко Елена Валерьевна

искусствовед

главный куратор Некоммерческого культурного фонда IN ARTIBUS

Москва

rudlena@yandex.ru

«Поздний Машков» из российских музеев и частных собраний. По итогам выставки в фонде IN ARTIBUS

Выставка «Поздний Машков» в некоммерческом культурном фонде in artibus проходила с апреля по июль 2016 года. Пространство фонда расположено в историческом центре Москвы, на Пречистенской набережной. Оно соответствует мировым музейным стандартам, государственные музеи и частные коллекционеры охотно предоставляют работы из своих собраний на выставки фонда. Сотрудничество с Волгоградским музеем изобразительных искусств им. И. И. Машкова началось осенью 2015 года, когда музей предоставил фонду работы из своего собрания на выставку художника Бориса Касаткина. Выставка Ильи Машкова – второй совместный опыт. Она завершала экспозиционную трилогию, посвященную московской колористической школе живописи (две предыдущие: «Владимир Вейсберг», 2014, «Борис Касаткин», 2015).

Экспозиция «Поздний Машков» была задумана как определяющая и стала одной из важнейших в деятельности фонда. Поскольку IN ARTIBUS декларирует специальное внимание к внутренним законам существования изобразительного искусства, в своих выставках фонд обращается к художникам, для которых пластическое содержание – это основа творчества.

В русском искусстве XX века в этом смысле трудно найти более показательную фигуру, чем Ильи Машков – колорист по рождению и живописец по роду деятельности. Организаторы выставки обратились к двум последним десятилетиям творчества художника – не забытым, но временно оказавшимся в тени его собственной деятельности времен «Бубнового валета». В настоящее время, к сожалению, ни одна из постоянных экспозиций, кроме ВМИИ им. И. И. Машкова, не дает возможности познакомиться с поздним периодом творчества художника. Для организаторов выставки творчество художника представляет интерес во всей его полноте. Поскольку ценность разных периодов – величина не постоянная и зависит от требований времени, мы предложили обратить внимание на то, что составляет основу творчества Машкова на всем его протяжении: вопросы цвета, композиции, мастерства и взаимосвязей с мировым искусством – фундаментальные проблемы живописи.

Объяснимая аллергия на идеологию заставила не одно поколение критиков рассматривать постреволюционное творчество Машкова как постепенное нисхождение от самобытности новаторства 1910-х к заурядности конформизма, снисходительно оправдывая этот путь слабостью человека перед напором жизненных обстоятельств. Подобная точка зрения, возможно, применимая к стандартной ситуации, не учитывает особенностей творческой личности, особенно такой мощной, как личность Ильи Машкова. Концеация выставки отталкивалась от идеи о том, что пресловутый «возврат к реализму» был для Машкова, как

и для его соратников по «Бубновому валету», не уступкой требованиям жестокого времени, а внутренне обусловленным этапом творческого развития – все большим углублением во внутренние закономерности живописи как пластического искусства. Выставка «Поздний Машков» была построена не столько по принципу хронологии, сколько сгруппирована по пластическим темам: натюрморт, пленэр, портрет в пейзаже, портрет, и их вариации. Выставка демонстрировала, каким образом творчество художника менялось в сторону большего погружения в существо живописи, усложнения живописной ткани.

К началу 1920-х годов художник постепенно отходит от нарочитой, идущей от Матисса декоративности, орнаментального рисунка, уже привычных и ожидаемых зрителем. Перестает использовать спектральные цвета, воспринимаемые критиками как краска в «сыром тюбиковом виде» (Я. Тугендхольд). Цвет усложняется, и Машков, по-прежнему сопоставляя контрастные цветовые зоны, объединяет их с помощью «касания» – сложного взаимопроникновения цвета по краям цветового пятна. Композиция, прежде двухмерная, теперь читается как пространственная.

«Натюрморт с веером» (1922, ГРМ) можно считать программной для этого времени работой. При несомненной фигуративности – «Натюрморт с веером» абстрактен, если иметь в виду исходный смысл слова и помнить, что абстракция внутренне присуща живописи как всякому серьезному искусству. Машков не отказывается от узнаваемости, но его натюрморты – область чистых отношений цвета, горизонталей и вертикалей, черного и белого. В результате этой абстрактной игры в картине и возникает иллюзия пространства (**цв. вклейка, рис. 119**).

Пейзажи, написанные в 1923 году на пленэре в Крыму и в Луге – важный этап в творчестве Машкова. На выставке они были сопоставлены с «Портретом жены художника Марии Ивановны Машковой» (1923, ГРМ). Почти неизбежный для колориста опыт пленэра – необходимость быстрой, автоматической реакции на изменения «открытого воздуха», мгновенная реализация зрительных ощущений в живописи, как правило, помогают полнее осознать законы цвета, избавиться от навязанных правил и наработанных приемов.

Портреты начала двадцатых годов по своей пластической задаче сложнее тех, что были созданы в предыдущем десятилетии. Машков соединяет опыт классической живописи с методом пленэра, и в этом наследует Сезанну, стремившемуся, в свое время, увидеть «Пуссена в природе». Портрет жены художника, написанный мелкими, почти слитными мазками, напоминающими манеру «старых мастеров», построен на сложном сопоставлении теплых и холодных тонов. Машков достигает единства живописной ткани, в которой отсутствуют господствующие акценты. Зритель воспринимает форму, погруженной в глубокое пространство – им становится нейтральный фон.

Натюрморт «Снедь московская. Хлебы» со времени своего создания (1924), находившийся в постоянной экспозиции Третьяковской галереи, для многих поколений был «визитной карточкой» художника. В настоящее время в залах советской живописи ГТГ представлен только натюрморт «Снедь московская. Мясо. Дичь», созданный в ансамбле с «Хлебами». Стечение обстоятельств позволило сделать «Хлебы» одним из ключевых произведений выставки. Двухъярусная композиция знаменитой работы построена на взаимоотношениях спектральных цветов, растворяющихся в сложном светлом фоне. Продуманный хаос композиции построен в классических традициях старых мастеров – голландцев XVII века или натюрмортов Шардена.

На выставке впервые за многие десятилетия одновременно экспонировались, созданные в 1930 году, три портрета в пейзаже: знаменитые «Колхозница с тыквами», «Девушка на табачной плантации» из собрания ВМИИ им. И. И. Машкова и «Девушка с подсолнухами» из коллекции Инны Баженовой – работа, долгое время считавшаяся утраченной. Впервые все вместе картины экспонировались на трехдневной выставке на хуторе Михайловский (1930). Моделью для «Девушки с подсолнухами» послужила одна из родственниц Машкова из семьи двоюродного брата художника Андрея Андреева – Зоя Андреева **(цв. вклейка, рис. 120)**.

В 1930-е работа попала в коллекцию корпорации IBM (International Business Machines), которую компания пополняла произведениями живописи из тех стран, где вела свою деятельность. В 1939 году в рамках Международной выставки в Нью-Йорке IBM показала свое собрание. «Девушка с подсолнухами» числится в каталоге этой экспозиции под номером 62. По итогам выставки Илья Машков был награжден Бронзовой медалью Международной выставки за вклад в мировое искусство. В коллекцию Инны Баженовой работа поступила в 2011 году.

Три работы составляют колористический ансамбль: красные платки колхозниц усиливают звучание разнообразно зеленого цвета, преобладающего в картинах. Каждая из трех работ объединяет в себе портрет, пейзаж и натюрморт. Машков создает ровную живописную ткань, не теряя при этом спектральной яркости цвета.

С этих трех работ началась многолетняя эпопея по строительству Машковым «города Солнца» в отдельно взятой станице Михайловской, и земляки художника знают эту историю лучше других. В 2014 году по инициативе ВМИИ и с участием его специалистов издан сборник материалов «Художник И. И. Машков в искусстве, текстах, документах 1930-х годов», откуда организаторы выставки и узнали о драматических перипетиях этой эпопеи, и ее предпринятом неудачном завершении. В 1936 году Машков окончательно возвращается в Москву. Работы середины 1930-х были представлены на выставке «Натюрмортом с магнолиями» (1934, ГРМ), знаменитым полотном «Привет XVII съезду ВКП(б)» из собрания ВМИИ, неизменно вызывающем бурную реакцию зрителей, и пейзажем «Сентябрьское утро в Артеке» (1934) из собрания Инны Баженовой (вариант работы также хранится в ВМИИ). (Илл.4) В каталоге выставки цитируется статья Веры Герценберг «Весенняя выставка московских живописцев» (журнал «Искусство», 1935) из которой видно, как официальное отношение к Машкову меняется в сторону резко негативного.

В 1936 году Илья Машков принял предложение А. В. Щусева декорировать банкетный зал гостиницы «Москва». Это был официальный и почетный заказ, в то время очень важный для Машкова, но главное – архитектор предоставил ему возможность реализовать его творческий потенциал. В том же году художник начинает работу над эскизами, а к 1938 году (вместе с Машковым в работе принимали участие его ученики: И. Б. Маримонт, Г. Ф. Озеров, А. Б. Шимановский) заканчивает шесть огромных полотен (размер каждого – около 4х2 м): «Канал Москва-Волга»; «Московский метрополитен имени Л. М. Кагановича»; «Черноморское побережье. Здравница СССР. Сочи»; «Артек»; «Завоевание Северного полюса» и «Москва – столица СССР. Парк культуры» **(цв. вклейка, рис. 121)**.

В ходе реконструкции гостиницы «Москва» (2003) панно были демонтированы. В последний раз зрители могли их видеть в 2003 году на выставке живописи из гостиницы «Москва» в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева, в фонды которого, после

закрытия выставки, они и поступили. В настоящее время панно хранятся там же, в свернутом виде, и требуют серьезной длительной реставрации.

На выставке, к сожалению, были представлены лишь репродукции работ. Организаторы выставки видели панно в развернутом виде в 2009 году, тогда же и произвели их профессиональную съемку – единственную в истории этого памятника. Несмотря на то, что ансамбль Машкова в настоящее время недоступен для просмотра, он вызывает все больший интерес у исследователей творчества художника.

Панно из гостиницы «Москва» представляет собой уникальным памятником отечественного и мирового искусства XX века. Современный мозаичным панно Александра Дейнеки, ансамбль Машкова демонстрирует иной подход к монументальному искусству. Художник выходит за рамки декоративного искусства, создавая небывалый для XX века грандиозный колористический ансамбль в технике масляной живописи. Для творчества самого художника это произведение – результат многолетнего живописного и педагогического опыта. Представляется важным вернуть панно Машкова в научный оборот, ввести их в состав музейной экспозиции. Организаторы надеются, что раздел выставки, посвященный панно, привлечет внимание к столь значимой работе позднего Машкова, пробудил общественный интерес и даст импульс адекватного к ней отношения – как к бесценному национальному достоянию.

На выставке демонстрировались восемь эскизов к вышеназванным панно – все, что сейчас известны. К каждому полотну Машковым их было написано несколько. Неизвестно местонахождение эскизов «Москва – столица СССР» и «Артек». Эскизы к четырем остальным панно (по два к каждому) находятся в коллекции Инны Баженовой. Эскизы не были подготовительными в традиционном понимании композиционными пробами, проработкой нюансов освещения или малой моделью картины. Это самостоятельные законченные произведения, демонстрирующие талант Машкова во всем его диапазоне.

Конец 1930-х – время самоизоляции художника. Машков живет на даче в Абрамцево, работает над пейзажами и натюрмортами. Картины становятся все более камерными, он углубляется в «лабораторию» живописи. В разделе выставки, посвященной «абрамцевскому периоду», ставшему камертоном всей экспозиции, участвовали работы из ВМИИ, Пермской государственной художественной галереи, Калужского музея изобразительных искусств, ГРМ, а также – «Клубника и белый кувшин (1943. ГТГ, Москва) – один из последних натюрмортов Машкова (**цв. вклейка, рис. 122**). Закономерные ассоциации с натюрмортами Шардена подчеркивают в этой работе сходство пластической задачи художников. Машков близко подходит к тому, чтобы растворить форму в пространстве, но не переходит последней черты, сохраняя материальность объема и предметную узнаваемость цвета. Основное внимание уделено пространству – фону. Он вбирает в себя все цветовые рефлексы и оказывается сотканым из неисчислимого множества цветов полной палитры. Колористическая проблема картины – написать белое на белом, сохраняя при этом цветовую коллизию. Размер натюрморта, большой относительно других работ этого времени, говорит о том, что, Машков, возможно, рассматривал его как итог определенного этапа творческого процесса (**цв. вклейка, рис. 123**).

Центральное место экспозиции, выбранное для натюрморта из ГТГ, создавало аллюзию на работу Владимира Вейсберга «Белый кувшин и тарелка на полотенце» (1960, ГТГ), также занимавшую центральное место на выставке фонда в 2014 году. Рассматривая Вейсберга, как творческого преемника Машкова, организаторы поместили в каталог выставки

раздел «Машков и его школа в жизни и творчестве В. Г. Вейсберга» – фрагменты будущей публикации – сборника документов о творчестве художника-шестидесятника. Работу над ним фонд ведет с Г. Р. Азарх.

Помимо живописи на выставке были представлены два альбома с рисунками Машкова 1930-х годов. Все рисунки из альбомов (71 ед.) воспроизведены в каталоге выставки.

