



ИНСТИТУТ НАСЛЕДИЯ

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2008—2009

СБОРНИК СТАТЕЙ

Вып. 2

Министерство культуры Российской Федерации
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
имени Д.С. Лихачёва

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2008—2009

СБОРНИК СТАТЕЙ

Вып. 2

Москва

2010

ББК 79.0:85

О 80

Редакторы-составители: Е. Андреева, Н. Габриэлян

Отаровские чтения. 2008-2009. Сборник статей. Выпуск 2. – М.:
Институт Наследия, 2010. – 240 с.; ил.

Отаровские чтения посвящены памяти выдающегося российского художника Бориса Сергеевича Отарова (1916–1991).

Предлагаемый сборник (вып. 2) составлен из статей участников третьих и четвёртых «Отаровских чтений» (2008, 2009 гг.) и разделён на две части. В первую вошли воспоминания, эссе и статьи о творчестве Отарова и его учеников. Во второй части, в основном, представлены статьи искусствоведов, художников, филологов, культурологов, педагогов, посвящённые различным аспектам путешествий и странствий.

Сборник выходит в свет накануне 95-летнего юбилея Бориса Отарова. И мы надеемся, что он послужит дальнейшему развитию исследований его творчества, а также осмыслению тем, которые питали живопись этого выдающегося мастера.

ISBN 978-5-86443-165-8

© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва., 2010

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	5
-----------------------	---

I. Б.С. Отаров и его окружение

<i>Габриэлян Н.М.</i> Лабиринт и принцип перетекающего многообразия. Творчество Бориса Отарова	9
<i>Отарова Л.А.</i> Отаров и Шнитке: созвучие судеб и мировоззрений	14
<i>Александров Ю.А.</i> Проблемы пространства и картинной плоскости в живописи Б. Отарова	23
<i>Шапиро Э.М.</i> Воспоминания о Борисе Сергеевиче Отарове	29
<i>Паршина Т.Г.</i> Учитель и ученик. Борис Отаров и Нина Габриэлян. Странствия души	32
<i>Денисов Ю.М.</i> Живительная живопись Нины Габриэлян	37
<i>Габриэлян Н.М.</i> Натюрморты Михаила Бабенкова	42
<i>Александров Ю.А.</i> О Владимире Казачкове	45
<i>Габриэлян Н.М.</i> Путешествие в глубь реальности. Живопись Владимира Казачкова	49

II. Путешествия: жизнь, литература, искусство

<i>Александров Ю.А.</i> Тема странствий в искусстве (Отаров, Тёрнер и другие). Странствия географические и метафизические	57
<i>Отарова Л.А.</i> «Военные путешествия». Фрагменты из писем Б.С. Отарова	64
<i>Мусина Р.Р.</i> Путешествие как фактор памяти в зрительском восприятии художественного произведения	74
<i>Ведерникова Н.М.</i> Традиционная культура в «учёных путешествиях» XVIII — начала XIX в	80

<i>Полищук М.А.</i> Путешествие К. Петрова-Водкина и В. Сорохтина на велосипедах за границу	97
<i>Манн Ю.В.</i> Паломничество Н.В. Гоголя в Святую землю	111
<i>Священник А. Шантаев.</i> Иконологическая семантика «Старика с посохом» в иконографии Рождества Христова	115
<i>Головина В.П.</i> Евгений Спасский. Графический цикл «Странник»	129
<i>Селиванов Н.Л.</i> Коломенский конструктор	140
<i>Черенков Л.Н.</i> По цыганским селениям Молдовы. 1969 год	158
<i>Кабкова Е.П.</i> Путь	167
<i>Фаустова Э.Н.</i> Путешествия: изменение мироощущения человека	172
<i>Белошеева А.А.</i> Орнамент в разные исторические эпохи (путешествие во времени)	182
<i>Денисов Ю.М.</i> «Странное кочевье» Эллы Шапиро	191
<i>Селиванова Т.В.</i> Творческие путешествия	198
<i>Мартынов М.</i> Изменение предмета коллекционирования в частных собраниях современного искусства	205
<i>Зулумян Б.С.</i> Феномен странника и странничества в поэзии армянских символистов	210
<i>Веселова С.С.</i> Кругосветное путешествие под «хрустальным сводом»	225

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Отаровские чтения посвящены памяти выдающегося российско-го художника Бориса Сергеевича Отарова (1916–1991).

Идея их проведения зародилась в 2005 г., когда в выставочном зале Института Наследия состоялась выставка работ художника. Уже тогда, на её открытии, из выступлений его учеников, друзей, почитателей стало ясно, что есть круг людей, готовых поделиться воспоминаниями о Мастере, а также занимающихся исследованием его творчества.

Уже первые чтения («К 90-летию Бориса Отарова», 2006 г.), посвящённые живописному и педагогическому наследию художника, привлекли к себе внимание специалистов-гуманитариев. Задачи, которые осмыслял в своём творчестве Отаров, оказались близкими и содержательно важными не только для искусствоведов. Проблемы, волновавшие художника, лежат на стыке разных ветвей знания. Это антропология и философия, культурология и педагогика...

Однако мы не торопились менять формат чтений и форсировать развитие этого начинания, решив следовать за естественным ходом событий. Тематика чтений усложнялась постепенно, расширялся круг участников.

Вторые чтения («Творцы и наследие», 2007 г.) были посвящены уже не только живописи Отарова, но и творчеству его учеников, которые на сегодняшний день являются сложившимися оригинальными художниками, а некоторые и сами занимаются педагогической деятельностью. За время, прошедшее с первых чтений, в Институте Наследия прошел ряд коллективных и персональных выставок художников круга Отарова (его учеников и учеников его учеников).

После третьих чтений («Художник и его наследие. Проблемы частных коллекций», 2008 г.) стало очевидно, что благодаря заинтересованности специалистов сложились предпосылки для проведения междисциплинарных встреч более широкого формата. Было решено, что каждые последующие чтения будут иметь свою тему из числа тех, которые прослеживаются в творчестве Отарова. Именно поэтому темой, всю жизнь волновавшей Бориса Сергеевича, — «Странствия и путешествия: жизнь, литература, искусство» — ознaчены четвёртые чтения.

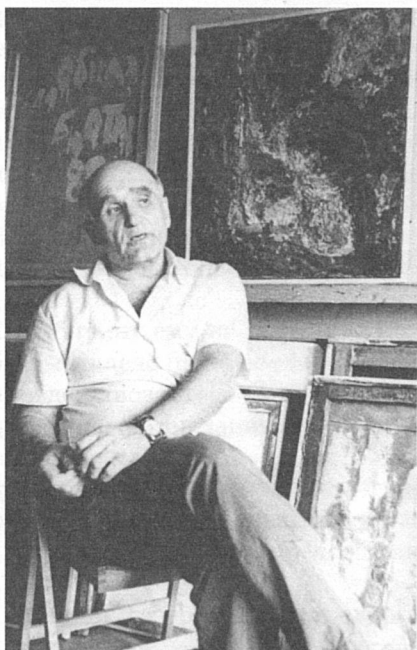
Предлагаемый сборник (вып. 2) составлен из статей участников третьих и четвёртых «Отаровских чтений» (2008, 2009 гг.) и разделён на две части. В первую вошли воспоминания, эссе и статьи о творчестве Отарова и его учеников. Во второй части, в основном,

представлены доклады искусствоведов, художников, филологов, культурологов, педагогов, посвящённые различным аспектам путешествий и странствий.

Сборник выходит в свет накануне 95-летнего юбилея Бориса Отарова. И мы надеемся, что он послужит дальнейшему развитию исследований его творчества, а также осмыслению тем, которые питали живопись этого выдающегося мастера.

ЛАБИРИНТ И ПРИНЦИП
ПЕРЕТЕКАЮЩЕГО МНОГООБРАЗИЯ.
ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ОТАРОВА

I. Б.С. ОТАРОВ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ



*Борис Сергеевич Отаров
в своей мастерской. 1984 год*

Интервью И.М. Габриэлян с Борисом Отаровым // «Современная культура», М., 2004, с. 44-45.
Ориг. (индекс). Творчество Бориса Отарова / Цикл «Ориг. к юбилею Бориса Отарова». М., 1993.

ЛАБИРИНТ И ПРИНЦИП ПЕРЕТЕКАЮЩЕГО МНОГООБРАЗИЯ. ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ОТАРОВА

Многим из тех, кто был знаком с Борисом Отаровым, доводилось слышать от него о его мечте — создать Лабиринт. Цитирую в сокращённом виде по тому интервью, которое я брала у него в 1988 году: «Я стремлюсь перейти к объёмной, даже бесконечной картине. Если бы я был миллионером, то использовал бы все средства, вплоть до лазера, чтобы создать Лабиринт, идя через который, человек испытывал бы на себе воздействие цвета, света, форм. <...> Чтобы Лабиринт был и отражением человека и его обновлением. Для меня движение самоценно, как самоценно и переживание. Важен сам импульс к разрешению противоречий человеческого существования. Хотя, конечно, важна и направленность — куда идёшь? <...> Мой Лабиринт не безысходен, но выйти из него нельзя. Нельзя выйти из цепи обновления. Не безысходность, но бесконечность. Конец — это примитивное, не космическое понятие. Каждая моя картина — это часть Лабиринта»¹.

Построить такой Лабиринт ему не довелось. И остается только предполагать, как бы выглядело подобное сооружение, какие технологии в нём были бы задействованы (в частности, как использовался бы лазер) и какие принципы организации пространства были бы положены в основу этого проекта.

По свидетельству Юрия Линника, Борис Сергеевич хотел создать и расписать Лабиринт «с полупрозрачными стенами. Лабиринт-призму: так, чтобы грани парадоксально преломлялись и просвечивали друг в друге»².

Возможно, при помощи лазера он предполагал организовать какое-то особое — изменчивое — световое пространство? Что-то типа перемещающихся лучей? Быть может, ему виделось и частичное использование голографии? Собирался ли он, помимо росписи полупрозрачных стен, разместить внутри этого Лабиринта-призмы уже имеющиеся работы: пастели, гуаши, акварели, масло, коллажи?

¹ Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Сб. статей «Отаровские чтения. 2006—2007». М., 2008, с. 44—45.

² Юрий Линник. Тезисы о творчестве Бориса Отарова / Предисловие к каталогу Бориса Отарова. М., 1993.

Если да, то все ли грани этой призмы были бы полупрозрачными или там имелись бы и какие-то отсеки с непрозрачными стенами, чтобы не просвечивались задники работ? Если не собирался помещать туда уже имеющиеся работы, то как тогда понимать его высказывание: «каждая моя картина — это часть Лабиринта»? Впрочем, не исключено, что его замысел на протяжении многих лет претерпевал изменения и разным людям он рассказывал о разных моделях Лабиринта. Не обязательно в виде призмы? Быть может, что-то, более приближённое к тем или иным архаическим лабиринтам?

На все эти вопросы мы уже не получим ответа. Ясно одно: мысль о Лабиринте волновала его и фокусировала в себе какие-то глубокие творческие устремления, которые он пытался реализовать на протяжении всей своей художественной жизни.

«Меня интересует не человек в комнате, а человек в космосе», — говорил он. Безусловно, творчество его было космично, но при этом оно никогда не являлось иллюстрацией к тем или иным готовым (и, безусловно, известным ему) идеям или доктринам. Человек, весьма и весьма начитанный, он, тем не менее, абсолютно самостоятельно шёл по Лабиринту жизни, глубоко и интенсивно проживая свой собственный опыт познания человека и мира. И каким бы ни мыслился ему не осуществлённый архитектурный Лабиринт, всё его художественное наследие, взятое в совокупности, являет собой прообраз этого Лабиринта и позволяет уловить основной принцип его построения, который сам художник, применительно к своему творчеству, формулировал как «принцип перетекающего многообразия». По сути, совокупность художественных работ Бориса Отарова — это гипер-текст, выполненный пластическими средствами и имеющий многовариантное прочтение.

Впрочем, перетекающее многообразие, дающее возможность множественного прочтения, присуще и многим из его отдельных работ.

Возьмём картину «Сигнахи» из триптиха «Кавказ». При её разглядывании, в зависимости от того, на каком участке поверхности сконцентрировалось зрительское внимание, можно увидеть разные картины. Если смотреть сразу на всю работу, то скорее всего зритель увидит нечто абстрактное. Некую сложную цветоформу. Но, взглядевшись в верхнюю часть работы, можно различить остроконечные горы (или счесть нечто горами). Однако, присмотревшись, можно решить, что это не горы, а большие деревья с заострёнными макушками. Или всё же горы, на фоне которых растут деревья, чьи очертания частично совпадают с пиками гор. (Здесь мы сталкиваемся с проблемой избирательности восприятия. А также с проблемой зри-

тельского воображения, поскольку Отаров всегда уповал на зрителя, как на сороботника своей живописи).

Если же взгляд скользнёт по правой стороне картины чуть ниже этих то ли деревьев, то ли гор, на полотне обозначатся глаза. А то, что казалось стволом дерева, превратится в нос. И перед нами уже лицо. И если мы зафиксируем в своём сознании это лицо и начнём рассматривать работу, переводя взгляд с одной части поверхности на другую, то сможем уже увидеть множество лиц или ликов разного размера, конфигурации, цвета: голубые, белые, чёрно-красные, оранжевые... Одни — в фас, другие — в профиль, третьи — в пол-оборота... Глаза у одних распахнуты (верхнее справа гора-дерево-лицо), у других закрыты (в левом нижнем углу — большое жёлто-белое скала-лицо). В одном лице — другое лицо или множество лиц (то, что для одного лица — глаз, для другого — рот; то, что для одного — волосы на голове, для другого — борода и т.д.).

Образы на картинах Отарова не укладываются в традиционную формулу «А=А», обнаруживая свою самонетожественность, разомкнутость, недопроявленность из цветовой среды. Более того, многие картины так густо населены лицами, растениями, предметами, что все они практически живут друг в друге. Так, например, в картине «Магеллан», лицо, проступающее из морской стихии, само оказывается той стихией, по которой мчится парусник. И мы оказываемся свидетелями как бы двойного путешествия: лица по морю и, одновременно, парусника внутри лица — как бы по волнам человеческого сознания. К таким работам не применима оппозиция «предмет — среда». Не совсем подходит и понятие взаимодействия (предметов друг с другом или предметов со средой). Скорее всего, море, лицо, парусник — это проявления чего-то единого, лежащего за пределами картины.

Не всегда применимы к подобным работам и понятия «верха» и «низа». Нередко, повернув работу так, чтобы поменялись местами верх и низ, мы обнаружим, что картина ничего не утратила из своей энергетически цветовой значимости, настолько интенсивно проработан каждый кусочек её поверхности. Но в ней проявилось иное изображение, нежели в исходном положении. Например, проделав это с картиной «Микеланджело», мы увидим, что повёрнутое нами на 180 градусов лицо снова оказывается лицом, но уже другим: борода превратится в волосы на голове, а то, что было шевелюрой, станет бородой. Изменится выражение глаз — из скорбного оно превратится в удивлённо-задумчивое. И перед нами уже совсем иной образ.

Так можно поступить со многими работами. Результат будет тем же — мы обнаружим в одной картине совершенно другую («Леонар-

до», «Старый дуб», «Танцовщица» и т.д.). И здесь будут обнаруживаться даже более радикальные изменения, нежели в «Микеланджело». Было бы интересно более подробно исследовать этот феномен на примере ряда работ художника. Возможно, это привело бы нас к неожиданным открытиям новых неизвестных картин, содержащихся внутри уже известных нам работ, а также углубило бы наше понимание принципа «перетекающего многообразия» и его связи с идеей Лабиринта.

Возможно, будь такой Лабиринт построен, Отаров разместил бы там подобные работы, используя специальные приспособления, при помощи которых с той или иной периодичностью они поворачивались бы под разными углами к полу, проявляя при разных позициях всё новые и новые изображения. Особенно интересно и значимо это могло бы выглядеть при вращательном движении некоторых триптихов и серий. Здесь были бы возможны разные темпоральные принципы: поворачивать все работы одновременно или поочередно, или ещё каким-либо образом...

Проблема феномена времени в связи с восприятием искусства тоже была одной из тем его размышлений.

Есть ещё одна интересная для исследования подтема внутри заявленной в названии статьи. Как соотносится проблема верха и низа работ Отарова с карнавальной стихией, как её подробно исследовал и описал Михаил Бахтин? (Поскольку, согласно Бахтину, именно перевёртыши верха и низа являются одной из характернейших черт средневекового карнавала). Почему, с одной стороны, так привлекала Отарова тема цирка (серия «Цирк»), а с другой — творчество Достоевского («Старец. Посвящение Ф. Достоевскому»)? Нет ли здесь связи именно через карнавальную стихию? (Здесь уместно было бы вспомнить исследование М. Бахтина о карнавальной стихии в творчестве Достоевского). Каковы различия и сходство между карнавальным действием средневековья и карнавалом Отарова? Именно в свете принципа перетекающего многообразия. Ограничусь лишь предварительным соображением: средневековый карнавал (по Бахтину) — это кратковременное нарушение существующих правил и запретов, призванное парадоксальным образом подтвердить незыблемый порядок вещей. То есть речь идёт об аксиологической системе (в том числе, системе моральных ценностей). У Отарова же карнавал не локализован во времени, а его перевёртыши имеют отношение не к моральной системе, а к пространственно-космической, и связаны, как мне кажется, с идеей обновления. Но обновления не замкнуто-циклического (как это имело место в древних земледельческих культурах), но развёрнутого в бесконечность.

Не менее важным представляется мне сравнительный анализ принципа «перетекающего многообразия» и архаической символики, которая, по мнению некоторых исследователей, носила полисемантический характер. Ведь не случайно лабиринты возникли в глубокой древности и основывались на каких-то иных принципах, нежели ньютоно-картезианские.

Также имело бы смысл сравнить, под углом заявленной темы, работы Отарова с полиморфными африканскими скульптурами. И тут уместно было бы вспомнить, что его волновала проблема синтеза Запада и Востока, и в разговорах он неоднократно подчёркивал, что стремится быть воспринятым и европейцем, и азиатом, и африканцем. Полагаю, что он имел в виду не сюжет, но цветопластику и символы. Скорее всего, поликультурные устремления Отарова тоже есть один из принципов его Лабиринта — преломление, просвечивание разнонациональных культур друг в друге. Применительно к символам, которые нечто говорили бы людям разных национальностей и рас, уместно было бы вспомнить, что Отарова волновал поиск цветофактурного символа всеединства бытия. И в этом смысле, Лабиринт, возможно, и был для него таким символом, подвижно изменчивым внутри самого себя.

И тут нам всё-таки необходимо различать отаровский Лабиринт как некое гипотетическое архитектурное сооружение и его же Лабиринт как мировоззренческую метафору. Эти два Лабиринта взаимосвязаны, но всё же не тождественны друг другу.

ОТАРОВ И ШНИТКЕ: СОЗВУЧИЕ СУДЕБ И МИРОВОЗЗРЕНИЙ

Художник Борис Сергеевич Отаров не просто любил музыку — она была неотъемлемой, жизненно необходимой частью его существования и творчества. Под музыку он писал свои работы, дома собирал музыкальные вечера. Слушали музыку, затем обсуждали. Слушали великих: любимых Баха, Бетховена, Моцарта... Но не только классиков. Будучи человеком, открытым для всего нового, в том числе и в музыке, Борис Сергеевич живо интересовался и творчеством новаторов: Альфреда Шнитке, Софьи Губайдуллиной, Эдисона Денисова и других. Однако из этого ряда он особо выделял произведения Шнитке, высоко оценивая его творчество. Впервые услышав в 1980 году Вторую симфонию, Борис Сергеевич был поражён этим сочинением и несколько дней находился под впечатлением услышанного. Он постоянно говорил о необычной, очень современной музыке и её новой форме, наполненной глубочайшим философским смыслом, называл эту музыку космогонической.

Концерты произведений Шнитке в 80-е годы прошлого века были довольно редки: в застойные времена на исполнение его музыки отваживался не всякий музыкант: боялись гнева и неприятностей со стороны музыкального начальства. Поэтому каждый концерт Шнитке воспринимался как значительное событие музыкальной жизни Москвы.

Борис Сергеевич при малейшей возможности посещал все концерты Шнитке.

Они не были знакомы, хотя Отаров всегда мечтал о знакомстве, и говорил, что чувствует, как нечто незримое связывает его со Шнитке. Может быть, он чувствовал во многом схожие подходы к самому творчеству и в этом находил сходство?

Отаров говорил о Шнитке: «Это явление планетарного масштаба, его музыка — это музыка Вселенной — не только отражение настоящего, но и предвестник будущего. Как бы мне хотелось показать ему свои работы, услышать его мнение, побеседовать с ним... Только вот как познакомиться?» (*Воспоминания*).

И вскоре представился такой случай. Весной 1985 года эстонский дирижёр Эри Клас пригласил нас в Московскую Консерваторию, где

он дирижировал Концертом № 4 для скрипки с оркестром Шнитке. Солировал Олег Крыса. В перерыве концерта в фойе мы буквально столкнулись с четой Шнитке. Поскольку незадолго до этого Эри Клас познакомил меня с композитором, я, увидев, как прямо на нас идет Альфред Гарриевич с женой Ириной, и понимая, что сама судьба даёт такой шанс и что встреча эта не случайна, осмелев, подошла к Шнитке, представившись, познакомила с Борисом Сергеевичем, который незамедлительно пригласил Альфреда Гарриевича в гости посмотреть картины. Супруги Шнитке приняли приглашение, обещав обязательно прийти.

Так произошло знакомство Отарова и Шнитке. Это была их первая и единственная встреча, длившаяся всего несколько минут. Не суждено было состояться ни показу картин, ни беседе (летом у Шнитке случился первый инсульт).

Но, как выяснилось, задолго до этой встречи в 1985 году, жизненные пути семей Шнитке и Отаровых и их самих уже пересекались в мировом пространстве.

Основываясь на биографических материалах, мы попытались определить, в каких географических точках и местах и в какие годы происходили эти пересечения.

Въяснилось, что первой географической точкой была **Москва 1926 года**. Сюда, в Москву, одновременно приехала семья Отаровых и родители Шнитке (за 8 лет до рождения Альфреда). При этом семьи как бы поменялись местами — Шнитке приехали из Германии в Россию, а Отаровы уехали из России в Германию.

Второй точкой пересечения стала **Вена 1946 года**, где Борис Сергеевич оказался в 1945 году и ещё год там служил. Туда же, в Вену, к отцу, работавшему журналистом в местной газете, приехал с матерью 12-летний Альфред Шнитке.

Третья географическая точка — это подмосковные посёлки **Валентиновка и Загорянка**. В Валентиновке на даче у пианиста Владимира Виардо жили Шнитке после приезда из Австрии, а позже, лет через 10, рядом, в Загорянке, Борис Сергеевич приобрёл дачу, служившую ему основной мастерской.

Таким образом, Москва, Вена, Подмосковье — это те места, через которые прошли жизненные пути двух творцов. И только годы спустя судьба, наконец, свела их в одной точке для мимолетной встречи — знакомства, которому, вероятно, по замыслу Творца, и суждено было произойти.

В этой жизни они больше не встречались, оба ушли, оставшись в неведении, что за десятилетия до их единственной мимолетной встречи их жизненные пути уже пересекались неоднократно.

Сегодня, открывая справочные издания, Интернет, мы читаем, что **Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) — российский композитор и Борис Сергеевич Отаров (1916–1991) — российский художник.**

Шнитке говорил: «Реальность поместила меня, не имеющего ни капли русской крови, но говорящего и мыслящего по-русски, жить здесь» (*Беседы*, с. 22). И в этом проявляется схожесть их судеб. Будучи нерусскими по крови (Шнитке — наполовину немец, наполовину — еврей, а Отаров — армянин), оба прожили большую часть жизни в России, внесли значительный вклад в её культуру и оставили после своего ухода огромное творческое наследие.

С одной стороны, разумеется, живя в основном в культурном пространстве России, оба творца впитали эту культуру. С другой — **в своем творчестве они не могли не отразить глубокую связь с национальными корнями.** Так, Борис Сергеевич, касаясь этой темы, говорил: «Мое обращение к армянской культуре — это не только чувство крови, но и восхищение, и преклонение перед великими ценностями армянского народа (архитектура, литература, философия), перед его неиссякаемым трудолюбием и огромным творческим потенциалом» (*Интервью*). И как дань армянской культуре в его творчестве — картины «Армянка в трауре», «Инок. Памяти На-рекаци», «В горах Армении» и т.д.

В свою очередь Альфред Гарриевич отмечал, что у него «есть сочинения, связанные с немецкой художественной культурой и немецкой духовной традицией. Это, прежде всего, Третья симфония, Второй и Третий Concerto Grosso» (*Беседы*, с. 24).

Интересно, что к своему истинному предназначению в жизни земной оба творца — и Шнитке, и Отаров — пришли не с раннего детства, как это обычно бывает с музыкантами и художниками, а значительно позже.

Так, касаясь семей и окружения, в которых росли и воспитывались и Отаров, и Шнитке, выяснилось, что у обоих не было соответствующей «питательной среды»: у Отарова — живописной, у Шнитке — музыкальной. Шнитке говорил: «Родители так и не поняли, почему я занимаюсь музыкой... Музыку ничто не предвещало. Это укрепляет меня в мысли, что всё предопределено, что наряду со словом иррационального существует и слой предопределённости, которая простирается на десятилетия, на всю жизнь, и на многом сказывается» (*Беседы*, с. 32–33).

Отаров вспоминал, что в детстве его интерес к живописи носил периодический характер (*Интервью*). В силу своего темперамента и любознательности Борис не обладал усидчивостью, необходимой,

чтобы часами рисовать. Но к окончанию средней школы он всё же почувствовал тягу к живописи. Надо было определяться с поступлением в вуз. К сожалению, к этому времени уже не было в живых матери, которая во всём поддерживала своего любимого сына, а рациональный и практичный отец запретил Борису поступать в Строгановское училище, сказав, что художник — это не профессия. И только через 10 лет, уже после войны, отработав в Московском энергетическом институте, Отаров, осознав своё истинное предназначение, почувствовав, что раздваиваться уже невыносимо, наперекор всем жизненным обстоятельствам оставляет науку и полностью посвящает себя живописи.

Заметим, что весь жизненный путь обоих художников — и Отарова, и Шнитке — подчинён единственному — своему предназначению, которое они оба исполняли на службе у Живописи и Музыки, истово, бескомпромиссно и преданно.

Возвращаясь к несостоявшейся встрече Отарова и Шнитке, мы предприняли лишь некую попытку приблизиться к ответу на вопрос, почему Борис Сергеевич так упорно и последовательно настаивал на беседе именно со Шнитке? В чём была их внутренняя связь, которую ощущал Отаров, и в чём она проявлялась? И было ли сходство взглядов на принципы творчества, каковы были эти взгляды, какое значение они придавали этической стороне творчества, было ли сходство мировоззрений?

Начнём с музыкальных и литературных предпочтений. Обнаруживаются ли здесь точки пересечения?

Исходя из высказываний обоих художников, как Отаров, так и Шнитке сходились в оценке музыки **Баха**, считая её вершиной совершенства. Борис Сергеевич всегда отмечал, что выше баховской музыки нет ничего. А в связи с баховской формой и её наполнением, говорил: «Форма связана с внутренним миром человека. Есть новаторы, которые освещают путь. Полифонисты были и до Баха. Но только он вложил такое в эту форму, что она обрела чрезвычайную выразительность» (*Интервью*).

Для композитора Шнитке: «Бах — это как далёкий, недостижимый идеал. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался» (*Беседы*, с. 37).

Что касается **литературных предпочтений**, обнаруживаем, что они также во многом схожи. Приведём лишь пример из русской литературы, оказывавшей во все времена сильное влияние на умы. «Всё-таки наибольшее влияние из русских писателей оказал на меня Достоевский. И продолжает оказывать, потому что сохраняет то пер-

воначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении. Он как бы никогда не бывает понят весь... И, тем не менее, в нём есть нечто настолько высокое, идеальное, что логикой никогда не будет исчерпано» (*Беседы*, с. 36) — это взгляд Шнитке.

Надо отметить, что и Борис Сергеевич чрезвычайно высоко ценил Достоевского, посвятив ему одну из своих лучших работ «Старец. Памяти Достоевского». Образ Старца написан так, будто Отаров знал об отношении Шнитке к Достоевскому, что даёт нам основания предположить, что точки зрения художников в отношении писателя совпадали. Но Шнитке не видел работ Отарова, а потому не знал, что не только «Старец», но все работы Отарова полисемантчны, поэтому каждый раз зритель открывает в них всё новые и новые смыслы.

Не только музыкальные и литературные предпочтения обоих художников совпадали. Иногда совпадало и **время создания произведения** на одну и ту же тему. По этому поводу Шнитке говорил: «У меня ощущение, что есть какой-то высший порядок... И свидетельством этого порядка являются такие необъяснимые для меня явления, как порознь возникшие факты и явления искусства почему-то совпадают, как будто они возникли на основе единой формулы» (*Беседы*, с. 23).

Это высказывание можно проиллюстрировать одним из примеров подобного явления. Так, в 1984–1985 годах почти одновременно в своём творчестве и Шнитке, и Отаров обращаются к одному и тому же литературному источнику — «Книге скорбных песнопений» Грегора Нарекаци, армянского поэта и философа X века: Шнитке пишет «Концерт для смешанного хора» на стихи Нарекаци, а Борис Сергеевич заканчивает работу над картиной «Инок. Памяти Нарекаци». Отаров говорил: «Нарекаци для меня — это кристалл бесконечного объёма. Это ум поразительный. Его «Книга скорбных песнопений» — произведение космогоническое. В нём удивительная глубина, широта, охват Вселенной и человеческого бытия» (*Интервью*).

В 1990 году в своём письме в Комитет по Ленинским премиям с просьбой исключить его из числа кандидатов на присуждение этой премии, Шнитке пишет о реальном историческом значении фигуры армянского монаха-мыслителя Грегора Нарекаци, жившего тысячу лет назад и уже в то время «в «Книге скорбных песнопений» выразившего чисто христианские идеи» (*Беседы*, с. 233).

Есть и другие примеры подобных совпадений.

Не только Нарекаци был общей темой в творчестве Отарова и Шнитке.

Это и война — Шнитке пишет симфоническое сочинение «Ритуал (Памяти погибших во Второй мировой войне)», Отаров — работы «Война», «Растерзанная», «Скорбь» и др.

О природе творчества и этической ответственности творца

Природа творчества — это вопрос глобального порядка, вопрос, интересовавший исследователей разных областей. Он волновал не только специалистов. Этот вопрос задавали себе творцы во все времена.

Шнитке, анализируя процесс своего творчества, писал: «У меня такое впечатление, что меня водят всю жизнь на веревочке, на каком-то шнуре: пишу, могу что-то, но всё время на этом шнуре болтаюсь. Это — как бы ограничение моей свободы. Мне не видно, в чём оно, но оно бесспорно.

Другое ощущение — всё, что я делаю, — это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, а что уже есть, и я должен только зафиксировать».

Юрий Башмет, друг Альфреда Шнитке и один из его любимых исполнителей, сказал, что Шнитке — проводник и через него говорят высшие силы. Шнитке улавливал какие-то вещи, которые никому, кроме него, не были доступны.

Отаров говорил в *Интервью*: «Художник может ставить перед собой какие угодно великие цели, но всё равно в его произведениях по каким-то не вполне понятным причинам реализуются глубинные пласты его подсознания, то, о чём он даже не всегда догадывается».

В работе с учениками Отаров говорил, что художник — это проводник, и что проводник должен быть чистым (нравственно). Это была, в первую очередь, требовательность к себе: Борис Сергеевич в творчестве всегда придерживался этических принципов, никогда не выходя за их границы: «Есть много художников, обладающих магией формы (цвета, ритмики и т.д.), которые просто гипнотизируют своей художественной силой зрителя, и он, ошеломлённый, не осознаёт, что в него вошло нечто недоброе» (*Интервью*).

Шнитке считал: «Выражение зла в музыке — шлягерность, поскольку зло привлекает, оно посылается нам как наваждение, как испытание. Борьба с ним очень трудно» (*Беседы*, с. 156).

И Отаров, и Шнитке чувствовали свою ответственность перед миром.

Шнитке: «Я отвечаю за всё, что я написал. Когда я отклоняюсь от того, что я задумал, у меня ничего не получается. Мало того, меня наказывали. И возникающие уступки приводили к наказанию».

Шнитке был уверен: «Существуют запретные для человека темы».

Вероятно, в начале своей творческой карьеры молодому музыканту и молодому художнику было важно иметь социальный статус, войти в творческие союзы. Но по мере определения своих творческих приоритетов для обоих творцов общественное признание постепенно уходило на второй план.

Так, Борису Сергеевичу в конце 80-х предлагали войти в МОСХ, но он упорно отказывался, говоря, что ему не интересно. Он понимал, что это не творческая, а чисто социальная организация, что в творческом плане она художнику ничего не даст.

А Шнитке, будучи членом Союза композиторов, в уже упомянутом письме в Комитет по Ленинским премиям объяснил, что, поскольку он верующий человек, а Ленин, чьё имя носит премия, связан с мрачными событиями в страны и людей, он воспринимает присуждение премии как проявление доверия и благожелательности, но принять её не может (*Беседы*, с. 233). Нам не известно, был ли другой подобный прецедент за всю историю существования Комитета по Ленинским премиям.

О популярности и успехе

Популярность и успех для Отарова и Шнитке были не только несущественными, а наоборот, отвлекали их от творчества, вносили ненужную суету, требующую затраты сил, времени и уводящую от подлинной жизни, полностью отданной процессу творчества.

Оба художника не «пробивали» своё творчество.

Композитор Родион Щедрин говорил: «Цель Шнитке — писать музыку, а не пробивать».

Искусствовед Владимир Целтнер сказал на открытии в 1996 г. выставки Бориса Сергеевича: «Отарову не был дан от рождения локтевой приём, думаю, что он верил в свою звезду, верил, что наступит такое время, когда за него всё скажет его живопись».

По свидетельству музыкантов, близких людей, у Шнитке на успех была совершенно неожиданная реакция. Он боялся успеха. «Мне крайне подозрительны ситуации, которые дают успех. Главное — это что-то другое. И я молюсь, чтобы оно не уходило» (*Беседы*, с. 78).

Когда Concerto Grosso стал, по его мнению, слишком часто исполняться, Шнитке сказал, что это как-то неловко, и надо срочно сочинить нечто такое, что не будет настолько популярным.

К популярности не стремился и Отаров. Он так и заявлял: «Я не стремился к популярности, а к непрерывному развитию, укреплению и реализации своих принципов» (*Интервью*).

Время и художник

Как нам думается, время реального мира, в котором жили и творили оба художника, как бы только касалось их (в бытовом пространстве), сами они жили в другом времени, нельзя даже сказать, опережали ли своё время. Просто время для них было нелинейным, не последовательным. Это было совсем другое понятие.

Здесь хочется вспомнить слова Альфреда Шнитке: «У меня есть ощущение сосуществования всех времён и возможности их появления независимо друг от друга абсолютно всегда» (*Беседы*, с. 47).

Академик Дмитрий Швидковский так писал об Оtarове в контексте современности: «Иногда казалось, что он выражал противостояние существующему порядку. Но задумываешься, и понимаешь, что это было не так. Скорее, в его творчестве доминировало приятие и одухотворение всего окружающего мира при полном сохранении от внешних воздействий себя и своего таланта» (*Журнал «Наше наследие»* № 52, 2000, с. 145).

Выдающийся музыкант Гидон Кремер сказал о Шнитке: «Альфред — большое зеркало времени, потому что не заигрывал, не кокетничал с этим временем, а жил в нём. И руководило им желание отражать время не как однодневку, а с позиций вечных. Ориентиром для него служили ценности непреходящие» (*Беседы*, с. 242–243).

О контрастах

Отаров: «В основе искусства — контраст. Единственный и всеобщий закон. Без него искусства нет. С ним может быть. А бывает и так: контраст есть — искусства нет. Рост выразительности с помощью контраста в пределах отношения художника к миру».

Юрий Башмет о музыке Шнитке: «Его музыка тянет иногда в такие глубины, в ад, а затем вдруг — такой свет и тонкость...». Вспомним Вторую симфонию.

Настолько характеристика музыки Шнитке близка к живописи Отарова, что моментально вызывает ассоциации зрительного ряда: от тёмных цветов напряжённой тьмы бездны Шекспировской серии: «Страсти», «Зло», «Судьба», «Свергнутый» — до серии «Цветы» — мерцающие, прозрачные, ещё не явленные миру цветы.

О стиле обоих творцов можно сказать, что мы имеем дело с полистилистической музыкой Шнитке и полистилистической живописью Отарова. Ещё при жизни творцов в их адрес музыкальные критики и искусствоведы предъявляли претензии, почему произведения написаны в таких разных стилях, почему нет стиливого един-

ства, отмечали наличие эклектики. Разумеется, и сами художники размышляли об этом. Но поскольку и Шнитке, и Отаров были чрезвычайно органичны и искренни в своем творчестве, они так объясняли это явление:

Отаров: «Иногда хочется выразить внутренний образ, иногда — абстрактный, иногда — символический, иногда — реальный — и это захватывает, потому что тогда я **предчувствую звучание материала**, а без этого — всё от ума».

Шнитке пришел к выводу, что: «Интерес к разному, стремление объединить стили, эпохи — может быть это и есть мой органический путь, и не надо этому сопротивляться» (*Беседы*).

И Отаров: «Поверхность даёт мне возможность выразить симфонизм всей цветовой идеи данной работы. А отдельные выходы в пространство (с помощью стекла, металла, дерева и т.д.) позволяют выразить пространственную вариативность этой цветовой идеи» (*Интервью*).

Таким образом, на основании изложенного фактологического материала, а также интервью, бесед, высказываний Бориса Отарова и Альфреда Шнитке, мы пришли к выводу, что действительно прослеживается созвучие судеб и творчества обоих художников. И хотя каждый из них пользовался своим языком: один — живописным, другой — музыкальным, они создали произведения, близкие по духу и выразительности в силу схожего отношения к своему истинному предназначению.

Здесь мы затронули лишь глобальные вопросы творчества, а такие как техника, смысл, содержание, форма, замысел произведения — это уже аспекты, требующие дальнейшего глубокого изучения.

Использованные источники

Беседы — Александр Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994.

Воспоминания — устные воспоминания об Отарове его близких и учеников.

Интервью — Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Сб. статей «Отаровские чтения 2006–2007». М., 2008.

ПРОБЛЕМЫ ПРОСТРАНСТВА И КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ В ЖИВОПИСИ Б. ОТАРОВА

Одной из отличительных черт работ Бориса Сергеевича Отарова, сразу всем видимой, является фактурность их поверхности, вызывающая удивление, порой доводящая неискущённого зрителя до шока, а иногда вызывающая восхищение. Когда-то, в восьмидесятых годах, в московском троллейбусе произошёл разговор, позабавивший меня. Один мужчина, видимо, не вполне искущённый в живописи, говорил товарищу: «Мне не очень нравится живопись Малой Грузинской. Вот одна красивая выставка запомнилась: тот художник, фамилию не помню, он камнями писал...». И мне сразу стало понятно, что речь идёт о выставке моего учителя, состоявшейся в 1980 году.

Когда-то Борис Сергеевич так сказал о своём творческом методе: «Я стремлюсь писать так, чтобы действие происходило, в том числе, и *по эту* сторону картинной плоскости.

Стремясь расширить выразительные средства живописи, он, действительно, строил свои «основные» картины так, что краска не только выширает наружу, создавая фактурную поверхность невиданной до него мощи, но и употреблял подсобные средства: камни, куски смальты, цветного стекла, детские игрушки и пр., что делало его живописные «плоскости» вполне объёмными. Вспомним, что он был не единственным, кто пытался, так или иначе, выбраться за плоскостные пределы. Начиная с шестнадцатого века, когда нарочитая плоскостность изображений средневековой живописи была нарушена мастерами Раннего Возрождения, художники начали строить картинную плоскость, как сценическую коробку: путём прямой перспективы и рядом технических приёмов «пробивали» плоскость внутрь, создавая, таким образом, иллюзию глубокого пространства.

В семнадцатом веке, критикуя портреты Рембрандта, современники говорили, что его модели можно при желании «поднять за нос». Современников не устраивало то, что главные персонажи Рембрандта выступающими частями своих объёмов зрительно находились на уровне обреза рамы, что увеличивало общую выразительность композиции, не выходя за пределы концепции, принятой в эпоху Леонардо, но подводя вплотную к её границам («Ассур, Аман и Эсфирь» из Пушкинского музея в Москве).

В конце девятнадцатого столетия, когда усилиями Сезанна и Ван-Гога «плоскость обрела снова своё настоящее значение» (слова Б. Отарова), игры с поверхностью красочного слоя картины стали одним из инструментов, принципиально используемых в живописи. В работах Ван-Гога фактура уже приобрела значение универсального метода, имеющего формообразующее, ритмическое и колористическое значение.

В XX веке впервые были использованы коллажи, постепенно подводящие живопись к предметности, немислимой ещё во времена импрессионизма. Уже в ранние годы XX века кубисты (Пикассо, Брак, Грис и др.), стали использовать в своих композициях различные коллажи, приклеивая к холсту куски газет, или другие, преимущественно плоские, предметы, не выпячивая их «на зрителя», не разрушая картинную плоскость, а скорее утверждая её доминирующее значение, работая ещё в принципах Сезанна.

С появлением того, что получило название «сюрреализм», характер коллажа стал другим. Вообще теперь к нему прибегали редко, подходы изменились. Не испытывая удовлетворения от живописных решений, а может быть, и не будучи к ним вполне способными, многие сюрреалисты (в том числе ранний Эрнст, Магрит, Дали, Дельво), перешли, так сказать, к «сюжетной» живописи, с которой, казалось, было покончено со времён барбизонцев. Они выпячивали «литературный подтекст» своих картин, в этом смысле повторяли то, что делали в России передвижники, расширив, однако, свои сюжеты до использования неестественных, придуманных сцен, изображая предметы и людей в фантастическом окружении, используя бредовые интерпретации шизофреников, сновидения, или реалии, обычно не попадающие в круг интересов живописи: внутренности животных и людей, гениталии, гниющие остатки зловещих антропоморфных образований и т.д. Картинная плоскость в этих случаях использовалась в её «академическом» виде, а колористический строй живописи упрощался до степени, напоминающей о фотографическом снимке или картине дилетанта, изображающего небо откровенно голубой краской, не переходящей в цвет.

Если в их работах применялся коллаж, он уже не подчёркивал плоскость картины, а стремился разрушить её цельность. Эта тенденция намечалась ещё в работах группы «Да-да» (Швиттерс и др.), где собранные разнородные предметы в пластическом смысле не были связаны между собой ничем, кроме намёка на некий литературный подтекст. В работе Макса Эрнста 1924 года («Два ребёнка...») пейзаж, написанный «реалистически», с применением прямой перспективы, дополнен приклеенными к холсту и раме предметами

(домик, калитка забора, катушка), которые, прорывая пространство живописной плоскости «на зрителя», служат чисто сюжетным дополнением к написанному на холсте, не создавая цельного живописного организма, а, напротив, внося впечатление разорванности, даже абсурдности изображённого. Думаю, такими экспериментами было заложено начало той линии «обновления» живописного языка, которая в конце XX века привела к полному разрушению самого феномена «картины», перейдя к разного рода «перформанс-шоу», «инсталляциям», и прочим способам выражения, уже не имеющим отношения к собственно живописи.

Картины Бориса Отарова, с включением в их состав предметов с непомерно высокой фактурой, которую едва выдерживают традиционные живописные подложки — холсты или картоны, — будто повторяют некоторые решения начала XX века, подобные описанным. Но это лишь на первый взгляд. Его работы отличает от них пластическая логичность, цельность постройки, нерасторжимость частей. Его живопись не стремится «сбросить с корабля современности» прошлое, но, не противореча традиции, обогащает её, давая дальнейшие импульсы к развитию, а не уничтожению живописного языка.

В своё время Борис Сергеевич не раз говорил мне, что изучив все способы, приёмы, школы и методы, он не нашёл в мировой истории живописи ничего пластически более содержательного и выразительного, чем «ковёр».

Под термином «ковёр» он понимал живописную систему, разработанную Сезанном на рубеже XIX—XX веков, перенесённую на русскую почву художниками круга «Бубновский валет», а потом усовершенствованную Вейсбергом и самим Борисом Сергеевичем и получившую впоследствии название «живописного структурализма». Борис Сергеевич говорил об универсальности открытий Сезанна и считал их высшим достижением мирового опыта живописи.

«Полнее передать натуру, со всеми её явными и скрытыми свойствами, чем это позволяет творческий метод Сезанна, невозможно. Во всяком случае, я пока не знаю системы, позволяющей сделать это», — повторял он.

Владев сезанновскими принципами организации картинной плоскости, Отаров, однако, не захотел остановиться на бесконечном использовании найденного. Его страсть к расширению духовных границ искусства, открытию новых путей, всегда была очень сильна. Помнятся другие его слова, повторённые также не раз: «Я постоянно ищу способы выражения, которые бы оказались сильнее найденной системы».

Но, стремясь выйти из ограничений, обусловленных классической традицией, он, как уже говорилось, стремился не разрушить её, а расширить её границы.

Плоскость, на которой создаётся живописное изображение, у Отарова всегда оставалась важнейшим фактором, и, если присмотреться к его работам, именно она главенствует над всеми частями картины, являясь силовым центром, осью, держащей в своём магнитном поле все пространственные модуляции. Ни одна часть работы у Отарова не обретала независимого «самостояния», всегда подчиняясь этой основной координатной линии, тяготела к ней и выражая свою индивидуальность, играла данную ей партию в общем оркестре, оставаясь подчинённой общей пластической идее работы. Рассматривая различные работы Отарова, включающие в себя самые рискованные эксперименты, всегда можно ощутить это силовое поле, держащее в своём притяжении все части картины, не дающее распасться целому на самодовлеющие куски.

Порой высказывается мнение, что работы Отарова — это не совсем живопись, а уже что-то иное. Приходилось слышать об использовании художником якобы «скульптурных» принципов. Трудно согласиться с этим. В скульптуре, даже тонированной, раскрашенной, главным средством выразительности является объём, а цвет тонировки является лишь незначительным дополнением к решению образа. В работах Отарова главным инструментом раскрытия образа является именно цвет, а все объёмы носят подчинённый характер, причём и используются далеко не всегда, если вспомнить о многочисленных работах, даже целых сериях, свободных от этого.

Скульптура, в европейском её понимании, является именно крупным объектом, который не только можно, а и должно рассматривать с разных сторон, когда выявляются новые аспекты содержания работы при изменении точки обзора. Картины Отарова, напротив, не предполагают иной точки зрения, кроме фронтальной. Когда на выставке подходишь к наиболее сильно нарушающим привычные границы плоскости картинам Отарова (портрет Никановича, «Свергнутый», «Коррида», «Страсти», «Магеллан») то сначала воспринимается плоскость с изображением. Необычно высокий рельеф работы замечаешь во вторую очередь, с более близкого расстояния. Но и тогда живописное поле работы не исчезает в хаосе рельефных наслонений и использованных предметов. Живописная связь частей остаётся очевидной зрителю, чувствительному к красочной гармонии. Конечно, можно, подойдя к картине сбоку, найти такую точку зрения, когда предметы, включённые в поле изображаемого, могут потерять органическую связь между собой и со своей живописной основой.

Тогда работа может оказаться зрительно разорванной на составные части. Но такое её рассмотрение есть уже насилие над картиной, не предназначенной к иному смотрению, кроме фронтального.

Работы Отарова следует рассматривать именно как живописные произведения, а не многофигурные скульптурные объекты, каждая его картина является именно картиной, а не «инсталляцией» (Появилось ещё слово «ассамбляж», не вполне для меня вразумительное, поскольку не имеет точного определения и применяется произвольно).

То, что именно плоскость являлась для него главным полем действия, следует также из его слов, повторённых им неоднократно: «Работаем мы в живописи на плоскости, и всякие попытки зрительно уничтожить её, создавая иллюзорное пространство, являются ложью, фокусами, снижающими выразительные возможности плоскости, и тем самым — значительность создаваемой работы».

Отарова весьма занимали художественные школы, использовавшие плоскость во всей полноте предоставляемых ею возможностей: искусство романского периода, рельефы Древнего Египта, персидская миниатюра, классическая японская гравюра, болгарские и древнерусские иконы. Средневековую русскую иконопись он считал одним из высших достижений мирового искусства, и сам имел дома несколько интересных икон. При этом он понимал невозможность использования старинных подходов при решении современных живописных проблем. Иногда высказывался так: «Мы должны прийти в творчестве к новому пониманию иконности, на основе собственно опыта в изучении природы».

По аналогии тотчас же вспоминается девиз Сезанна, мечтавшего «прийти к классике (к Пуссену) через природу».

Конечно, в этом стремлении использовать плоскость картины максимально выразительно, содержательно, и одновременно превращая её в высокий рельеф, то есть почти подводя к её разрушению, при желании можно усмотреть известное противоречие, однако в этом противоречии с его стремлением «выйти» за рамки известного и рождалось лучшее, сделанное им, иногда на грани гармонии, никогда не пересекая эту тонкую грань.

Интересно сравнить работы Бориса Отарова и художников, шедших параллельными путями, по-своему также преодолевавшими плоскость. Бориса Сергеевича всегда интересовали их поиски и находки. Он рассказывал мне о выставке Касаткина, проходившей в восьмидесятые годы, кажется, на Кузнецком Мосту, был на выставке Янкилевского на Малой Грузинской, видел графику Кудряшова в Пушкинском музее. И при этом он хорошо понимал разницу между

«революционными» экспериментами этих художников, уставших от привычных живописных схем, порвавших с прошлым и пытающихся найти нечто новое на месте разрушенной традиции, и своим путём — расширения пластических и духовных границ познанного, путём естественного роста на почве мирового художественного опыта многих веков.

Почти любую из работ названных художников можно лишить признаков «авангардности», убрав рельеф, также возможно разделить работу на составляющие и составить их в другом порядке, слишком часто без особенного ущерба для их содержания. Я глубоко уверен в правильности этого утверждения, по крайней мере, в длинном ряде случаев. С работами Отарова так поступить нельзя. Их организм, говоря словами философа Ю. Линника, «не суммативен, а целостен». Отаров не нарушал систему взаимоотношений «пространства — плоскости», но обогащал её.

Можно привести и другие слова Юрия Линника: «Экспериментальность и органичность редко гармонируют друг с другом; обычно между ними существуют напряжённые антиномические отношения. Борис Отаров сумел снять это противоречие. Вот корни его удачи».

Своим ученикам, увлекавшимся порой рискованными поисками, граничащими с полным разрывом с традицией, Борис Сергеевич говорил: «Растите, а не прыгайте, надеясь взлететь. Растите, как храм или дерево, стоя прочно на земле, а головой возвышаясь к небу, соединяя низшее с высшим». В этом соединении он и усматривал смысл искусства вообще и своего творчества в частности.

Итак, картинная плоскость Бориса Отарова не проста. Она может включать в себя огромные пространства, причём направленные как внутрь картинной плоскости, так и на зрителя, при этом оставаясь основой, через которую, говоря словами Даниила Андреева, «сквозят» разноудалённые пространственные планы, не нарушая её цельности, но создавая то напряжение, которое во многом и определяет энергетику всего произведения и его смысл. Говоря о «сквозящем реализме» живописи будущего, Даниил Андреев, возможно, имел в виду решения, подобные отаровским. Но это уже — тема другого разговора.

Э.М. Шапиро

ВОСПОМИНАНИЯ О БОРИСЕ СЕРГЕЕВИЧЕ ОТАРОВЕ

Так, Поэт, ты паришь под грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

Шарль Бодлер

Писать о Борисе Сергеевиче чрезвычайно трудно, поскольку масштаб этой личности таков, что ломает все привычные представления о человеческих возможностях. Порою мне кажется, что он явился к нам из какого-то иного мира, чтобы, дерзко соперничая с Творцом, создавать из красок свои удивительно живые и пульсирующие миры, как будто рождающиеся прямо у нас на глазах. В подтверждение этой мысли я недавно узнала, что слово «отар» в переводе с армянского означает «чужой». Видимо так называли армян, проживавших в Грузии. И он действительно был чужим в этом прозаическом мире, горечь которого пришлось ему испытать сполна.

Однажды, когда мы прощались с ним около дверей его квартиры, у него совершенно неожиданно вырвались горькие слова: «Но ведь как-то мне нужно жить с людьми!» Это был настоящий крик души!

И тут мне вспомнились приведённые в эпиграфе строки Шарля Бодлера из стихотворения «Альбатрос» в блестящем переводе Вильгельма Левица: «Но ходить по земле среди свиста и брани исполинские крылья мешают тебе!» Да, он был Другой, как бы созданный из иной материи, надмирный. Хотя порою бывал очень обидчив. На него вдруг находили приступы подозрительности, по какой-то непонятной для нас причине он внезапно прекращал общение то с одним, то с другим из близких ему людей. Впрочем, это несколько не мешало ему, повинаясь столь же необъяснимому порыву, эти отношения возобновить. Но если мы хоть на минуту представим себе, в какое фантазмагорическое время всеобщей подозрительности и взаимного доноительства он жил, и в какой ужасающей мясорубке войны ему пришлось участвовать, то его поступки не покажутся нам такими уж необъяснимыми.

Никогда не забуду, как он говорил, что не понимает, как после такой войны можно продолжать жить. К тому же не последнюю роль

здесь играла огромная впечатлительность и уязвимость художественной натуры.

Хочу вспомнить один эпизод, ярко высветивший всю неординарность его характера. Однажды, не без оснований, он решил прекратить отношения с довольно близким ему человеком. Но человек неожиданно попал в беду. И Борис Сергеевич сделал всё возможное, чтобы оказать ему помощь, и только после этого заявил, что не хочет больше поддерживать с ним отношения.

Но если внутренний мир даже самого «простого» человека порою очень сложен, что говорить о таком гиганте?!

Хотелось бы отметить ещё одну удивительную черту Бориса Сергеевича. Казалось бы, что при такой поглощённости собственным творчеством ему не должно было быть дела до других. Тем не менее, его интерес к мыслям, соображениям, а тем более к творчеству окружающих был огромным. Порой он болел за творческую работу друзей даже больше, чем они сами. И, конечно, круг его интересов был неисчерпаем и никак не ограничивался живописью. Он черпал соки для своего творчества отовсюду: из философии, прозы, поэзии, которую он удивительно чувствовал, и из музыки, любимой им до самозабвения. Поэтические и музыкальные вечера, на которые он собирал в своей тесной однокомнатной квартире множество самых разных и по-своему интересных людей, были огромным событием в нашей порою монотонной будничной жизни, событием, которое невозможно забыть. Причём это не была возложенная на себя скучная обязанность и дань вежливости своим знакомым и друзьям. Это был настоящий праздник, духовное пиршество. И надо было видеть, с каким упоением и детской радостью он впитывал в себя льющиеся в этой тесной комнате (которая тогда казалась огромной) потоки музыки и стихов! Кстати, он сам пробовал писать интересные и ни на чьи не похожие стихи. Но, к сожалению, всерьёз, несмотря на явное желание, заняться этим не успел. На вечерах, по крайней мере, для меня, время останавливалось, и мы вступали в иное измерение, или, если можно так выразиться, погружались в Вечное Время. И такое чувство было у меня на всех просмотрах картин Бориса Сергеевича, начиная с самого первого дня знакомства с ним.

Я хотела бы оговориться, что когда я писала, что он черпал отовсюду соки для творчества, то имела в виду истоки здешние, земные. Но я глубоко убеждена, что основной источник его вдохновения таился в каких-то неведомых нам вселенских глубинах. И что в момент создания своих лучших картин, и в первую очередь, цикла «Парусники», он возвращался духовным взором к первым дням Творения и рождения мира.

Мне кажется, что эта, до конца не осознанная им самим идея «вечного возвращения» к центру, к Эдему и Животворящему Источнику Жизни, лежала в основе его замысла о создании Лабиринта, поскольку лабиринт, наряду с мандалой, лестницей и алхимией, является одним из древнейших символов «возвращения». Возможно, Лабиринт должен был стать для Бориса Сергеевича зримым воплощением идеи вечного и постоянно обновляющегося странствования души по таинственным, непостижимым для нас тропам к первоначальному Свету.

Знал ли сам Борис Сергеевич, куда ведёт непреодолимая сила, влекущая его по этим запутанным переходам? Скорее всего, не вполне осознавал, так как считал, что «Лабиринт не безысходен, но выйти из него нельзя». Когда он говорил, что «нельзя выйти из цепи обновления», он, по-моему, имел в виду цепь вечных возвращений, но как мне представляется, «вечных» только в человеческом, доступном нам понимании. Потому что в конечном итоге, когда возникнут «новое Небо и новая Земля», в этом ином измерении цепь вечных возвращений или обновлений потеряет свой смысл, поскольку их цель — непостижимым для нас образом — будет уже достигнута. И дай Бог, чтобы Душа этого великого мастера, наконец, вырвалась из самого прекрасного Лабиринта в пронизанный нездешним светом простор.

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК. БОРИС ОТАРОВ И НИНА ГАБРИЭЛЯН. СТРАНСТВИЯ ДУШИ

Перемешана краска с углем...
В этом море, каменно-смуглом,
Разворочена бурей вода.
По волнам материи косной
Парус твой, накрёнённый грозно,
Неподвижно мчится туда,
Где во тьме, сгущённой, глубокой,
Разверзается дикое око.

*Н. Габриэлян. «На серию
пейзажей с парусником»*

Воистину пути Господни неисповедимы. Чем бы ни занимался человек в своей жизни, как бы ни сопротивлялся он воле Божьей, Господь непременно приведёт его к тому, что предназначено ему свыше. Зачастую это происходит не сразу, и многие мытарства предстоит испытать людям, прежде чем их встреча с судьбой состоится. Но она неминуема. Всё это можно было бы сказать о двух художниках, отмеченных этим особым знаком судьбы, — Борисе Сергеевиче Отарове и Нине Михайловне Габриэлян.

Несмотря на внешнюю несхожесть их жизненных путей, их творческого почерка, в судьбе обоих художников есть некий внутренний стержень, делающий их единомышленниками, соратниками, сотворцами. Это — внутренняя духовная связь учителя и ученика.

Жизненный и творческий путь Бориса Сергеевича Отарова был сложен и извилист. Его «странствия» начались ещё в детстве и продолжались многие годы. Армянин по национальности, он родился в Тбилиси, учился в Берлине, профессию физика получил в Москве. Во время войны, уйдя добровольцем на фронт, сражался под Сталинградом, участвовал в освобождении Украины, Молдавии, Югославии, Болгарии, Австрии. Карьера учёного-физика закончилась неожиданно: начав параллельно с наукой заниматься живописью, он отдал предпочтение последней.

Встреча с такими знаменитыми художниками, как Пётр Кончаловский, Мартирос Сарьян, Александр Куприн была для Отарова

счастливой удачей, а может быть, и предопределением свыше? Ведь чтобы стать настоящим художником, им надо родиться. Чувство цвета, как и чувство слуха, — врождённые. А этим чувством Борис Сергеевич обладал настолько, что, по его собственным словам, мог думать цветом: «Цвет — это поток, в котором я живу». Видимо, не случайно то, что именно такие «живописные» художники повстречались на пути Отарова. Они помогли ему, наконец, понять, чем он должен заниматься на этой земле, и для чего он рождён на свет.

Тяга к живописи у Бориса Сергеевича была всегда, с самого детства. Окончив школу, он хотел поступать в Строгановское училище, но категорический запрет отца не дал сбыться его мечтам. Посвятив себя исключительно живописи уже в зрелом возрасте, Отаров, занимаясь в разных художественных кружках и студиях, быстро изучил и освоил все азы живописной грамотности.

1950–60-е годы — это годы господства советского официозного искусства, полностью подчинённого пропаганде советских ценностей методами и средствами соцреализма. Вместе с тем, ещё не иссякла творческая активность мастеров, сформировавшихся в 20–30-е годы и ставших примером для многих прогрессивных художников. Это и Р. Фальк, и П. Кончаловский, и А. Куприн, и многие ученики и продолжатели бубноволетчиков. Как вспоминает Ю. Александров, один из таких продолжателей, Некрасов, став учителем Бориса Сергеевича, открыл ему новое видение мира.

Работы Отарова 1950–60-х годов в корне отличаются от более поздних полотен. Сохранившиеся графические автопортреты 1950-х годов, портреты неизвестных, наброски «Вид на Крымский мост» (1946), «Виды Москвы» (1951) говорят о высоком мастерстве начинающего художника. Здесь уже чувствовались хороший, добротный рисунок, насыщенная тоновая обработка портретов, точные, просчитанные композиции. Но, очевидно, Отарова не совсем удовлетворяли собственные достижения в живописи. Уже в графических работах 1964 года угадывается стремление к преодолению стереотипов. В качестве примера можно привести серию, посвящённую изображению Суздаля (бумага, тушь, кисть). Натурность в этих вещах постепенно уступает место живописности, пейзаж становится эмоциональным, растушёвки и абрисы приобретают хаотический характер и используются больше для передачи экспрессии, чем для построения рисунка.