Выставка вызвала неоднозначную и очень эмоциональную реакцию, как широкой публики, так и круга профессионалов – от резкого неприятия, в основе которого лежит эффектное клише – «художник, сломленный властью», до безусловного одобрения. Наибольший интерес организаторы испытывали к мнению профессионального музейного сообщества – самому плодотворному в настоящей ситуации. Оно оказалось сдержанно положительным. Фонд надеется, что проект «Поздний Машков» внес свой посильный вклад в дело изучения наследия великого русского художника и дал некоторый импульс пересмотру устоявшихся представлений о его жизни и творчестве.

Практика частного культурного фонда безусловно отличается от практики государственных институций: академический, не ангажированный, отчасти бюрократический подход – в первом случае, и субъективная, непосредственная заинтересованность – во втором. У частного фонда больше свободы, ему практически не приходится отчитываться перед бюрократическими институтами. Ему свойственны более непосредственное восприятие проблем искусства, возможность нетривиального подхода. Но свобода таит в себе опасность произвола – важно не стать маргиналом, соответствовать высокому профессиональному уровню.

Некоммерческий культурный фонд IN ARTIBUS существует с ноября 2014 года. Его принципиальная особенность – интерес к мировому классическому искусству, что, с одной стороны, вызывает неизменный интерес публики с самыми разными запросами, то есть обеспечивает популярность, с другой – обязывает поддерживать очень высокий уровень активности – от издательской до выставочной. Еще одна особенность IN ARTIBUS – равное внимание к отечественному и мировому искусству.

Фонд занимается поддержкой культурных проектов, издательской деятельностью. К текущему моменту издано около 20 наименований, в их число входят: каталоги выставок, монографии о художниках, мемуары и сборники научных статей. Программу «Памятники искусствоведения XX века» фонд осуществляет совместно с Государственным институтом искусствоведения. Основатель IN ARTIBUS, Инна Баженова – коллекционер и издатель международной газеты об искусстве The Art Newspaper. Издание газеты также относится к сфере деятельности фонда.

Выставочную деятельность организаторы IN ARTIBUS ведут с начала 10-х годов. До открытия пространства в Москве, эта деятельность была сосредоточена в основном за рубежом. Московский фонд сотрудничал с фондом Пьера Арно (Кран-Монтана, Швейцария), фондом Феррара Арте (Италия), Центром изящных искусств Брюсселя (Бельгия); музеем Тиссена-Борнемисы (Мадрид, Испания); музеем Крёллер-Мюллер (Отерлоо, Нидерланды); музеем современного искусства метрополии Лилля (Франция), государственным музеем Кунст-Палас в Дюссельдорфе и Гамбургским музеем искусств (Германия); Музеем изобразительных искусств в Будапеште (Венгрия). В России IN ARTIBUS сотрудничает с ведущими государственными музеями Москвы и Санкт-Петербурга, рядом региональных музеев. Одним из самых удачных примеров сотрудничества стали отношения с Волгоградским музеем изобразительных искусств им. И. И. Машкова.

Салиенко Александра Петровна

кандидат искусствоведения

доцент Московского государственного университета

имени М. В. Ломоносова

Москва

alsalienko@mail.ru

О натюрморте И. Машкова «Привет XVII съезду ВКП(б)» 1934 г.

В последние годы на выставках в Москве натюрморт И. Машкова «Привет XVII съезду ВКП(б)» (**цв. вклейка, рис. 124**) появлялся минимум трижды и был воспринят скорее как некий курьез, забавное или досадное недоразумение, чем сколько-нибудь заслуживающее серьезного внимания произведение. Однако опыт знакомства с работами Машкова, позволяющий увидеть в художнике ироничного мистификатора, эпатазирующего зрителя и вступающего с ним в затейливую игру, дает основания предполагать, что есть у него и такие кодифицированные произведения, о расшифровке которых, возможно, он сам даже не подразумевал.

На ряд моих вопросов, адресованных в Волгоградский художественный музей, в котором хранится картина, О. Малкова ответила самым любезным образом, предоставив следующую информацию: «Работа была привезена в Волгоград из мастерской И. Машкова в 1972 г. В момент поступления работа не была датирована. Дату 1934 г. поставила И. Непокупная, собиратель коллекции, ориентируясь на время проведения XVII съезда ВКП(б). И. Машкова не могла прокомментировать историю ее создания» (*прим. 1*).

В качестве опыта интерпретации попробуем «разгадать» «Привет XVII съезду» Машкова, отчасти опираясь на наше знание «натюрмортной» иконографии, отчасти на знание фольклорного творчества народов СССР, учитывая, что художник с самого начала своей жизни в искусстве был увлечен народным творчеством.

Со второй половине 1920-х гг. Машков мечтает о создании «настоящей революционной картины». Принято считать, что мечта так и осталась не реализованной художником, но это справедливо, если полагать, что в мечтах Машкова было создание так называемой тематической картины, ставшей ведущим жанром искусства социалистического реализма. И всё же, натюрморт «Привет XVII съезду» доказывает обратное.

Название полотна лишено малейшего намека на иронию или мистику и объясняется прозаично. Помимо приветственных речей, прозвучавших на съезде, по телеграфу и почте от организаций и рядовых граждан было получено 1143 приветов на имя XVII съезда ВКП(б). К съезду устраивались выставки, в газете «Советский художник» публиковались «краткие творческие рапорты» художников XVII-му партсъезду. Один из таких «рапортов» принадлежал соратнику и единомышленнику И. Машкова А. Куприну (*прим. 2*) (**рисунки 1**). Правление МОССХ приняло решение организовать к съезду специальную выставку из последних произведений лучших московских художников, которая состоялась в выставочном зале Всекохудожника. Таким образом, «привет» И. Машкова, адресованный съезду, оказался одним из многих.



Рисунок 1. Куприн А. Ленинский натюрморт. 1927. Х., м. Национальная галерея республики Коми.

В годы, когда Машков пишет свой натюрморт, идет борьба за овладение «стилем» социалистического реализма, главными критериями которого мыслятся партийность и народность искусства. Первый Съезд советских писателей, на котором социалистический реализм был провозглашен главным творческим методом нового советского искусства, состоялся через полгода после XVII-го съезда ВКП(б) – 17 августа 1934 г. В 1930-е идея народности литературы и искусства, о которой много говорили еще в 1920-е гг., усиленно поддерживается и культивируется в разных сферах «творчества масс», при этом подчеркивается, что «тяга к творчеству – это новая черта «души» советского человека» [Ермилов 1936: 229]. Художники из народа (рабочие, служащие, педагоги) пишут картины, работницы фабрик выкладывают портреты вождей из хлопковых семян, табачных листьев, лоскутов, ткнут ковры с изображением Ленина и Сталина, народные скульпторы вырезают фигурки вождей из слоновой кости, ваяют статуи. Тем временем русские сказители, кавказские ашуги, казахские и киргизские акыны, узбекские бахши, якутские олонгохуты слагают песни о вождах, Красной Армии и социалистическом строительстве. Но если из народных художников никто не снискал славы, то такие представители национального фольклора, как лезгинский ашуг Сулейман Стальский, казахский акын Джамбул Джамбаев, русская сказительница Марфа Семеновна Крюкова имели популярность поистине всенародную. В 1937–38 гг. издаются сборники народной поэзии, в которых собраны сказки, былины, песни, частушки певцов, сказителей, рассказчиков 35 советских народов [см.: Творчество народов СССР 1937; Соколов 1938 и др.]. В 1930-е гг. выходят альбомы произведений, в которых запечатлены образы Ленина и Сталина. Наряду с работами профессиональных художников (*прим. 3*) внимание привлекают работы мастеров из народа [Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве 1939]. Понимающие роль искусства в формировании идеологии государственные лидеры, апеллируя к абстрактному понятию народности, решают задачи воспитания в зрителе уверенности, что искусство создает не индивид, а «творческая народная масса». Это «торжество культуры, сумевшей заставить профессионалов творить фольклор» [Паперный 1986: 240]. У всех народов СССР появляется новая поэзия, «национальная по форме и социалистическая по содержанию» (И. Сталин). Мотивы и приемы фольклора рекомендуются как образец для профессионального искусства.

В натюрморте Машкова нашли воплощение основные программные черты социального реализма: его искусство, будучи «социалистическим по содержанию», апеллирует к народной форме. Насколько серьезен художник в создании такого произведения, как «Привет XVII съезду ВКП(б)» нам трудно судить, слишком велико искушение заподозрить мастера в иронии и плутовстве. Однако увлекшись имитацией народности, вольно или невольно, он создает вовсе не карикатуру, а икону советского искусства.

Средствами изобразительного языка, Машков как будто повторяет народный сказ:

Были Маркс и Энгельс друзья,
Разделить их работу нельзя.
Ленин-Сталин подобны им,
Труд великий их неразделим.
Славит мир четырех вождей,
Гениальнейших из людей.
Трое кончили круг работ,
А четвертый в Кремле живет.
И к нему, светилу светил,
Рвется песен восторженный пыл,
Рвется радость счастливых сердец.
Всей земле он родной отец («Незабвенному вождю», казахская песня).

XVII съезд ВКП(б), к которому обращается с приветствием И. Машков, проходил в Москве с 26 января по 10 февраля 1934 г. В том же, 1934-м, после двенадцатилетнего перерыва возродился журнал «Творчество». Его первый, январский, номер открылся статьей «Образ Ленина в искусстве», а следующий, второй номер, статьей «Сталин в искусстве». Обращение к образам вождей авторы текстов статей называют «творческой самопроверкой» художников, которые со священным трепетом приступают к созданию сакрального образа.

Именно после XVII съезда начинает складываться культ личности Сталина. Мистификация личности вождя – основателя нового порядка и государственного строя – влечет за собой и создание новой системы символических ценностей. Постепенно складывается иконография, которая окончательно оформится к сталинскому юбилею в 1949 г. [Искусство 1949]. Изображение вождя и произнесение его имени, как соприкосновение и приобщение, – важные составляющие формирования нового мировоззрения.

Мордовская мать поет колыбельную сыну:
Я пою, качая сына на своих руках.
Ты расти, как колосочек, в синих васильках,
Сталин будет первым словом на твоих губах!
Ты поймешь, откуда льется этот яркий свет,
Ты в тетрадке нарисуешь сталинский портрет
(«Много света», пер. с мордовского) (*рисунок 2*).

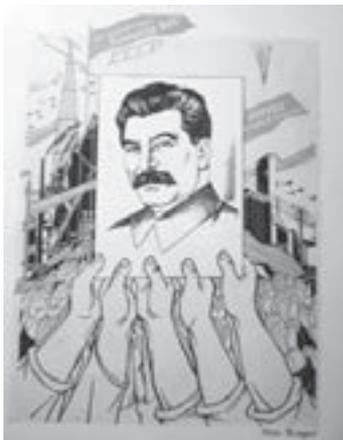


Рисунок 2. Дени В., Долгоруков Н. Да здравствует Ленинская ВКП(б). Плакат, до 1933



Рисунок 3. Клужис Г. Выше знамя Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина! Плакат, 1936



Рисунок 4. Клужис Г. Под знаменем Ленина. Плакат, 1930



Рисунок 5. Клужис Г. Со знаменем Ленина. Плакат, 1933

В плакатах начала 1930-х гг. изображение Сталина часто помещают рядом с изображением Ленина или четвертым в ряду Маркс-Энгельс-Ленин-Сталин, как в плакате Г. Клуциса 1936 г. (*рисунок 3*), где уже явно прослеживается эволюция изображения Сталина рядом с Лениным. Но если в плакате Клуциса 1930 г. (*рисунок 4*) голова Сталина как будто выплывает или «рождается» из головы Ленина, и обе они изображены «живыми», то в его же плакате 1933 г. (*рисунок 5*) профиль Ленина «мертвеет», застывает в камне, превращаясь в скульптурный барельеф, тогда как профиль Сталина остается «живым». «В таком сопоставлении Ленин – это эталон, Сталин – воплощение; Ленин – исторический фон, Сталин – живое настоящее» [Гюнтер. Архетипы 2000: 763]. Введение бюста Императора в парадные портреты классицизма – известное явление. Многие картины соцреализма показывают Сталина, выступающего с трибуны на фоне скульптурного бюста или статуи Ленина, являющейся символом его вечного присутствия, как наблюдающего и благословляющего бога, в одном толковании, вдохновляющей музы – в другом. Изображение обращающегося с трибуны к народу Сталина на фоне бюста Ленина означает верность заветам Ильича. Однако показательно, что по мере развития культа личности Сталина и обожествления его образа, он сам «каменеет», становясь тотемным изваянием, божеством, присутствующим зримо и неустанно наблюдающим за советским народом (*рисунок 6*).



Рисунок 6. Шуваев И. А. (34 года, педагог, Ивановская обл.) Право на отдых. Х., м. 103,5x78. Опубликовано в кн. Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве. Каталог выставки во Всесоюзном доме народного творчества им. Н. К. Крупской. М., 1939

Словесное «изображение» бюста можно встретить и в поэзии. В поэме Н. Заболоцкого бюст Ленина фигурирует как достоверный, реальный на ощупь предмет нового быта: «И, принимая красный спич, / Сидит на столике Ильич». Когда цензура требует Ильича убрать, его место занимает кулич. Кулич – слово, подходящее по рифме, но, в то же время, кулич – ритуальное пасхальное кушанье – символ замены Ветхого Завета на Новый. Учитывая название («Новый быт»), стихотворение наполняется новыми смыслами (*рисунок 7*).