Затем Борис Сергеевич начинает свои знаменитые странствия, поиски себя в искусстве. Он тщательно изучает импрессионистов, своим отношением к цвету и свету, изменчивости и мимолетности мира сделавших революцию в живописи конца XIX века. Штудирует творчество великих авангардистов начала XX века, что в то время

было очень нелегко, так как печатных материалов фактически не существовало. Возможно, в его душе проснулась память об отроческих годах, проведённых в Германии, родине экспрессионистов, достижения которых оказались наиболее близки художнику.

Освоив лучшие мировые традиции, Отаров стал разрабатывать собственный стиль. Ю. Александров не раз вспоминал о работе Бориса Сергеевича с В. Вейсбергом, вместе с которым художник изучал излучаемость природы. В результате, усвоив уроки импрессионистов, переняв от Ж. Руо пастозность, а от П. Клее — знаковую и цветовую звучность, добавив к этому свой оригинальный опыт, обретенный в совместной работе с Вейсбергом, Отаров создал выдающуюся систему живописи, основанную на тщательном изучении природы и возведении её в «ранг сказочно-духовного», передаваемого посредством «знака». «Для меня живопись — это сложный процесс построения сказочного мира, который возник во мне после переживания реального мира», — говорил художник. Он стремился «возвеличить радость и горе до уровня божественной сказки».

К сожалению, работы Бориса Сергеевича не были признаны ни официальным искусством, ни в среде нонконформистов. Он был художником-одиночкой, что было характерно для творческих «бунтарей» того времени. Впервые он принял участие в групповой выставке, проходившей в Комитете художников-графиков на Малой Грузинской, только в 1979 году. В 1980 году там же состоялась его первая персональная выставка.

Годы перестройки дали художникам возможность вздохнуть свободно, выйти из подполья, жить полноценной творческой жизнью. В 90-х годах появляется огромное количество живописного материала, который трудно назвать художественным: многие обратили свои взоры на запад, многие ударились в эпатаж. И лишь немногие истинно достойные вошли в историю советского искусства.

Борис Сергеевич Отаров прожил большую творческую жизнь. Как одинокий парусник, плыл он против течения, сопротивляясь невзгодам и непониманию, бороздя просторы неизведанного, увлекая за собой самых смелых своих учеников и единомышленников. Возможно, именно поэтому в творчестве художника так много изображений лодок и парусов. И, несомненно, Парус для Бориса Сергеевича стал не только романтическим образом поиска, мечты, порыва в неведомое и неизвестное, отказом от обыденного и повседневного, но и символом странствия его души.

Нина Габриэлян, несмотря на свою внешнюю несхожесть с учителем, имеет с ним много общего, как в творческом плане, так и в биографическом. Подобно Борису Сергеевичу, Нина Михайловна

получила другую профессию. Преуспевающий прозаик, поэт, переводчик, литературовед, она долго была глуха к зову сердца, хотя Отаров не раз призывал её заниматься живописью, мотивируя это тем, что в её стихах присутствует сильное чувство цвета.

Нина Михайловна познакомилась с Борисом Сергеевичем Отаровым в 1976 году. Многие годы она вела с ним беседы, записывала интервью, что явилось ценным вкладом в дело изучения его творчества. К живописи Нина Михайловна обратилась уже после смерти Отарова, в 2000-х годах. По словам художницы, ей неудержимо захотелось писать после того, как учитель начал ей сниться по ночам: во сне он смотрел на неё строгим взглядом. Ей стали сниться и картины — яркие, цветные, увлекающие своей красотой. Писать захотелось страстно: сначала фломастерами и гуашью, затем к графике присоединились коллаж и аппликация. Сейчас Н. Габриэлян — зрелый художник, которому подвластны разные жанры и техники. Странствия Нининой души начались в глубь родовой памяти: архаичная Армения, женщины рода предстали на её полотнах. В строгих простых формах художница старается предать нахлынувшее на неё чувство сопричастности прошлому. При этом Габриэлян прибегает к нехитрым приёмам живописи: локальные цвета, примитивные формы. Сюжеты тоже просты: застывшие женщины в национальных нарядках ведут между собой немой диалог, причудливые кувшины беседуют друг с другом. Нина пишет по наитию, как подсказжет сердце. Беседы с Борисом Сергеевичем не прошли даром. Она вспоминает рассуждения учителя о живописи и преломляет их в своём творчестве, другого педагога у неё нет.

На мой взгляд, большой «прорыв» в творчестве художницы — это её удивительно живописные портреты. Играя только цветом, она лепит необычайно одухотворённые образы своих друзей и знакомых. Несмотря на несколько утрированные формы, персонажи всегда узнаваемы.

Особой притягательностью обладают волшебные сады, созданные фантазией художницы. На её полотнах они превращаются в маленький рай на земле. Форма сада — овал или круг, наклонённые кроны деревьев создают непрерывное движение. Часто в садах изображаются растения, характерные для разных времён года. Сады воспринимаются как кусочек мира в большом космическом пространстве. Странствия по этим садам приводят к мысли, что для художницы сад — зримая метафора жизни: «Меня волнует цветение, созревание и плодоношение таинственных цветоформ, произрастающих в нём, — от камней и растений до людей и тварей, связанных друг с другом чудесным энергетическим единством. Для меня нет мёртвой

природы — всё живое: и человек, и камень, и кувшин, и жилище. Всё имеет свою сокровенную жизнь, в которую нельзя ворваться, но которую можно иногда подсмотреть», — говорит художница.

Восприятие мира в большом космическом контексте и роднит двух талантливых художников — учителя и ученика, Бориса Отарова и Нину Габриэлян.

ЖИВИТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ НИНЫ ГАБРИЭЛЯН

Вот стихи, написанные Ниной Габриэлян в молодости, когда ещё никто не видел ни палитры, ни кистей в её руках:

Это вопль воспалённый граната,
 Это чёрный жар винограда,
 Персик розовый, белый чеснок,
 Помидоры, перец багряный,
 Фиолетовый блеск баклажана,
 Исступлённого полдня сок.

(«Осень в Армении»)

Что это как не яркая масляная живопись, сотворённая словом, живопись, по своей красочной насыщенности и темпераменту напоминающая натюрморты Ильи Машкова.

Немало истинно живописных страниц и в прозе Нины Габриэлян.

Теперь она стала профессиональной художницей, и я хочу особо подчеркнуть прилагательное.

А ведь превращение талантливого изобразительного пера, даже такого, как бунинское, в кисть настоящего живописца — дело крайне редкое.

Живописность была присуща ещё стихам Державина. В этой связи вспоминаются и Пушкин, и Бунин, и Заболоцкий. Баловались графикой Андрей Белый и Леонид Андреев, но это не стало их второй профессией.

Самым сильным живописцем среди поэтов был, как известно, Михаил Лермонтов. Но даже лучшим из его картин очень далеко до его гениальных поэтических шедевров.

А Нина Габриэлян, профессиональный литератор, стала профессиональной художницей, и её живопись по силе и значимости вполне сопоставима с её поэзией и прозой.

Такова последовательность реализации её творческих дарований.

Сыграли здесь свою роль и давний интерес к изобразительному искусству, и многолетнее серьёзное осмысление живописи Бориса Отарова, о которой Габриэлян написала не одну содержательную

статью. Но, конечно же, определяющим фактором стало дремавшее до поры до времени природное дарование.

Создательница прекрасных стихов и глубокой прозы, да ещё на редкость своеобразная художница в одной творческой личности, такое сочетание — феномен уникальный.

Однако пора перейти от предисловия к сути, то есть к живописи Нины Габриэлян.

Когда мне в своё время сообщили, что Нина взялась за кисть, я был крайне удивлён и очень заинтригован: что же там такое она сотворяет красками?

Получив приглашение на смотрины, я приехал к Нине. Переступив порог её квартиры и увидев не знакомую мне картину, висящую в передней, я счёл её отличным подарком хозяйке от какого-то не известного мне мастера. Оказалось, это дело рук самой хозяйки. На полотне я увидел, не какие-то абстрактные пятна, как мне почему-то дотоле представлялось, а настоящую фигуративную живопись.

Удивление перешло в изумление. Все её работы — и по отдельности, и в совокупности — произвели на меня впечатление куда более сильное, чем я ожидал.

От её персонажей, преисполненных религиозной серьёзности, от скупых упрощённых пейзажей с такими же упрощёнными домами и храмами так и веет Бог знает какой древностью. Взгляду предстают баснословные, уже не первобытные, но ещё даже не гомеровские времена, когда люди только-только начали сознавать себя и вопрошать о своей судьбе и месте в непостижимой Вселенной.

Пережив первые впечатления от увиденного, я стал присматриваться к особенностям авторской манеры. Не соответствующий академическим канонам рисунок художница сумела превратить в средство яркой выразительности. От первых до последних работ эта особенность проступает всё более явственно и приобретает всё больше смыслов. Множественное число в этом слове я использую осознанно и подчёркнуто.

Здесь я хочу высказать мысль о двух различных типах графического и живописного обобщения предметных форм. Первый тип обобщения — схематизм с его определённой и однозначностью: это простейшие геометрические фигуры. Если зритель принудит себя к сугубо интеллектуальному фантазированию, то плоды его усилий окажутся холодно абстрактными и однозначными.

Самый знаменитый образец такого художественного обобщения — «Чёрный квадрат» Малевича. Это пусть и существенный, пусть и гениальный, но преимущественно только знак, близкий к логотипу. Живописности в нём — на копейку.

Другой тип изобразительного обобщения противоположен описанному выше. В нём сохраняется чувственность, присущая равно жизни и искусству, и нет жёсткой смысловой определённости.

Именно такая неоднозначность обобщённых форм присуща ряду пейзажей и натюрмортов Нины Габриэлян.

Об одной из сюжетных её картин я когда-то написал следующее: «В знаменитом фильме Т. Абуладзе “Покаяние” всем запомнилась заключительная фраза о дороге, ведущей к храму. А здесь двое путников уходят из храма. Нет, не выходят после службы, а покидают храм, не давший им какого-то жизненно необходимого ответа. И они поэтому отправляются в дальнее странствие в поисках чего? — может быть, смысла жизни, может быть, Бога, а может быть, и ещё чего-то несказанного».

Прочитав этот фрагмент, удивлённая Нина поправила меня: «Не из храма они уходят, а из дома».

Однако потом сама художница признала моё толкование вовсе не беспочвенным: ведь дом был изображён похожим и на дом, и на храм.

В дальнейшем Нина Габриэлян стала чаще вполне осознанно использовать неопределённость в обобщении форм для того, чтобы активизировать сотворческое воображение зрителя и умножить смыслы, заложенные в одной картине, причём смыслы, родственные друг другу.

Сама природа поступает подобным образом: большие расстояния, полутьма, туман, метель, мираж творят неопределённые формы: то ли светятся за снегом огоньки избы, то ли волчьи глаза, то ли куст темнеет в тумане, то ли путник.

Сугубо профессиональные, я бы сказал, технологические, задачи интересуют Нину Габриэлян не сами по себе, а как способ обогатить содержание картины и усилить её художественное воздействие на зрителя.

В тонах её живописи несложно заметить их родственность армянской изобразительной традиции, но здесь не увидишь знойного солнца и буйства ярких кавказских красок. Краски Нины Габриэлян сочны, полнокровны и чисты, но они не слепят взгляд — они его, а через него и душу успокаивают и умиротворяют. Но ещё более прекрасно и чувственно отраднo гармоническое сочетание этих глубоких тонов. Радует взгляд и найденная художницей муаровая фактура красочного слоя.

На некоторых картинах обобщённо написанные персонажи обретаются в некоем мягком коконе, состоящем из нескольких разного цвета слоёв, и это уютное замкнутое пространство ассоциируется с охранительной материнской утробой.

Обычно зрители ищут на картине источник её освещения, традиционно внешний или проходной: солнце, луна, костёр, просто небо; или искусственный: свеча, лампа и т. п.

Всё названное совсем не присуще работам Нины Габриэлян. Здесь, чтобы понять её новаторство в этой области, уместно вспомнить светоотражающий задний фонарь на велосипеде: он сам светится красным только тогда, когда на него падает луч автомобильной фары. Нина находит мазки таких красок и наносит их на такие места картины, что при дневном или электрическом свете они сами начинают излучать свой собственный свет, свет энергетически насыщенный, что придаёт живописи особую витальность. Вместе с тем эти светящиеся мазки входят в композицию работы, более чётко её проявляя.

Относительно работ этой художницы было бы правильно использовать не слово «освещение», а слово «свечение». Светится фон, и светятся сами предметы, изображённые на натюрмортах, светятся нежно и мягко, излучая живительное тепло. Это похоже на ауру здорового и хорошего человека в описании экстрасенсов.

Поэтому, если говорить о творчестве Нины Габриэлян, я заменил бы слово «натюрморт» (мертвая природа) на неологизм «натюрви-вант» (живая природа).

В гармонии с этим находится и другая столь привлекательная особенность её «натюрвивантов». Удивительным образом художница изображает и располагает свои самосветящиеся предметы так, что они воспринимаются по-человечески одушевлёнными (заварочный чайник с чашками или графин со стаканчиками похожи на мать с детишками).

Есть элементы новаторства и в решении фона, особенно условного. Традиционно его пишут в ровных тонах, избегая активной фактурности. А у Нины Габриэлян фон некоторых работ красочно и фактурно разработан так, что это придаёт ему активный характер. В результате фон уже не только фон, но и составляющая композиции.

Совмещая на одном пространстве реалии, которые в действительности не соседствуют, художница создаёт нечто сказочно-фантастическое: это, например, равнинные малорослые трепещущие берёзки, а за ними условные треугольные горы, мрачно-тёмные.

Самое удивительное, что подобные композиции сотворены гармонически целостно и выглядят естественно.

В последнее время Нина Габриэлян стала интересно работать и в графике (к которой я не причисляю акварель).

И во всех используемых жанрах художница добивается впечатляющих результатов. Везде узнаваем её полный своеобразия стиль. Пожалуй, это живопись единственная в своём роде.

Меня лично чаще всего и сильнее всего поражают её портретные работы, особенно последних лет. Там человеческое лицо изображено яркими мазками, от которых исходит стихийная энергия, мазками, лишь на первый взгляд хаотичными. Примерно в такой манере писал некоторые свои портреты Б.С. Отаров, и тут нельзя не сказать, что его ученица порой достигает такой же мощной выразительности.

Узнать портретируемого можно порой сразу же и легко, а порой — вглядываясь в портрет подольше. Но фотографическое сходство здесь — дело десятой важности. Художница даёт зрителю возможность не столько узнать, сколько *познать* человека, а это несравнимо существеннее. Нина Габриэлян провидит самые глубины человеческой личности, являя зрителю её сокровенную суть — то, что человек порой и не подозревает в себе, то, чего он, возможно, не хотел бы и знать, то, что не во власти передать даже талантливый мастер слова, а только талантливый мастер кисти.

Яркая стилистическая и вместе с тем содержательная особенность портретной живописи Нины Габриэлян — это откровенно гротесковое изображение лиц очень крупным планом. Но здесь вовсе не тот сатирический, насмешливый гротеск, к которому люди привыкли за несколько столетий. Её гротеск противоположного характера — трагически-сострадательный, близкий гротесковому характеру античных трагических масок.

Что же выражают эти отмеченные страданием лица, в большинстве своём женские? Как я вижу, они выказывают чаще всего и сильнее всего некое мучительное бытийственное недоумение. Мне невольно вспомнились собственные строки:

Кто-то меня разбудил — или что-то меня разбудило
 От блаженного небытия.
 Проснулся со стоном и мысли собрал через силу:
 Кто? Почему? Где и зачем это я?

Но не только в портретах Нина Габриэлян стремится к значительности художественного результата.

Во всех её работах гармонично сочетаются стихийность и спонтанность с глубокой продуманностью.

У неё постоянно возникают всё новые и новые сюжетные и стилистические замыслы.

Надеюсь, их воплощение вновь порадует глаз и обогатит внутренний мир почитателей живописи.

НАТЮРМОРТЫ МИХАИЛА БАБЕНКОВА

Ничто не существует само по себе,
но лишь в отношении чего-то.

Восточная мудрость

Кувшины, цветы... И снова — цветы и кувшины.

То одинокие, замкнутые в себе, в собственном сложноколористическом богатстве, чётко, почти что жёстко — резкими контурными линиями — отделённые от остального цветопространства, в котором нет ни других предметов, ни каких-либо ответных цветовых откликов.

То группы предметов — по два, по три. Иногда — прильнувшие друг к другу, иногда — стоящие порознь. Беседующие, спорящие, просто соседствующие. Каждый со своим характером. Не столько предметы, сколько опредмеченные цветосущности, способные как к самораскрытию, так и к утаиванию своих качеств и возможностей. В зависимости от того, в какой цветовой среде они оказались.

Творчество Михаила Бабенкова безусловно следует отнести к колористическому направлению в живописи. Он не столько использует цвет в тех или иных традиционно живописных целях, сколько стремится познать его. И себя через него. По сути, живопись для Бабенкова — это путешествие по колористическим ландшафтам собственного сознания. Нет, эти картины не есть плод «воображения», в их основе всегда лежит натура. Но это и не «изображение» природы, и даже не «впечатление от природы», а скорее — глубокое переживание по поводу природы, сложное взаимодействие художника и цвета, когда художник, стремясь познать цвет, с удивлением узнаёт нечто о самом себе: цветовой импульс, полученный от природы (быть может, даже от пейзажа, промелькнувшего в окне электрички), активно вторгается в его психику, высвечивая в ней ранее не известные самому художнику пласты.

Но отнюдь не любой предмет или пейзаж способны вызвать это переживание и потребность его пластического осмысления и претворения. У Бабенкова есть любимые предметы, кочующие из картины в картину, из одной цветовой среды в другую. И тут важно подчеркнуть, что в работах этого художника мы имеем дело именно с цветовой средой, а не с фоном. Фона (то есть «задника», который у

традиционных художников имеет не такое большое значение) на его полотнах, по сути, нет. Есть цветовая среда, в которой обитают предметы, вступающие с ней в сложное взаимодействие. Один и тот же предмет, перемещаясь из одной цветовой среды в другую, проживает у Бабенкова множество различных цветожизней: контур его то делается жёстким, то смягчается, то вовсе исчезает, меняется цвет, а точнее — цветопластический образ. Становится ясным, что белый кувшин в синей среде — это одно, а в розовой — нечто другое. Предмет и среда то дружелюбно вчувствуются друг в друга, взаимоадаптируясь, то вступают в отношения контрастирования. При этом предмет то предстаёт перед зрителем в почти что очеловеченном образе (задумавшийся цветок, цветок-растяпа, любознательный кувшин, с интересом вглядывающийся в окружающее пространство), то упрощается (а может быть, усложняется) почти до степени знака.

По всей видимости, художником движет желание всякий раз увидеть один и тот же предмет как нечто другое. Это даёт ему возможность активного продвижения: через многозначность предмета — в глубь себя, в многослойность собственной психики.

Здесь было бы уместно отметить ещё один момент. Многозначность, а точнее, многообразность одного и того же предмета, как правило, разворачивается у Бабенкова от картины к картине, каждая из которых — это новый взгляд (и колористически, и композиционно, и философски) всё на ту же розу или тот же кувшин. И хотя у него есть живописные работы, созданные за один сеанс, чаще всего он работает над полотном подолгу (от нескольких дней до нескольких месяцев). Это не запечатлённое мгновение, но продлённое, глубинное переживание. Может быть, отсюда особая энергичность его предметов: цветоэнергия не распределяется равномерно и равнозначно по всей картине, но как бы «стягивается» со всей живописной поверхности холста в отдельные опредмеченные энергоузлы, где она конденсируется и оплотняется. Нередко такая повышенная энергоёмкость отдельных частей картины проявляется в их многослойной «офактурности», которая, как правило, сосредоточивается в самих предметах и лишь изредка — отдельными фактурными сгустками — прорывается на другие участки картины, в более «гладкую» и упрощённую (по сравнению с предметом) цветосреду. Это, с одной стороны, позволяет заметить, что при всей значимости для Бабенкова цветосреды, чувство и мысль художника всё-таки центрируются именно на предмете, который, возможно, является для него метафорой человека. Не «всё во всём», но иерархия: предмет в среде, а не среда в предмете. Среда важна, значима, но «самочувствие» предмета всё же важнее. А с другой стороны, всё это наводит на мысль об

экзистенциальном одиночестве художника. Это не плюс и не минус, но особенность его мироощущения.

Специфика «энергораспределения» в работах М. Бабенкова связана с ещё одним аспектом его творчества: в его картинах удивительным образом сочетаются сдержанность и экспрессия. Если говорить в терминах актёрского мастерства, то он играет не «на открытом нерве», а на «закрытом». Это та сдержанность, которая свидетельствует о глубине чувства. Скорее даже не сдержанность, а сдерживаемость. Его одинокие предметы на большом пространстве — как сжатая пружина, она колористически не «развёрнута» в среду, но в этой «сжатости» потенциально присутствует «развёрнутость» — и цветовая, и образная: в одном кувшине или розе у Бабенкова таится множество их возможных цветообразов.

Ю.А. Александров

О ВЛАДИМИРЕ КАЗАЧКОВЕ

Важно не то, что делает художник, а то, что он собою представляет... Беспокойство Сезанна — вот что неодолимо притягивает нас, вот чему он учит нас! И муки Ван-Гога — в них истинная драма человека!

Всё прочее — шарлатанство.

Пабло Пикассо

Трудная задача — писать о художнике, творческая судьба которого представляется столь прямой, что сама эта прямота как будто является ответом на все вопросы, могущие возникать в связи с его творчеством.

Он рано нашёл свой путь и, первоначально причастившись логике пост-сезанновских систем у известного в Москве 1970-х годов Раухвергера, впоследствии только углублял и уточнял своё видение мира, пройдя огромную школу у Б. Отарова, открывшего ему все тонкости «живописного структурализма». Если искать место художника среди имён и течений второй половины XX века, легко приходят на ум с юности знакомые, милые сердцу имена: Р. Фальк, Д. Моранди, В. Вейсберг, К. Карра, Д. Краснопевцев... О более ранних предтечах, вроде Матисса, Ван-Гога и прочих, можно не говорить: их влияние на всё искусство столетия слишком очевидно, легко обнаруживаясь даже у живописцев, вроде бы начисто порвавших со всяким «традиционализмом» предшественников (М. Ротко, Д. Поллок и т.д.).

Но вот что интересно: близостью ни к одной из перечисленных великих теней прошлого творчество Казачкова не объясняется до конца. Каждый раз что-то мешает его назвать законченным адептом импрессионизма, сезаннизма, структурализма, сюрреализма, вообще всякого иного «изма», несмотря на внутреннюю родственность его искусства всем названным явлениям.

В его работах всегда остаётся что-то трудно объяснимое, что грозит разрушить здание, с таким тщанием и умением как будто бы доведённое до логического конца. Каждый раз последний камень ложится в эту стройную, строго выверенную кладку как-то «косо», грозя выпасть, противореча всем остальным, внося во, казалось бы,

вполне завершённую конструкцию элемент беспокойства, тревоги, словно обещающая в дальнейшем возможное разрушение всей постройки, или пересоздание её по иному принципу.

Вглядевшись в работы мастера пристальнее, можно заметить, что эти «последние камни», неожиданные диссонансные элементы, появляются в его полотнах с завидной регулярностью, и сама настойчивость их присутствия даёт основание думать, что мир художника сложнее, чем могло показаться при беглом знакомстве с его картинами. Он словно дразнит зрителя, долгим рассказом усыпляя его бдительность, заставляя поверить в рассказанную историю, чтобы, внезапным толчком разбудив от гипноза, заставить ощутить себя совсем не в том месте и времени, которое так убедительно рисовалось изначально.

Его работы не для спокойного созерцания, при всём их внешнем спокойствии. Только очень поверхностный зритель остановится на внешней изысканности работ Казачкова, тонкой красоте цветовых планов, пленительном влиянии воздушной среды. Более глубокий наблюдатель не сможет отдохнуть на них, как на полотнах Боннара или Матисса. Они требуют серьёзной внутренней работы зрителя, сходной с той, что проделал их автор. Такое освоение зрителем содержания картины, заключённого в ней смысла, происходит, конечно, по-разному. Оно во многом зависит от эстетической «изошрённости» зрителя, его подготовленности, от уровня духовных запросов, от понимания задач живописи вообще и творчества данного художника в частности.

Любопытно изучить реакцию зрителей на работы Казачкова. Почти всегда любители и знатоки отмечают изысканность цветовых решений, сдержанное благородство фактуры, поэзию, глубину и т.д. Но чаще всего оценки даются осторожно, замедленно. Глаз смотрящего, постепенно осваивая поверхность записанного холста, порой словно спотыкается о невидимые препятствия, которые не всегда удаётся легко преодолеть. Внимательный зритель будто чувствует подвох со стороны автора и остерегается дать однозначную оценку произведению, столь обычную в менее сложных случаях.

Если подробно рассмотреть творческую биографию художника, будет заметно, что его путь тоже далеко не так прям, как казалось вначале. Смолоду, увлёкшись изошрённым интеллектуализмом живописи Вейсберга, художник положил много сил и лет на то, чтобы вполне овладеть системой «живописного ковра». Порой казалось, что его стремление познать неподатливую науку, привлекавшую универсальностью метода, априори дававшую ответ на все вопросы бытия, во что бы то ни стало оседлать эту норовистую лошадь, обе-

щавшую столь упоительные скачки по «пересечённой местности», превращаются у него в маниакальную идею. Художник, известный в своём кругу редким упорством в достижении поставленной цели и завидной выносливостью, писал сотни работ, утончая и уточняя свои отношения с натурой и живописной плоскостью, порой доводя себя до полного физического и нервного истощения.

Однако по мере усложнения решаемых живописных проблем, роста жизненного и художественного опыта, спектр поисков всё более расширялся. Изначально поставленная цель оказывалась неожиданно близкой, рамки метода слишком тесными. Художник искал своё собственное отношение к миру и материалу, лежащее в стороне от всяких апробированных, хотя бы и весьма совершенных, схем. Чуткий педагог, Б. Отаров, хорошо понимая стремления талантливого ученика, помогал ему, расширяя границы задач, часто побуждая возвратиться к давно пройденным урокам непосредственного контакта с природой. Так в ряду колористически и структурно переусложнённых работ появлялись нехитрые пейзажные и натюрмортные мотивы, решённые в характере природы лаконично и просто, воскрешая память о давно, казалось бы, «превзойдённом» импрессионизме и тональной живописи.

Таковы часто пастельные работы художника, все эти длинные ряды красивых и чистых листов с круглыми формами кувшинов, бутылок, тыкв, а то и просто коробок современных домов под городским задымлённым небом, приобретающих под рукой автора какую-то особенную ценность, словно за их простыми, порой грубыми, формами он угадывает просветлённые тени их скрытого бытия, что-то вроде душ этих земных, часто наскучивших нам в повседневности предметов.

Иными выглядят его портретные серии, выполненные в масле. Тут он может допустить ради правды образа разные «вольности», в виде деформаций и преувеличений, всегда попадая точно в цель и не доходя при этом до гротеска или шаржа. Такие приёмы, кстати, он никогда не использует при работе с «мёртвой натурой», питая странный пиетет к этим безобидным и верным спутникам нашего повседневного быта.

Изредка его работы вскипают яркой пеной спектральных красок, когда радость переживаемого момента готова выплеснуться через край, впрочем, всегда останавливаясь на той тонкой грани, за которой началось бы разрушение целостности его живописного мира.

Тем не менее, между всеми «крайними точками» его творчества, всегда чувствуется крепкая связь, позволяя в каждой созданной вещи узнавать сразу и безошибочно руку её творца.

«Гармонию создаёт не согласие, а конфликт, не оттенок, а контраст. Искать противодействующие силы в любой натуре и воплощать их — вот ключ к решению!» Гармонии В. Казачкова, несмотря на всю их несомненность, это не гармонии К. Коро, писавшего, по словам современника, «вуалями». Они ближе Констеблю, Монтичелли и Сезанну, «дробившим свой драгоценный материал на кристаллические кусочки», в итоге составляющие напряжённое единство, целостность более полную и насыщенную смыслом, чем мягкие гармонии вторящих друг другу подголосков.

В своё время М. Волошин писал: «Мир строится на равновесиях. Две дуги одного свода, падая одна на другую, образуют несокрушимый упор. Две правды, два принципа, две партии, противопоставленные друг другу в устойчивом равновесии, дают точку опоры для всего здания».

На практике, конечно, таких противодействующих — великое множество. Связать их в единый оркестр — пластическая «сверхзадача» художника.

«Я просто убеждён в какой-то сумасшедшей связи Всего со Всем!» — часто повторял и Б. Отаров.

Думается, что это сложноразвитое миропонимание необычайно актуально именно для нашей эпохи, с её невероятно расширившимися горизонтами познания. Но такая гармония, в которой каждая малая структурная единица несёт свою долю «ответственности» за судьбу целого, насквозь проникнута действием скрытых напряжений, невидимых сил, нарушение динамического равновесия которых чревато обрушением всего здания, превращением Космоса в Хаос.

Именно это ощущение накала внутренней драмы вещества будоражит нас в работах В. Казачкова, внося ощущение тревоги за судьбы становящегося (а не остановившегося!) мира. В этом — онтологический смысл творчества художника. В этом и залог его дальнейшей эволюции.

ПУТЕШЕСТВИЕ В ГЛУБЬ РЕАЛЬНОСТИ. ЖИВОПИСЬ ВЛАДИМИРА КАЗАЧКОВА

За густой вещественностью мнимой
Где-то брезжит непонятный свет.

Евгений Винокуров

В своей статье «Живописный мир Бориса Отарова» Юрий Александров абсолютно точно заметил, что о живописи этого художника «нужно мыслить в контексте больших онтологических смыслов, иначе она не может быть понята в полноте своего замысла и осуществления»¹. Думаю, что в той или иной степени это справедливо и в отношении некоторых учеников Отарова. И в первую очередь тех, кто воспринял от учителя не только и не столько некие формальные живописные приёмы, но уловил основной вектор его творчества — познать себя и мир через живопись, понимаемую как духовное делание.

Иными словами, это те художники, для которых живописание есть разновидность духовного странствия (или путешествия) по более глубоким пластам бытия, нежели те, что очевидны обыденному зрению. Сразу оговорюсь, моей целью не является сравнение «школы» Отарова с другими живописными «школами», близкими к ней по этой основной интенции — проникнуть в глубь реальности. Это задача большого отдельного исследования. Я буду рассматривать творчество только одного художника, принадлежащего к кругу ближайших учеников Отарова — Владимира Лазаревича Казачкова.

Владимир Казачков пишет с натуры, работая в трёх основных жанрах: портрет, пейзаж, натюрморт. Но это отнюдь не натурное копирование. Вместе с тем мы не обнаружим в его картинах и волонтаристской деформации — за редким исключением, все объекты на его полотнах: деревья, дома, посуда — опознаваемы. Но в их изображении есть какая-то странность, как бы некая таинственная неочевидность их присутствия в этом мире. Мерцающие, пульсирующие, полурасстворённые в цветовой среде, они не столько наличествуют, сколько намекают на своё существование. Скорее всего, натура является для художника лишь некоей точкой отсчёта, от-

¹ Юрий Александров. Живописный мир Бориса Отарова // Сб. статей «Отаровские чтения 2006–2007». М., 2008, с. 47.

правным пунктом его путешествия в глубь реальности, по ту сторону грубой вещественности — в тонкоматериальные слои бытия. И этот отправной пункт — натура — всегда зафиксирован в его работах: абсолютно ясно, что вот это — кувшин, а это — дерево, а это — чашка... Но при более длительном взглядывании в картины явное в них всё более становится тайным, откровенное — прикровенным, чувственное — предчувственным. Мы становимся свидетелями процесса то ли распредмечивания мира (когда общецветовая идея предметов, лишённых жёсткого контура, сильно сближается с цветоидеей среды), то ли, напротив, опредмечивания некоей тонкой субстанции в фазе неокончательного отвердения и оплотнения (когда цветоформы предметов ещё только проступают, брезжат из сложнокolorистического марева). И здесь необходимо остановиться на изобразительных средствах, к которым прибегает художник.

Однако тут мы сталкиваемся с серьезной проблемой — той же, что и при изучении творчества его учителя — Бориса Отарова. А именно — недостаточной разработанностью языка говорения о подобных живописных феноменах. Дело в следующем. То, что принято называть изобразительными средствами: цвет, фактура, типы мазков и т.д. — в картинах Казачкова служат вовсе не для изображения тех или иных объектов и не для оформления какой-либо литературно-философской концепции или мировоззренческой теории, но являются способом вопрошания реальности, проживаемой и постигаемой в процессе живописания. И в том числе, реальности собственного «я». Онтологическое и психологическое в творчестве Казачкова пребывают в состоянии подвижной взаимной интерференции. И трудно сказать, психика ли художника напечатлевается на пластах постигаемой им новой реальности, как путник оставляет свои следы на осваиваемых им территориях, или, напротив, новые, доселе неизвестные пласты бытия преобразуют психику путешественника, адаптируя её к необычной среде обитания, развивая и актуализируя новые качества личности. Попытаемся пояснить всё вышесказанное на примере работ, созданных художником в технике «масла».

Владимир Казачков пишет каждую из своих небольших по размеру картин, как правило, очень долго — в течение нескольких месяцев. Если бы речь шла только об изображении натуры, то для такого опытного художника, не один десяток лет работающего в живописи, срок чрезмерный. Тем более что натюрмортный фонд Казачкова небогат, а виды природы ограничиваются хорошо известной ему средней полосой России, преимущественно — Подмосковьем. Ему не надо учиться каждый раз заново, как писать берёзу или чашку. Даже если это разные берёзы или разные чашки. Следовательно, он пишет

не берёзу и не чашку, а нечто, во что он пытается проникнуть через берёзу, чашку, облако, реку... Проникнуть в процессе живописания и посредством живописи.

Здесь мне представляется уместным сравнение живописи с поэзией. Есть два типа стихотворцев: те, кто создает свои собственные стихи, и поэты-переводчики, перелагающие на родной язык иноязычную поэзию. Последние являются оформителями (или, точнее, — переоформителями) готовых смыслов. Даже если их перевод по сравнению с оригиналом является очень вольным, тем не менее, основной смысл его всегда предзадан оригиналом. Таких «оформителей» готовых смыслов немало и среди пишущих собственные стихи. Другой тип — это те, кто, приступая к созданию стихотворения, не очень отчётливо представляет, каким оно в конечном итоге будет. Это наиболее радикально выразил Фет: «... не знаю сам, что буду // Петь, но только песня зреет». У таких поэтов мысли, образы, музыка стиха возникают в процессе самого творчества и порождают друг друга: звук зачинает мысль, мысль ищет для своего воплощения звуковой или образный субстрат, который, в свою очередь, может начать разворачиваться по собственным законам и порождать новую, нередко неожиданную для самого поэта мысль. И так далее. Безусловно, это деление схематично, но сама эта схема даёт возможность различить две противоположные тенденции, существующие в художественном творчестве. Одна из них стремится к оформлению (более или менее оригинальному) чего-то заранее известного, другая — к познанию неизвестного.

Владимир Казачков не является оформителем готовых смыслообразов. Несмотря на то, что он любит «пугать» некоторых из своих коллег по цеху, не склонных к саморефлексии, вопросом: «А какова сверхзадача Вашей картины?», его собственное творчество далеко выходит за рамки тех пластических задач, которые он ставит и решает в своих работах. Погружаясь и углубляясь в цвета, формы и ритмы природы, в процессе их пластического претворения на холсте Казачков — с их помощью и посредством их — входит в более тонкие пласты реальности, лоя ускользающие, почти что галлюцинаторные отблески таинственного «нечто», пытаясь приблизиться к нему и зафиксировать в зримых образах. Возможно, он хочет увидеть мир в его «ноуменальности». Задача, заведомо не выполнимая. Изобразить ноумен невозможно. Но можно запечатлеть этапы путешествия, предпринятого в его поисках. И именно их мы и видим на полотнах Казачкова.

Особую роль в этом процессе проникания-запечатления играет наращивание фактурного слоя на всей поверхности картины посред-

ством наложения на неё разнонаправленных мазков. В сочетании с другими особенностями письма (сложным цветом, отсутствием жёсткого контура, щедрым вкраплением в цветосреду цветовых элементов, входящих в общеколористический состав объектов) художник достигает эффекта зыбкости, эфемерности изображения — картина как бы дрожит, пульсирует, давая зрителю возможность сквозь натуральный ряд увидеть чистые сияющие формы, образующие мерцающий узор бытия. Но эти абстрактные формы, проступающие сквозь фигуративную живопись, Казачковым почти никогда не доводятся до степени полного разотождествления с предметами, внутри которых он их прозревает. Поскольку «шершавая» поверхность более сложно и дробно преломляет свет, нежели поверхность гладкая, то возникающий вследствие этого эффект пульсации даёт глазу возможность в микроскопические доли секунды продвинуться вовнутрь поверхности и вынырнуть обратно. То есть совершить мгновенное, почти что не фиксируемое сознанием путешествие сквозь конкретный предмет к его идее — абстрактному первообразу, не утрачивая при этом чувственной связи с самим предметом. Такие картины можно и должно разглядывать долго, точнее не разглядывать, но созерцать. И тогда откроется ещё одна их особенность: нередко ритмы фактуры, то есть движение мазков, не идентичны цветовым ритмам. Общецветовая идея у Казачкова может быть очень гармоничной и умиротворяющей — за счёт тонкой, деликатной сбалансированности цветов. Но за фасадом этой гармонии мы обнаружим совсем иную картину, образуемую мазками — хаотическое движение, тревожную вибрацию фактуры. Однако эта вторая картина, отражающая иной пласт бытия и другой аспект психики художника, не аннигилирует первую, но усложняет, обогащает и углубляет её.

Надо отметить, что наличие нескольких картин в одной является характерной чертой творчества Бориса Отарова. И в этом ученик близок к учителю. Но здесь есть и существенное различие между ними. Многие работы Отарова базируются на принципе, который он сам сформулировал как принцип «перетекающего многообразия». Его картины густо населены. В одной работе таится множество образов, форм и фигур, произрастающих друг из друга (когда, например, несколько фигур частично накладываются друг на друга и этой общей площадью взаимоналожения образуют новую фигуру или образ). В силу избирательности восприятия их невозможно увидеть одновременно. В зависимости от того, на какой части картины сосредоточено зрительское внимание, какие-то образы проступают на поверхность, а какие-то исчезают. Иными словами, в одной картине Отарова может содержаться несколько картин, и на каждой из них

мы видим разные изображения (кто-то увидит там горы, кто-то — лица, а кто-то — абстрактные формы).

В отличие от работ Отарова, объектов на картинах Казачкова много: два-три, редко — больше, и они, как уже отмечалось, вполне опознаваемы. Сами по себе они не порождают никаких иных форм или изображений. И разные картины, которые можно различить в одной работе Казачкова, отличаются друг от друга не тем, что на них изображены разные объекты, фигуры или образы (этого в них нет), а тем, что это разные состояния мира, сквозящие друг сквозь друга. Или, лучше сказать, разные миры, одновременно существующие друг в друге и объединённые принципом несимметричного равновесия: мир материальных объектов, мир эйдосов или первообразов и мир энергетических процессов. Эти миры можно обнаружить и в работах Отарова, но, в силу принципа «перетекающего многообразия» и густой населённости картин то исчезающими, то проступающими изображениями, эти миры, в отличие от работ Казачкова, очень трудно, почти невозможно увидеть по отдельности.

Для того, чтобы зритель вслед за художником мог совершить путешествие по пространствам, лежащим по ту сторону очевидности, необходимо вовлечь его мысль и зрение в более глубокий контакт с картиной, побудить к длительному погружению в его цвета, формы, ритмы. И в том, какими средствами это достигается, опять же есть и сходство и различие между работами учителя и работами ученика. Сходство в следующем: у обоих, как правило, живопись не «гладкая», а «шершавая» (за счёт объёмности мазка). Это препятствует свободному скольжению взгляда по поверхности картины, «цепляет» его, заставляя более пристально вглядываться в абстрактные узоры, образуемые объёмами и впадинами, что, в свою очередь, мобилизует работу воображения и тем самым углубляет взаимодействие зрителя с картиной. По сути, следуя за ритмами фактуры, зритель получает возможность «войти» в картину и попутешествовать в ней. Что он там обнаружит и как интерпретирует увиденное, будет зависеть уже не только от художника, но и от зрителя.

Различие же между двумя художниками состоит в том, что на картинах Отарова нередко можно обнаружить и сам «вход», явно обозначенный и акцентированный. Движение цветовых потоков на его полотнах зачастую достигает такой интенсивности, что от этого образуются как бы энергетические воронки, зияния, окна, сквозь которые брезжат иные пространства, угадывается иное бытие. Таких «входов» на картинах Казачкова мы не обнаружим. Характер его энергетики иной. Она не излучается в мир открыто и активно, как это происходит на полотнах учителя, но тихо мерцает, мягко обво-

лакивая зрителя, чаруя, уводя его в глубь картины. И это заставляет нас ещё раз вернуться к уже высказанной нами мысли о сложной взаимосвязи психологического и онтологического в живописи Казачкова. По всей видимости, интровертный и деликатный характер этого художника и позволил ему войти именно в те пространства, в которые он вошёл, и увидеть там то, что он увидел.

ТЕМА СТРАНСТВИЙ В ИСКУССТВЕ (ОТАРОВ, ТЁРНЕР И ДРУГИЕ). СТРАНСТВИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ

По своей природе пластические искусства статичны, но изначально заданная неподвижность их объектов неизменно была проблемой для авторов. Возможность её преодолеть всегда представлялась привлекательной. Самый выразительный пример такого стремления — миф о Пигмалионе с его ожившей статуей. Но, конечно, в разные эпохи это решалось по-разному.

В живописной практике тема странствий связана с передачей не только движения изображаемых объектов, но и пространства, в котором это движение может быть осуществлено, его стихийности. Под стихийностью я разумею те признаки, которые делают это пространство живым, изменчивым, перетекающим из одного состояния в другое, одухотворённым. В таком пространстве можно жить, действовать, оно может быть вмещением не только человека, но и духов стихий, полем их творчества, игр, любви и борьбы. Все древние религии обожествляли таинственные и мощные силы природы: Зевс, Ярило, Гелиос, Посейдон, Перун и т.д.

В античные времена тема странствий, скорее, находила отражение в словесном творчестве (Гомер, Одиссея, Аргонавты, Троя и т.д.). А в живописи и скульптуре изображения человека передавались в застывших фазах его движения или борьбы вне связи с пространством, их окружающим («моментальная фотография»). Исключение — Ника Самофракийская, где ощущение полёта в бесконечности воздушных вихрей весьма убедительно. Других примеров не знаю, возможно, что-то не дошло до нас. В вазовых росписях фон, то есть небо, почва не изображались, а лишь обозначались условным цветом. Похоже рисуют пейзаж современные дети, обозначая землю и небо двумя горизонтальными полосами по верхнему и по нижнему обрезу листа: синяя — небо, коричневая либо зелёная — земля. (Я задумался, нет ли аналогии между детствами человечества и человека? Психологи подтвердили мою догадку). В искусстве Ассирии, Египта часто использовались сюжеты процессий, медленных передвижений больших масс животных и людей, но и там, скорее, показано не

странствие, а только обозначена сама идея перемещения, вне зависимости от пространства, в котором оно совершается.

В живописи эпохи Возрождения мир мыслился состоявшимся, существующие в нём формы законченными, и построение картины представляло «сценическую коробку», где действовали человеческие фигуры. Содержанием живописи являлся литературный подтекст, сюжет, а само изображение иллюстрировало его. Человек являлся «мерой всего на свете», остальное интересовало меньше. Великие географические открытия рубежа XV—XVI веков, дальние путешествия, невероятно расширившие освоенное пространство Земли, не находили отражения в искусстве живописи. Тема странствия представлялась редкими образцами, скорее связанными с библейской сюжетикой («Странник» Босха).

Отдельное явление — иконные изображения, вообще статичные, но, благодаря специфическим эффектам обратной перспективы, несущие потенциал движения, не в плоскости иконы, а перпендикулярно к ней, уводя взгляд зрителя внутрь изображения, в бесконечность духовного бытия, трансцендентное странствие молящегося. Может быть, это были первые в истории попытки сделать зрителя активным соучастником творческого акта.

По-настоящему пространство в живописи перестало быть фоном для действующих лиц с развитием пейзажной живописи в XIX и XX веках. Со времени Тёрнера право быть объектами картины получили и такие неосозаемые среды со струящейся и взаимопроникаемой структурой, как облака, поднимающаяся пыль, дымка, туманы, снега, дожди и т.д., то есть всё то, что получило обобщённое название «явления световоздушной среды». Человек стал занимать в работах гораздо меньшее место, чем само явление природы, в котором он на этот раз оказался. В раннем полотне Тёрнера «Переход Ганнибала через Альпы. Снежная буря» (1812 г.) потоки воздуха, несущие снежный заряд, занимают в плоскости картины несравнимо большее место, чем вся армия (прибл. 10:1). Понятно, буря и является главным объектом изображения, несмотря на декларацию художника создать в духе времени историческое полотно. Работа прямо относится к теме странствий («Переход...»), но главное то, что в картине чуть ли не впервые в истории живописи появилось пространство, в котором только и можно совершить странствие, хотя бы в географическом смысле. Картина написана во время странствия Тёрнера по Европейским Альпам. Таких экскурсий в жизни Тёрнера было немало, и из каждой он привозил массу впечатлений, зафиксированных в акварелях. Европейские впечатления Тёрнера всегда относились к тем же явлениям атмосферных и световых чудес, что и на родине.

Из-за этого бывает трудно определить, где писалась акварель, если в работе отсутствуют устойчивые приметы места. В поздних работах его подход к пейзажу ещё усиливается. В «Замке Норэм на рассвете» (1845 г.), замок придётся поискать, ибо всю плоскость полотна заполонила стихия таинства рассвета. Пейзаж тогда ещё не получил среди жанров живописи полных прав на существование, но в живописи Тёрнера он главенствует, отсюда частое раздвоение между этикеткой картины и изображённым на ней.

С появлением французских импрессионистов отношение к пейзажному пространству как к основному элементу содержания стало нормой, к этому привыкал зритель, что происходило не сразу и болезненно. Увлёкшись проблемами атмосферных явлений, среды и освещения, импрессионисты путешествовали не так много. Фундаментальные открытия в области цвета сделали необязательной смену мест для обновления впечатлений. Арчибальд Кронин в начале XX века устами своего героя выразился следующим образом: «Это молодежь полагает, что творить можно лишь за границей, а крупные художники-импрессионисты писали у себя на заднем дворе». Известна фраза Ренуара, сказанная им по поводу дальних странствий Гогена: «Зачем же ездить в такую даль, если в Аржантейле так хорошо пишется?» Подобное говорил и Писсаро. Импрессионистов интересовали не столько географические странствия, сколько, так сказать, метеорологические. Недаром одно из прозвищ Клода Моне — «художник погоды и часов дня». Конечно, поездки всё же совершались, в основном по Европе. Известна поездка Клода Моне в Англию, после которой его называли «создатель лондонского тумана», когда он написал туман в сиреневых и голубых тонах, а не серым, как привыкла видеть консервативная публика. В лондонских пейзажах Моне пошёл по пути Тёрнера, сделав объектами художественного исследования не столько «Мост Ватерлоо» или «Парламент», а именно атмосферные явления, захватившие его. Увидев в Англии картины Тёрнера, он был удивлён сходством его поисков с тем, что занимало самого Моне и его друзей.

Одновременно композиции картин разомкнули свои границы, превращаясь из сценической площадки, ограниченной рамой полотна, в кусок мира, который мог быть продолжен в любую сторону. Не готовые к такому расширению пространства картины зрители и критики ругали полотна импрессионистов, в том числе и за это, упрекая в отсутствии композиционной логики, привычной для них. То, что их построения являлись не отсутствием композиции, а её новым обликом, долго не понималось. Борис Сергеевич Отаров как-то раз заметил по этому поводу: «Они (любители, критики), не понима-

ют, что так называемая «плохая композиция» — это тоже хорошая композиция». Рамы ещё оставались прежними, но и они постепенно теряли значение, становясь лёгкими обрамлениями, отделяющими плоскость работы от пестроты окружения. В частности, Отаров очень неоднозначно относился к задаче обрамления картин, и предпочёл бы не обрамлять их вовсе, но вынужден был считаться с техническими условиями хранения полотен и с выставочной традицией, что всегда представляло для него трудность: форма рамы, её цвет, и т.д.

Со времени импрессионистов пластический язык живописи получил новые импульсы к развитию, обогатившись открытиями в области видения и цвета, но картина ещё оставалась картиной в классическом смысле, предметом для любования, украшения интерьера или иллюстрации события. Золотой век позитивизма и физики Ньютона. Казалось, что познание мира почти завершено, всё исчерпывается открытыми закономерностями, и открывшийся спектр возможностей зрительного восприятия мира, казалось, определил развитие живописи надолго. Но насыщение пришло скорее, чем ожидалось. Открывались новые законы в науке, подобные сдвиги происходили в искусстве. Гоген начал искать новые смыслы и формы у истоков цивилизаций, порвав с принципами импрессионистов, и его мифология далеко расширяла границы реальности. Ван-Гог заговорил о «суггестивности» и духовном значении цвета. Сезанн структурировал плоскость картины, вытянул изображение на плоскость, придал цвету формообразующее значение, усиливая выразительные средства плоскости, что стало началом отхода от привычного видения. На пороге было рождение невиданных в истории форм живописи, сделавших протокольное отображение действительности лишь одним из возможных вариантов.

Реальные странствия Бориса Сергеевича Отарова пришлось на первую половину его жизни. Родившись в Грузии, он провёл детство в Германии, учился в Москве, в годы Второй мировой войны с полками, в которых служил, прошёл по России, Белоруссии, Польше, Венгрии, Чехословакии, Германии, Австрии. Войну закончил в Вене. Увиденное расширило его кругозор, наполнило впечатлениями, дало материал к размышлениям и достаточно насытило его страсть к путешествиям, потому что в годы творческой и духовной зрелости реальным странствиям он предпочёл метафизические, заменив, так сказать, перемещения по горизонтали земной поверхности взлётами в неизвестное обыденному сознанию. Отдельные поездки на юг России в летнее время можно не учитывать. Он ответил однажды отказом на приглашение французской галереи поехать в Париж на открытие своей выставки, удивив приглашавших, привыкших к иному ответу.

Помню случай, когда его собеседники (это было в конце 1970-х годов), восхищённые новыми космическими экспериментами, заговорили о том, какие, дескать, новые духовные возможности открываются в связи с этим выходом за пределы привычного мира. Борис Сергеевич возмутился и резко отпарировал: «Эти вылеты в невесомость к духовным явлениям не имеют никакого отношения! Великие святые в кельях познавали мир в большем объёме и глубине, чем все космические путешествия вместе».

Как-то раз я обратил его внимание на выразительный закат. Он ответил так: «Понимаете, я чувствую, что на другой половине планеты происходят не менее яркие явления, и это несколько теряет значение в ряде других».

У меня часто складывалось ощущение, что он одновременно находится не только там, где мы были физически.

Почти всё писалось им в Москве или Загорянке. В начале 1980-х годов в тверской деревне он создал серию гуашей, в 82 году — серию крымских пейзажей, что-то в Таллине и, пожалуй, всё. В этих сериях сказался опыт импрессионистов, но и настойчиво обнаруживаются принципы, близкие Сезанну, с его логикой построения плоскости и решением цветовых планов. Среди ранних работ есть гуаши, скорее похожие на акварели, сделанные во время поездок в Грузию. Эти зарисовки имеют самостоятельное значение, но в дальнейшем творчестве художника их влияние не угадывается. Когда он пишет в зрелый период родные ему горы, они всегда в достаточной мере абстрагированы и представляют собой скорее концентрированную «идею», чем документальные этюды конкретных мест («Сигнахи», «Оз. Рица», и др.). Однако сезанновские принципы организации картинной плоскости, конструктивность цветовых планов неизменно повторяются, видоизменяясь, варьируя в широких пределах, но всегда присутствуя. Это путешествие «внутрь изображаемой материи», проникновение за видимые пределы природы и составляет его странствие, расширяющее границы нашего мира до трансцендентных видений. При этом имеет значение и сюжет, но художники XX века часто боролись с литературой в живописи, что было отчасти реакцией на тенденции предыдущего времени (передвижники, официальный академизм и др.). Делал это и Отаров, понимая, что живопись должна говорить свойственными ей средствами, не заимствуя у литературы. Это не означает неперменной бессюжетности, но сюжет должен быть живописно решён, пластически обоснован. Содержание картины составляют не рассказ о том, что было, а пресуществления цвета, ритмов, линий... Часто названия картин менялись. «Лето» когда-то называлась воспоминанием о матери, «Иоанн Креститель» потом

был «Андреем Первозванным», потом получил название «В пути», «Нарекаци» — «Автопортрет» и т.д. Куда вообще можно совершать «странствия» современному художнику, чьи представления о мире неизмеримо шире, чем в средневековье? Земля достаточно изучена, чтобы понять отсутствие на ней стран, где реки текут «молоком и мёдом». Развитие знаний, техники, ядерное оружие сжали мир «до величины яблока». Путешествовать ныне можно только из этого мира в другие, параллельные, или хотя бы выдуманные.

Поэтому часто работы художников XX века не привязаны к определённом месту, если речь не идёт о конкретном пейзаже в духе Марке или Боннара. Но, работая с предметным рядом, можно было изменять внешнюю форму предметов, выискивая пути к внутренней сущности явлений. Дом Матисса, к примеру, был наполнен экзотическими растениями, птицами разных стран и антикварными предметами (кресла), которые своими пластическими и цветовыми особенностями могли дать толчок его воображению для создания нужного ему мира.

Это удивляло Пикассо, который брал заурядные предметы быденного обихода, зато видоизменял их, как ему было угодно, добиваясь эффекта, отвечающего искомому смыслу. То же он делал и с человеческой натурой (портреты жён).

Шагал соединял на одном полотне изображения мест, предметов и людей, существовавших на деле в разных пространственных и временных координатах, причём его композиции выглядят совершенно естественно, будучи пластически связаны в нерасторжимо цельный организм картины (Париж — Витебск).

Многие картины зрелого периода Отарова навеяны творчеством Грина, насквозь проникнутым идеей странствий. «Романтический дух Грина преследовал меня всю жизнь. Сквозные темы — таинственное плавание, стремление к неизведанности, красота борьбы со стихией, добра со злом». В этой серии постоянно присутствует дух странствия, но романтического, духовного, в воображаемое пространство идеальных стран, не требующего изображения конкретных географических реалий. «Магеллан», «Данте», «В пути» — большая серия парусников; во всех этих работах ощутимо присутствует идея движения, странствий, но все эти странствия носят духовный характер (сейчас говорят: «виртуальный»).

«Ван-Гог научил меня осознанию духовного значения цвета. Это легло в основу моих устремлений, стало краеугольной задачей. Сюжет не внешний, а внутренний. За каждым цветовым пятном лежит человеческая драма. Для меня цвет — не внешнее явление. Интуитивно рождающийся во мне цвет сам становится атмосферой.

Цвет — поток, в котором я двигаюсь, в котором живу» (Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Сб. статей «Отаровские чтения. 2006—2007». М., 2008).

Отаровская живопись — движение не столько кого-то куда-то, сколько движение самой материи, составляющей предметный мир, её способность к трансформации, трансфигурации, преображению. Недаром изменение содержания в пределах цветового плана называется у нас «движение цвета». Б. Отаров не отвергал натуру, не стремился выдумать что-то, до того не существовавшее, а брал то, что ему нужно, и преобразовал до степени, говоря словами Нины Габриэлян, «светоисточения», просветления.

Древний китайский мудрец сказал: «Кувшин сделан из глины, но глина, из которой он сделан, перестаёт быть глиной». К этому возвышению в степень, просветлению материи, с которой работал Отаров, он, в конечном счёте, стремился. Это в равной степени относилось к холсту, краскам, изображению, к самому автору, а также к зрителю, которому эти поиски могли оказаться близки.

И сама поверхность живописной плоскости у Отарова предполагает движение глаза зрителя по ней, и это движение не на самолёте, не на поезде, а только шагом, и затруднённым шагом, который прекрасно выражен в терцинах Данте, где сама ритмика стиха как будто отмерена трудными шагами человека («Земную жизнь пройдя до половины...»).

Многомерность Отаровского пространства очевидна пронизательному зрителю там, где поверхностный может увидеть лишь то, что обозначено в названии картины. Его живопись легко воспринимается простыми душами или детьми, чьё сознание не зашорено представлениями о том, «чем» должна быть картина, или высокоинтеллектуальными зрителями, чей духовный опыт позволяет им «прочитать» скрытые смыслы его сложной живописи.

Когда-то Даниил Андреев, мечтая об искусстве будущего, говорил о «сквозящем реализме». Не о навеянной литературой мистике символистов конца XIX века и не о надуманных видениях «сюрреализма», замешанных на сексуальном чувстве, а о развитом мистическом зрении людей, достигших в своём духовном пути способности видеть далеко за пределы физически видимого. Эти странствия и были главными в творчестве Б. Отарова.

«ВОЕННЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ». ФРАГМЕНТЫ ИЗ ПИСЕМ Б.С. ОТАРОВА

В связи с подготовкой книги о Борисе Сергеевиче Отарове и работая над его личным архивом, мы задались вопросом: имеются ли в сохранившихся записях или письмах сведения о том, на каком жизненном этапе определился путь Отарова как художника и когда он стал «жить цветом» (из Интервью с Ниной Габриэлян: «Цвет — это поток, в котором я двигаюсь, в котором я живу»).

Изучая эпистолярное наследие, нам удалось обнаружить, что именно в тяжелейшие годы войны определился его внутренний путь в искусстве. Об этом говорят чудом уцелевшие фронтовые письма и открытки.

Мы отобрали лишь несколько, на наш взгляд, самых существенных. В своём сообщении мы максимально цитируем авторский текст, дабы непосредственно ощутить дыхание военных лет.

Война вошла в судьбу Бориса Отарова на следующий день после получения диплома МГУ и выпускного бала. Только накануне они с однокурсниками по традиции гуляли по Москве, а уже в полдень 22 июня 1941 услышали объявление о вероломном нападении гитлеровской Германии на СССР.

Всего через 2 недели после объявления войны 25-летний Борис Отаров — в рядах действующей Красной Армии. С 6 июля 1941 года начинается отсчёт его «военных путешествий» длиной в долгие 5 лет. Хотя ему, как знающему в совершенстве немецкий, предлагали службу в штабе, он отказался, попросившись в разведку. Впереди были лихие военные годы, о которых сам Борис Сергеевич рассказывал очень редко и мало, объясняя это невозможностью словами передать все ужасы и переживания одной из самых жутких трагедий XX века

В интервью Отаров говорил: «Война открыла мне глаза на необычайные возможности человеческого духа. Это была борьба не только с внешним врагом, но и преодоление собственных слабостей. Война вскрыла в людях такие возможности, такие силы, которые в мирной жизни не всегда осознавались ими и редко реализовывались.

Это была борьба за свободу и внешнюю, и внутреннюю. Рушились на глазах материальные ценности, воплощения человеческого духа людей».

В статье мы использовали письма Бориса Сергеевича своей тётке — Нине Артемьевне Отаровой (1899 г., Тбилиси — 1969 г., Москва), хотя имеются письма и к отцу (мать скончалась ещё в 1933 г.). Но ему Борис писал с фронта в основном короткие оптимистичные открытки, зная о его слабом сердце и стараясь лишней раз не волновать. А в письмах к Нине Артемьевне давал развёрнутую картину войны, подробно описывая свои «путешествия», события, наблюдения и размышления.

Почему он писал именно этой тётке? В большой Отаровской семье она была, пожалуй, кроме родителей, на определённом этапе жизни по духу самым близким для Бориса человеком. У Нины Артемьевны своих детей не было: она рано овдовела. Поэтому всячески опекала своего любимого племянника, хотя была старше него лишь на 17 лет. Тетя Нина всячески поощряла его занятия живописью и всегда верила в его звезду художника.

Надо отметить, что сама Нина Артемьевна была личностью неординарной. Она была из рыжих Отаровых. Энергичная, волевая, целеустремлённая, оптимистичная, весёлая. Её манило всё новое и неизведанное. Нина Артемьевна была самых передовых взглядов. Известна была не только в Тбилиси, но и на всем Кавказе как первая женщина-шофёр и мотоциклистка. Вообще в 20-х годах XX в. женщина-шофёр была явлением крайне редким, а для Кавказа — и вовсе уникальным.

Учась в Тбилиском политехе, работала шофёром, медсестрой, после окончания института получила специальность инженера-экономиста, была научным сотрудником Госплана Грузии. В 1927 г. Нину Артемьевну командировали на работу в Тегеран (Иран) в Торгпредство СССР. Она была прекрасным специалистом, владела, кроме русского, армянского и грузинского, английским и французским языками. В своей области была прекрасным специалистом. Возвратившись через три года из командировки, написала книгу «Внешняя торговля Персии».