Рисунок 7. Вывеска булочной. 1-я четв. XX в. Жесть, масло. 152x112. Государственный музей истории Ленинграда / Русская живописная вывеска и художники авангарда. – Л., 1991.

Подчеркнутый интерес к изображению бюста может быть связан с желанием привлечь внимание зрителя к голове великого человека, которым является вождь, как в строках Маяковского из поэмы «Владимир Ильич» (1920): «ноги без мозга – вздорны. // Без мозга рукам нет дела. // Металось во все стороны // мира безголовое тело... // Когда над миром вырос // Ленин // огромной головой», что по смыслу соотносимо со строками из узбекского эпоса «Огненный Ленин»:

Встав над землю во весь свой рост,
Подняв голову выше звезд,
Ленин видел все страны мира,
Слышал рек отдаленных шум.

Машков, не раз обращаясь к статуарному образу в своих натюрмортах, он также не единственный, кто вводит в натюрморт изображение скульптурного бюста вождя: Н. Удальцова. Октябрьский натюрморт, 1927 (**цв. вклейка, рис. 125**); А. Куприн. Ленинский натюрморт, 1927 или его посмертной: маски Ф. Богородский. Памяти В. И. Ленина, 1934 (**цв. вклейка, рис. 126**). Три приведенных в качестве примера натюрморта носят поминальный характер.

И всё-таки, натюрморт, состоящий из бюстов усопших апологетов «марксистско-ленинской идеологии» и здравствующего тирана, – решение неординарное. Хорошо знакомый с искусством народной вывески, представляющей товар, что называется «лицом», Машков выстраивает композицию натюрморта по принципу пирамиды, в которой скульптурные бюсты заменяют предметы гастрономии (**цв. вклейка, рис. 127**). Композиции рассматриваемого натюрморта наиболее близка композиция «Натюрморта с куклой» (1921–22), центром которой является фарфоровая кукольная голова (**цв. вклейка, рис. 128**).

Четыре бюста расположились на ступенях ленинского мавзолея. Бюст Сталина отличается от других тем, что создан из белого материала (мрамор, фарфор, гипс?), тогда как Маркс, Энгельс и Ленин, очевидно, отлиты из бронзы и при этом по-разному окрашены: бюст Энгельса как будто посеребрен, бюст Маркса позолочен, а в бронзу для бюста Ленина добавлена медь. «Мрамор» сталинского бюста напоминает о тех белых одеждах, которые стали его непременным атрибутом – белоснежный китель, как намек на одежды Христа в сцене Преображения – «как белильщик на земле не смог бы выбелить» (Мк. 9:3), что явилось указанием апостолам на божественную сущность Учителя.

В народной поэзии образ Ленина ассоциируется с солнцем: «От самой Москвы до каменных гор Памира / Знают народы: Ленин – тепло и свет» («Отец рассказывает сыну», пер. с таджикского). После смерти Ленина («Как не стало у нас красна солнышка, Как и той луны поднебесные...») в 1930-е гг. метафорику солнца, света и тепла наследует образ Сталина: «Ой, горит, играет солнце в светлых каплях рос. Этот свет, тепло и солнце Сталин нам принес», «это светит наше солнце – Сталин наш родной» («Много света», пер. с мордовского). Украинский поэт, слагающий песню о Сталине, акцентирует внимание на «светлой голове» вождя: «В небе столько звездочек / Нету в синеве, / Сколько дум у Сталина / В светлой голове» («По-иному светит солнце», пер. с украинского). Архангельская сказительница Марфа Крюкова только в пяти строчках былины употребляет такие эпитеты, как «зорюшка», «ясный» и дважды слово «свет»:

Две-то зорюшки утренние сходилися,
 Два-то ясных сокола слеталися,
 Два дородных молодца съезжалися.
 Первый-от был Ленин – свет,
 Второй-от – славный Иосиф – свет
 («Слава Сталину будет вечная», русская былина).

Как известно, наименование царя «праведным солнцем» свидетельствует о развивающейся сакрализации царской власти, которое в литургических текстах присваивается исключительно Христу [см.: Успенский 1994].

На XVII съезде подчеркивалось, что Сталин отстоял ленинизм от оппортунистических посягательств на него и развивает учение Маркса и Ленина. Согласно складывавшейся советской иконографии, Сталин воспринимался как «Ленин сегодня», земной репрезентант Ленина и исполнитель его воли. «Потому что сейчас говорить о Ленине, – / Это значит о Сталине говорить» (В. Гусев «Десятилетие»). «Мы в нем, любимом, Ленина узнали, / Великий Ленин в Сталине живет», – пел казахский акын Джамбул: «Мы в Сталине видим твои черты, в Сталине ожил ты» (Д. Джамбаев, «Песня о клятве»). В подобных текстах, намеренно отвергается едва ли возможное подозрение на самозванство и подчеркивается естественный порядок престолонаследия. Весьма примечательный факт отметил в своей речи на XVII съезде Енукидзе: «Товарищ Сталин выступил здесь 26 января, как раз в тот день и в тот час, когда ровно 10 лет тому назад произносил свои знаменитые клятвы от имени партии у гроба великого Ленина о сохранении заветов вождя» [Стенограмма 1934 г.].

Вслед за народной сказительницей Машков как будто рассказывает сказку: «На дубу зеленом, / Да над тем простором / Два сокола ясных / Вели разговоры. / А соколов этих Люди

все узнали: / Первый сокол – Ленин, / Второй сокол – Сталин. ... Ой как первый сокол вторым прощался, он с предсмертным словом к другу обращался: «Сокол ты мой сизый, час пришел расстаться, все труды-заботы на тебя ложатся». А другой ответил: «Позабудь тревоги, мы тебе клянемся: не свернем с дороги!» («Два сокола», пер. с украинского). Народы Союза воспевают Ленина как освободителя от гнета, несправедливости и нищеты. Сталин воплотил все народные чаяния и надежды. Он – хранитель, толкователь и исполнитель ленинской правды.

Приведу строки, посвященные XVII съезду партии, уже не из народной поэзии, а из стихотворения поэта Виктора Гусева «Десятилетие»:

Но сквозь это безмолвие и эту печаль,
Сквозь тихий и траурный плач оркестра,
Иосиф Сталин, друг Ильича, взошел на
Трибуну земли и съезда.

Ханс Гюнтер в статье «Архетипы советской культуры» обращает внимание на «Фильм Вертова, снятый в 1932–34 гг. – жизнерадостная песня о стране, воодушевленной и освещенной светом Ленина, но в то же время это – плач о стране, потерявшей отца. Скамейка в парке напоминает о том, что сыновья и дочери родины осиротели. В «стальных руках» партии, правда, можно видеть намек на наследника, на грядущего отца, но пока он еще не присутствует. Миф Большой семьи по структуре как бы уже существует, но место отца еще пусто» [Гюнтер. Архетипы 2000: 760] (*рисунок 8*).



Рисунок 8. «Скамейка Ленина». Кадр из к/ф Д. Вертова «Три песни о Ленине», 1934

В 1934 г. отмечается десятая годовщина кончины Ленина. В народной поэзии 1930-х гг. особое место занимают плачи и причеты по почившему вождю. Но если в поэтической Лениниане 1920-х Ленин вечно жив, в сталинской идеологии 1930-х он окончательно мертв. В фольклоре 1930-х Сталин сам становится «гениальным вождем и бессмертным богом», – рассуждает, Урсула Юостус [Юостус 2000: 931]. «В плачах происходит смена мифического возвышения Ленина его оплакиванием именно тогда, когда центральной фигурой возвеличивания становится не Ленин, а Сталин» [Юостус 2000: 932]. «... культ Ленина 1930-х выражает экзистенциальную нужду народа в вожде, которая в 1920-х гг. не занимала такого

центрального места. Так как Сталин у певцов принимает не только политическое, но и мессианское наследие Ленина, руководство его не только является каким-либо захватом власти, но – избавительной неизбежностью, выводящей народ из тьмы бытия, вызванной смертью Ленина» [Юстус 2000: 934]. «Сталин превращается в плачах в вождя не только чисто политического, но именно избранного, сакрального вождя» [Юстус 2000: 936].

В натюрморте Машкова Ленин выступает в образе Бога-Отца, Сталин – Бога-Сына, а звезда может быть интерпретирована как мандорла славы или сияние Святого Духа. Маркс и Энгельс разместились на нижней ступени «пьедестала», как прародители и основатели новой веры, и приняли по отношению к «продолжателям своего дела» позы донаторов и предстоятелей, имитируя средневековый образ «*Sacra Conversazione*» (Святое собеседование). Таким образом перед нами не что иное, как алтарь нового, советского времени – священный жертвенник. Выстраивание новой «картины мира» (*imago mundi*) невозможно без обретения нового сакрального центра бытия взамен потерянного. В качестве основного условия священного пространства Мирча Элиаде указывает обнаружение «точки отсчета», позволяющей сориентироваться в хаотичной однородности, «сотворить Мир» и жить в нем реально [Элиаде]. Бог Яхве обращается к Моисею со словами: «И устроят они мне святилище, и буду обитать посреди них. Все, как я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее, так и сделайте» (Исход, 25, 8–9).

Таким новым сакральным центром становится Ленинский мавзолей – центром абсолютной правды, центром мира, новой точкой отсчета: «Стоит мавзолей в самом центре земли» (Д. Джамбаев. «Ленин и Сталин»).

В Москве, в каменном большом городе,
где собрались все избранники народа,
На площади есть кибитка, и в ней
лежит Ленин
(«На площади стоит кибитка», пер. с киргизского).



Рисунок 9. Голгофский крест

В натюрморте Машкова ступени мавзолея точно очерчивают подножие голгофского креста (*рисунок 9*) – т. е. Голгофы, где по преданию похоронен праотец Адам. В мавзолее же покоятся «мощи» Ленина, который в этой ситуации должен восприниматься как прародитель, сыновьями и дочерьми которого являются все граждане страны: «Ленин рядом. / Вот он. //Идет / и умрет с нами / И снова / в каждом рожденном рожден // как сила, / как знание, / как знамя» (В. Маяковский, «Комсомольская»). На плакате Э. Лисицкого голова Ленина состоит из 1000 человеческих лиц (*рисунок 10*).



Рисунок 10. Лисицкий Л. Фотограмма. 1931

В поэме «В. И. Ленин», оплакивая смерть вождя, Маяковский описывает сцену массового суицида: «Сейчас / прозвучали б / слова чудотворца, // что нам умереть / и его разбудят, – // плотина улиц / враспашку растворится, // и с песней / насмерть / ринутся люди». Анализируя слова поэта «Обрыв / и край – / это гроб и Ленин, // а дальше – / коммуна / во весь горизонт», В. Мильдон рассуждает: «Получилось же следующее: за гробом – коммуна во весь горизонт; коммунизм – загробный мир, царство мертвых. Коммуна у Маяковского постоянно – и, безусловно, в разладе с волей автора – связана со смертью. Он сам писал об этом: «Над миром гроб, /недвижим и нем». Задавшись вопросом, почему в нашей литературе 1920–30-х гг. имел такое хождение образ смерти, В. Мильдон высказывает предположение: «чувствовали, что из жизни убывает живое» [Мильдон 1997: 138]. В том числе, уходило живое искусство, уступая место мертвому. Опустошенное, лишённое тайны искусство, многословием маскирует пустоту. Зритель радуется понятности такого искусства, а критик предсказуемости. Знаки не порождают понятий, однозначность сообщения не располагает к перебиранию возможностей его интерпретаций. И в то же время, как верно заметил А. Генис, художественных произведений без тайны не бывает, как людей без подсознания. Не тому ли служит примером неожиданно оригинальный натюрморт И. Машкова, в котором,

казалось бы, всё так понятно и вместе с тем столько подтекстов: печальное или ироничное свидетельство того, что христианская иконография успешно работает на создание новых советских мифологем? При этом, художники могут иметь или не иметь религиозный опыт, представление о символах и знаках, на что-либо указывающих, что-либо обозначающих. Опыт народной поэзии доказывает, что новая символика создается не по наитию, а опирается на древние традиции – общекультурного или общецивилизованного опыта – создание аналогов, сознательная или бессознательная апелляция к прецедентам.

Исследователь фольклора, Ю. Соколов обращает внимание на то, что народное творчество всегда очень конкретно. Натюрморт Машкова нарочито детально конкретен. Художник заботливо и старательно украшает алтарь цветами, как крестьяне украшали церкви, домашние иконостасы, «прибирали» могилы к Пасхе. В трех приведенных выше поминальных натюрмортах с включением бюста Ленина важное место занимают изображения предметов, являющихся символами нового государственного устройства (серп и молот, книга, газеты, знамя и др.). Примечательно, что в своем натюрморте Машков избегает изображения атрибутов, заменяя их цветами (отметим, что в эти годы художник любит писать цветочные натюрморты). Цветы – традиционный атрибут празднеств и торжеств, они же – спутники похорон, их возлагают на могилы. Бюсты Маркса и Энгельса украшают бессмертники или, как их еще называют в народе, сухоцветы. Перед бюстом Сталина возлежит букет фиалок, цветов, наделенных символикой христианского смирения в сценах поклонения, встречающихся у подножия креста. Но основное внимание в букете, преподносимом художником съезду, уделено большим красным макам. Курдский певец, обращаясь к Сталину, сравнивает его с цветком: «Ты – самый душистый и яркий цветок базилик. / Ты – Энгельса, Маркса и Ленина лучший, большой ученик! / ... / Ты – сильный, ты – твердый, мы любим тебя! Ты велик! («Я вижу Сталина», пер. с курдского).

В Лезгинской песне поется: «Свободу нам принесший вождь, / Ты должен спать среди цветов!» и далее «В садах, где Ленин проходил, / не вянут красные цветы» («Не вянут красные цветы», лезгинская песня). Красный цветок встречается и в других народных песнях: героиня поэтических строчек Эргаша демонстрирует вышитый ею в память о Ленине платок: «И там, где вышит был / Пылающий пион, / Там любящей рукой / Ильич изображен». Испытываемые ею глубокие чувства, связанные с потрясением, вызванным смертью вождя, выражены в последней строчке стихотворения: «Потом взяла Гульшен / Платок цветистый свой / И шелковый портрет / Погладила рукой» (Эргаш. «Шелковый платок»). Мы уже говорили о значимости произнесения имени и создания зримого образа вождя, но в приведенных здесь строках, как и у Заболоцкого, ощущение реально, осязательно, тактильно – прикосновение означает соприкосновение.

Традиционно мак указывает на сон и смерть, но почему же их тогда четыре? Склоняясь над золотой головой Маркса и серебряной Энгельса, они образуют что-то похожее на нимбы. Мак – атрибут греческого бога сна Гипноза и Морфея – бога грез. Не тех ли сладких снов и райских грез, в которые погружена страна? В предисловии к сборнику «Творчество народов СССР» под ред. А. М. Горького (М., 1937) годы социалистического строительства названы «сказочными».

Один из греческих мифов рассказывает о том, что узнав о смерти Адониса, богиня Венера долго и безутешно плакала, и каждая ее слезинка, падающая на землю, расцветала маком. Мак посвящается всем лунным и ночным божествам (в народной поэзии Ленина

сравнивают не только с солнцем, но и с луной), обобщенному понятию Великой Матери, от которой родилось абсолютно всё. Эти цветы считались напоминанием о «цикличности» Вселенной и несли обещание новой жизни.

Маки также могут символизировать капли крови мученически погибших на полях сражения. Как пишет Урсула Юстус в уже упомянутой статье: «Песни-плачи реактивно вводят в «память» ленинианы 1920-х гг. новый дискурсивный элемент: Ленин жив в «памяти» певцов уже не как бессмертный бог, а как святой мученик, пожертвовавший своей жизнью ради светлого будущего, а его основная функция – дать дорогу наследнику – Сталину» [Юстус 2000: 938].

Сразу после смерти Ленина в центральных органах печати были опубликованы отчеты о причинах кончины вождя. Тогда же была выпущена отдельная брошюра «Отчего болел и умер Ленин» [Отчего болел и умер Ленин 1924]. Из заключения наркома здравоохранения Н. Семашко, напечатанного в газете «Известия» [Что дало вскрытие тела В. И. Ленина 1924], следовало: «нечеловеческая умственная работа, жизнь в постоянном беспокойстве привели вождя к преждевременной смерти». От склероза пострадал именно мозг вождя, т. е. тот орган, который Ленин в наибольшей степени подвергал рабочим и стрессовым перегрузкам. В дни траура пресса подчеркивала жертвенный характер кончины вождя, называя его «великим страдальцем», отказавшимся от долгой жизни ради счастья своего народа и человечества. Эта тема звучит и в траурном натюрморте В. Малагиса (1924): на газете «Правда», содержащей сообщение о кончине вождя, лежит листок с нотами похоронного марша «Вы жертвами пали» (цв. вклейка, рис. 129).

В одной из сказок советского фольклора (сказка Беспаликова) «Алый цветок», рассказывается о том, как кулаки погубили передового колхозника Павла Жукова и зарыли его в землю, но он был вырыт и спасен, благодаря тому, что из красного ордена на его груди чудесно пророс алый цветок. Т.о. использован традиционно сказочный мотив о чудесном растении, растущем на могиле невинно пострадавшего. Ленин не погиб, но «умер слишком рано» и через десять лет после его смерти народные поэты продолжают оплакивать его безвременную кончину.

Как отмечает Урсула Юстус, «плачи выполняли двойную функцию в период перехода от культа Ленина к культу Сталина после XVII съезда в 1934 г.: с одной стороны, плачи освобождают место, занимаемое до тех пор Лениным в поэтической, политической и мифологической сферах, как необходимое для мифического прибытия нового вождя – Сталина; с другой, беспрестанно оплакивая смерть Ленина как двойную потерю любимого отца и вождя, они вносят в дискурс центральный стратегический элемент для легитимации сталинского прихода к власти» [Юстус 2000: 937].

С двух сторон от бюста Сталина расположились розы – согласно цветочной иконографии натюрмортов XVII века, символ Святого Духа и второго Пришествия. Еще в Древней Греции розами осыпали невесту, ими усыпали путь победителей, их посвящали богам. Розу также называют цветком Богородицы. Явление Сталина «в белом» можно толковать, как явление его в образе невесты.

Пятиконечная красная звезда символизирует единство мирового пролетариата всех пяти континентов Земли (прим. 4). Красный цвет является символом пролетарской революции. Джембул Джембаев пел о Сталине: «Он знает звезду, что рубином цветет». Сулейман Стальский видит образ Сталина в «утренней звезде».

Синий фон и ранее встречался в натюрмортах Машкова. Как вспоминает художник, он познакомился в Эрмитаже с классическим искусством (Тициан, Рубенс, Рембрандт) и «прозрел»: «Сразу же эта коричневая грязь смылась, и я увидел, что можно писать красную материю, синюю, как у Рафаэля. Словом, я был в восторге» [Болотина 1977: 14]. В данном натюрморте синий фон мог бы символизировать небо. Джамбул пел о Сталине: «Он – правда вселенной и гений народной души, для нас без него померкла бы синь небосвода» [Джамбул Джамбаев 1938]. Один из парадоксов натюрморта Машкова: синий написан не как небо, а именно как материя, как некий занавес, на складки которого опирается бюст Ленина, как будто поддерживаемый чьими-то невидимыми «покровенными» руками. При этом отметим, что остальные бюсты не имеют реальной опоры, они не установлены на столешнице-мавзолею, а помещены за ней, но и впечатления парящих в воздухе не производят, видимо, надежно поддерживаемые теми же незримыми руками.



Рисунок 11. Клуцис Г. Политбюро ЦК ВКП(б). Плакат, 1935.
Из списка вычеркнут Ян Рудзутак (расстрелян 29 июля 1938 г.)

И вот еще одна интригующая деталь: вишенка точно в центре мавзолея, прямо под бюстом Сталина. Почему именно вишенка? Может быть, Машков, создав столь экзотический десерт с сахарной головой в середине, решил украсить свой шедевр вишенкой и поместил ее на самое заметное место? И в то же время, вишня – райский фрукт, вручаемый в качестве награды за добродетельность, – символизирует небо, что опять же работает на создание образа Демиурга. Однако возможна и другая ассоциация, о которой сам Машков, вероятно, даже не подозревал (хотя, кто знает). А вдруг вишня вызовет в нашей культурной памяти образ чеховского «Вишневого сада», пьесы, которую, сам автор назвал «Комедией в четырех действиях» (4 головы...)? Пьеса заканчивается словами: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Натюрморт написан

в 1934 г., в год убийства Кирова, год начала массовых репрессий, пик которых придется на 1936–39 гг. XVII съезд ВКП(б) получивший название «Съезд победителей», вскоре был переименован народом в «Съезд расстрелянных», так как большинство его делегатов было репрессировано в годы Большого террора (*рисунок II*). Вряд ли Машков думал об этом тогда, но в ретроспективе нашего знания ассоциации с лесоповалом могут быть уместны. О. Адамова-Слиозберг, долгие годы проведенная в сталинских лагерях, впервые услышала фразу «лес рубят – щепки летят» от расстрелянного впоследствии мужа, «фразу, которая принесла так много утешения тем, кто остался в стороне, и так много боли тем, кто попал под топор» [Адамова-Слиозберг 2002: 10].

* * *

Тематическая картина, написанная на определенный сюжет, станет ведущим жанром социалистического реализма, несущим в себе все правила нового творческого метода, утвержденного в августе 1934 г. на I-м съезде советских писателей. Образы Ленина и Сталина будут запечатлены еще множество раз. Но, как когда-то Малевич, создавая «Черный квадрат», не в полной мере понимал, что создает «икону нового искусства», Машков еще до официального объявления доктрины создает «икону» искусства социалистического реализма, отвечающую учению о партийности и народности. Особенно примечательно то, что делает он это средствами натюрморта – жанра, лишенного сюжета.

Еще в свое время А. Луначарский писал: «революция ждет главным образом развития искусства как идеологии. Под таким искусством я разумею художественные произведения, которые выражают идеи и чувства – непосредственно своего автора, а через его посредство тех слоев народа, которых он является выразителем» [Луначарский 1982: 103]. Однако «народность открывает дорогу неограниченной власти китча» [Гюнтер. Тоталитарная народность 2000: 384], чему свидетельство – натюрморт И. Машкова.

Примечания

1. О. П. Малкова. Из переписки
2. «Ленинский натюрморт» (1927) А. Куприна опубликован в «Советский художник» № 1 от 2 января 1934
3. И. Сталин. Живопись. Плакат. Графика. Скульптура. Огиз Изогиз, М., 1934
4. О Кремлевских звездах говорить было бы преждевременно, т.к. первая Кремлевская звезда, сменившая «царского орла», установлена в 1935 г. на Спасской башне. Другие были установлены в последующие годы.

Список использованной литературы

- Адамова-Слиозберг О. А. Путь. М., 2002.
- Болотина И. Илья Машков. М., 1977.
- Гюнтер Ханс. Архетипы советской культуры / Соцреалистический канон. Под. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000.
- Гюнтер Ханс. Тоталитарная народность и ее истоки / Соцреалистический канон. Под. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000.

- Джамбул Джамбаев.* Песни и поэмы. М., 1938.
- Дымищ А.* Литература и фольклор. Сб. ст., М., 1938.
- Ермилов В. За народность искусства. Красная новь, № 4, 1936.
- Искусство, 1949, № 1
- Ленин и Сталин в поэзии народов СССР. Гос. изд. Худ. лит-ра, М. 1938.
- Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве. Каталог выставки во Всесоюзном доме народного творчества им. Н. К. Крупской. М., 1939.
- Луначарский А. В.* Искусство как производство / Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2., М., 1982.
- Мильдон В.* Тринадцатая категория рассудка (Из наблюдений над образами смерти в русской литературе 20–30-х гг. XX в.) / Вопросы литературы. 1997, № 3.
- Отчего болел и умер Ленин. Л., 1924.
- Паперный В. Культура Два. М., 1985.
- Петроградская правда. 1924, 24 января.
- Творчество народов СССР под ред. А. М. Горького. Изд. ред. «Правда», М., 1937 – подарочное издание; его повторение под ред. А. М. Горького и Л. З. Мехлиса 1938 г.
- Соколов Ю. М.* Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. М., 1938.
- Стенограмма XVII съезда ВКП(б). Речь товарища Енукидзе. Заседание 28 января 1934 г., вечернее. http://www.pseudology.org/bolsheviki_lenintsy/XVII/5_2.htm
- Творчество народов СССР. Альманах. Гослитиздат, 1937.
- Сталин в народном эпосе. Под ред. акад. Ю. М. Соколова, Сб., Сов. пис., М., 1939.
- Успенский Б. А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. Избранные труды. т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.
- Что дало вскрытие тела В. И. Ленина // Известия. 1924, 25 января.
- Юстус Урсула.* Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина / Соцреалистический канон. Под. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000.
- Элиаде М.* Священное и мирское. Эл. ресурс: http://modernlib.ru/books/eliade_mircha/svyaschennoe_i_mirskoe/read

Филимонова Екатерина Борисовна*зав. отделом современного искусства**Музея изобразительных искусств**ГАОУ ТО «Музейный комплекс им. И. Я. Словоцова»**Тюмень**ebf@mail.ru***Работы И. И. Машкова и его учеников
в собрании Тюменского музея изобразительных искусств**

В коллекции Отечественной живописи XX века Тюменского музея изобразительных искусств находятся несколько работ, принадлежащих И. И. Машкову и художникам, непосредственно у него прошедшим школу живописного мастерства: М. Л. Кеслер, Н. С. Стеньшинской, О. Д. Яновской и Б. А. Шатилову. Анализу этих произведений посвящён данный материал.

Илья Машков – один из ярких художников в нашем отечественном искусстве. Особое оптимистичное восприятие мира всегда делает его работы узнаваемыми. И это несмотря на то, что художественный язык мастера неоднократно менялся. Были ведомы ему и творческие кризисы. Один из них разразился в жизни Машкова в начале 1900-х годов. В прошлом – жизнь художника-самоучки в провинции. Потом – учёба в Московском училище живописи, ваяния и зодчества: в академических классах и одновременно – в пейзажной мастерской А. М. Васнецова, затем – в портретной В. А. Серова и К. А. Коровина. Дни, проведённые в столичных музеях – и полная пока растерянность перед искусством старых мастеров. Машков с лёгкостью усваивал чужие манеры, но никак не находил своего собственного художественного языка. Доброму совету наставника, А. М. Васнецова, – «Вам следует писать и не следует мучиться, так как Вы для этого молоды», [Машков, 1951:313], – Машков тоже не мог последовать и впадает в отчаяние, в бездействии, столь не свойственное его энергичной натуре.