Ещё до войны Нина Артемьевна переехала в Москву. В июне 1941 г. была арестована органами МГБ и репрессирована по печально известной ст. 58-1а. Через три года освобождена. После войны работала в «Гипрогоре» — Государственном институте проектирования городов, затем в Архитектурно-планировочной мастерской.

Из текстов писем видно, что, вероятно, более 2-х лет с начала войны письма от Бориса Сергеевича были редкими — сказывались первые годы военной неразберихи и жесточайших боёв. Лишь с середины 1943 г. переписка стала регулярной.

Вот первое письмо Нине Артемьевне от 23 августа 1943 г.

«Милая Ниночка!

Получаю все Ваши милые письма, а отписываюсь открытками. Мы отдыхали, если можно назвать отдыхом учёбу с утра до ночи или с вечера до утра, так называемый отдых окончился месяц тому назад, и мы снова вступили в бой. Я постараюсь Вам написать если не все подробности, то, во всяком случае, обзорное письмо.

Война длится уже долго — два года с лишним, но отдельные события на фронте (далее утрата текста. — Л. О.) но нам кажется, как ни странно, будто мы недавно воюем. С другой стороны, мирная жизнь нам кажется далёким сном, и мы, как ни тяжело на фронте, привыкли (подчёркнуто автором письма — Л. О.) воевать.

Я вступил в бой с первых дней. Я был зачислен в дивизию, которая формировалась в Москве — в 16-ю Гвардейскую Ордена Ленина стрелковую дивизию — ныне Карачаевскую. Эта дивизия, состоящая на 75% из пограничников, остановила немцев на рубеже Осташково. Зимой мы перешли в наступление и, освободив города Пено, Андреаполь, Торопец, дошли до Витебска. Окончательно закрепились у Вележа, где и сейчас проходит линия фронта.

Сначала я служил в разведбатальоне командиром мотоциклетного разведвзвода. Исколесил восточную часть Калининской области.

После переформирования был как связист направлен в батальон связи этой же дивизии, где и прослужил до лета 1942 г. Это была тяжёлая зима и, как Вы сами, наверное, помните, очень холодно.

Много тяжёлых воспоминаний оставила она у нас — первые наши убитые товарищи, горе жителей, освобождённые деревни, от которых остались одни названия, жуткие холода в снежных сугробах, голодовка, бешеные атаки немцев, первые бомбардировки пикирующих Ю-87 и мерзкий свист падающих мин. Мы не сразу научились по-настоящему ненавидеть немца, но ненависть росла с каждым днём, и сейчас мы боремся с ожесточением. Много было тогда неурядиц и неумения — мы учились воевать. (Здесь необходимо сделать некоторое отступление. В детстве Бориса Отарова, когда отца вместе с семьёй направили в командировку в Германию, его определили в семью немца-учителя, где он прожил почти 5 лет и ходил вместе с детьми учителя в немецкую школу. Был очень дружен с одним из детей — Гансом, его сверстником. И всю войну Бориса не покидала мысль: а вдруг в бою он встретит своего закадычного друга детства, который, вероятно, тоже воюет, но по другую сторону линии фронта? Как поступать в такой ситуации? — Л. О.).

Когда наша дивизия ушла на заслуженный отдых, я заболел сыпным тифом — проболел в общем 3 месяца.

После болезни я попал в другую дивизию — тоже гвардейскую. Мы наступали на Ржев, но, к сожалению, нам его не удалось тогда взять, хотя мы ворвались в него и отвоевали несколько кварталов. Это были бои в городе — предвестники Сталинградских боёв.

Немец обложил Сталинград, и мы отправились с севера на юг. Мы снова оставили минные поля, рвы, доты, дзоты. И таких систем несколько в глубину на десятки километров.

Сейчас, как Вам также известно, местные бои превратились в успешные бои юго-западнее Ворошиловграда.

Ожесточенность боёв, видимо, доходит до предела. Я пишу Вам целую ночь — я дежурный командир в штабе сегодня, и утром бои возобновятся, а поэтому я урываю время ночью».

На этом письмо не заканчивается. Хорошо, что Борис Сергеевич очень подробно датировал письма, отыскалось продолжение этого письма:

«Я, конечно, не успел дописать письмо. Пишу сейчас, находясь в немецком блиндаже арт. позиции. Немец отброшен ко второй линии, и наш штаб зарылся в землю, воспользовавшись немецкими блиндажами. (Далее строчка утеряна. — Л. О.).

Вы видите, хотя я стараюсь рассказать, что произошло за эти два года, а обстановка возвращает меня снова к действительности.

После Ржевской операции, как я Вам уже писал, мы были перебросены к Сталинграду. Но сперва были, конечно, на формировании и отдыхе, где я опять заболел дизентерией. После этой болезни мне удалось побывать в Москве. Люди в Москве очень изменились. Папа очень постарел, так, что я его и не узнал. Работают они с утра до позднего вечера, в «свободное» время заняты хозяйственными заботами. До последнего времени в квартире не работал водопровод, и не было дров на зиму и т.д. Сейчас, пишет папа, обстановка улучшилась. С питанием, конечно, неважно. О молоке отец и не мечтает. Но москвичи, конечно, держатся стойко и работают изо всех сил.

Побыв несколько дней в старой, хотя и изменившейся обстановке, я почувствовал, что я изменился. К сожалению, я только-только оправился от болезни и еле ходил, так что папа был, конечно, удручён моим видом. Мне продолжало не везти, и снова заболел желудком, но я поехал в часть, а потом снова на фронт.

К началу боевых действий у меня всё прошло.

Я чувствую, что я не скоро кончу письмо, если буду Вам подробно писать. Сейчас пришло донесение, что немец дрогнул, и это

надо было ожидать. С 4.00 начали мы такой артогонь и столько «Катюш» наехало, и к тому в 5 часов вступил справа от нас мехкорпус — он продвинулся, и немцы, боясь окружения, отошли слева от нас, чем мы и воспользовались, и на его плечах заняли один хутор и высоту за ним. Сейчас хорошо видно — наши штурмовики бомбят уже дальше.

Сегодня немец, как и всегда это бывает при усталости, бросил свою авиацию, чтобы удержать нас... Сейчас снова слышен крик дежурного: «Воздух, шарлатаны!». На этот раз они пролетели и бомбят левее нас.

«Шарлатанами» мы называем немецкие штурмовики Ю-87. Они действуют по 20-30 штук, идут один за другим без строгого строя и пикируют все до одного в одно место, куда пикирует вожак. Они действуют нахально, но малоэффективно. Наши ИЛы работают посolidнее. Они заходят по 3-4 удара на цель и, отбомбившись, покрывают площадь ещё раз пулеметным или пушечным огнем или заиграют «катюшей». Сейчас артиллерийский гул наш затих несколько, т.к. артиллерийские позиции меняются, пушки выдвигаются вперёд. Как-то странно прислушиваться к тишине...

Сегодня привели 25 пленных. Это конечно не пленные 41-го и 42-го года. Это немцы, которые нас, конечно, не любят, но которые не верят в себя и которым война (такая война, когда мы наступаем, обрушивая всю новейшую технику на их голову) — уже по горло».

Далее стали появляться строки о рисовании. В минуты отдыха Борис Сергеевич делал зарисовки (сохранились) в районе Ржева в 1942 г., где шли ожесточеннейшие кровопролитные бои начала войны.

«...Сейчас совсем не рисую, хотя и хочу. Это касается папиной похвалы, но это, наверно, не совсем так. Здесь большая доля отцовской любви. Я те рисунки сделал сразу после тифа, после которого жизнь показалась мне совсем новой и обновлённой, и, может быть, поэтому рисунки сделаны с некоторым чувством (подчёркнуто самим автором письма. — Л. О.).

Очень рад, что у Вас бодрое настроение. Целую Вас крепко. Жду Ваших писем. Боб» (так звали его в детстве родственники, а потом и близкие знакомые. — Л. О.).

За всю войну Борис Сергеевич воевал в составе 6 фронтов: Калининского, Западного, Сталинградского, Южных 2-го и 3-го фронтов, и в конце войны, с 1944 по 1945 г., — в составе Украинского фронта. Был награждён Орденом Красной Звезды, орденом Отечественной войны II степени, медалями за освобождение Одессы, Николаева,

Херсона, за оборону Сталинграда, за взятие Будапешта и Вены и за Победу над Германией.

За 5 военных лет Борис Сергеевич был командиром взвода разведки, командиром взвода связи, помощником начальника оргплатного отдела стрелковой дивизии, заместителем командира отдельного артиллерийского самоходного дивизиона, приравненного к полку. И везде был на руководящих должностях, будучи при этом беспартийным. В 1943 г. Борису Сергеевичу было присвоено звание гвардии капитана, в котором он и был демобилизован.

Люди, знавшие Бориса Сергеевича, знали о его незаурядных организаторских способностях. То, что на войне он всегда был на командных должностях, говорит о его таланте стратега и тактика. Как-то, вместе с Борисом посмотрев передачу про маршала Жукова, я спросила, а смог бы он быть полководцем. Ответ был незамедлительный: «Смог бы». Но потом добавил: «Нет. Я никогда бы не смог направлять тысячи людей на заведомо верную гибель. Поэтому скажу тебе, что не смог бы». Он вспомнил Миусскую наступательную операцию летом 1943 г., когда советские войска разгромили донбасскую группировку гитлеровцев и не пропустили с этого направления ни одной немецкой дивизии на Курск, понеся при этом огромнейшие потери.

Во время этой операции Отарова выбросило из танка и засыпало землей. Сколько времени он так пролежал, не известно. Когда его случайно обнаружили, подумали, что он мёртв. Оказалось, вырытый из земли молодой боец с выбитыми зубами и лысый, находился в коме.

В госпитале он долго не мог прийти в сознание. А когда пришёл в себя, снова заболел. На сей раз — брюшным тифом... Так Борис Отаров познавал истинную цену жизни в самых страшных условиях жесточайшей войны.

В своих письмах он описывает не только военные действия, но очень ярко и образно, с юмором — фронтовой быт. В этом смысле показательно письмо, написанное через два месяца, в октябре 1943 г.

«Милая Ниночка!

Признаюсь честно, что долго Вам не писал. Не потому, что не было свободного времени, а потому, что мы это время очень уставали физически и морально и как-то не находились душевные силы Вам написать письмо, которое не отражало бы внешней усталости, т.к. бодрости духа, внутренней уверенности и уравновешенности у нас ещё много.

...Кстати, на днях мне посчастливилось принять настоящую ванну. Да-да, настоящую ванну, с горячей водой.

Я мылся 3 часа, пока меня не выгнали силой другие. Я, конечно, не буду вдаваться в подробности, например в такие, что вода

была горячая, но грязная, как смола, что степной ветер дул так, что плащ-палатка не помогала, что в воде могли находиться или ноги, или туловище, такая была маленькая ванна и т.д. Но факт остается фактом — я мылся в ванне.

После этого мне показалось, что я снова стал Борисом 41-го года.

Начиная письмо, я хотел Вам ответить на Ваши письма, но кажется, из этого ничего не выйдет. Причина очень простая. У меня сейчас настроение весёлое и как поется в песне: “Мне в холодной землянке тепло”. Тепло и в желудке. Дело в том, что нам прислали вино, водку и коньяк. Остальное Вам ясно.

Я кончаю поскорее письмо, иначе я не смогу его дописать — забирает вино. А мне хотелось Вам многое написать. Написать о том, чем я живу и дышу. Но я всё же отправлю Вам это письмо. Оно даст Вам всё же некоторое представление о некоторых моментах моей жизни.

Свеча догорает в землянке, в которую еле влезает. Сейчас накроюсь шинелью и усну, чтобы встать в 4 часа, чтобы снова отдать все силы организации боя.

Обнимаю и целую мою рыжую тётку. Ваш Борис».

Другого характера письмо, написанное через год, вероятно — осенью 1944 г., когда СССР 5 сентября объявил войну Болгарии и оккупировал её. Болгарские войска сопротивления не оказали (из сводки Информбюро).

«...Потом начали наступление на Софию, но мы до города не дошли, начались мирные переговоры. Болгарский народ нам понравился, и разница между ними и румынами нам сразу бросилась в глаза. Болгария — бедная страна, намного беднее Румынии. Интерес и тяга к СССР в Болгарии действительно большой. Познакомился с одним артистом, который удивил меня своим знанием советской жизни и культуры. Невероятная пропаганда, конечно, всюду пустила свои корни и приходилось разубеждать людей в совершенно наивных заблуждениях и мнениях. Познакомился с некоторыми вещами современного очень известного болгарского художника Танева (Никола Танев (1890–1962) — известный болгарский художник, в основном пейзажист и портретист. — Л. О.), вещи которого мне очень понравились. Он напоминает мне немного Сарьяна, но более грустный, тем более для солнечной Болгарии (подчеркнуто автором письма — Л. О.). Песни болгарские мелодичны, текущие и грустные, а народные все напоминают свирели пастухов.

Потом мы снова вернулись в Румынию — прошли вдоль Дуная 500 км. Перешли с небольшими боями Трансильванские Альпы и

вступили в Югославию. Здесь нас встречали, как дома, — со слезами, с объятиями и поцелуями. Не перестаёшь восхищаться мужеством народов Югославии. Ближе всего познакомились с сербами — замечательный, крепкий и смелый народ.

Подошли с боями к Белграду, но в город не вошли и повернули на север в Венгрию, где и сейчас воюем, и венгерскому народу достается, раз они не пошли на мировые переговоры. Города страдают, население также. Так быстро двигаемся, что ни румынского, ни болгарского, ни сербского, а тем более — чертовского по выговору венгерского хоть немного выучить не успеваем.

К сожалению, мы читаем очень мало, т.к. русской литературы трудно найти. Папа иногда посылает журналы. Также, к моему большому сожалению, книги, которые я вожу вот уже 1000 км, не приняли бандеролью, т.к. какой-то дурак считает бесцельно посылать из (так в письме. — Л. О.) и присылают в часть обратно. Попытаюсь другим путём.

Вы пишете, что хотите видеть мои иллюстрации (о каких иллюстрациях идёт речь, выяснить не удалось. — Л. О.) Должен сказать, что если я и буду художником (выделено мною — Л. О.), то иллюстратора из меня хорошего не выйдет, и не по духу, и не по способностям. Я не иллюстратор. Как Вам, наверное, известно, художники делятся на два класса: по характеру способностей (далее часть текста утеряна. — Л. О.) на память. Как и везде — таланты — большой художник обладает большой художественной памятью. Рисовать на память — очень необходимый элемент в ходе развития и роста художника. Мне кажется, я живу в красках (на полях возле этого предложения — два восклицательных знака. — Л. О.) и у меня такое чувство, что я когда-нибудь мог бы написать такой пейзаж, в котором одни краски говорили бы о моих чувствах и переживаниях (подчёркнуто Б. О. — Л. О.).

Конечно, плохой иллюстратор — не означает — плохой художник. Я могу, как и Вы, сказать, что с годами потребность в рисовании и интерес к искусству становится такой, что всецело меня охватывает и делает меня Счастливым (заглавная буква — у автора. — Л. О.) в том отношении, что, рисуя или изучая художественную культуру, я обогащаюсь духовно и ощущаю творческий зуд, и несчастлив в том отношении, что я настолько не удовлетворён своими возможностями, которые далеко отстали от желаний (подчёркнуто Б. О. — Л. О.).

Сейчас я нашёл “Историю искусств” в одном томе. Начал изучать, насколько это возможно в наших условиях, т.е. читаю по страничке.

Буду рад, если пришлётё ещё что-нибудь почитать, хотя знаю, как Вы заняты, но хотя бы то, что Вы уже прочли (журнал-газету, газету).

...Жму Вашу руку. Вот Ниночка, пока и всё. Ваш Борис».

Другого характера письмо, написанное уже после победы — 20.06.1945 г. Это письмо 29-летнего человека — зрелой личности и опытного бойца, чудом выжившего после ранений и болезней.

«Милая тётюшка!

Пишу я Вам снова из Чехословакии, куда мы попали, двигаясь в обратном направлении. По слухам, в Россию ещё не идём, но будем стоять близко от границы, в одной из стран Балкан.

Последний месяц я, наверное, был всего два-три дня в части, а всё остальное время в разъездах. Был в командировке в Вене и многих других городах. Сейчас догнал свою часть и двигаюсь вместе с ней. Двигаемся очень медленно, км 25 в сутки, так что двигаться будем всего 1,5 месяца, включая несколько дней отдыха.

Очень много захватили трофейных автомашин и сейчас каждый более или менее старший офицер имеет свою автомашину. У меня вот уже как несколько месяцев маленький «Опель», на котором я сейчас и разъезжаю.

Таким образом, я побывал в 7 странах (Молдавия, Румыния, Болгария, Югославия, Чехословакия, Венгрия и Австрия. — Л. О.) и могу сделать некоторые выводы: многому же нам учиться приходится, во всяком случае, от этих, безусловно, передовых кап. стран. Хотя бросается в глаза обособленная личная жизнь, большая роль денег, и в силу этого, какое-то, я бы сказал, загнивание духа жизни. Это заметно в особенности в Венгрии, Австрии.

У меня свыше 100 книг по искусству, я вожу все с собой. Всё думаю, как же переправить в Россию.

Познакомились с американцами, т.к. имели с ними дела по некоторым вопросам железных дорог. Очень хорошо к нам относятся, деловой народ, простой.

...Получил и Ваши два письма со справедливыми упрёками, но имею некоторые смягчающие обстоятельства из-за разъездов.

Пишите, не сердитесь. Крепко Вас обнимаю и целую. Ваш Борис».

Борис Сергеевич теперь твёрдо знает, какова его миссия на этом свете. Чётко определены ценности и дальнейший путь.

«С одной стороны, я видел, на что человек способен, какие шедевры он может создавать. А с другой стороны, этот чудовищный процесс уничтожения и плоти, и духа!

И тогда мне стало ясно, как важен человеческий дух. И после войны я решил твёрдо, что назначение человека — труд, внутрен-

не, духовно обоснованный. Других ценностей нет. Материальное бrenно, но непреходящ и ценен сам процесс созидания. Я понял значимость жизни как чуда. Тогда и наметился мой внутренний путь в искусстве».

Поскольку автором текста этой статьи является в основном Борис Сергеевич, в заключение мне хотелось бы процитировать любимого им армянского поэта и философа X века Григора Нарекаци, несколько перефразировав строки из его «Покаянных стихов» (перевод Наума Гребнева):

«И письма эти — вместо моего тела,
И слова эти — вместо души моей».

ПУТЕШЕСТВИЕ КАК ФАКТОР ПАМЯТИ В ЗРИТЕЛЬСКОМ ВОСПРИЯТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мотивы зрительского приятия или неприятия произведения искусства до сих пор остаются самыми таинственными и малоизученными. В коктейле различных факторов объективного и субъективного происхождения, художественного и вкусового порядка, влияющих на реакцию зрителей, есть нечто такое, что определяющим образом срабатывает при приятии ими произведения, как своего. Исследователи культуры и искусства, обращавшиеся в той или иной степени к этой проблеме, видят это во включении такого фактора, как воображение: «...ценность всякого произведения искусства для зрителя, соответствующим образом подготовленного для восприятия подобных произведений, состоит не в очаровании чувственных элементов, из которых на самом деле состоит произведение искусства, а в очаровании воображаемых ощущений, возбуждаемых упомянутыми чувственными элементами. Итак, произведения искусства служат только одной цели; эта цель — тот всеобщий опыт воображения, который они дают нам возможность пережить»¹. В другом месте Коллингвуд поясняет характер этого чувства: «Искусство как таковое не содержит ничего, обязанного своим существованием интеллекту. Его сущность состоит в деятельности, посредством которой мы осознаем собственные эмоции. Итак, внутри нас существуют такие эмоции, которые мы ещё не сознаём, — это эмоции на уровне психического опыта»².

Утверждение, что восприятие искусства происходит не на рациональном, а на чувственно-эмоциональном уровне, даёт нам направление исследования характера и качества оценки художественного произведения широкой зрительской аудиторией. Сама проблема не нова, она сопровождает искусство с момента появления к нему интереса публики.

Нынешняя актуальность проблемы обозначилась из-за общего состояния артрынка. Низкий художественный уровень предложенный и вкусового потребления, ставший за последние годы нормой, одновременно удручает и заставляет присмотреться к процессам, в

¹ Р.Дж. Коллингвуд. Принципы искусства. — М., 1999. С. 141.

² Там же. С. 266.

первую очередь, связанным со зрительским восприятием. Несмотря на то, что отношения «художник — зритель» характеризуются тонкими связями, взаимообусловлены, роль зрителя в них вполне самостоятельна и значительна. Видимо имея в виду этот социологический аспект, Д. Дондурей отметил, что история искусства является не только историей шедевров и гениев, но и в превращённом виде — неписанной историей публики¹.

Срасширением зрительской массы, её дифференцированной оценки критиками тема «зритель и искусство» становится предметом исследования философов, психологов, социологов, искусствоведов². Их работы показывают многоаспектность самой проблемы, неоднозначность связей, возникающих между произведением искусства и его отображением в зрительском восприятии. По мнению И. Тэна, чтобы человек мог наслаждаться великой живописью и созидать её, он должен быть образован: «...зритель должен наполовину освободиться от грубых забот, он не должен быть поглощён всецело мыслью о кутеже или драке, он должен выйти из варварского состояния и избавиться от первоначального гнёта; кроме упражнения мускулов, развития воинственных инстинктов и удовлетворения физических потребностей, у него должна загореться жажда тонких и благородных наслаждений»³.

Отмечая, что системы признаков художественного и эстетического восприятия, их совокупность и иерархия формировались в процессе накопления социально-культурного опыта, исследователи выявляют группы потребления художественного продукта: «Исходя из теоретической гипотезы, согласно которой восприятие и понимание искусства есть сложнейший процесс считывания зрителем нескольких уровней представленных в нём значений, мы понимаем, что у разных типов зрителей эти процессы протекают неадекватно. Важно ухватить специфические особенности самих основных типов зрительского восприятия, не углубляясь в анализ факторов более детальной типологизации всей аудитории»⁴.

¹ Д.Б. Дондурей. Искусство и публика: о новых социальных функциях современной критики // Советское искусствознание—80. Вып. 2. — М., 1981. С. 169.

² Р.Дж. Коллингвуд. Принципы искусства. — М., 1999; И.Е. Данилова. Искусство и зритель в Италии XV века // Советское искусствознание—79. Вып. 1. — М., 1980; Г.Г. Дадамян, Д.Б. Дондурей. Опыт теоретического построения типов зрительского восприятия и понимания изобразительного искусства // Советское искусствознание—78. Вып. 1. — М., 1979; Д.Б. Дондурей. Указ. соч.; и др.

³ И. Тэн. Философия искусства — М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 19–20

⁴ Г.Г. Дадамян, Д.Б. Дондурей. Указ. соч. С. 54.

Однако есть нечто общее, универсальное, свойственное разным зрительским группам. Этим общим, как уже отмечалось, является эмоциональное восприятие произведения искусства. Различные уровни интеллектуального развития зрителей предполагают особенности частного прочтения предмета и содержания искусства. На этот субъективный фактор указывает Коллингвуд: «Всякий человек, обладающий органами чувств, может видеть все цвета и линии, содержащиеся в картине, слышать все звуки, из которых состоит симфония, однако не эти ощущения дают ему радость эстетического переживания. Для того, чтобы испытать эту радость, он должен воспользоваться своим воображением, то есть перейти от первой части переживаний, данных в ощущениях, ко второй части, создаваемой в воображении».¹

Эти два отмеченные учёным этапа — ощущение и воображение — являются определяющими в системе эмоционального восприятия абсолютно всякого зрителя. На его своеобразие указывал и Л.С. Выготский, говоря, что «сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но <...> определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного, философского творчества»². Различие зрительских уровней художественных оценок, как представляется, заключается в дополнительном свойстве — степени профессиональной компетенции — способности погружаться в собственно специфические художественные достоинства произведения: наслаждаться колористическим исполнением, живописностью письма, чёткой читаемостью композиционного решения и др. Но зрителей, обладающих таким умением, становится всё меньше и меньше. Эмоциональная составляющая, таким образом, оказывается определяющей и всеобъемлющей и, думается, в дальнейшем, с ростом потребительского отношения к произведениям искусства, её роль будет только увеличиваться.

Несмотря на периодические приливы и отливы масс зрителей в музеи и на выставки, состав аудитории остаётся неизменным. Среди посетителей музеев и выставочных залов всегда встретится наивный и восторженный любитель таких культпоходов, воспринимающий их как праздники своей жизни, завсегдатай, ориентирующийся в художественной ситуации, и не такой простак, как первый, а также тонкий ценитель, разбирающийся в художественных достоинствах

¹ Р.Дж. Коллингвуд. Принципы искусства. — М., 1999. С. 142.

² Л.С. Выготский. Психология искусства. — М.: Педагогика, 1987. С. 33.

произведений, который посещает музеи и выставки избирательно. Как бы ни были они далеки друг от друга в своих эстетических и художественных предпочтениях, в мотивах их обращения к искусству есть нечто общее, что лежит в основе их зрительского восприятия.

Наше обращение к искусству — акция всецело субъективная. Какой бы объективной ни была причина (активная реклама, звёздное имя автора и др.) все мы отправляемся на выставку и в музей за эмоциями для себя. «Главная ценность, присущая такому опыту, как слушание музыки или созерцание картин, состоит не в тех переживаниях, которые непосредственно возникают от слушания музыки или видения картин, не в получении из этих вещей того, что в них реально содержится, не в «восприятии их объективной природы», а в стимулировании благодаря контактам с этими произведениями определённой деятельности нашего собственного сознания. Именно в этой деятельности заключается настоящая ценность произведения и, хотя мы можем приписать эту ценность музыкальному произведению или картине, на самом деле она кроется не в произведениях искусства, а в нас самих»¹.

Сила и характер переживания в данном случае — суть субъективной способности индивида к эмоциям такого рода, его жизненных ориентиров, через которые прокладывают путь возникающие импульсы его эмоций.

Особенно очевидно самостоятельная зрительская реакция стала отмечаться в «перестроечное» время. Этому есть объяснение. Зритель становился потенциальным покупателем, что сильно меняло эмоциональный фон. Если в советское время зритель больше следовал подсказкам искусствоведов, принимал официальную оценку художественных явлений, опирался на мнение специалистов, то теперь он оказался предоставлен сам себе. Картину для дома, для себя он выбирал, исходя из собственных предпочтений.

В тишине зала медленно от картины к картине продвигаются зрители. Интересно наблюдать за ними. Они увлечены работами, видно, что искренне переживают видимое. Правда, задерживаются подолгу не у каждой картины. Эта избирательность чаще всего происходит на уровне восприятия сюжета или мотива, если это касается натюрмортов, которые продвигают реакцию. Можно проследить смену популярности жанров. В начале перестройки самым востребованным был пейзаж. Природа и в жизни даёт массу положительных эмоций.

В те годы самым ходовым товаром арбатского рынка были живописные картинки на мотивы розовых клеверовских закатов и

¹ Александер. Цит. по: Р.Дж. Коллингвуд. Принципы искусства. — М., 1999. С. 142.

сентиментальные цветочные композиции. Покупателями этого откровенно рыночного суррогата от искусства были люди разных профессиональных групп. Вспоминаю, как их место на художественном рынке рьяно отстаивали в одной компании физиков и математиков. Что «повело» этих интеллектуалов на подобный товар? Они были знатоками лучших музейных собраний, постоянно посещали и обсуждали уникальные художественные выставки. Возможность личного выбора открыла в них способность умиляться слащавыми поделками.

Наблюдая десятилетием раньше эти черты у своих респондентов, Д. Дондурей размышлял, что «восприятие, кажущееся специалистам упрощенным, или примитивным, на самом деле по-своему глубоко и серьёзно. Часто такой зритель не менее способен почувствовать произведение, чем тот “квалифицированный” любитель искусства, который мыслит по заимствованному шаблону. И если непредвзято отнести к профессионально не подготовленному зрителю, то можно допустить, что за самыми внешне далекими от подлинного художественного понимания способами восприятия лежат глубинные экзистенциальные переживания красоты, добра, истины»¹. В нашем случае квалифицированный зритель выявил свойства восприятия неопита. Чем же, как не картинками душевной памяти можно объяснить вышеописанную ситуацию. Наивно-трогательный строй арбатской живописи, видимо, пробуждал глубинное, личное, отправлял в путешествие «по волнам памяти». Виденное, заветное, несбывшееся затаённое, возвращённое эмоциональным накалом живописи, могло стать причиной её притяжения. Этот первичный фактор восприятия, зафиксированный исследователями как ощущение, рождал воображение, которое было сродни творческому акту, занимало все эмоции и душевные силы настолько, что оценка художественных достоинств работы оставалась за пределами возможного.

Вспоминается другой пример из того же времени. Банкир скептически относился к галереям, не воспринимал советов специалистов. Ему нравилось выбирать самостоятельно, без подсказки. Он покупал только по собственному чутью, для личного удовольствия, подчиняясь ностальгическим чувствам. Он любил, возвращаясь со службы домой, заезжать на «развал», что был в те годы на Садовом кольце у Центрального Дома художника. Он позволял себе погулять в «поисках утраченного». Как оказалось, он искал пейзаж, соотносимый с некогда виденным и запомнившимся ландшафтом из пионерского

¹ Д. Дондурей. Искусство и публика: о новых социальных функциях современной критики // Советское искусствознание—80. Вып. 2. — М.: Советский художник, 1981. С. 178.

детства. Понятно, что в таком случае эмоциональная составляющая была вне конкуренции по отношению к художественной оценке.

Ещё одним подтверждением виртуальных эмоциональных путешествий памяти стал спрос на копии известных работ. Неизжитый с доперестроечных времён интерес к отечественной классике, к передвижникам, установил моду на Шишкина, Левитана, лёг в основу «индустрии» копий. Она захватывала всё более широкий срез отечественного и мирового искусства: Айвазовский, голландские и французские натюрморты и т.д.; благо, срабатывало советское художественное воспитание на музеях и альбомах. Как не вспомнить тут мысль Выготского, что основой биологической области искусства является возможность изживать величайшие страсти, которые «не нашли себе исхода в нормальной жизни»¹. Обладать копией известной «Шоколадницы» Лиотара или натюрмортом Снейдерса — общеизвестными и престижными — это не просто реализация цели, которая оказывалась выше желания иметь просто хорошую живопись. Потребность обладать подобными произведениями вызывается в не меньшей степени теми желаниями, о которых писал Выготский. В них заключены сложившиеся представления о той или иной работе, которые определяются не её материальными достоинствами, а спрятаны в глубинах сознания в раздел «сокровенное». Если копии были характерными для покупателей среднего достатка, то на другом полюсе материального благополучия происходило нечто похожее. Вспоминается пример из тех же первых перестроечных лет. На антикварном аукционе с большим количеством первоклассных произведений самой дорогой работой, борьба за которую была изнурительной даже для зрителей, оказался авторский повтор «Трёх богатырей». С точки зрения схожести посылов эти примеры демонстрируют не частные случаи, а закономерности.