Спасло художника классическое искусство, к которому он долгое время относился как «к черепам древних христиан». Счастливая встреча со знатоком старой живописи, художником А. И. Михайловским, открыла для него Рафаэля, Тициана, Рубенса, Рембрандта. Знакомство с классической живописью во всём её многообразии продолжилось сначала в Эрмитаже, потом – в заграничной поездке 1908 года. К этому прибавился живой интерес к современному, особенно французскому, искусству. Домой Машков возвращается уже не дилетантом, а художником, который знает, чего он хочет добиться в творчестве.

«Со временем любовь к старому искусству у Машкова не угасла, а напротив, окрепла и выросла. Этот факт даёт ориентиры для решения проблемы влияния на Машкова старого и нового искусства. Можно предположить, что с этого времени Машков чувствовал себя причастным к классической традиции, что должно было побуждать его добиваться совершенства и искать истину в искусстве и объективные основы живописи. Потому же понятно, почему Машков не сделался принципиальным авангардистом и экстремистом в искусстве» [Болотина, 1977:15].

В 1910-е годы, в бубноволетский период, значительное место в творчестве Машкова начинает занимать натюрморт. Отстаивая права жанра как полноправного, как картины, художник создаёт в это время свои знаменитые «Синие сливы» (ГТГ), «Камелию и крендель» (ГТГ), «Натюрморт с бегониями» (ГРМ) и др. В 1920-е годы он, ощущая связь с классической традицией, непосредственно продемонстрировал свою верность ей. Я. Тугендхольд писал: «Машков возмечтал о ХУШ веке» [Болотина, 1977: 78].

В это время у художника появляется целый ряд так называемых «музейных натюрмортов». В известной степени он замыкается в рамках традиционного жанра в духе голландских мастеров. Ограничивается даже круг изображаемых предметов: старые вещи, посуда, цветы, фрукты (часто искусственные). Зато отчётливее проявляется композиционное мастерство Машкова. По прежнему яркой стороной его произведений остаётся колорит, но в целом живопись становится спокойней, и по цвету, и по фактуре. Почти отсутствует плотный тёмный контур, исчезает «натиск бубноволетской кисти». Художник работает в классической технике многослойного письма.

В собрании Тюменского музея изобразительных искусств находится «Натюрморт с виноградом» Машкова, датированный 1924 г. (*прим. 1*) (**цв. вклейка, рис. 130**). Это копия-вариант с натюрморта 1923 г., находящегося ныне в Пермской картинной галерее. (*прим. 2*).

На деревянном столе овальной формы, занимая почти всю его поверхность, разложены фрукты и виноград. Расположенные на некотором расстоянии от края холста, они представляют собой компактную, замкнутую, обособленную от зрителя группу. Свою роль в создании особой атмосферы играет фон – мерцающий, переливающийся различными оттенками коричневого: от почти бежевого до тёмного с красноватым отливом. Точка зрения «сверху» усиливает ощущение отстранённости и в то же время даёт возможность обозреть каждый элемент изображения, подчёркивая его весомость и значительность.

То, что среди настоящих фруктов на полотне изображены и искусственные, можно определить лишь из того, что они встречаются в других работах художника (*прим. 3*). В живописном отношении те и другие равноправны. Особые цветовые характеристики наделяют драгоценностью камня-самоцвета каждый плод: инжир – насыщенно синий, персик – интенсивно жёлтый в разломе, виноград – золотистый, чернильный, фиолетовый. Увлечение ярким, красивым всегда отличало Машкова, сохраняя непосредственность и свежесть его восприятия мира. Художник каждый раз словно заново видит натуру, испытывая искреннее удивление пред ней. Потому, даже если «сюжет» картины повторяется, композиционное и цветовое решение делает её неповторимой. Натура у Машкова всегда активна, живёт своей внутренней и динамичной жизнью, в соответствии с которой художник трактует и цвет предметов, используя приём его преувеличения («цветовые экстраполяции» по выражению Фёдорова-Давыдова). Так, в нашем натюрморте разломленный персик слишком жёлт, слишком ярк, «ведёт себя» несколько вызывающе, а бледно-жёлтая разрезанная дыня, кажется, чересчур откровенно демонстрирует свою дородную наготу. Эту колористическую пьесу зритель постигает не сразу, а в процессе довольно длительного восприятия. Активизация натуры происходит на наших глазах и в нашем сознании. И если сначала мы ощущали обособленность мира картины от мира реального, то постепенно граница между ними становится проницаемой. Материя на полотнах Машкова обретает возможность «вытесняя воздух, входит тяжёлой поступью в мир зрителя, в его пространство...не допуская сомнения в праве своего физического бытия» [Герчук, 1971: 81].

Этот творческий подход И. И. Машков передал и своим ученикам. Так, для М. Л. Кеслер, принявшей эстафету от Ильи Машкова на живописном отделении Высшей художественной школы при АХРР, всё зримое обладает духовным началом. Художница даёт возможность увидеть истинную красоту самых простых вещей – будь то предметы сельского быта («Сельский завтрак», х., м., 124x89) (*прим. 4*) (**цв. вклейка, рис. 131**), каравай хлеба, трогательный венок из васильков («Хлеб», 1982, х., м., 102x145), (*прим. 5*), букет из сухих цветов и веток на фоне зимнего окна («Первый снег», 1968, х., м., 110x130) (*прим. 6*). Для того, чтобы усилить эффект материальности, осязаемости изображения, Кеслер использовала в работе холсты с разреженным расположением нитей и фактурные грунты с добавлением опилок. При этом цветовая гармония и композиционная стройность придаёт её картинам изысканность и аристократизм.

Художница Н. С. Стеньшинская, учившаяся в мастерской Машкова во ВХУТЕМА-Се-ВХУТЕИНе, не так эффектна в своих живописных проявлениях. В простоте и искренности она передаёт свой тихий восторг перед миром, где всё – предметы и природа – предстают в своём первозданном единстве. В нашем музее хранится её натюрморт «Хлеб и цветы» (1984, х., м., 70x100) (*прим. 7*) (**цв. вклейка, рис. 132**).

Когда речь заходит о портретной живописи, неизменно возникает вопрос о глубине понимания мастером внутренней сущности модели. И каждый художник решает этот вопрос особо, исходя из своих творческих установок. Для Ильи Машкова человек – это, прежде всего, носитель плодотворной силы земли, обладатель физического здоровья и душевного равновесия, позволяющих ему жить и наслаждаться этой жизнью. Такое отношение может показаться принижающим человеческую суть (достаточно вспомнить, как ошеломил публику на первой выставке «Бубнового валета» его «Автопортрет и портрет Кончаловского»), но негодовать тут не стоит. Ведь даже Библия, описывая человека в грядущем воскрешении, обещает ему плоть «крепкую, как у тельца». Столь актуальный во все времена идеал женской красоты тоже сформировался у Ильи Машкова раз и навсегда. С его полотен на нас смотрят пышущие здоровьем красавицы. Художник совмещает качество традиционного парадного портрета с чертами примитива, провинциальной фотографии. Новая официальная эстетика тоже требовала от портрета декларативности, пафоса. Машков нашёл способ приспособить к этим требованиям собственное видение натуры.

«Машковские» типы мы встречаем и в хранящихся в Тюменском музее изобразительных искусств работах художников О. Д. Яновской и Б. А. Шатилова, получивших живописную выучку у Машкова: Яновская – в его частной студии, Шатилов – в Высшей художественной школе при АХРР. «Регулировщица» (1945, х., м., 101x80,5) (*прим. 8*) Яновской (**цв. вклейка, рис. 133**) полна энергии и молодого задора. Девушка, изображённая на «Портрете продавщицы овощей» (1937, х., м., 36x27) (*прим. 9*) кисти Бориса Шатилова (**цв. вклейка, рис. 134**), тоже вполне в духе Машкова, хотя художник больше углубляется здесь в психологическую характеристику модели.

Для Ильи Машкова и его учеников весь видимый мир обладает духовной сутью и является источником вдохновения. В наше сложное время их искусство – это мощный творческий потенциал, который неизменно реализуется и будет реализовываться новыми поколениями художников.

Примечания

1. Пост. из МК РСФСР в 1960 г. Инв. № – Ж-421
2. Между двумя работами есть некоторые отличия. Например, в пермской картине инжир на заднем плане зелёный, а в тюменской – синий; большой персик спереди в пермском варианте с червоточинкой, а в нашем – без. Возможно, существует ещё один вариант этого натюрморта. Судя по фотографии (ч/б) экспозиции работ И. И. Машкова на «Выставке картин», организованной Российским обществом Красного Креста в Москве в 1924 году, где была представлена эта работа, на первом плане между виноградными гроздьями лежит не персик, а лимон [Болотина, 1977:435].
3. Болотина, 1977. Каталог: № 473 «Натюрморт. Фрукты» (1936, Казахская художественная галерея); № 539 «Натюрморт с арбузом, тыквой и разрезанной дыней» (1940, местонахождение неизвестно)
4. Пост. от автора в 1983 г. Инв. № – Ж-1034
5. Пост. от автора в 1982 г. Инв. № – Ж-1033
6. Пост. от автора в 1983 г. Инв. № – Ж-1035
7. Пост. Из РОСИЗО в 1991 г. Инв. № – Ж-1251
8. Пост. из Саратовского государственного художественного музея им. Радищева в 1957 г. Инв. № – Ж-82
9. Пост. Из РОСИЗО в 1991 г. Инв. № – Ж-1754

Список использованной литературы

- Болотина И. С. 1977. Илья Машков. М.
- Болтина И. С. 1989. Проблемы русского и советского натюрморта. М.
- Герчук Ю. Я. 1971. Живые вещи. М.
- Машков И. И. 1951. Автобиография //Мастера советского изобразительного искусства. Призведения и автобиографические очерки. Живопись /Сост. П. М. Сысоев, В. А. Шкварников. М.
- Малкова О. П. 2006. Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910–1950-х г. г. Социокультурные и пластические аспекты (на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств). Автореферат диссертации. С-П.
- Поспелов Г. Г. 1990. «Бубновый валет». М.
- Черлинка Г. К. 1988. Натюрморт в советской живописи//Знание. Серия «Искусство»№ 5.
- Илья Иванович Машков. Альбом. 1961 /Вступ. ст. С. Дружинина. М.
- Рыбаков И. А. Марго. 2008 //Сергиевские ведомости. № 7.
- Филимонова Е. Б. 2002. Натюрморты П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, И. И. Машкова в коллекции Тюменского музея изобразительных искусств //Сборник научных трудов Тюменского музея изобразительных искусств. Выпуск 3 /Сост. Субботина В. А. Тюмень.
- Филимонова Е. Б. 2010. Живопись художников «Бубнового валета» в собрании Музея изобразительных искусств ГУК ТО «Музейный комплекс им. И. Я. Словова» (К 100-летию художественного объединения) //Декабрьские диалоги. Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф. В. Мелёхина. Вып. 13 /Научн. Ред. Ф. М. Буреева. Омск.

Филимонова Е. Б. 2011. Творчество художников – учеников бубновалетцев (на примере произведений из коллекции живописи XX века Тюменского музея изобразительных искусств) //Декабрьские диалоги. Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф. В. Мелёхина. Вып. 14 /Научн. Ред. Ф. М. Буреева. Омск.

Сведения об авторах

Аксенов Алексей Васильевич – научный сотрудник, МБУК БГО «Борисоглебский историко-художественный музей». Борисоглебск.

bor.muzej@yandex.ru

Антюфеева Ольга Алексеевна – кандидат архитектуры, доцент кафедры урбанистики и теории архитектуры ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный технический университет». Волгоград.

myself88@yandex.ru

Аппаева Жаухар Мустафаевна – председатель Кабардино-Балкарского отделения АИС. Нальчик. appaewa2565@mail.ru

Бахтияров Руслан Анатольевич – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург.

bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Белюсова-Лебедева Вероника Анатольевна – научный сотрудник музея-усадьбы В. И. Сурикова. Красноярск.

forest.9@list.ru

Булак Ксения Андреевна – старший научный сотрудник Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова. Красноярск.

harlinski@yandex.ru

Вашкау Нина Эмильевна – доктор исторических наук, профессор ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семёнова-Тян-Шанского». Липецк.

vaschkau@mail.ru

Вострецова Людмила Новомировна – старший научный сотрудник отдела рисунка и акварели Государственного Русского музея. Санкт-Петербург.

l_novomirovna@mail.ru

Галаганова Елена Захаровна – заведующая научным и выставочным сектором ГПОУ «Кемеровский областной художественный колледж». Кемерово.

lezahava@mail.ru

Галкова Ольга Валентиновна – доктор исторических наук, профессор ГБОУ ВПО «Волгоградский государственный медицинский университет».

galkolia@mail.ru

Гальчук Ольга Викторовна – кандидат педагогических наук, ФГБНУ «Институт Художественного образования и культурологии Российской академии образования». Москва.

olgagalchuk@mail.ru

Гамалий Галина Викторовна – научный сотрудник ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова». Волгоград.

volgmuz_art@mail.ru

Гольденберг Аркадий Хаимович – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград.

goldenberg48@mail.ru

Грачева Светлана Михайловна – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры русского искусства, декан факультета теории и истории искусств Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при РАХ. Санкт-Петербург.

grachewasvetlana@yandex.ru

Грибосова-Гребнева Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Москва.

gribosova-grebneva@yandex.ru

Грушевская Елена Евгеньевна – заместитель директора Института региональной экономики и социального проектирования. Волгоград.

lg26@list.ru

Дьякова Седа Кареновна – студентка V курса кафедры хорового дирижирования Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова. Волгоград.

Замятин Дмитрий Николаевич – доктор культурологии, главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики имени А. А. Высоковского (ВШУ) НИУ «Высшая школа экономики». Москва.

dzamyatin@hse.ru

Иваницкий Александр Ильич – доктор филологических наук; ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований (ИВГИ) Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Москва.

meisster@mail.ru

Иванова Анна Александровна – кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, кафедра русского устного народного творчества. Москва.
bratynia@rambler.ru

Калуцков Владимир Николаевич – доктор географических наук, доцент. Профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, факультет иностранных языков и регионоведения. Москва.
bratynia@rambler.ru

Ковзун Александр Александрович – кандидат филологических наук, заведующий сектором редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки, член АИС. Владимир.
tdhata@rambler.ru

Колосова Екатерина Матвеевна – директор музея Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, член творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Санкт-Петербург.
muzeirgpu2013@yandex.ru

Крейцер Александр Викторович – Ведущий редактор музея Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, член творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Санкт-Петербург.
muzeirgpu2013@yandex.ru

Кувалдина Ираида Валентиновна – кандидат искусствоведения заместитель директора КОГБУК «Вятский художественный музей имени В.М. и А. М. Васнецовых», член АИС и СХР. Киров. vita0101@yandex.ru

Кузнецова Майя Анатольевна – доктор философских наук, зав.кафедрой экономических и социально-правовых дисциплин Волгоградского филиала Московского гуманитарно-экономического института (ВФ МГЭИ). Волгоград.
makuznetsova@mail.ru

Лавренова Ольга Александровна – кандидат географических наук, доктор философских наук, и. о. вед. н. с. Института научной информации по общественным наукам РАН (ИНИОН РАН). Москва. olgalavr@mail.ru

Лескова Инна Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, член Всероссийской Ассоциация искусствоведов и арт-критиков. Волгоград.
innaleskova@yandex.ru

Макаров Андрей Иванович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии ФГАОУ ВО «Волгоградский государственный университет». Волгоград.
andre_mak@mail.ru

Малинина Татьяна Глебовна – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела монументального искусства и художественных проблем архитектуры НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ; профессор МГАХИ им.В.И.Сурикова. Москва.
tgmal01@yandex.ru

Малкова Ольга Петровна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им.И.И. Машкова», член АИС. Волгоград.
malkova_olga69@mail.ru

Медведева Мария Александровна – магистрант кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград.
mary-medved.medvedeva@yandex.ru

Муратов Александр Михайлович – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург. samurat@list.ru

Нагой Фатима Нурдиновна – кандидат философских наук, старший научный сотрудник ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова», доцент Волгоградского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС). Волгоград.
fatima_nm@mail.ru

Огаркова Елена Владимировна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ГБУК «Волгоградский музей изобразительных искусств им.И.И. Машкова», доцент ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный технический университет». Волгоград. elen-ogarkova@yandex.ru

Птичникова Галина Александровна – доктор архитектуры, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ). Волгоград.
ptichnikova_g@mail.ru

Руденко Елена Валерьевна – искусствовед, главный куратор некоммерческого культурного фонда IN ARTIBUS. Москва.
rudlena@yandex.ru

Рябцева Наталья Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики её преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград.
ryabtzeva.natalya@mail.ru

Савицкая Ольга Николаевна – кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград. savitskaya71@mail.ru

Салиенко Александра Петровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Москва.
alsalienko@mail.ru

Скабёлкина Марина Сергеевна – искусствовед, член АИС. Москва.
skamarina@yandex.ua

Слугина Галина Владиславовна – научный сотрудник, МБУК БГО «Борисоглебский историко-художественный музей». Борисоглебск.
bor.muzej@yandex.ru

Сорокин Игорь Владимирович – руководитель проекта «Саратовская крепость: расщедоточенный музей истории города». Саратов.
i40in@mail.ru

Степнова Анна Валерьевна – директор музея водоканала компании «Концессии водоснабжения». Волгоград. anna.stepnova@gmail.com

Стрелков Евгений Михайлович – ведущий специалист музея «Нижегородская радиолaborатория» Нижегородского государственного университета. Нижний Новгород. rivervolga2012@mail.ru

Струкова Александра Ивановна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Москва.
alexandra.i.strukova@gmail.com

Торопова Анастасия Александровна – аспирант кафедры философии ФГАОУ ВО «Волгоградский государственный университет». Волгоград.
ya-est-atanasija@yandex.ru

Тропкина Надежда Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград. netropkina@mail.ru

Филимонова Екатерина Борисовна – искусствовед, зав. отделом современного искусства Музея изобразительных искусств ТО «Музейный комплекс им. И. Я. Словцова». Тюмень. ebf@mail.ru

Филиппова Инга Игоревна – зав. сектором информационно-аналитической работы отдела «Консультационно-методический центр художественных музеев РФ» Государственного Русского музея. Санкт-Петербург.
inrm_fil@mail.ru

Филиппова Ольга Николаевна – преподаватель первой категории по истории искусства, ГБУДО ТДХШ «Тимирязевская детская художественная школа»; член Ассоциации искусствоведов. Москва. iscusstvo0891@mail.ru

Шапченко Юлия Павловна – старший научный сотрудник Научно-информационного центра по культуре при Российской государственной библиотеке, член АИС. Москва. juli16@yandex.ru

Шмакова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова. Волгоград. olshmakova@gmail.com

Яворский Дмитрий Ромуальдович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социологии Волгоградского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС). Волгоград.
yavorsky@vistcom.ru

Якименко Екатерина Романовна – аспирант ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет». Волгоград.



ИЛЛЮСТРАЦИИ

**К статье Т. Г. Малининой. «Гений места» в актуальных архитектурных практиках.
О методах анализа культурного климата городской среды**



Рис. 1 к стр. 29. Консервация раскопок виллы Эркуллия в г. Пяцца Армерина (Сицилия)



Рис. 2 к стр. 29. Включение нового здания в историческую застройку. Мюнхен. Германия.



Рис. 3 к стр. 33. Монпелье. Фрагменты застройки. Принципы «мифологизации» новых городских пространств.



Рис. 4 к стр. 34. Беляево. Коньковский жилой массив.



Рис. 5 к стр. 35. Беляево. Коньковский жилой массив.

**К статье Г. А. Птичниковой и О. А. Антюфеевой.
Регионализм и глобализм в современной музейной архитектуре**



Рис. 6 к стр. 57. Музей Гуггенхайма в Бильбао, Испания. Арх. Ф. Гери, 1997.



Рис. 7 к стр. 57. Музей современного искусства (ГЦСИ) в Москве. Проект. Арх. М. Хазанов, 2009.



Рис. 8 к стр. 58. Музей Старой Уппсалы, Швеция. Арх. К. Нюрен, 2000.



Рис. 9 к стр. 59. Музей наскальных изображений бронзового века и раннего железного века Витлюке (Vitlycke) в Тануме, Швеция. Арх. К. Нюрен, 1999.

**К статье Е. М. Стрелкова. Фотопортация: фотосюжеты Максима Дмитриева
в переложении для современных медиа**



Рис. 10 к стр. 66. Разворот из книги художника «Сиренада»



Рис. 11 к стр. 66. Фрагмент инсталляции «Сиренада» в подвале Нижегородского арсенала



Рис. 12 к стр. 66. Интерьер павильона Крайнего севера. Фото Максима Дмитриева, 1896.



Рис. 13 к стр. 66. Фрагмент складня из книги «Фотопортация. 1896» с перенесёнными на Крайний север фоторепликами нижегородцев рубежа XIX – XX веков



Рис. 14 к стр. 66. Общий вид инсталляции «Третья идея»

**К статье Грушевской Е. Е. Символы и смыслы фестиваля искусств
«Извините, Вы не видели Лосева?»**



Рис. 15 к стр. 85. Лосев В. Н. Таня. 1973. К., м. 18×13. частное собрание



Рис. 16 к стр. 85. Лосев В. Н. Ночь. 1978. К., м. частное собрание

К статье А. В. Крейцера. Александр Блок и «дух места» Аптекарского острова

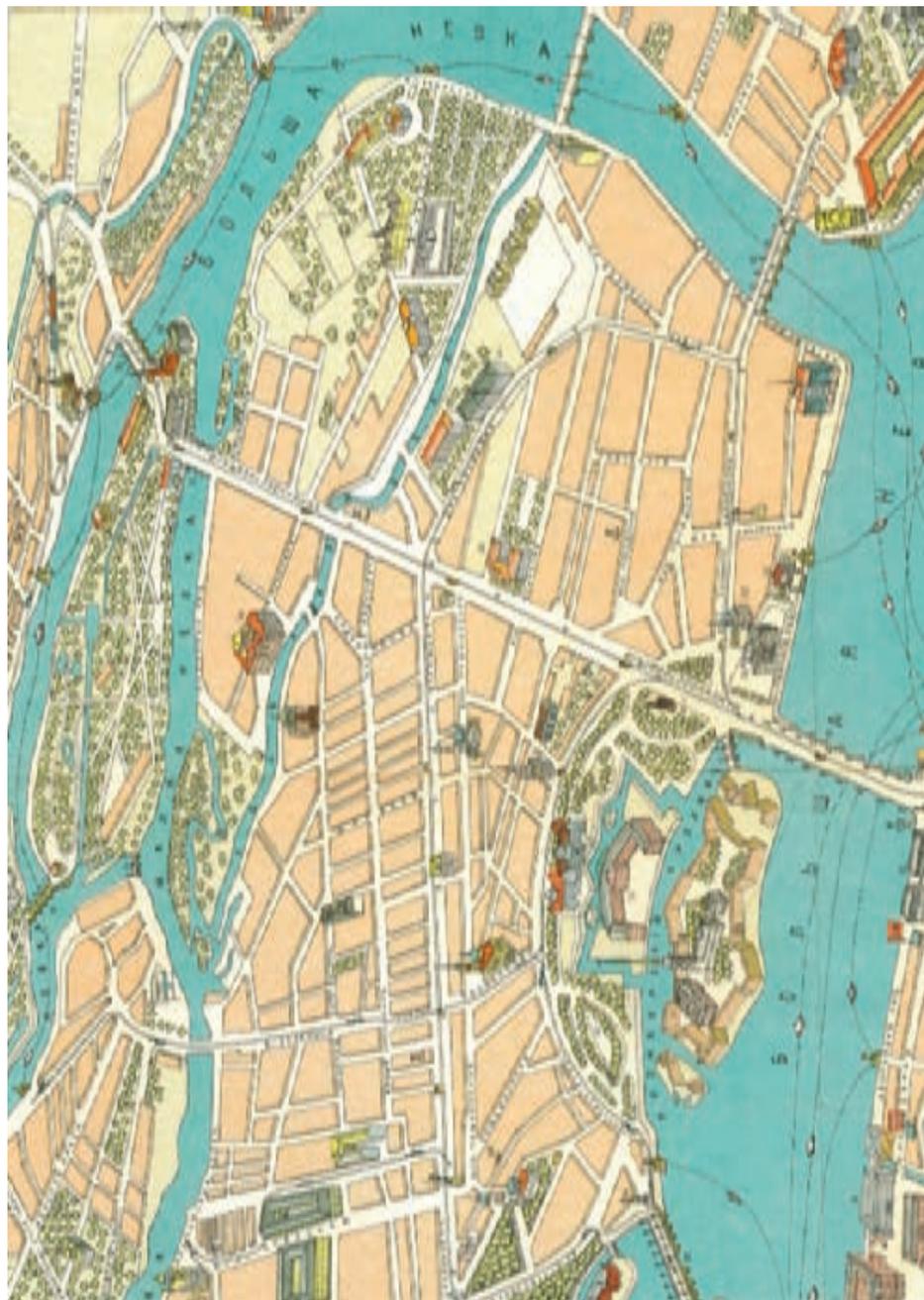


Рис. 17 к стр. 88. План-панорама города Санкт-Петербурга. 1913. Фрагмент. Между Большой Невкой (и ее продолжением – Малой Невкой) и рекой Карповкой – Аптекарский остров

К статье И. В. Сорокина. От Саратова до Бухары: образы памяти Павла Кузнецова



Рис. 18 к стр. 110. П. В. Кузнецов. В саду. Весна. 1904–1905. х., т.
Собрание семьи Сарабяновых.



Рис. 19 к стр. 110. Павел Кузнецов возле юрты. Начало 1910-х. Фото Виктора Кузнецова (?).
Собрание Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева.



Рис. 20 к стр. 110. П. В. Кузнецов. Заглавный лист автолитографий «Горная Бухара». 1923.