Подобные примеры, подтверждающие связь эмоционального восприятия художественного произведения с путешествием памяти, можно встретить как в жизни, так и в литературе. Они многообразны, как типы людей, переживающих эти ощущения и выстраивающих связи личного, субъективного характера с объективным воздействием на них раздражающих факторов, которыми могут быть предметы искусства.

¹ Л.С. Выготский. Там же. С. 35.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В «УЧЁНЫХ ПУТЕШЕСТВИЯХ» XVIII — НАЧАЛА XIX В.

XVIII век — век экспедиций или, как их тогда называли, «учёных путешествий». Это были экспедиции в различные регионы России, организованные Петербургской академией наук с целью сбора информации о природных особенностях, полезных ископаемых, селениях и городах, куда включались и сведения о народах, проживающих на данной территории. Материалы учёных экспедиций публиковались в многотомных трудах, получивших названия «Дневные заметки...» и «Путешествия...» и содержащих подробные описания различных территорий. Мы обратились к этим работам в надежде найти заметки о народном искусстве, традиционных художественных ремёслах и промыслах русского населения. В сущности, это первые, наиболее ранние достоверные сведения по интересующей нас теме, позволяющие проследить и локальные особенности русского народного искусства того времени, и степень сохранности и изменений художественных традиций в последующем.

Организация и проведение экспедиций по изучению и описанию российских провинций была важной государственной акцией, положившей начало развитию многих наук. Первыми учёными-путешественниками были иностранцы — учёные, которые были приглашены в Петербургскую академию наук (созданную по инициативе Петра I в 1725 г.) для проведения научных исследований и подготовки кадров российских учёных. Среди профессоров и адъюнктов Академии были известные учёные — А.И. Гильденштедт, Г.В. Стеллер, И.Г. Гмелин и С.Г. Гмелин, Г.Ф. Миллер, П.С. Паллас и др. Многие из них вошли в историю мировой науки трудами о России. Как справедливо писал А.Н. Пыпин: «Если Пётр прорубил в Европу окно, то в это окно кинулись смотреть и сами европейцы; если мы искали в Европе необходимых нам знаний, то и для Европы Россия впервые как бы открывалась» (Пыпин: 227). А вот что писал о себе исследователь Сибири Г.Ф. Миллер: «Никогда потом не имел я повода раскаиваться в моей решимости даже и во время тяжкой моей болезни, которую выдержал в Сибири. Скорее видел я в том как бы предопределение, потому что этим путешествием впервые сделался полезным Российскому государству, и без этих

странствий мне было бы трудно добыть приобретённые мною знания» (цит. по: Пекарский: 321).

Экспедиции 1720–30-х гг. — В. Беринга, Д.Г. Мессершмидта, а затем Г.В. Миллера, И.Г. Гмелина — исследовали наименее известные северные и восточные земли Сибири. Итоги первых путешествий показали необходимость дальнейшего, более тщательного, изучения российских провинций, что и было осуществлено во второй половине XVIII в. последующими экспедициями Академии наук, в которых вместе с немецкими приняли участие и российские учёные, воспитанники Петербургской АН. В 1768 г. Академия заканчивает организацию Оренбургского и Астраханского отрядов, маршруты которых прошли через Поволжье, Урал, продолжается исследование Сибири, в число маршрутов включается Архангельская губерния. Экспедиции возглавили академики И.И. Лепёхин, П.С. Паллас, И.П. Фальк и др. Участниками этих экспедиций были и студенты, будущие российские академики — восемнадцатилетний Николай Озерецковский и четырнадцатилетний Василий Зуев, в 1780-е гг. сами возглавившие экспедиции.

Экспедиции XVIII в. изначально имели характер планомерной работы, проводившейся на научной основе согласно предварительно разработанным методикам и анкетам. Уже в 1724 г. по указу Петра I по всем городам России рассылаются анкеты. На основании ответов с мест предполагалось составить географическое описание России, включающее в себя разделы: гидрографию, физическую географию, политическую географию. Содержание последней В.Н. Татищев определял так: *«Политическое в географии описание представляет селения великие и малые, яко грады, пристани и пр., правительства гражданские и духовные, способности, прилежности в искусстве, в чём-либо того предела обыватели упражняются и преимуществуют, яко же их нравы и состояния и как сии обстоятельства по временам применяются»* (Татищев: 211).

Понимая всю сложность и масштабность экспедиционной работы, Татищев фактически берёт на себя методическое руководство по сбору материалов. В 1734 г. для создания «Обстоятельной географии Сибири» он составляет для путешественников и корреспондентов с мест «предложение с вопросами», включающее в себя 92 пункта по вопросам географии, истории и этнографии, и через Тобольск рассылает во все сибирские города. Неудовлетворённый получаемыми с мест ответами, Татищев в 1737 г. составляет более подробный вопросник и одновременно — методическое руководство «Предложение о сочинении истории и географии Российской», содержащее уже 192 вопроса, ответы на которые должны были дать более основатель-

ные сведения по географии, истории и этнографии различных мест России, в том числе населённых русскими. Путешествующим предлагалось ответить, скажем, на такие вопросы: «Какие ремёсла наиболее в тех местах делаются или товары приготавливаемы, за лутчие пред другими почитаются», и давались примеры: «*в Москве пиво, в Ярославле кожи яловочные, имянуемые с татарского юхть, <...> в Казане козлиные кожи, в Нижнем медная посуда, в Устюге финифтяная работа, в Колмогорах оковка сундуков и костяное, в Переславле сельди копчёные, на Вятке каповая посуда <...> и прочее*» (Татищев: 85). Здесь «ремёсла» понимаются очень широко: это и сельские ремёсла, и промыслы, и местные художественные производства, как, например, в Устюге, Холмогорах, Вятке и др.; все эти сведения становятся частью характеристики территории.

«Вопросники» Татищев а легли в основу анкет, разрабатывавшихся Академией в последующие десятилетия. В этой работе принял участие и М.В. Ломоносов, по чьей инициативе в 1760-е годы составляются «Географические запросы» (те же вопросники). С 1760-х гг. для каждой из экспедиций составляются специальные инструкции.

Подобная инструкция, разработанная И.И. Лепёхиным и П.С. Палласом на основании предшествующих аналогичных документов, вручается В.Ф. Зуеву, который в 1781 г. отправляется в путешествие от Санкт-Петербурга до Херсона. Остановимся на ней подробнее, поскольку она является в некотором смысле итоговой программой экспедиций XVIII в. Инструкция обязывала описывать города, сёла, погосты, количество церквей, публичных зданий, особенно подробно — реки, их притоки, горы, растения, животный мир. При описании городов требовалось сообщать сведения о числе жителей, гербе, состоянии торговли, имеющихся фабриках и мануфактурах. Один из пунктов обязательной части инструкции предписывал: «*Собирать сведения о развалинах и старых городищах, могилах, курганах и других древностях, следует записывать предания. Древние вещи надо приобретать покупкой для Кунсткамеры, в том числе надо собирать греческие, римские, татарские монеты. Надо собирать сведения о древних могилах и находимых в них костях, орудиях и других предметах*» (цит. по: Райков: 25).

Если сведения по географии и истории (куда входило описание древностей) обязательны, то сообщения этнографического характера всё же лишь желательны: «*Буде путешественники находитья будут в таких местах, где есть народы, коих нравы, образ жизни, обряды, веры и домостроительство, путешествовавшими прежде всего физиками не довольно подробно описаны, то бесполезно будет, если они в досужее время и при случае примут на себя труд*

сделать описание оных народов, чрез то учинят нарочитое приращение в сведении земли сия» (Райков: 26).

Большинство экспедиций, обычно состоявших из начальника отряда — учёного, сопровождавшего его студента, охотника, чучельника и переводчика, направлялось в «новые земли», заселённые преимущественно иноязычными народами, в отношении которых наиболее последовательно проводились географические и этнографические изыскания. Потому-то первые сведения этнографического характера, касающиеся особенностей верований, быта, трудовых традиций, одежды, были о народах Поволжья, Восточной и Западной Сибири. Сведения И. Лепёхина о мордве, чувашах, татарах, башкирах, П. Палласа о вогулах (манси), Н. Озерецковского о лопарях (саами), В. Зуева об остяках (хантах) до сего дня не утратили научного значения. Повышенное внимание к быту, обычаям, верованиям, одежде, которое наблюдается при описании народов, живших на окраинах Российской империи, во многом объясняется и ярко выраженным своеобразием национальных культур (с чем впервые столкнулись исследователи), а также почти полным отсутствием в этих местах городов, промышленности, что в первую очередь и обязаны были описывать путешественники.

Маршруты экспедиций восточных направлений пролегли через русские земли. Так, оренбургский отряд экспедиции Палласа 1768–74 гг., в котором принял участие 28-летний Иван Лепёхин, следовал из Москвы через Владимир, Муром и далее в Поволжье, Южный Урал, Западную Сибирь. Маршрут экспедиции В. Зуева 1781–82 гг., направлявшейся для того, чтобы описать «*вновь приобретённые между Бугом и Днепром места, устье Днепра и его лимана с окололежащую страну, яко малоизвестныя*», проходил через Калугу, Тулу, Орёл, Курск, Белгород и далее к Херсону. Заметки о русском населении, обычаях, ремёслах носят характер попутных записей, и те крайне редки. В основном они касаются каких-то примечательных особенностей деятельности местного населения. Так, И. Лепёхин во владимирских заметках описывает приспособление для отпугивания из садов птиц, удивившее его остроумием конструктивного решения. На Нижнетагильском заводе Паллас заинтересовался технологией лакирования подносов, секрет которого он пытается разгадать. В Калуге В. Зуев обращает внимание на богатые оклады икон — «*все биты из чистого серебра или золота и изукрашены жемчугом и дорогими камнями*», в Туле отмечает развитость кузнечного дела, горшечного и кирпичного. Среди способов изготовления кирпичей, он упоминает ещё широко бытовавший архаичный приём — «*приготовленную глину... натаскивают в форму пятою*» и как нов-

шество — наколачивание её молотками, «чтобы глина плотнее ложилась; по чему работа хотя и производится несколько медлительнее, однако кирпичи выходят твёрже и плотнее» (Зуев: 61).

Началом описания собственно русских земель можно считать экспедицию И. Лепёхина, который в 1771 г., отделившись от маршрута Палласа, проследовал от Соликамска к Устюгу, затем по Северной Двине к Архангельску и далее по Белому морю. Экспедиции Н.Я. Озерецковского 1785—1817 гг. посвящены уже изучению только русских земель — Онежского и Ладожского озёр, озера Ильмень, верховий Волги и озера Селигер. Учёные руководствуются всё теми же программами, уделяя основное внимание природным и экономическим особенностям территорий. Форма дневника, которая предписывалась для записи виденного, позволяла им высказывать свои суждения по тому или иному поводу, приводить фрагменты бесед с информантами, что придавало живость изложению. Здесь уместно вспомнить, что и Лепёхин, и Озерецковский, и Зуев были «не знатных отцов» — выходцами из разночинцев (Лепёхин и Зуев — сыновья солдат, Озерецковский — сын сельского священника), в их заметках часто можно встретить упоминания о беседах с охотниками, рыбаками, простыми горожанами, знахарками. У Лепёхина нередко уместные вставки пословиц («И золото в руках незнающего — грязь»; решив отказаться от сопровождения «оружейных людей», он пишет: «Мы, имея в голове русскую пословицу: убить нас некому, да и снять с нас нечего, за лучшее почли ехать тихонько и охранителей оставить при обозе»). Со слов местной жительницы Лепёхин записывает предание о «плавучем озере» близ Владимира: «В это озеро были брошены защитые в коробки убийцы великого князя Андрея Боголюбского — его злобная жена, подговорившая вельмож убить мужа, и боярин Кучкович <...> Люди думают, что сих утопленников за их беспримерный знак неблагодарности и злобы земля не принимает; и так они до сих пор по оному озеру плавают» (Лепёхин: 16—18). Зуев в Орле записывает местное предание о названии города (первые поселенцы на берегу р. Орлика увидели сидящего на дереве орла) (Зуев: 116). Посетив Шлиссельбургскую ситценабивную фабрику, Озерецковский подробно описывает технологию ручной набойки и роспись «напечатанных цветков» и здесь же замечает, что девушки «за делом почти беспрестанно поют песни» (Озерецковский, 1812: 9).

Но специально ни фольклор, ни изделия крестьянских мастеров не становились объектами повышенного внимания. Поэтому в опубликованных трудах российских путешественников мы не находим подробных и сколько-нибудь систематических сведений в этой обла-

сти, именовавшейся тогда «древности» или «местные примечательности». Есть лишь краткие, отрывочные этнографические заметки или статистические сведения. Даже побывав в Кижях, Озерецковский отметил лишь «2 деревянные церкви, одна о 23 главах» (Там же: 229). Если же и встречаются подробные описания, то они, как правило, единичны и случайны. И это понятно, поскольку, изучение народной культуры как таковой не выделялось в программах, да и не могло быть выделено. О национальной (народной) культуре заговорят много позднее с пробуждением общественного интереса к древней русской истории, литературе и искусству.

Основными источниками информации для участников учёных путешествий по России по-прежнему служили визуальные наблюдения, городские и сельские архивы и те сведения, которые учёные могли получать из официальных источников. Подобные методы работы можно объяснить как обширностью программ, их практической направленностью, так и устоявшимися способами получения информации. Если же и случалось обращаться за разъяснениями к крестьянам (в основном это были проводники), то эти пояснения касались главным образом сведений относительно названий рек, озёр, гор, деревень или местных названий растений и их свойств и приводились в «Записках» нередко как свидетельства невежества народа. Кроме того, следует принимать во внимание установку учёных на фиксацию необычного. То, что было привычным, всегда на глазах, как правило, не получало отклика в записках. Отсюда та отрывочность, необязательность многих, казалось бы необходимых сведений, касающихся традиционной одежды, быта, художественных ремёсел и промыслов, народных праздников русского населения. На страницах «Путешествий» мелькают названия деревень, городов, при этом подробному перечислению подлежат казённые дома, городские церкви, рудные прииски, мануфактуры, что напрямую отвечало требованиям «инструкций». Сведения о народной жизни крайне редки. Здесь внимание привлекает только то, что лежит на поверхности, удивляет, что вынесено на улицу, яркое и броское:

«Мая 29 в день сошествия Святого Духа во многолюдном Чудове все жители веселились: молодые девушки ходили по улице с зелёными берёзками, носили с собою нарядную чучелу женского вида, и сами наряжены были в лучшее своё платье, пели песни и плясали, выставляя на показ красные сафьянные башмаки, вышитые кручёным золотом и подбитые медными скобами; такие башмаки привозят к ним из Торжка. Они стоят здесь четыре и пять рублей» (Озерецковский, 1808: 21). Наблюдая крестьян на ярмарке на Валааме (крестьянки одеты в «кумашные сарафаны и повязыва-

ются алыми платками или лентами») и на воскресной церковной службе, Озерецковский отмечает аккуратность и красоту их одежды, что позволяет ему в связи с этим выразить свое суждение: *«Народ, который печётся об убранстве, весьма способен к принятию просвещения, ему прилично»* (Озерецковский, 1812: 95).

Ни в одном из отчётов о путешествиях нельзя найти описания крестьянской избы, её интерьера, предметов быта. В избы путешественники, видимо, и не заходили, их встречали как столичных господ и размещали в хороших домах. Беглость в обрисовке крестьянского быта и одежды определяется и привычностью облика крестьян, особенно в среднерусской полосе. И все же русские путешественники не могли пройти мимо народного костюма, сведения о котором даются то в сравнении с одеждой, виденной в соседней губернии, то как подтверждение официального мнения о довольстве народа; иногда описание одежды является частью этнографического описания. Как правило, фиксируется праздничная одежда: перечисляются части костюма, указываются ткани, покррой, отделки; с наибольшей полнотой описывается головной убор, в котором наиболее ярко проявляется местное своеобразие. Крестьянская нарядная одежда часто подаётся как фактор, свидетельствующий о экономическом благополучии края.

Несмотря на известную случайность попадания на страницы «Путешествий» заметок о народном искусстве, в записках учёных XVIII в., тем не менее, зафиксирован ряд локальных особенностей народного костюма.

Северные губернии — (г. Осташково): *«Женщины носят кокошники с высокими очельями, унизанными жемчугом по парче или другой дорогой ткани, так что один кокошник ценой бывает в 4000 рублей, да и посредственный стоит не менее тысячи рублей. У девиц в головах широкие ленты или венцы такой же цены; сверх сих уборов покрываются длинными фатами, по большей части белыми, в душегреях или фрезях (по тамошнему сташиники), обшитых плетеньком (кружевом), по воскресным дням ходят прогуливаться под вечер вокруг Знаменского монастыря <...> на сих прогулках бывают и мужчины, которые одеваются в хорошие кафтаны. Из сего их убранства явствует, что Осташи от промыслов своих (рыбной ловли) зажиточны»* (Озерецковский, 1817: 114).

Центральные губернии (Орловская губ.): *«Свободность в жительстве и вольный вид, также довольство от земли, кажется, делают приметное в жителях здешних влияние <...> в одеянии мужики и женщины весьма опрятны: на головах носят повойники, вышитые шёлком, на теле рубахи с кисейными рукавами, а нижнее*

платье составляет понява, назади клетчатая с вышитыми шёлком узорами, а спереди другая китайчатая или тафтяная иного цвета» (Зуев: 138).

Тульская губ.: «Народ здесь трудолюбивый, здоров, имеет вид весёлый и вольный; мужчины здесь иначе, нежели в Калуге, красивее женщин <...> Платье здесь обыкновенное русское: сарафан или юбка, сверху телогрейка, а потом спереди, как у баб, так и девок, вместо фартука запан с короткими рукавами, который под грудью подвязывается туго. <...> На голове носят кокошники горизонтальные с острыми назад углами, которые, напротив того, в Калуге носят стоя, а сверх оных обёртываются белыми кисеями. Девки любят носить колпаки с выставленною назад косою, что им и не непристало» (Зуев: 60).

Народный костюм как яркая примета национального некоторыми из учёных осознается как ценный этнографический материал для решения научных задач. Так, С.Г. Гмелин сопоставление одежды донских казаков с одеждой крестьян среднерусской полосы использует как аргумент при постановке и решении проблемы происхождения казачества. «...Замужние женщины имеют по обеим сторонам кичек два долгих рога, которые часто торчат в верх более, нежели на фут... Иные женщины носят другой род шапочек, называемых повойниками..... Девицы или ничего не носят на головах, или повязывают на лбу широкую ленту. <...> Долгие сарафаны у женщин не разнятся ни в чем от обыкновенных, по середине коих повязываются они поясом. <...> Всё сие показывает, что казацкая одежда мало разнится от российской, и из того так же явствует их происхождение» (Гмелин, ч. 1: 262).

Таким образом, народный костюм русских, не являясь предметом специального изучения, всё же был отмечен как иностранными, так и русскими учёными, которые не только подметили его своеобразие (крой, головные уборы, художественные отделки), но и указали на местные различия.

Гораздо большее место в заметках путешественников занимает описание ремёсел и промыслов. Необходимость фиксации всего примечательного, особенно того, что может служить развитию экономики России, ярко обозначенный рационализм в оценках природных богатств и возможности их использования послужили тому, что в «Путешествиях» и «Заметках» учёных XVIII в. собрался ценный материал о народных ремёслах и промыслах. Сведения о ремёслах и промыслах большей частью представлены в виде констатируемого факта. Но сама эта беглость является подтверждением их широкого распространения. Например:

(Орловская губ., г. Болхов): «Главнейшие из промыслов суть кожевенные и всякая сыромятная работа, также славятся жители вязанием хороших шерстяных чулков, варег и тому подобного, в коих снимают даже в других городах подряды» (Зуев: 120).

(Тюменская губ.): «Рыбные промыслы по реке Оби женскому полу в Тюмени добычным служат упражнением... Другое в Тюмени женское рукоделие в ткани шёлковых кушаков, к чему им привозимый шёлк с китайской границы во внутренние российские города не мало способствует» (Лепёхин, ч. 3: 7).

Необычные, с точки зрения исследователя, ремёсла и промыслы, описываются более подробно, нередко с указанием особенностей технологии изготовления изделий. Так, И. Лепёхин обращает внимание на тюменские ковры, которые ткались из коровьей шерсти, описывает способы приготовления шерсти и её крашения:

«Каменское рукоделие (с. Каменка Тюменской губ.) состоит в ткани шерстяных ковров и попон. Ковры и попоны из овечьей и коровьей шерсти, но как жёсткая и короткая коровья шерсть, которая у коров линяет, к пряже неудобна, то требует приугодования. Всё приугодование шерсти состоит в щелочении, от которого она мягка становится и бывает удобна к пряже... Каменские ковры низкою продаются ценою: трудно найти в их ткани ковер свыше четырёх рублей; по сей дешевизне и самые простейшие на крашение шерсти употребляются краски. В красный цвет красят мореную, в жёлтый серпухою, в синий сандалом, в зелёный синят из жёлтого, чернят дубом с желтизною, а синюю краску составляет брусовая краска» (Лепёхин, ч. 3: 39).

Заметки учёных путешественников свидетельствуют о развитости ремёсел в русских сёлах и городах. В описаниях выделены ремёсла мужские и женские, бытовые и художественные, нередко отмечено качество изделий. Среди мужских ремёсел называются деревообработка, гончарство, кузнечное дело и пр.; среди женских — прядение, ткачество, вязание и др. Умение русских женщин прясть и ткать отмечено путешественниками как явление повсеместное. Высокое качество полотна, изготавливаемого на нехитрых домашних станках, заставило учёных выйти за рамки бесстрастной констатации и высоко оценить труд мастериц. И. Лепёхин, путешествуя по Архангельской губернии, так описывает искусство северянок:

«Сколь склонен мужской пол к рукоделиям, столь и женский пол превосходит многих россиянок в собственной ему работе. Я разумею чрез сие пряжу ниток и ткани холстов; поморки прядут столь тонкие нитки, что они так называемым голландским ниткам ни в чём не уступают и продаются золотниками (старая русская мера веса,

равная ок. 4,26 г. — Н. В.), холсты их рукоделия продают лучшие копейки по шестидесяти и дорожке, которые на первый взгляд тонкостью, белизною и широтою на вывозные полотна походят; но токмо не имеют той крепости и плотности; первое происходит от слабого утка, а последнее в неразумении в белены; поморки довольно искусны и в ткани узорных скатертей и салфеток, что все оне под именем клетчины продают в городе Архангельском, а весною со своим изделием ходят по городу стадами» (Лепёхин, ч. 3: 354–355).

Столь же развито в России было вязание из шерсти — чулок, носков, душегрей и пр. В ряде мест вязаные изделия отличались высокими декоративными свойствами. П.И Рычкову мы обязаны описанием ручного вязания из овечьей и козьей шерсти в Оренбургской губернии и организацией промысла вязания изделий из козьего пуха. П.И. Рычков был нештатным корреспондентом Академии наук. После отставки в 1760 г. в звании капитана он поселился в селе Спасском, расположенном между Казанью и Оренбургом, в 15 верстах от Бугульмы. На основании личных наблюдений и опытов он приходит к мысли о возможности использования в качестве пряжи ветоши и козьего пуха и организации вязального промысла: «Сей доход будет ему (крестьянству. — Н. В.) самой лёгкой и такой, в коем женский пол да малые ребята могут упражняться» (Рычков: 67). Свои предложения он публикует в небольших статьях в Трудах Вольного экономического общества, членом которого состоял с его основания — 1765 года, подтверждая их образцами, для изготовления которых привлекает даже свою жену — Анну Денисовну Рычкову, домочадцев и дворовых («девок»). И хотя эти вещи — чулки, носки, ещё далеки от изделий, которые в будущем составят славу оренбургских вязальных промыслов (узорные платки), однако, в известной мере, они могут считаться началом пухового промысла.

Высевание конопля и льна в различных российских губерниях, развитость прядения и ткачества во многом явились основой успешной организации в XVIII в. мануфактур, производящих полотна, бумажные, ситцевые и миткалевые ткани. К 1804 г. в России полотняных фабрик насчитывалось до 350, ситцевых и миткалевых — до 200, «латочных и бумажных материй фабрик» — свыше 150, суконных и шерстяных — 153. Текстильными центрами к концу XVIII — началу XIX в. стали Архангельская, Вологодская, Костромская, Владимирская, Московская, Курская губернии. Специфика «промыслов» Путивля (суконные фабрики) определила содержание герба города: «Герб Путивльский представляет щит сверху с белым, а внизу с жёлтым полем, в середине же красная полоса с покромями, в которой изображены два ткальные челнока с цевками» (Зуев: 162).

За открытие новых фабрик ратует Н. Озерецковский, видя в том выгоду для государства и одновременно средство избавления крестьян от нищеты: *«Ремесло прясть и ткать есть такое упражнение, к которому россиянки с малых лет привыкают. Их обучать тому не надобно, а стоит только занять сим рукоделием чрез заведение прядильных и ткальных фабрик, на которых бы бедная девушка, вдова, солдатка, по миру бродящие, которым льна купить не на что, повсюду могли зарабатывать известную плату. Когда заведены будут такие фабрики, то не станет ходить по миру такое множество нищих, какое собирается их в Старую Русу каждую неделю»* (Озерецковский, 1808: 89).

В 1776 г. на русский язык с немецкого были переведены 3 части (тома) из 4-х «Описания всех обитающих в Российском государстве народов», составленного И.Г. Георги на основании летописей, учёных путешествий, собственных путешествий и всего того, что *«разбросано в мелочных и частных описаниях»*. Это один из первых в России этнографических трудов, в котором предпринята целевая подборка этнографических материалов и попытка их систематизации. В книге «Россияне», наравне со сведениями *«о местопребывании, наречи, упражнениях, обрядах, вероисповедании»*, приводятся заметки о народном искусстве. Георги указывает не только на широкое распространение многих ремёсел, но и подмечает особенности местных производств, выделяет *«упражнения и занятия мещанок и крестьянок русских»*, обращает внимание на преемственность мастерства в традиционных художественных центрах. *«Городские и деревенские промыслы и ремёсла в России перемешаны взаимно Ибо везде почти найти можно городские рукоделия, приготовляемые по сёлам и деревням, а наипаче по Волге и вблизи оной, как и в губерниях Нижне-Новгородской, Казанской, в Московской и других, особливо в Украине. Каждая почти деревня имеет своих кузнецов, портных, сапожников, шубников, мильников, плотников, столярей, красильщиков и других мастеров, и многие крестьяне занимаются одними почти сими работами. <...> По реке Ветлуге, с левой стороны Волги, в некоторых деревнях все крестьяне суть токари и лакировщики; в Галиче и Архангельской губернии отливают чугунные вещи; В Устюге лучшие серебряники, в Вологде свечники, в Суздале иконописцы и так далее. Все сии и подобные ремёсла делать всякий волен, и переходят оные от отца к сыну...»* (Георги, ч. 3: 171).

Гончарство, ткачество, изготовление деревянной посуды и утвари было столь распространено, что позволяло вывести изделия из сферы домашнего употребления на внутренний и даже внешний рынки. На торговлю ремесленными изделиями как показатель экономическо-

го развития учёные обращают особое внимание. И потому городские лавки, торги, ярмарки подлежат тщательному обследованию и описанию. Перечни производимых на местах товаров помогают представить ассортимент и объёмы производимых товаров. Изготовление и продажа деревянной посуды и утвари отмечены в Архангельской, Новгородской, Нижегородской губерниях, на Урале. Часть этих изделий поступала на продажу или обменивалась на ввозимые в Россию товары. Так, на торгах в Троицкой крепости, пишет П. Паллас, киргизы за свой скот получали *«деревянные крашенные и простые стаканы, блюда, маленькие обитые сундуки»* (Паллас: 383).

В целом заметки о ремёслах и промыслах, оставленные учёными путешественниками, рисуют весьма подробную «карту» размещения ремёсел. Архангельск и Холмогоры поставляли на продажу резную кость, Великий Устюг — финифтяные изделия, Нижегородская губерния — точёную деревянную посуду и др. На изготовление ковров на продажу в Тюменской губернии обратил внимание И. Лепёхин.

Некоторые из ремёсел вызывали удивление и восхищение. О большом мастерстве рабочих Нижне-Тагильского и Невьянского заводов пишет П. Паллас, называя их работу не иначе как художеством. *«Первое (из ремёсел) суть здешние каретники и колесники, весьма крепко делающие свою работу. <...> Другое художество, в коем с немалою пользою здешние упражняются жители, есть лакирование; оные наводят лак на медные и железные чайники, на деревянные чашки, стаканы, подносные доски и прочее. Бывают вещи лаком наведённые не много хуже китайских, а лучше французских, включая живописи; настоящее в сем искусство хранят жители в тайне, и учеников без платежа не приемлют; но я заведомо изведаль, что вся их тайна состоит в конопляном простом масле с свинцом густо сваренным и сажею подмешанным... Для помещения живописи вырезают они ножом разные украшения, картины, деревца, птицы и проч. Будучи многие из обывателей весьма к сему искусны; вырезанную бумагу положив на лак помазывают золотом, обыкновенно для сего употребляемым, из чего желаемые изображения представляются»* (Паллас: 240–242).

Если мнения учёных-иностранцев не только благожелательны, но нередко и восторженны, то русским учёным свойственна большая критичность в оценке художественных ремёсел, оценка мастерства даётся преимущественно с точки зрения возможности дальнейшего развития ремёсел и промыслов и их совершенствования. Это особенно прослеживается в высказываниях И. Лепёхина: *«Вообще об устюжанах сказать можно, что они рачительны и склонны не только к купечеству, но и к рукоделиям; доказывает то финиф-*

тяная и серебряная черневая и обронная фабрика, которая с немалую выгодою работу свою отправляет. Но только при ней то сказать остаётся, что финифть не только чиста, но и шероховата. Финифтяная работа состоит в подносах, солоницах, чарках и чайниках. Устюжская финифть бывает разных цветов, но живописи в ней представлять совсем не умеют; и грунт по большей части украшают серебряными цветочками. По чему желать надобно, чтобы г. заводчик имел к сей работе прибор, постарался приводить свою работу в большее совершенство. Черневую работу заводчик цитает за тайну, однако всяк, зная химические основания, легко её угадать может. <...> Такая черневая работа на позолоченой поверхности имеет хороший вид; но то сожалительно, что недостает хорошего рисовальщика, и устюжская черневая работа весьма грубые представляет фигуры. Впрочем сделанные вещи продаются высокою ценою, то есть по 50 копеек золотник» (Лепёхин, ч. 3: 277–278).