К статье О. А. Лавреновой. Мастер гор: Гималаи в творчестве Н. К. Рериха



Рис. 21 к стр. 119. Н. К. Рерих. Песнь о Шамбале. 1943. Х., т. 79 x 137. Государственный музей искусства народов Востока



Рис. 22 к стр. 122. Н. К. Рерих. Скалы Лахула (Знаки Гэсера). 1935. Х., т. 86 x 123. Государственный Русский музей. Россия. Санкт-Петербург.



Рис. 23 к стр. 123. Н. К. Рерих. Ночь. Эверест. 1938. К., т. 30,4x45,6. Музей имени Н. К. Рериха. МЦР. Россия, Москва.



Рис. 24 к стр. 124. Н. К. Рерих. Христос в пустыне. 1933. Х., т. 60,9×50,9. Музей имени Н. К. Рериха. МЦР. Россия, Москва.



Рис. 25 к стр. 124. С. Н. Рерих. Портрет Н. К. Рериха. 1939. Х., т. 133x118. Национальная галерея. Болгария, София.

К статье И. В. Кувалдиной. Образы родной земли в искусстве А. В. Исупова



Рис. 26 к стр. 125. Исупов А. В. Автопортрет. 1915. Х., м. 84×73,7. Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых.



Рис. 27 к стр. 129. Исупов А. В. Дворик в провинции. Вид из мастерской. 1910. Х., м. 60×78.
Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых



Рис. 28 к стр. 129. Исупов А. В. Монастырь. 1910. Х., м. 72×89,5.
Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых.



Рис. 29 к стр. 129. Исупов А. В. Северный пейзаж. 1911. К., м. 71×106,2.
Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых.



Рис. 30 к стр. 130. Исупов А. В. Пейзаж с женской фигурой. 1935. Х., м. 70,5×100. Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

К статье В. Н. Калущкова. Михаил Нестеров и ландшафт Сергия Радонежского: на материале картины «Видение отроку Варфоломею»



Рис. 31 к стр. 133. М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890. Х., м. 160×211. Государственная Третьяковская галерея

К статье А. В. Аксенова и Г. В. Слугиной. «Человек на высокий лад»



Рис. 32 к стр. 138. Фрагмент экспозиции «Сибирский коридор» (Кабинет князя) в Борисоглебском историко-художественном музее. Фото. 2016 г.



Рис. 33 к стр. 139. Библиотека князей Волконских в имении Павловка.
Худ. А. Алексеев. Нач. XX в.



Рис. 34 к стр. 141. Подлинное зеркало из имения Павловка
в экспозиции «Сибирский коридор». Фото. 2016 г.



Рис. 35 к стр. 142. Фрагмент экспозиции «Сибирский коридор» (комната с двумя балконами).
Фото. 2016 г.

К статье А. М. Муратов. П. П. Кончаловский на даче «Бугры»



Рис. 36 к стр. 144. Кончаловский П. П. Дом в Белкино. 1907. Х., м. 88×80.



Рис. 37 к стр. 145. Кончаловский П. П. Наталья Петровна Кончаловская, дочь художника и Катенька у рояля. 1935. Х., м. 141×121.



Рис. 38 к стр. 146. Кончаловский П. П. Натюрморт Сирень «Петр Кончаловский». 1933. Х., м. 71×79.



Рис. 39 к стр. 146. Кончаловский П. П. Володя у воды. 1938. Х., м. 76×173.



Рис. 40 к стр. 148. Кончаловский П. П. На лужайке. 1954. Х., м. 174×203.

К статье М. С. Скабёлкиной. Мотивы и образы родной земли в живописи
А. А. Осмеркина. Некоторые аспекты национальной самоидентификации художника



Рис. 41 к стр. 154. А. А. Осмеркин. Синичья гора, где могила А. С. Пушкина. 1928 г. Х., м. 91×108. Москва. Частная коллекция.



Рис. 42 к стр. 155. А. А. Осмеркин. Святогорский монастырь. 1928 г. Х., м. 93,5×74. Кропивницкий областной художественный музей.



Рис. 43 к стр. 155. А. А. Осмеркин. Украина. 1930 г. Х., м. 83×115. Кропивницкий областной художественный музей.



Рис. 44 к стр. 156. А. А. Осмеркин. Натюрморт с бандурой. (Гитара и лира). 1921 г. Х., м. 97×80. Санкт-Петербург. ГРМ.



Рис. 45 к стр. 156. А. А. Осмеркин. Любимые книги и танагра. 1947 г. Х., м. 120×100,5. Москва. ГТГ.



Рис. 46 к стр. 157. А. А. Осмеркин. Натюрморт с ходиками. 1952 г. Х., м. 117×100. Санкт-Петербург. ГРМ.

К статье О. Н. Филипповой. Пейзаж в творчестве Е. И. Востокова (1913–2002 гг.)



Рис. 47 к стр. 161. Востоков Е. И. Летом в Краскове. К., м. 35,0×50,0. 1962 г.
Коллекция И. Е. Востокова



Рис. 48 к стр. 161. Востоков Е. И. Жаркое лето. К., м. 40,0×50,0. 1968 г.
Коллекция И. Е. Востокова



Рис. 49 к стр. 162. Востоков Е. И. Березовая роща. Х. на к., м. 35,0×50,0. 1974 г.
Коллекция И. Е. Востокова



Рис. 50 к стр. 162. Востоков Е. И. Весна в Голицыне. Х. на к., м. 50,0×60,0. 1984 г.
Коллекция И. Е. Востокова



Рис. 51 к стр. 162. Востоков Е. И. Весенние дни на Истре. Х. на к., м. 50,0×70,0. 1987 г.
Коллекция И. Е. Востокова

К статье Л. Вострецово́й. Петергоф. Владимир Стерлигов и его круг.



Рис. 52 к стр. 165. Стерлигов В. В. Дерево в небе. Начало 1960-х. К., м. 21,5×26.
Частное собрание. Санкт-Петербург



Рис. 53 к стр. 168. Волков В. П. Лестница. Ленинский проспект. 1984 г. Б., а. 69,3×51 ГРМ

К статье В. А. Белоусовой-Лебедевой. Гений места. Красноярск Сурикова и Поздеева



Рис. 54 к стр. 170. С. Филинин. Вид на Красноярск с крыши ЖК «Перья». Фото 2014 г.



Рис. 55 к стр. 170. А. Федосеев. Вид с одной из скал заповедника «Столбы» на Красноярск. Фото из открытых источников.



Рис. 56 к стр. 171. А. Г. Поздеев. Автопортрет-воспоминание. Х., м., 85×55. Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова.

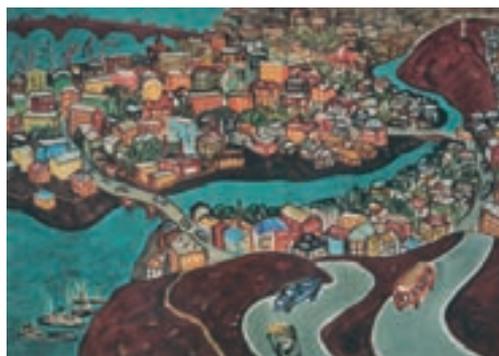


Рис. 57 к стр. 172. А. Г. Поздеев. Старый город. 1970 г. Б., а. 73×101. Новосибирская художественная галерея.



Рис. 58 к стр. 173. Памятник А. Г. Поздееву на ул. Мира. Красноярск, 2016. Фото автора.

К статье И. И. Филипповой. А. А. Пластов и Прислониha



Рис. 59 к стр. 174. Пластов А. А. Пасхальный натюрморт. Вт. пол. 1920-х гг. Х., м. 51×63. Частное собрание.



Рис. 60 к стр. 174. Пластов А. А. Летний праздник в Прислонике. Кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. Х., м. 48,5×61. Частное собрание.

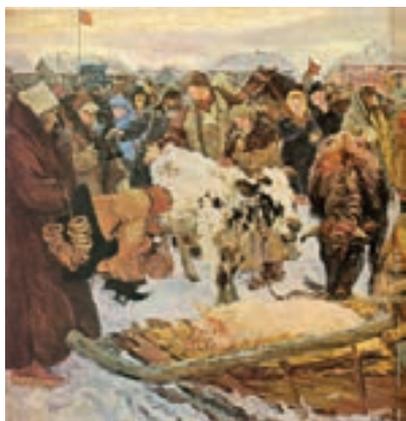


Рис. 61 к стр. 174. Пластов А. А. Колхозный базар (Скотный ряд). 1936 г. Х., м. 117,5×172. Историко-краеведческий и художественный музей Тулы.



Рис. 62 к стр. 175. Пластов А. А. Жнец. 1951–1952 гг. Х., м. 128×70. Частное собрание.



Рис. 63 к стр. 177. Пластов А. А. Сбор картофеля. 1956 г. Х., м. 113×163. ГРМ.

**К статье К. А. Булак. Гений сибирского Севера в произведениях художников
Красноярского края**



Рис. 64 к стр. 181. Рязов Б. Я. Север. Далекий поселок. 1982 г. Х., м. 76×118,3. Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.



Рис. 65 к стр. 182. Мешков В. И. Тревожная ночь. 1967 г. Б., цв. линогр. 47,9×70.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова



Рис. 66 к стр. 183. Горенский Г. Г. Рыбаки-ненцы. 1972 г. Х., м. 157,5×191.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова



Рис. 67 к стр. 184. Туров С. Ф. Песня. Из серии «Юность Таймыра». 1980 г. Б., цв. офорт. 59×57,8.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

К статье А. И. Струковой. Себеж и Громов: вся жизнь в одном городе



Рис. 68 к стр. 198. Громов К. М. Ледниковый период. 1980-е (?). Древоноволокнистая плита, м. 75×122. Себежский краеведческий музей, Себеж



Рис. 69 к стр. 199. Громов К. М. Силурийский период. 1940-е. Х., м. Себежский краеведческий музей, Себеж



Рис. 70 к стр. 199. Громов К. М. Закат над озером Себежское (Катерок). 1953 г. Х., м. 66,8×144. Себежский краеведческий музей, Себеж



Рис. 71 к стр. 200. Громов К. М. «Утро на озере Себежском». 1968 г. Х., м. 81×119. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

**К статье Ф. Н. Нагой. Культурное понимание как способ бытия человека:
разговор с художником**



Рис. 72 к стр. 205. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Волгоград. Центральная набережная. 1963 г. Б., линогравюра, 42×60. ВМИИ



Рис. 73 к стр. 205. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Театр музыкальной комедии. Волгоград. 1989 г. Б., сухая игла, 32,2×50. ВМИИ



Рис. 74 к стр. 207. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Волгоград. Мост через реку Пионерку. 1982 г. Б., офорт. 46,5×59,5. ВМИИ



Рис. 75 к стр. 207. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Сталинград строится. 1960 г. Б., линогравюра. 69×49. ВМИИ



Рис. 76 к стр. 208. Пирогова Н. Д. (р. 1929). Портрет Л. Голуба. 1958 г. К., у. 66×58. ВМИИ

К статье И. А. Лесковой. Тема второстепенного человека в живописи С. В. Крылова



Рис. 77 к стр. 212. Крылов С. В. Проект шоу «Волгоградская культура». Масштаб 5000. 2002 г.

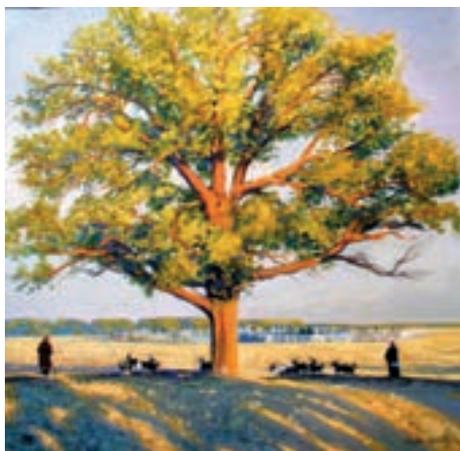


Рис. 78 к стр. 214. Крылов С. В. Это хороший день, чтобы умереть. 2013 г.



Рис. 79 к стр. 215. Крылов С. В. Баннер ко Дню Победы. 2005 г.



Рис. 80 к стр. 215. Крылов С. В. Разрывы. 2004 г.

К статье Н. Э. Вашкау. Энергия художника (Виктор Сорокин, Мастер)



Рис. 81 к стр. 222. Сорокин В. С. Автопортрет. 1995 г. Х., м. 48×53



Рис. 82 к стр. 222. Сорокин В. С. Зима в лесу. 1980-е гг. Х., м. 39,5×50,5



Рис. 83 к стр. 222. Сорокин В. С. Пруд. Хрущёво. 1992 г. Х., м.



Рис. 84 к стр. 222. Сорокин В. С. Лилии. 2000 г. Х., м.



Рис. 85 к стр. 222. Сорокин В. С. Окно. 1992 г. Х., м. 60×63



Рис. 86 к стр. 222. Сорокин В. С. Золотые шары. 1999 г. Х., м. 100×109



Рис. 87 к стр. 222. Сорокин В. С. Весна. 1990-е. Х., м.

**К статье Е. З. Галагановой. Молодой художник и художественные традиции
промышленного города**



Рис. 88 к стр. 224. Кремлева А. В поисках Пути. Х., м. 85×80. 2015 г.



Рис. 89 к стр. 225. Зерфус Е. Шахтер. Х., м. 95×65. 2014 г.



Рис. 90 к стр. 225. Ключников Н. Портрет молодого человека. Х., м. 120×80. 2011 г.

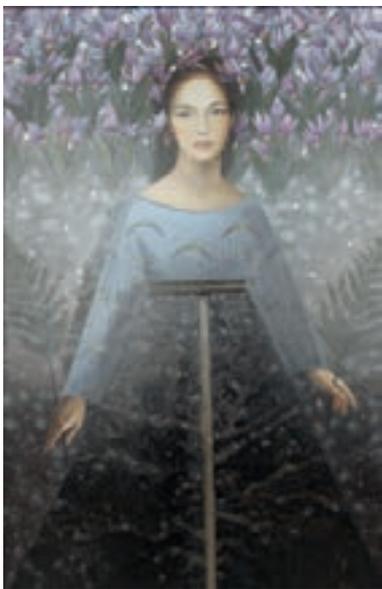


Рис. 91 к стр. 225. Хмель Я. Долина угля. Х., м. 120×100. 2014 г.

К статье О. В. Гальчук. «Гений места» Московского Художественного театра в русском искусстве



Рис. 92 к стр. 235. Московский Художественный театр

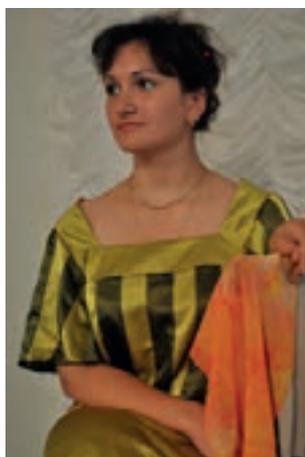


Рис. 93 к стр. 238. С. Рахманова, актриса студенческого театра СКЛПИИМ в роли О. Л. Книппер-Чеховой (моноспектакль «Слово о Чехове»)

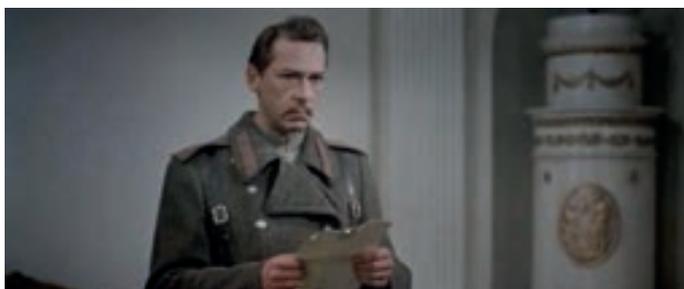


Рис. 94 к стр. 239. Выпускник Школы-студии МХАТ, актер, режиссер, руководитель МХАТ Олег Николаевич Ефремов

К статье Ю. П. Шапченко. Советская столица в 1930-е гг. глазами иностранца



Рис. 95 к стр. 266. Брэнсон Де Ку. Фото. Книжный магазин. 1930-е



Рис. 96 к стр. 266. Брэнсон Де Ку. Фото. Панорама Москвы. 1930-е

К статье С. М. Грачевой. Основные тенденции развития отечественной пейзажной живописи первой половины XX века



Рис. 97 к стр. 267. Ларионов М. Ф. Акация весной (верхушки акаций). 1904 г. Х., м. 118×130. ГРМ



Рис. 98 к стр. 268. Машков И. И. Новодевичий монастырь. 1912–1913. Х., м. 93×120. ВМИИ



Рис. 99 к стр. 269. Кандинский В. В. Москва. Красная площадь. 1916 г. К., м. 51,5×49,5. ГТГ



Рис. 100 к стр. 270. Лучишкин С. А. Шар улетел. 1926 г. Х., м. 106×69. ГТГ



Рис. 101 к стр. 270. Лабас А.А. Первый паровоз на Турксибе. 1931 г. Х., м. 89,5×120. ГТГ



Рис. 102 к стр. 273. Куприн А. В. Беасальская долина. 1937 г. Х., м. 80×138. ГТГ



Рис. 103 к стр. 273. Крымов Н. П. Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве. 1937 г. Х., м. 81×135. ГТГ.



Рис. 104 к стр. 273. Пименов Ю. И. Новая Москва. 1937 г. Х., м. 140×170. ГТГ (Фрагмент).

**К статье Р. А. Бахтиярова. Городской пейзаж города-фронта.
От мрака трагедии и разрушения к свету надежды и красоты**



Рис. 105 к стр. 278. Русаков А. И. Блокадный пейзаж. 1942–1943. Х., м.



Рис. 106 к стр. 278. Пакулин В. И. Демидов переулок. 1943 г. Х., м.



Рис. 107 к стр. 278. Траугот Г. Н. У Петропавловской крепости. 1943 г. Х., м.

**К статье Е. В. Огарковой. «Черный» и «белый» Сталинград
в творчестве Н. Е. Черниковой**



Рис. 108 к стр. 280. Черникова Н. Е. Сталинград. 27/VIII – 42 г. На переправу. Б., кар. 26×37,5. ВМИИ.

К статье О. В. Галковой и О. Н. Савицкой. Машков-строитель «города будущего»



Рис. 109 к стр. 315. Сретенская церковь в Михайловской. Фото авторов. 2011 г.

К статье О. П. Малковой. «Свои края» Ильи Машкова



Рис. 110 к стр. 317. Машков И. И. Церковь в селении. 1901 г. Х., м. 34×49,5. ВМИИ



Рис. 111 к стр. 317. Машков И. И. Общий вид станицы Михайловской. 1933 г. Х., м. 53×224. ВМИИ



Рис. 112 к стр. 317. Машков И. И. Станица Михайловская. Неоконченный пейзаж. 1933 г. Х., м. 83×140, ВМИИ



Рис. 113 к стр. 318. Вид на с.п. Михайловское и р. Хопер. 2006 г. Фото автора.

**К статье О. П. Малковой и Г. В. Гамалий. Практический Машков.
Из опыта работы ВМИИ (проекты 2000-2010-х гг.)**

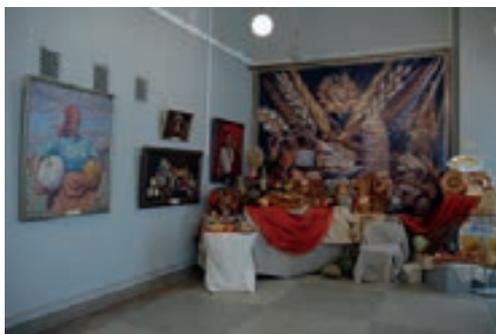


Рис. 114 к стр. 329. Инсталляция «Советские хлебы». Проект «Илья Машков. Художник в контексте его пространства и времени». 2006 г. ВМИИ

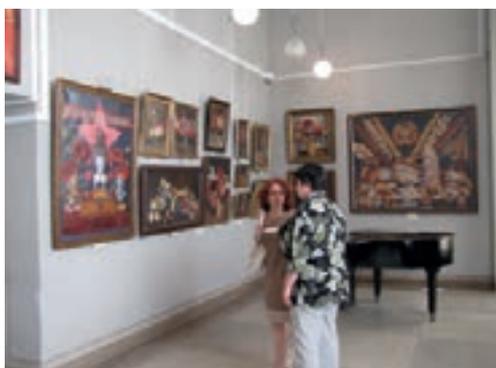


Рис. 115 к стр. 329. Экспозиция «Многоликий Машков». 2010 г. ВМИИ



Рис. 116 к стр. 330. Экспозиция «Машков-Загреков: учитель и ученик». 2011 г. ВМИИ



Рис. 117 к стр. 331. Мастер-класс «Натюрморт по-машковски» в рамках проекта «Многоликий Машков». 2010 г. ВМИИ

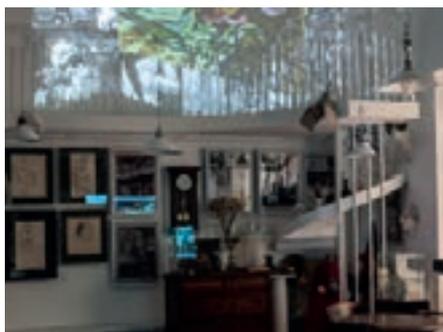


Рис. 118 к стр. 331. Интерактивная экспозиция «Мастерская Машкова». 2014 г. ВМИИ

К статье Е. В. Руденко. «Поздний Машков» из российских музеев и частных собраний. По итогам выставки в фонде IN ARTIBUS



Рис. 119 к стр. 339. Общий вид экспозиции «Поздний Машков».
 На переднем плане: Натюрморт с арбузом. 1940 г. Х., м. 87×103; Натюрморт с ананасом. 1940 г. Х., м. 85×108. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
 На заднем плане: Натюрморт с сеером. 1922 г. Х., м. 145×127,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Рис. 120 к стр. 340. Общий вид экспозиции «Поздний Машков».

Девушка на табачной плантации. 1930 г. Х., м. 107,5×80,5; Колхозница с тыквами. 1930 г. Х., м. 120×97,5. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова, Волгоград.
Девушка с подсолнухами. Портрет Зои Андреевой. 1930 г. Х., м. 106×72.
Собрание Инны Баженовой.



Рис. 121 к стр. 340. И. И. Машков. Артек. Панно для банкетного зала гостиницы Москва. 1937–1938. Х., м. 400×182.



Рис. 122 к стр. 341. Общий вид экспозиции «Поздний Машков».



Рис. 123 к стр. 341. И. И. Машков. Клубника и белый кувшин. 1943 г. Х., м. 102×110. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

**К статье А. П. Салиенко. О натюрморте И. Машкова
«Привет XVII съезду ВКП(б)» 1934 г.**



Рис. 124 к стр. 343. Машков И. Привет XVII съезду ВКП(б). Около 1934 г. Х., м. 131,5×100. Волгоградский музей изобразительных искусств имени И. И. Машкова, Волгоград.



Рис. 125 к стр. 348. Удальцова Н. Октябрьский натюрморт. 1927 г. Х., м. 106×142,5
Самарский областной художественный музей



Рис. 126 к стр. 348. Богородский Ф. Памяти В. И. Ленина, 1934 г. Х., м. 123×98.
Государственный исторический музей



Рис. 127 к стр. 348. Вывеска гастрономического магазина. 1-я четв. XX в. Жель, м. 201×117. Государственный музей истории Ленинграда / Русская живописная вывеска и художники авангарда. – Л., 1991.



Рис. 128 к стр. 348. Машков И. Натюрморт с куклой («Фарфоровая головка»). 1922 г. 76×96. Николаевский областной художественный музей им. В. В. Верещагина. Николаев, Украина.



Рис. 129 к стр. 354. Малагис В. Натюрморт Траурный, 1924 г. Х., м. 74×74. ГРМ

**К статье Е. Б. Филимоновой. Работы И. И. Машкова и его учеников
в собрании Тюменского музея изобразительных искусств**

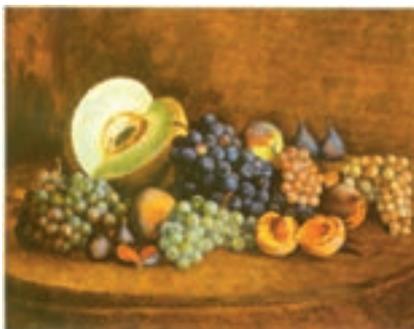


Рис. 130 к стр. 359. Машков И. И. Натюрморт с виноградом. 1924 г. Х., м., 62×79.



Рис. 131 к стр. 360. Кеслер М. Л. Сельский завтрак. Х., м., 124×89.



Рис. 132 к стр. 360. Стеньшинская Н. С. Хлеб и цветы. 1984 г. Х., м. 70×100.



Рис. 133 к стр. 360. Яновская О. Д. Регулировщица. 1945 г. Х., м. 101×80,5.

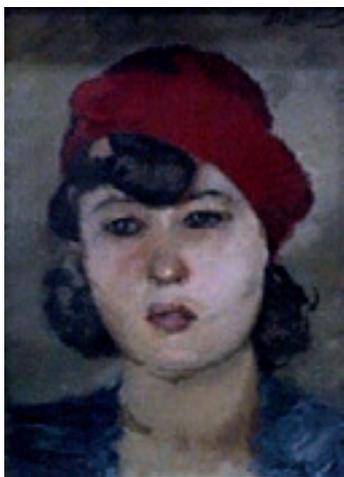


Рис. 134 к стр. 360. Шатилов Б. А. Портрет продавщицы овощей. 1937 г. Х., м. 36×27

«Гений места» в русском искусстве XX века»

*Материалы Всероссийской научной конференции,
посвященной 135-летию И. И. Машкова
10-11 ноября 2016 г.*

*при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда
проект 16-14-34503 г(р)*

сборник научных статей

Ответственный за выпуск *Ю. Б. Савичева*
Корректор *Н. В. Руденко*
Дизайнер-верстальщик *Е. Н. Наревская*

Подписано в печать 23.11.2016. Формат 60×90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Усл. печ. л. 33,7. Тираж 150 экз. Заказ № 584ор.

Издательство «Панорама»
400001 г. Волгоград, ул. КИМ, 6
Тел.: 8 (8442) 97-49-92

Отпечатано в ОАО «Альянс «Югполиграфиздат»
ООО «Ориана»
400001 г. Волгоград, ул. КИМ, 6
Тел.: 8 (8442) 26-60-10, 97-49-40