Аналогична оценка архангелогородских косторезов: отмечая популярность промысла, разнообразие ассортимента, Лепёхин в то же время указывает на недостаточность художественного образования мастеров. «Резная по кости работа архангелогородцев, к чему подали им повод в великом количестве привозимые моржовые клыки, в России довольно известна; и тамошние искусники не токмо укладывают резными костяными узорами ящики, комоды, вытачивают шашки, марки, готовальни, набалдашники, насосцы и проч., но и вырезают образа и портреты. Жаль токмо, что им недостает порядочного основания в рисунке» (И. Лепёхин, ч. 3: 355).

В Российскую Академию наук поступало немало корреспонденций с мест. Одним из активных корреспондентов был упоминаемый выше П.Н. Рычков. Немало сведений статистического характера поступало от местных властей. Так, в 1797 г. семёновский городничий Блюммер, отвечая на запрос, поступивший из Академии наук, сообщил: «Население города (Семёнова Нижегородской губ. — Н. В.) земледелием не занимается. В течение года выделяется <...> разной крашеной и лаковой посуды и сделанной белой 5600 тыс. штук (чашек, стаканов и блюд). Ложек кленовых, берёзовых и осиновых 800 тыс. шт.» (цит. по: Званцев: 7).

Среди тех, кто принял участие в сборе информации о России, нельзя не сказать о П.И. Челищеве (1745–1811). Петр Иванович Челищев, сын воронежского гарнизонного секунд-майора, учился вместе с Радищевым в Петербургском пажеском корпусе, затем продолжил образование в Лейпциге. Челищев разделял взгляды Радищева и, движимый симпатиями к народу, в 1791 г. предпринял за свой счёт

путешествие в Архангельскую, Вологодскую, частично в Новгородскую губернии, посетил также Соловки. Основным побуждением к столь далёкому путешествию он называет *«любопытность от церкви нашей до простого быта, вслушивание в народную речь»*. Его «Путешествие по Северу России в 1791 г.», опубликованное только в 1886 г., напоминает манерой изложения материала учёные записки, но отличается пристальным вниманием к народной культуре, которая, с его позиций просветителя, может служить подтверждением талантности и трудолюбия народа. Он отмечает в Поморье, Архангельском уезде повсеместную развитость прядения и ткачества из льна (*«все они перепрядают мягкий шенкурский лён весьма тонко, ровно, гладко и крепко»*). Среди мужских ремёсел в Архангельском уезде называются *«иконописное, серебряное, резное, столлярное, плотническое, укладное, кузнечное (и др.) ремёсла»*. В г. Архангельске *«женский же пол упражняется в ткани позументов, шёлковых женских поясов»*, в Холмогорах — *«в плетении грубых кружев, в пряже льну и ткани полотенец»*. В Холмогорах указано даже точное число мастеров-косторезов: *«мастеровых резчиков из кости — 8»*. Гончарство как широко развитое ремесло отмечено им в Холмогорском, Шенкурском, Кирилловском уездах, Вологде, что также подтверждено приводимым в каждом случае числом мастеров.

У П.И. Челищева находим первое подробное описание иконописного и ювелирного дела в Великом Устюге: *«Иконописцев — 35. Из давних времён прославились великоустюжские иконописцы; некоторые из них достигли до высокой степени сего искусства. Многих сибирских городов церкви украшены работою устюжан, а особливо собор города Енисейска. Из сих иконописцев иные перешли в звание настоящих живописцев <...> Серебряников — 63. Многие из них делают женские маленькие нашейные золотые и серебряные, весом в золотник, ползолотника и в три-осьмых доли золотника, в полтора аршина длины цепочки. Серебряная их чернявая и сканная работа везде известна, но слаба в рисунке, в вкусе и в аккуратности»* (Челищев: 168). В Великоустюжском уезде Челищевым отмечены и крестьянские промыслы, в их числе изготовление берестяных изделий, сохранившееся до настоящего времени и составляющее одну из примечательностей локальной художественной традиции. *«В городе Великом Устюге бывает одна только в году ярмонка, называемая Прокопьевская; начинается в начале июля месяце и продолжается три дня <...> крестьяне съезжаются для распродажи своих рукоделий с пестрядинными полосатыми белыми полотнами, с гарусными и шерстяными кушаками <...> с крашеною, набойчатую простую материя и платками, деревянную посудю,*

с берещёными фигурками, напечатанными и простыми лубками или бураками» (Челищев: 170). В деревнях по Сухоне *«жёны и девки <...> шьют в пльцах шёлком, бумажными и белыми нитками и вышивают кружевы»*.

На основе собранного в поездке материала Челищев намеревался составить диалектный словарь. Свою записку о северных диалектах в 1793 году он направил в Российскую АН.

Богатство собранных российскими учёными материалов, осознание их ценности как достоверных источников знаний по географии, экономике, естествознанию, этнографии России, породило появление большого числа справочных изданий. Эти издания включали в себя не только сведения, почерпнутые составителями из опубликованных трудов учёных, но и материалы, присланные местными корреспондентами: священнослужителями, чиновниками и др. Одно из таких изданий — составленное Е.Ф. Зябловским *«Землеописание Российской империи для всех сословий»* (1810), где собраны сведения по географии, истории и экономике России.

Свою задачу Зябловский — русский статистик, историк, профессор географии — видел в том, чтобы *«собрать материалы из всех известных мне сочинений по географической части, дабы чрез то доставить сим познание о своем отечестве»* (ч. 1, с. III). Излагая, *«что примечательного находится в уезде относительно <...> естественных произведений рукоделий и других народных промыслов»* (ч. 1, с. V), Зябловский почти дословно приводит выдержки из *«Путешествий»* то в виде констатируемого факта, то как более подробное описание промысла, отмеченного своеобразием технологии изготовления изделий или их художественным своеобразием. Так, у Зябловского находим упоминание о богородском промысле (Моск. губ.): *«Жители здешней слободы трудолюбивы, многие упражняются в рукоделии, делают и продают разные каменные и деревянные вещи, как то ларчики, чашки, детские игрушки и тому подобное»* (ч. 3: 237). Он перепечатывает сделанное И. Лепёхиным описание косторезного и финифтяного промыслов как производств, уже зарекомендовавших себя на отечественных рынках. В очерк о Москве и москвичах он включает заметку: *«(Москвичи) зажиточны по причине разных промыслов, иные доставляют себе пропитание от бумажных и шёлковых фабрик <...> упражняются в делании всякой гончарной посуды»* (ч. 3: 217).

Из достопримечательностей Нижегородской губернии Зябловский выделяет деревообработку, объясняя развитость этого ремесла обилием лесов в этом крае. *«От довольств оных одни из поселян упражняются в точении и лакировании всяких чашек, блюд, тарел-*

лок, тростей, ложек и сим подобных вещей; другие ткнут в великом множестве циновки и рогожи» (ч. 4: 128). Широкому же распространению этих промыслов, отмечает он, в немалой степени способствует близость Макарьевской ярмарки. Для историков русского искусства чрезвычайно ценны сведения, выходящие за рамки констатации существования ремёсел и промыслов. Статья в «Землеописании...» относительно нижегородских промыслов с указанием ассортимента, технологии изготовления изделий, их художественного своеобразия остаётся едва ли не единственным источником, подтверждающим существование «холомского промысла» — изготовления расписной лакированной посуды — в конце XVIII в. «По деревням, лежащим по Ветлуге, которая течёт в лесу, крестьяне <...> упражняются в точении и лакировании всяких чашек, блюд, тарелок, веретён и сим подобных вещей; товар их лёгок, чист и прочен; и как жёлтой, так и чёрной их лак, который варят они из льняного масла, весьма крепок и светел. Покрываемые чёрным лаком вещи расписывают они также жёлтыми, на золото похожими, хотя и некрасивыми узорами. В сей же стране некоторые из крестьян лакируют чрез огонь разные из листового железа делаемые вещи, как то чайные и другие подносы, табакерки и прочее, и распециривают оные выткками или другим каким узором, хотя также не весьма искусно. Товар их прочен и дешёв и отпускается в великом множестве на продажу в другие места» (ч. 4, с. 138).

Таким образом, заметки о народных ремёслах и промыслах, разбросанные в многочисленных томах «Путешествий», собранные в первых энциклопедиях, ценны как свидетельства широкого бытования различных видов художественного ремесла, среди которых особенно отмечены мастерство изготовления тканей и гончарство. В этих энциклопедиях упоминаются и уникальные специализированные художественные производства: изготовление лакированных жестяных подносов на Урале, лаковой деревянной посуды в Нижегородской губернии, финифтяное дело в Великом Устюге, косторезные промыслы в Архангельске и Холмогорах и др. Сталкиваясь с каким-то ярким явлением на местах, учёные отходят от простой регистрации, в заметках о ремёслах и промыслах проступает интерес к увиденному, стремление осмыслить художественную сущность ремесленных изделий. Это путь постепенного признания наукой народных «художеств». Заметки учёных-путешественников XVIII — начала XIX в. явились предпосылкой будущих исследований народного искусства, которые будут уже связаны с деятельностью Общества по изучению российских древностей, а затем — Русского Географического общества (Смолицкий).

«Восемнадцатый век был вообще нашим историческим предшественником и, в частности, многие из наших народных интересов, несомненно, коренятся ещё в трудах и стремлениях образованных людей XVIII в.» (Пыпин: 220).

Библиография

Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, а также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. 2-е изд., ч. 1–4. СПб., 1799.

Гмелин С.Г. Путешествие в России для измерения трёх царств природы, ч. 1–3, СПб., 1771–1785.

Званцев М. Хохломская роспись. Горький, 1951.

Зуев В.Ф. Путешественные записки Василия Зуева от С.-Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 г. СПб., 1787.

Зябловский Е. Землеописание Российской империи для всех сословий. [В 6 ч.], СПб., 1810.

Лепёхин И.И. Дневные записки путешествия, ч. 1–3, СПб., 1771.

Мильков Ф.Н., Рычков П.И. Жизнь и географические труды. М., 1953.

Озерецковский Н.Я. Обзорение мест от Санкт-Петербурга до Старой Русы и на обратном пути. СПб., 1808.

Озерецковский Н.Я. Путешествие академика Н. Озерецковского по озёрам Ладожскому, Онежскому и вокруг Ильменя. СПб., 1812.

Озерецковский Н.Я. Путешествие на озеро Селигер. СПб., 1817.

Паллас П.С. Путешествие по разным местам Российского государства, ч. 2, кн. 1. СПб., 1786.

Пыпин А.Н. Русская наука и национальный вопрос в XVIII в. // Вестник Европы, 1884, т. 3.

Райков Б.Е.. Академик Василий Зуев, его жизнь и труды. М.; Л., 1955.

Рычков П.И. Опыт о козьей шерсти // Труды Вольного экономического общества. Ч. II. 1766, с. 63–68.

Смолицкий В.Г. Начало систематического собирания и изучения русского народного искусства. А.Н. Оленин и его ученики // Традиционная культура. 2003, № 3, с. 4–13.

Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950.

Фрадкин Н.Г. Академик И.И. Лепёхин и его путешествия по России 1768–1773, 2-е изд. М., 1953.

Фрадкин Н.Г. Путешествия И.И. Лепёхина, Н.Я. Озерецковского, В.Ф. Зуева. М., 1948.

Челищев П.И. Путешествие по Северу России в 1791 г. СПб., 1886.

ПУТЕШЕСТВИЕ К. ПЕТРОВА-ВОДКИНА И В. СОРОХТИНА НА ВЕЛОСИПЕДАХ ЗА ГРАНИЦУ

Первое заграничное путешествие К.С. Петрова-Водкина сыграло важную роль и в становлении его художественного творчества, и в накоплении опыта для литературной работы. Не случайно в его автобиографической трилогии «Хлыновск-Пространство Эвклида-Самаркандия», не имеющей ни одной точной даты, только день выезда в первое заграничное путешествие указан точно: «10 апреля 1901 года у Серпуховской заставы в дождик распростились мы с провожавшими нас газетчиками и друзьями и тронулись в наш путь» [1: с. 371].

В «Пространстве Эвклида» это путешествие описано с юмором, явно скрывающим действительные трудности, которые встретились юным путешественникам. Можно ли сейчас от газетчиков прошлого узнать подробности этого путешествия?

Петров-Водкин к этому времени уже четыре года учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (поступил в сентябре 1897 года). При этом он периодически выезжал на заказные работы в Петербург и в провинцию.

Как пишет В.А. Гиляровский в очерке «Молодые художники», «весной, по окончании занятий в Училище живописи, ученики разъезжались кто куда и писали этюды и картины для ежегодной ученической выставки. Оставались в Москве только те, кому уж окончательно некуда было деваться... Ученики со средствами уезжали в Крым, на Кавказ, а то и за границу, но таких было слишком мало» [2].

О настроении Петрова-Водкина перед первым заграничным путешествием красноречиво говорят его письма к матери, А.П. Петровой-Водкиной [3].

Письмо от 4.04.1900 г., Москва:

«...В скором времени я, наверно, перееду в с. Всехсвятское к Сорохтину. У Сорохтина я уже написал несколько этюдов. Местность, где находится завод, довольно сносная — недалеко сосновый и берёзовый лес, а кругом дачи-дачи. Летом все лачужки разбираются московскими дачниками. **Велосипедисты то и дело мелькают вперёд и назад.** Шум, грохот, музыка, а может быть и пыль всё лето будут надоедать».

Письмо от 19.06.1900 г., имение Половцевой, Воронежская губ.:

«В субботу, кажется 24 (июня), я выеду отсюда. Не скажу, чтобы здесь было особенно весело, но и не так чтобы скучно. **Третьего дня я на велосипеде одолел вёрст 20, если не больше**, был в городе Новохопёрске. Это очень плохонький городок. Речка Хопёр очень маленькая, хотя мне всё-таки удалось там искупаться. **Устал я до невозможности. Ведь первый раз почти так много удалось проехать на велосипеде.**

Сделал я здесь 7 этюдов».

Письмо от 28.09.1900 г., Москва:

«... **Володька Сорохтин страшно привязался ко мне, вечно волочитя за мной.** Он живет на хлебах в Москве, и я частенько у него обедаю».

Письмо от 5.01.1901 г., Москва:

«Мамочка, я тебе ещё не писал о своём плане поездки за границу. Весной, тотчас после конца занятий, я приеду к Вам, кстати, чтобы отвезти свои вещи, и потом В. Сорохтин и я едем в Мюнхен и оттуда — пешком в Венецию. С собой я возьму ящик с красками, холст и сумку для одной смены белья и прочих мелочей».

Письмо от 19.01.1901 г., Москва:

«О путешествии я, кажется, окончательно решил, это, я думаю, принесёт мне пользу. Заранее, конечно, предвидится много трудностей, но ведь не мы первые. Денег я думаю заготовить рублей 80 или 100, хотя все говорят, что это очень мало, а я говорю, что с деньгами с большими и дурак за границей побывает. Сорохтин-отец обещался дать денег в дорогу, а в настоящий момент сижу с 30 копейками в кармане, хотя в столовую и за квартиру заплатил, вот, только краски надо».

Письмо от 22.02.1901 г., Москва:

«Я думаю, что приехать на Пасху домой нет смысла: как бы то ни было, а, всё-таки, рублей 30 придётся израсходовать туда и обратно, а будет гораздо лучше, если я пришлю эти деньги тебе, а сам поеду прямо из Москвы за границу».

Письмо от 6.03.1901 г., Москва:

«Я уже краски начал покупать на лето. Теперь придётся возиться с заграничным паспортом, может быть, удастся через школу, подешевле».

Письмо от 25.03.1901 г., Москва:

«Ну, я никак не мог представить, что так много придётся возиться с заграничным паспортом, ведь это целое мытарство; опротивело всё это до чёрта. И если бы не заметки в газетах о моём странствии, я бы

плюнул на всё и уехал в Хвалынский. В газете «Русское слово» от 22 марта описали в нескольких строках предстоящее странствие, конечно, с враньём. Вся школа знает, вчера лезли с расспросами, и потому уж нельзя на попятный двор — придётся тянуть до конца. День своего выезда назначить не могу — паспорт раньше среды не получу...

Погода здесь стоит скверная, что ещё больше омрачает настроение. ***Ещё, может быть, решу ехать на велосипеде, тогда прямо из Москвы — на Смоленск, Варшаву и далее.***

Заметка в газете «Русское слово» была опубликована 23 марта 1901 г.:

«Пешком во Францию»

Читатели, вероятно, ещё не забыли, как в позапрошлом году два молодых французских художника пришли в Россию пешком со своей родины. В дороге эти два оригинальных «вояжёра», не имевшие в кармане ни одного сантима, питались тем, что рисовали этюды, пейзажи и по дороге же продавали их. Ныне, вероятно, желая поддержать «транс», два русских молодых художника из училища живописи, ваяния и зодчества, с разрешения своего директора кн. А. Львова, предпринимая также турне, по образу пешего хождения, в Париж: К.С. Петров-Водкин и В.Н. Сорохтин; они отправляются «налегке» и надеются дорогой, по примеру своих французских коллег, питаться трудами рук своих — рисовать и тут же продавать этюды, или же просто платить своим искусством за гостеприимство» [4].

8 апреля 1901 г. публикуется вторая заметка:

«Поездка в Париж на велосипедах»

Во вторник, 10-го апреля, от Дорогомиловской заставы, выезжают в Париж на велосипедах двое учеников училища живописи, ваяния и зодчества — В.Н. Сарохтин, 17-ти лет, и К.С. Петрововодин, 22-х лет. Едут они с разрешения учебного начальства, без гроша денег и надеются зарабатывать по пути деньги писанием картин» [5].

Заслуживает внимания сообщение о погоде накануне отъезда путешественников: «**Гроза.** Сегодня ночью, в 2 часа, разразилась над Москвою первая гроза, с ослепительной молнией и совершенно летним проливным дождём, при 12°» [6].

Описанием отъезда молодых велосипедистов из Москвы публикации в «Русском слове» заканчиваются:

«Поездка на велосипедах в Париж»

Мы уже сообщали о предстоящей поездке в Париж двух учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества — гг. Сорокина, 17 лет, и Петрова-Возкина, 20 лет. Вчера предприимчивые художники выехали из Москвы. Отъезд их состоялся не от Дорогомиловской заставы, как это предполагалось ранее, а от Серпуховской,

откуда лежит большая дорога на Варшаву. Проводить смельчаков собралось не более 15-20 человек, включая и представителей прессы и фотографа, снявшего велосипедистов в разных видах. Багаж у них не велик: только самое необходимое. Денег они имеют рублей 40. По пути они будут писать картины, продавать их и на вырученные деньги продолжать путь. В Варшаве к ним присоединится ещё один велосипедист. Маршрут их таков: Варшава, Прага, Мюнхен, Тироль, Венеция, Генуя, Ницца и Париж, а так же обратно. Они взяли с собою французский и немецкий словари, по перемене белья, плащи, медный котелок и принадлежности для писания картин» [7].

Нарочитое перевираание фамилии Петрова-Водкина и возраста художников говорит об иронично-пренебрежительном отношении газеты к затее молодых путешественников. Совершенно не объясняется изменение места старта. Упоминание в заметке корреспондентов других газет и фотографа даёт надежду на более серьёзное отношение прессы к этому событию. Такими изданиями оказываются газета «Новости дня» и журнал спорта «Циклист», имеющие одного редактора-издателя — А.Я. Липскерова.

Первая публикация «Новостей дня» также относится к 23 марта 1901 г.:

«На Страстной неделе два молодых художника, г. Сорохтин и г. М. отправляются из Москвы пешком в Париж: денег они с собой не берут, а намерены зарабатывать средства к жизни кистью. Молодых людей снабдили рекомендательными письмами в редакцию “Figaro”» [8].

Описание отъезда художников в «Новостях дня» более подробное, чем в «Русском слове»:

«Отправление на велосипедах в Париж»

Вчера состоялся отъезд двух молодых художников на велосипедах в Париж.

Невольно подумаешь, как переменчивы времена. Если бы, лет 5-8 назад, кто-нибудь затеял такое спортивное предприятие, тысячная толпа собралась бы за заставу смотреть такое зрелище. Вероятно, многие не забыли, как встречали казака Пешкова или японского майора Фукушиму, совершивших огромные переезды на лошади. Не забыли, вероятно, многие и тех оваций, которые делались более скромным путешественникам, побывавшим рекорд переезда из Москвы в Петербург на велосипеде.

Теперь интерес и к велосипеду, и к его спортивному применению пал. На проводы двух смелых мальчиков не собралось и десяти человек, считая в том числе отца одного из них и представителей печати.

У Дорогомилловской заставы юных путешественников ждало разочарование. Им здесь объяснили, что они избрали неверный путь,

так как по шоссе можно доехать только до Смоленска, а большой Варшавский путь, ведущий до самой Варшавы, лежит через Серпуховскую заставу. Сразу не повезло! Пришлось возвращаться через город и Крымский мост к Серпуховской заставе, откуда они и тронулись в путь.

Багаж Сорохтина и Петрова-Воткина немногосложен: две перемены белья, непромокаемые плащи, тёплые пледы, ящики с красками, велосипедные инструменты, чайник, металлический стакан, кулич и 40 рублей денег. Они считают, что этих денег им хватит ровно на 80 дней. Как видите, молодые люди не взыскательны. А там они надеются заработать.

В Варшаве к ним присоединится третий путешественник, г. Севецкий, который выедет им навстречу по железной дороге. В Варшаве они рассчитывают быть через пятнадцать дней.

Холодная, пасмурная, дождливая погода не могла особенно поселить путешественников. В лёгоньких куртках, без пальто, они ёжились от холода, но утешали себя тем, что скоро попадут в более тёплую полосу. Отец одного из них, г. Сорохтин, объяснил нам, что разрешил эту поездку, чтобы приучить сына к школе жизни, самостоятельности и борьбе с нуждой» [9].

Фотографии в газетах в то время не печатались, только в иллюстрированных приложениях к газетам и журналам, имевшим меньший формат. В воскресном иллюстрированном приложении к газете «Новости дня» от 15 апреля напечатана фотография с места старта путешественников [10].



Фотография Петрова-Водкина и Сорохтина

Своей матери Петров-Водкин пишет письма начиная с первого же дня путешествия.

**Письмо от 10.04.1901 г.,
Московская губ., с. Ознобишино:**

«Сегодня в час дня выехали на велосипеде из Москвы (вдвоём с Володей Сорохтиным). За день перед отъездом в газетах было оповещение о нашем отъезде. К заставе собралось довольно много народа, провожающих. Был фотограф от газеты и снял нас в трёх видах, в следующее воскресенье это появится в газетах. Пишу я тебе из с. Ознобишина, вёрст 40

от Москвы. Приехал в 6¹/₂ вечера, здесь переночую. Нашелся добрый крестьянин, который пустил нас. А поп не пустил, вот, видишь, каковы они, пастыри-то! Погода сегодня целый день скверная, с утра шёл дождь. До г. Подольска была плохая дорога, с горы на гору, много пришлось пешком идти, устал сильно. По Москве пришлось вёрст 25 проехать на велосипеде. Велосипед у меня отличный, только бы не поломался. Как вспомнишь, что около 3000 вёрст надо проехать, так задумаешься. Ну, да зато вся Москва знает. Меня просили писать из дороги в газету, я так и сделаю. Встреча будет громкая в Москве. Едем по Варшавскому шоссе прямо на Варшаву».

Письмо от 23.04.1901 г., Варшава:

«Сегодня в 3 ч. дня добрались до Варшавы. Но сколько всяких приключений пришлось перенести. Приют нашёл в клубе велосипедистов. Варшава замечательно красивый город, вся на заграничный манер. Он, я думаю, и Петербургу не уступит. Говорят здесь только польски, ни черта не поймёшь. Дня три я поживу здесь. От Москвы до Варшавы я проехал 1204 версты в 12 дней, ехал по 100 вёрст в день. Ой, как утомительно! Отсюда поеду, вероятно, поездом. Надоело, приходится разыгрывать велосипедиста, а я этих господ терпеть не могу, больно они уж глупые, односторонние — только и думают о том, сколько вёрст, как проехать. Притом же все впечатления притуляются от усталости езды, а я совсем не затем поехал, чтобы отмахать несколько тысяч вёрст, а посмотреть, поучиться и получить удовольствие. Велосипед придётся оставить в Варшаве и, обратно едучи, захватить его. Поляки русских, кажется, недолюбливают, или в наших костюмах довольно сильно выделяемся и обращаем внимание на себя. По работе я сильно соскучился и не знаю, удастся ли в Мюнхене поработать».

О том, что художники выполнили своё обещание писать в газету с дороги, узнаём из сообщения от 4 мая в «Новостях дня»:

«Художники-велосипедисты Петров-Воткин и Сарахтин, отправившиеся на велосипедах из Москвы, прислали нам письмо из Варшавы, до которой они ехали под снегом, градом и дождём. Переезд до Варшавы они сделали в 12 дней, ночуя по пути на сеновалах и в крестьянских хатах, рядом с четвероногими и пернатыми. Понятно, что их костюмы по прибытии в Варшаву были не особенно презентабельны; варшавский клуб велосипедистов оказал им гостеприимство и избавил от многих неприятностей. 28-го апреля они выехали дальше на Калиш, в Прагу» [11].

Наконец, Петров-Воткин достиг Мюнхена, о чём с радостью сообщает матери:

Письмо от 7/20 мая 1901 г., Мюнхен:

«Я здесь, жив и здоров, и вообще мне везёт! После того, что я перенёс, я очутился точно в раю.

Я тебе писал из Бреславля, что еду на велосипеде, но вышло иначе. Велосипед Володи совсем поломался, и мы решили расстаться, я отдал ему свою машину, а сам поехал поездом. Очень в хорошем настроении, что, мол, теперь хоть наверно буду в Мюнхене».

Письмо от 10/23 мая 1901 г., Мюнхен:

«...Сегодня третий день, как я рисую в знаменитой здешней школе Ашбе. В 8 ч. уйду, рисую до 12-ти, до 2-х отдых. На обед — иду обедать в очень хороший ресторан, где я записался на целый месяц по хлопотам моих милых знакомых за 15 марок. Деньги мне собрали подпиской марок 60, на что я и обулся, и оделся, прямо не узнаешь: очень милая тройка какой-то полосатой материи, башмаки красной кожи, широкополая коричневая шляпа, рубашки и даже фильдековские носки, всё это здесь дешёво стоит.

...Приютил меня один русский художник, где я великолепно расположился. В школе, где я работаю, люди со всей земли: итальянцы, американцы, французы, даже негры. Русских довольно много. 1-го июня (н. ст.) откроется выставка картин художников всего мира — ожидаю с нетерпением. Я очень и очень не раскаиваюсь, что выдумал это путешествие. А то бы жди, пока-то будешь иметь возможность поехать за границу. Все почему-то удивляются и говорят, что это было рискованно. Я же сам ничего рискованного в этом не вижу. В крайнем случае, пришёл бы к консулу и попросил отправить себя в Россию на казённый счёт: у них полагается на это известная сумма.

Хорошо, что мне удалось здесь рисовать — я наверстал этим много.

Знакомых художников много приобрету. Дальше, в Италию, наверное, не поеду — да и бог с ней — это не уйдёт!

Как-то странно представляется Россия — где-то далеко-далеко, а уж Волга и бог знает где. Я прежде не мог представить, что немца так много, и все пьют пиво. Я всё-таки постарался отделаться от него из-за боязни втянуться — от него толстеешь сильно. Теперь моя здешняя жизнь потечёт тихо и мирно, и не увидишь, как пройдёт месяц, — сегодня ровно неделя, как я в Мюнхене...».

Никто не ожидал драматизации событий. Громом среди ясного неба прозвучало сообщение о подробностях продолжения путешествия В. Сорохтина в «Новостях дня» от 11 августа:

«Как у нас сообщалось, в начале апреля нынешнего года двое юношей отправились на велосипедах из Москвы во Францию. Как ученики училища живописи и ваяния, они хотели использовать своё оригинальное путешествие и с художественными целями. Одному из них, однако, уже из Бреславля пришлось вернуться в Россию; другой, В. Сорохтин, через Прагу, Мюнхен и Швейцарию добрался до

Италии, но здесь путешествие его было прервано самым необыкновенным образом. Поздно вечером попал он в Геную; здесь, однако, он был арестован, так как итальянский солдат, к которому он обратился с просьбой указать недорогой ночлег, отнёсся к иностранцу весьма подозрительно, принялся обыскивать и, нашедши в кармане у него револьвер, немедленно представил начальству. Г. Сорохтина судили в претуре. Надо сказать, что обвиняемый не говорит ни по-итальянски, ни по-французски; судьи же знали только эти языки. На все предложенные ему «perche?» (на каком основании?) он мог ответить только: «не понимаю»; это не помешало судьям присудить его к 30-ти дням тюремного заключения и высылке за пределы Италии. Все вещи были отобраны у обвинённого; десять дней просидел он в общей камере и двадцать — в одиночном заключении, причём, несмотря на ежедневные требования дать ему возможность написать жалобу русскому консулу в Генуе, просьба эта не была удовлетворена. По отбытии срока заключения жандарм отвёл Сорохтина на пароход, купил для него билет и, не возвратив ему ни отобранных вещей, ни денег, ни документов, отправил в Марсель, сказав, что его бумаги также отправлены туда. В русском консульстве в Марселе бумаги, однако, получены не были; к рассказу неизвестного молодого человека там отнеслись, поэтому, с недоверием и через несколько дней отправили его в Ниццу к русскому консулу, дав на дорогу несколько франков. Можно себе представить, что пришлось испытать на пароходе и в Марселе восемнадцатилетнему «анархисту», у которого не было ни души знакомых и ни сантима в кармане; он заболел от жестокого голода и ночёвки на камнях и под мостами. В Ницце — та же самая история; к счастью, здесь благодаря священнику русской церкви в Ницце Сорохтину был обеспечен хоть ночлег.

Наконец, после долгой переписки, генуэзское русское консульство переслало бумаги В. Сорохтина в Ниццу, причём дало знать тамошнему консульству, что, по сообщению генуэзской претуры, действительно такой-то был арестован за незаконное ношение оружия и просидел месяц в тюрьме. При этом, однако, ни слова не было сказано, почему обвинённому (да к тому же несовершеннолетнему) не дали возможности довести до сведения русского представителя в Генуе о своём положении. Наконец после всех этих мытарств молодой путешественник, да ещё с большими затруднениями, получил возможность вернуться на родину» [12].

Сообщение от 11 августа о драматичном завершении велосипедного путешествия художников получило большой резонанс в российской прессе, в частности, в столичной газете «Новое время» в рубрике «Корреспонденция “Нового Времени” (По телеграфу)»:

«Москва, 10 августа

В начале апреля из Москвы выехали за границу на велосипедах два ученика школы живописи. Один вернулся в Россию из Бреславля, другой, Сорохтин, добрался до Италии, но в Генуе его арестовал городской, к которому он обратился с просьбой указать ночлег, нашёл у Сорохтина в кармане револьвер и повёл в суд. Суд приговорил юношу, не знающего ни слова по-итальянски, к месяцу тюрьмы и высылке за пределы Италии. Написать русскому консулу ему не позволяли. По отбытии срока Сорохтина отправили с жандармом на пароходе и купили ему билет до Марселя, причём не возвратили ни денег, ни бумаг, ни вещей. В марсельском русском консульстве юношу встретили недоверчиво; он ночевал на улице. Его отправили в Ниццу, где в нём принял участие русский священник. С большими затруднениями, истерзанный нравственно и физически, Сорохтин вернулся в Москву» [13].

На это сообщение недели через две отреагировал другой столичный орган, «Правительственный вестник» в разделе «Действия правительства»:

«В № 9136 газеты «Новое Время» было помещено известие об арестовании в Генуе ученика московской школы живописи Сорохтина, которого итальянский суд, будто бы неправильно, приговорил к тюремному заключению на месяц и высылке из пределов Италии, причём не возвратил ему ни вещей, ни денег, ни бумаг.

Запрошенное по этому случаю Императорское генеральное консульство в Генуе сообщает, что Сорохтин был задержан таможенными властями 13-го (26-го) июня по подозрению в ношении оружия без надлежащего разрешения. При обыске у Сорохтина действительно нашли револьвер и большой кинжал, и он приговорён был городским судом, за противозаконное ношение оружия, к 25-дневному аресту, а револьвер и кинжал конфискованы. По отбытии наказания в генуэзском доме заключения, Сорохтин, заявивший при аресте, что в Италии находится только проездом в Марсель, был отправлен в этот город. Отобранные у Сорохтина бумаги и паспорт, по его просьбе, вытребованы из канцелярии генуэзского суда Императорским генеральным консулом в Генуе и препровождены 24-го июля для передачи Сорохтину в Императорское консульство в Ницце, куда Сорохтин приехал из Марселя.

Об удержании итальянскими властями каких-либо других вещей или денег, принадлежащих Сорохтину, никаких заявлений от него не поступало» [14].

Все публикации «Новостей дня» повторялись в еженедельном московском журнале «Циклист». В выпуске от 1-го сентября напечатано письмо самого Сорохтина.

«Ещё о приключениях г. Сорохтина»

Хотя читатели наши уже знакомы с злоключениями г. Сорохтина, которого постигла такая неудача в Италии, тем не менее, приводим новый рассказ молодого человека, сообщаемый в «Новостях Дня»:

Мы поехали <...> на Варшаву, до которой, вследствие слякоти, добрались с большим трудом. После Варшавы мы проехали границу у Калиша и так добрались до Бреславля. Здесь старый велосипед, на котором я ехал, совершенно разъехался, и мой товарищ Петров-Воткин, ехавший на новеньком велосипеде, уступил мне свой, а сам решил вернуться, предварительно заехав в Мюнхен. Мы питались всё время только всухомятку: хлебом, сыром, колбасой, и то почти впроголодь. Население и в России, и в Австрии относилось к нам совершенно равнодушно; только в Чехии ко мне отнеслись с некоторым сочувствием и дали возможность продать несколько этюдов. Я прожил две недели у псаломщика православной церкви в Праге. Вообще чехи сочувственно относятся к русским. Из Праги я приехал в Мюнхен, где застал Петрова-Воткина, а из Мюнхена попал в Швейцарию и затем к итальянской границе. В маленьком городке Вентимилия с меня потребовали 45 франков пошлины за велосипед.

Не имея денег, я решил оставить велосипед на границе, а сам прошёл в Милан, надеясь что-нибудь заработать здесь этюдами.

Русский консул встретил меня крайне сурово и отказал в каком бы то ни было содействии, заявив, что русских в Милане не любят. Из Милана я направился в Геную и попал прямо в порт. Оказывается, в порт ночью ходить нельзя, и часовой меня задержал. Грубое обращение часового вызвало протест с моей стороны, на шум вышел караульный начальник, меня взяли в сторожку, обыскали и, о горе! — нашли револьвер, а в Италии ношение оружия без разрешения воспрещено.

Меня отвезли в ратушу и здесь продержали три дня в каком-то клоповнике на голых досках, без пищи.

На требование отправить меня к консулу мне сообщили, что по делам о ношении оружия консул бессилён. В бумаге для сношения с родными мне тоже отказали. Через три дня я предстал перед судом, и меня осудили на 25 дней в тюрьму. В переводчишке мне тоже отказали, а когда я заявил, что говорю по-французски, ответили, что это бесполезно. В тюрьму меня отправили немедленно, и хотя судья, понявший мой французский язык, велел дать мне бумаги для письма, мне всё-таки её не дали. На высидку меня отправили с семью другими, осуждёнными за дезертирство; нас сковали попарно ручными кандалами. Жизнь в тюрьме была ужасная, есть нечего было; утром давали сухой хлеб, а вечером суп-менестру на маргариновом масле, и я, как ни был голоден, не мог к этому приучиться.

Несколько медных монет, оставшихся у меня, были взяты на хранение начальством тюрьмы, но мои товарищи по заключению украли у меня квитанцию, получили деньги и пропили их. Самое ужасное, что я почти разучился говорить, так как никто из товарищей не говорил ни по-русски, ни по-французски. Истекли мои 25 дней; мне сказали: «*via liberta*» (это — обычное в Италии обращение к освобождаемым из тюрем). Меня посадили на пароход и на счёт городского управления Генуи отправили в Марсель. Мы прибыли в Марсель в субботу, консульство было уже закрыто, и я до понедельника ночевал на улицах Марселя, совершенно голодный. Моё последнее достояние — часы — украли у меня на пароходе два французских дезертира, отправленных со мною в Марсель. Консул в Марселе принял меня тоже далеко не приветливо, так как мои бумаги ещё не пришли, но, доверяя моим словам, дал мне 3 франка и билет до Ниццы. В Ницце и русское благотворительное общество, и священник сделали для меня всё возможное, и когда пришли мои бумаги, а также деньги от моего отца, и все убедились, что я не лгал, — мне дали ещё добавочное пособие, так как на проезд не хватало. Я опять поехал в Милан, потом на итальянскую границу, взял свой велосипед и через четыре месяца после отъезда был в Москве...

Я не жалею об этих злоключениях, хотя и пришлось посидеть в тюрьме. Я сделал целый ряд интересных этюдов, и это меня утешает в моих несчастиях» [15].

Что касается упоминаемого здесь револьвера «вельдог», то это — распространённый в России рубежа XIX—XX вв. «карманный 5- или 6-зарядный револьвер “Velodog”. Первый вариант был выпущен во Франции в 1894 г. фирмой “Галан”. Через несколько лет многие европейские фирмы начали производить велодоги разных модификаций. Отличительными чертами велодогов были небольшой вес, малые размеры, обтекаемые формы, скрытый курок, складной спусковой крючок, удлинённый барабан под длинные патроны. Револьверы должны были легко извлекаться из кармана, поскольку первоначально предназначались для защиты велосипедистов от собак, но вскоре стали распространённым оружием самообороны. Они использовали довольно мощные удлинённые патроны калибра 5,75 мм или 6 мм центрального воспламенения с бездымным порохом» [16].

То, что ношение револьвера может не приветствоваться в других странах, Петров-Водкин, безусловно, знал: оказавшись в окрестностях Мюнхена на стрельбище, «для предохранения себя от ненужных признаков, выкопал я возле себя перочинным ножиком ямку и зарыл в неё мой револьвер» [1: с. 398].

Сорохтину Петров-Водкин передал револьвер исключительно для целей самообороны: «На дорогу благословил я моего товарища револьвером. Правда, вельдог казался слишком крошечным в его ручищах, но его на всякий случай необходимо было иметь в дороге на перевалах в Италию и в горных ущельях, где шныряет всякая публика, не меньше нас любящая приключения» [1: с. 401].

О защите от собак с помощью револьвера у Петрова-Водкина не было даже мысли: «сумеречные псы с привольным лаем провожали иногда мой бег на целые вёрсты. Тележка без лошади их смущала: они выдерживали расстояние по сторонам, разве какой-нибудь молодой, дурашливый волкодав подскочит, бывало, к педали, но, получив в рёбра носок моего сапога, с визгом отскочит и выравнит дистанцию. В лае собак удовольствие, — видно, что они бегут со мной не по злобе: я и они возбуждены движением, человек с колесами вместо ног здорово удирает, с ним интересно соревноваться, это разжигает псиний задор. Прохладой им и мне льётся навстречу рассекаемый нами воздух» [1: с. 376].

Поводом для тюремного заключения Сорохтина, безусловно, явилось обнаружение у него револьвера. Но ведь он мог этого избежать, если бы не разозлил часового, чем спровоцировал обыск! Стоит обратить внимание на слова Сорохтина «грубое обращение часового **вызвало протест с моей стороны**, на шум вышел караульный начальник».

Петров-Водкин пишет: «Я уже упоминал о силе моего спутника. Эта сила <...> причинила немало нам огорчений в дальнейшем» [1: с. 387]. К алкоголю Сорохтин пристрастен не был, по крайней мере, в эти свои юные годы: «Он и меня презирал за кружкой мартовского мюнхенского. Несчастный, очевидно, по наследственности совершенно лишён был бодрящего чувства алкоголизма» [1: с. 391].

Петров-Водкин описывает их стычку со студентами-корпорантами, когда ему едва удалось предотвратить драку Сорохтина с немецким студентом. «Однажды попали мы с ним в группу буршей, выходявших из университета, и один из них, случайно либо нарочно, задел меня плечом. Я заворчал, но парень даже не оглянулся. Тогда Володя воспользовался удобным случаем: он нагнал студента и тронул его за рукав, требуя от него извинения. Студент высокомерно повернул рубцованное лицо к моему приятелю и отмахнул свободной рукой по руке Володи. От этого жеста распалилась окончательно ордынская кровь юноши. Когда я продрался в кольцо окруживших место действия студентов, мой друг уже сбросил второй рукав своей куртки и оголил мускулы запястья... «Что ты делаешь?», — закричал я, — «в тюрьму захотел?»

Видя, что положение закручивается сложно, я прибег к последнему средству: отгеснив Володю спиной от противника, изобразил я лицом гримасу прискорбия; поводил пальцем по моему лбу и, кося на Володю указательно глазами, показал студенту безнадежный жест. Но не все случаи кончались так благополучно» [1: с. 387].

Очевидно, именно неуёмная вспыльчивость скрывалась за словами В. Сорохтина в последней публикации «Циклиста», но спины Петрова-Водкина, к сожалению, рядом не оказалось.

Для Сорохтина приключение длилось четыре месяца, для Петрова-Водкина — три, в июле он был уже в России, писал заказной портрет. Здесь с ним приключилась своя драма: сгорели все записи и этюды, сделанные в первом путешествии за границу.

Из всего времени вместе они путешествовали не так уж много: первые дня четыре и от Варшавы до Бреслава (современный Вроцлав); и виделись в Мюнхене.

У каждого из них были свои цели: Петров-Водкин больше всего мечтал поучиться в мюнхенской школе Ашбе, Сорохтин — побольше попутешествовать и достичь Генуи. Из прессы стало известно, что в Варшаве к путешественникам собирался присоединиться некто Севецкий, но этого, очевидно, не произошло. Не известна и дальнейшая судьба В. Сорохтина.

Затейливо переплетены судьбы людей, упомянутых в этой статье. Петров-Водкин работал в 1900—1901 гг. художником у Николая Павловича Сорохтина (отца В. Сорохтина) в селе Всехсвятском, где тот в 1896 г. основал гончарный завод. В 1892 г. Н.П. Сорохтин продал своё имение Мелихово А.П. Чехову. С Чеховым дружил В.А. Гиляровский, сотрудничавший с газетой А.Я. Липскерова «Новости дня» и редактировавший коневодческий раздел журнала спорта «Циклист».

В. Гиляровский восхищённо писал в преддверии пушкинских торжеств 1900-го года, что он целовал руку Нащокиной, которую он разыскал в с. Всехсвятском, той Нащокиной, руку которой целовал сам Пушкин.

От Тверской заставы до с. Всехсвятского была проложена первая велосипедная дорожка. В с. Всехсвятском у Петрова-Водкина «впервые созрел проект бегства из Москвы». И об этом путешествии написали все газеты обеих столиц Российской Империи.

Библиография

1. Петров-Водкин К.С. «Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: «Искусство», 1982.
2. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991.
3. Гиляровский В.А. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. Москва и москвичи. Начинающие художники. М.: Изд-во «Правда», 1968, с. 146.
4. Газета «Русское слово» № 80. 23 марта 1901 г., пятница, с. 2. Раздел «Московские вести».
5. Газета «Русское слово» № 95. 8 апреля 1901 г., воскресенье, с. 3. Раздел «Московские вести».
6. Газета «Русское слово» № 96. 9 апреля 1901 г., понедельник. Раздел «Московские вести».
7. Газета «Русское слово» № 98. 11 апреля 1901 г., среда, с. 3. Раздел «Московские вести».
8. Газета «Новости дня» № 6383. 23 марта (5 апреля) 1901 г., пятница, с. 2. Хроника.
9. Газета «Новости дня» № 6401. 11 (24) апреля 1901 г., среда, с. 3. Хроника.
10. Новости дня. Иллюстрированная газета. Второй лист. № 6405. 15 (28) апреля 1901 г., воскресенье, с. 9.
11. Газета «Новости дня» № 6424. 4 (17) мая 1901 г., пятница, с. 3. Хроника.
12. Газета «Новости дня» № 6523. 11 (24) августа 1901 г., суббота, с. 2. Хроника.
13. Газета «Новое Время» № 9136, С-Петербург. 11 (24) августа 1901 г., суббота, с. 1.
14. Газета «Правительственный вестник» № 189. 28 августа (10 сентября) 1901 г., вторник, с. 2.
15. Циклист № 34, 1 (14) сентября 1901 г., с. 3.
16. Шокарев Ю.В. Огнестрельное оружие. М., 2006.

ПАЛОМНИЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В СВЯТУЮ ЗЕМЛЮ

Отъезд в Святую землю Гоголь наметил на середину февраля 1848 года. Страшась дальнего пути и морской болезни, Гоголь мечтал о попугчике. Идеальным вариантом была бы поездка вместе с Д.С. Вершинским, но и этот план не состоялся, оставалось надеяться на попугчика случайного, и 5 декабря Гоголь просит А.А. Иванова разузнать в его римском окружении, «не отправляется ли кто также в Иерусалим», и если отправляется, то сообщить ему адрес Гоголя в Неаполе. Но и таковых не нашлось, и писатель стал готовиться к путешествию в одиночку.

Гоголь пишет прощальные письма — матери и сестрам, М.А. Константиновскому, Н.Н. Шереметевой, А.А. Иванову. Лейтмотив этих писем — просьба о прощении и молитве. Письмо к Матвею Константиновскому, кроме того, еще имеет характер исповеди, подведения итогов и в связи с этим защиты *своего* направления деятельности — деятельности как художника.

Гоголь отправился в путь около 20 января, двумя-тремя неделями ранее намеченного срока. Ускорила его отъезд докатившаяся до Неаполя революционная волна.

Перед отплытием Гоголя из Неаполя настоятель посольской православной церкви Серединский отслужил для писателя напутственный молебен. Но одного молебна недостаточно, считал Гоголь. Чем больше людей попросят за него у Бога, тем вернее сбудется желание. И потому он просит Шереметеву, чтобы её знакомый московский священник прочитал ещё специальную молитву. С такой же просьбой он обратился к матери и сёстрам. Текст этой молитвы, написанной Гоголем на отдельном листочке, гласил:

«Боже, содейлай безопасным путь его, пребыванье во Святой Земле благодатным, а возврат на родину счастливым и благополучным!

Преклони сердца людей на пути к доставленью ему покровительства, восстанови тишину морей, укротив бурное дыханье ветров!

Тишину же души его исполни благодатных мыслей во всё время дороги его! Удали от него духа колебаний, духа помыслов мятежных и волнуемых, духа суеверия, пустых примет и малодушных предчувствий, ничтожного духа робости и боязни <...>

И сподоби его, Боже, восстать от святого Гроба с обновлёнными силами, бодростью и рвением возвратиться к делу и труду своему, на добро земле своей и на устремленье сердец к прославлению святого имени Твоего!» (Сочинения и письма, т. 6, с. 445–446).

...Гоголь плыл на маленьком пароходе «Капри». Произошло то, чего он так боялся: хотя сильной бури не было, Гоголем овладел приступ морской болезни.

На Мальту Гоголь прибыл около 22 января, «в прах расклеившийся». Остановился в «плохом отелишке». Это разочаровало Гоголя, имевшего высокие представления об английском качестве жизни (Мальта с 1800 г. принадлежала Англии). Паузу перед предстоящим четырёхдневным плаванием Гоголь использует для отправки писем на родину. Лейтмотив их тот же, что наметился в Неаполе — заверение в питаемом ко всем благоволении и любви.

Гоголь выбрал не тот маршрут, на котором остановился вначале: вместо кратчайшего пути на Александрию, он отправился в направлении Константинополя на Смирну (отказался он и от мысли посетить Грецию).

В Смирне Гоголь пересел на пароход австрийской компании «Истамбул», следовавший курсом на Бейрут, и сразу же оказался в шумной компании паломников, направлявшихся к Святым местам. В первых числах февраля «Истамбул» причалил в бейрутском порту, и Гоголь сошёл на берег.

В Бейруте Гоголя радушно встретил К.М. Базили, старинный его приятель по нежинской Гимназии высших наук. Базили занимал должность русского консула и был глубоким знатоком проблем Ближнего Востока. Как раз в это время Базили работал над книгой «Сирия и Палестина под турецким представительством, в историческом и политическом отношениях». Гоголь, ознакомившийся в книге в рукописи, писал Жуковскому из Иерусалима: «Знания бездна, интерес силён. Я не знаю никакой книги, которая бы так давала знать читателю существо края».

После небольшого отдыха в гостеприимном доме Базили Гоголь в сопровождении Константина Михайловича отправился в Иерусалим.

В дороге Гоголь был порою нетерпелив, капризен, не всегда считался с обстоятельствами и местными условиями. Об этом рассказал первый биограф писателя со слов самого Базили.

Дорога русских путешественников пролегла через Сидон, Тир, Акру, а затем через Назарет, где прошли детские годы Христа. Этот путь до Иерусалима был самым прямым; воспользоваться им советовал Гоголю побывавший на Ближнем Востоке Август-Карл Бейне,

выпускник академии художеств, архитектор, впоследствии академик. Позднее, уже будучи в России, Гоголь подробно описал своё путешествие Жуковскому:

«Подымаясь с ночлега до восхождения солнца, садились мы на мулов и лошадей в сопровождении и пеших и конных провожатых; гусём шёл длинный поезд через малую пустыню по мокрому берегу или дну моря, так что с одной стороны море обмывало плоскими волнами лошадиные копыта, а с другой стороны тянулись пески или беловатые плиты начинавшихся возвышений, изредка поросшие приземистым кустарником; в полдень колодец, выложенное плитами водохранилище, осенённое двумя-тремя оливами или сикоморами. Здесь привал на полчаса и снова в путь, пока не покажется на вечернем горизонте, уж не синем, но медном от заходящего солнца, пять-шесть палм и вместе в ними прорезывающийся сквозь радужную мглу городок, картинный издали и бедный вблизи, какой-нибудь Сидон или Тир. И этакий путь до самого Иерусалима».

Иерусалим открылся Гоголю с Элеонской горы, на которой он видел и «след ноги Вознесшегося, чудесно вдавленный в твёрдом камне, как бы в мягком воске, так что видна малейшая выпуклость и впадина необыкновенно правильной пяты». Ещё Гоголю запомнился пейзаж, открывшийся уже по выезде из Иерусалима, когда «вдали, в голубом свете, огромным полукружьем предстали горы. Странные горы: они были похожи на бока или карнизы огромного, высунувшегося углом блюда. Дно этого блюда было Мёртвое море».

Никакие другие виды не поразили его больше: «Где-то в Самарии сорвал полевой цветок, где-то в Галилее другой; в Назарете, застигнутый дождём, просидел два дня, позабыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России, на станции».

Картины эти словно увидены усталым взором, краски поблекли, впечатления приобрели характер обыденности. Это объясняется тем, что отчёт Жуковскому о своих переживаниях Гоголь давал много позже, когда обозначилось его глубокое разочарование в путешествии. Можно с уверенностью сказать, что вначале его переживания были другими — Гоголь с волнением ждал встречи с Гробом Господним.

В знак посещения Гроба Господня Гоголь получил от митрополита Петраса Мелетия и наместника патриарха в святом граде Иерусалиме две реликвии и записку, удостоверяющую их подлинность.

Обстоятельства возвращения Гоголя в Бейрут не совсем ясны. Современникам, видевшим писателя в Бейруте, бросились в глаза сдержанность и лёгкая печаль в облике Гоголя.

6 апреля Гоголь вместе с Базили отплыл в Смирну, а 13 апреля прибыл в Константинополь. 14 апреля вместе с Базили

Гоголь отправился из Константинополя в Одессу. Так завершилось почти десятилетнее пребывание писателя за границей.

Чувство неудовлетворённости предпринятым путешествием в Святую землю росло у Гоголя постепенно. Особенно отчётливо проявилось оно по возвращении в Россию. Но проблески этого чувства возникли после моления у Гроба Господня.

«Никогда ещё так ощутительно не виделась мне моя бесчувственность, чёрствость и деревянность» (А.П. Толстому, 13/ 25 апреля). Гоголевское недовольство собою, перепады настроения, переход от надежды к унынию и наоборот — всё это обусловлено комплексом тех мотивов, которые стимулировали его паломничество в Святую землю. Эти мотивы менялись вместе с продвижением и судьбой его главного труда.

Начиная с весны 1842 года, когда Гоголь получил благословение Иннокентия, бывшего в ту пору епископом Харьковским, идея этого паломничества приобрела публичный характер и стала фактором его осуществляемого на глазах у многих жизненного пути. Возвращение на родину представлялось Гоголю только через Иерусалим — все ассоциации высокого мессианского плана, вытекавшего из такого шага, писателем, конечно, сознавались. Но Гоголь не был бы Гоголем, если бы он не ощущал и другое — величайшую ответственность и риск, вытекавшие из подобной ситуации, неминуемо перекававшей в ситуацию рокового выбора и строжайшего испытания.

А что, если его почин будет отвергнут Божественной волей и испытание не выдержано? Это — как прыжок в неизвестность, таящую в себе неведомые и, может быть, превышающие его силы опасности. На всё это ещё накладывался комплекс переживаний психологического и духовного свойства. Боязнь смерти — как душевного и творческого оскудения и жажда воскрешения — как обретения полноты чувств и художнической энергии.

...Паломничество к Гробу Господню подтвердило худшие опасения Гоголя, не ощутившего ни прилива сил, ни освежения души. Гоголь начинает сомневаться в самом интимном и святом — в своей близости к Христу, в своей любви к Богу.

Гоголь вступает в последний круг своего ада, по словам К. Мочульского, «в пустыню богооставленности»...

Но даже если Бог оставил Гоголя, он не может отстать от Бога и он будет с ещё большим рвением и самоотверженностью доказывать своё право на высшее участие, на высокую миссию. Это право он вымолит, выслужит. Пусть не на Святой земле — на родине, в России. Выслужит завершением своего труда, своей Книги жизни.

ИКОНОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА «СТАРИКА С ПОСОХОМ» В ИКОНОГРАФИИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА

«В тысячелетней иконографии Рождества сложилось два типа композиций, краткий и развёрнутый, с некоторыми вариациями. Первые изображения появляются с IV века. Однако канона в изображении Рождества еще не сложилось. Даже сам праздник не был устойчивым»¹. Следует учесть, что первые изображения события Рождества Христова не могли иметь прямого отношения к богослужению. Художественное усвоение ключевых евангельских событий происходило постепенно на всем протяжении тогдашней христианской вселенной и вполне возможно, что самые ранние опыты изображения Рождества Христова могли осуществляться как художественное воплощение «события», а не «праздника» на правах сюжетной идеи, почерпнутой из евангельского текста, наряду с иными разрабатываемыми идеями в общем ключе перевода Св. Писания на язык зримых образов.

Известный дореволюционный специалист по истории церковного Устава, профессор Киевской Духовной Академии М. Скабалланович посвятил отдельное исследование данному празднику². Рассматривая предысторию становления празднования Рождества Христова он пишет, «что древняя церковь была принуждена внешними усилиями установить праздник в честь этого события. И странно <...> что раньше, чем Рождество Спасителя, она стала праздновать Его Крещение. Но и последнее она стала праздновать не вполне по своей доброй воле. Ранее православной церкви этот праздник ввели у себя еретики-гностики и ввели потому, что они придавали самое большое значение в жизни Спасителя Его крещению. Климент Александрийский тоном некоторого неодобрения говорит: «последователи же Василида празднуют день крещения Его (Спасителя), проводя всю предыдущую ночь в чтениях» (*Климент Ал. Строматы 1,21*). Из другого места того же писателя узнаём взгляд василидиан на события крещения Христова: «Бог послал свой Ум, первое истечение Божества, и он был как голубь сошёл во Иор-

¹ Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. — СПб, 1996, С. 74.

² Скабалланович М. Рождество Христово. Издание журнала «Проповеднический листок». — Киев, 1916. Репринтное издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1995.

дане на Иисуса, который до того был простой человек, доступный греху» (*Там же*, 4, 83)¹. Но ничто так не завлекало христиан в ересь, особенно в гностицизм, как богослужение гностиков, полное гармонических и красивых песен. Нужно было гностическому празднику противопоставить свой такой же, и вот тогдашняя православная церковь установила и у себя торжественный праздник в честь крещения Господня и назвала его Богоявлением («Теофания»), внушая этим названием мысль, что в этот день Христос не стал впервые Богом, а только явил себя Богом, предстал как Бог, как Единый от Троицы. Мало того: чтобы ещё более подорвать лжеумствование гностиков относительно крещения Христова, тогдашняя православная церковь стала присоединять к воспоминанию крещения воспоминания и рождения Христова <...> Так по крайней мере было в IV, V и даже отчасти в VI в. в Палестине, Египте и других местах Востока <...>. Впервые отделен был праздник Рождества Христова от Крещения в Римской церкви в первой половине IV в., по преданию при папе Юлии. В одном римском календаре, составленном не позднее 354 г., под 25 декабря уже показано: «день рождения Христа в Вифлееме». <...> За Римом в этом отношении последовали мало-помалу и все восточные церкви. В беседе, произнесенной 20 декабря 386 или 387 г., св. Иоанн Златоуст говорил, что в наступающее 25 декабря впервые будет здесь праздноваться Рождество Христово, давно знакомое западу <...> Св. отец сознаётся, что он давно уже желал ввести в Антиохии этот праздник и даже втайне молился об этом»².

Установлению празднования Рождества Христова должны были немало способствовать жаркие, во многом драматические богословские баталии того времени. При Иоанне Златоусте среди столичных константинопольских теологов уже шли богословские споры о Матери Божией³. Вступивший после Златоустого на константинопольскую кафедру Несторий, по словам Сократа Схоластика — «человек с хорошим голосом и отличным даром слова»⁴, положил начало новому церковному расколу и ереси, названной, по его имени, — «несторианством». Приверженцы несторианства провозглашали: «Пусть никто не называет Марию Богородицей, ибо Мария была человек, а от человека Богу родиться невозможно»⁵. Сам Несторий отказался именовать Пресвятую

¹ Об учении Василида (II в.) см. статью Владимира Соловьева в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, перепечатка в Энциклопедическом словаре «Христианство»: в 2 т. Т. 1: А — К. — М., 1993. С. 336–337.

² М. Скабалланович. Указ. соч. С. 178–180.

³ Карташов А.В. Вселенские соборы. — М.: Республика, 1994. С. 199.

⁴ Сократ Схоластик. Церковная история. М.: «Российская политическая энциклопедия», 1996. С. 294.

⁵ Там же, с. 296.

Деву Богородицей — «Феотокос» и предпочел употреблять вместо «Богородица» термин «Христородица», или «Человекородица»¹. Согласно В.Н. Лосскому, «В понимании Нестория только человеческая личность Христа родилась от Девы, и поэтому Она была матерью Христа, но не Матерью Бога. Оба Сына — Сын Божий и Сын человеческий в Христе соединены, но они — не «одно». Однако если во Христе нет единства личности, значит наша природа не воспринята подлинно Богом и воплощение уже больше не «физическое» восстановление. Если во Христе нет истинного единства, то нет и возможности соединения человека с Богом. Всё учение о спасении лишается своего онтологического обоснования»². На карту в очередной раз, казалось, поставлена судьба вселенского христианства и истинности вероучения. На ересь Нестория Церковь ответила устами св. Кирилла Александрийского и принятием известного Халкидонского ороса. «Догмат шести сот тридцати святых отец четвертаго вселенскаго собора, халкидонскаго» гласит: «Исповедуем, что Господь наш Иисус Христос, Сын Божий Единородный, есть совершенный Бог и совершенный человек, из души разумной и тела, что Он Рождён прежде век от Отца по Божеству, а в последние дни ради нас и спасения нашего от Марии Девы по человечеству, — что Он единосущен Отцу по Божеству и единосущен нам по человечеству, — ибо совершилось единение двух естеств. Посему исповедуем единого Христа, единого Сына, единого Господа... В виду такого неслитного соединения, мы исповедуем святую Деву Богородицею, — ибо Бог Слово воплотился и вочеловечился, и в самом зачатии соединил с собою храм от нея воспринятый...»³.

Победив и посрамив ересь Нестория, Церковь ввела в обиход богослужения, прежде всего в празднование Рождества Христова, ключевые догматические идеи Рождения Бога Слова от Марии Девы Богородицы, переложенные в стихотворную форму песнопений. Наряду с догматическим стихотворным богословием, которым проникнут каждый отдельный фрагмент службы Рождества, в ней вполне улавливается и контекст минувших всемирных богословских сражений, но теперь поэтически обобщенный, очищенный от суетности частной мысли, он эпически поднят до общечеловеческого сомнения, до мировой драмы

¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. / Догматическое богословие. С. 266.

² Там же.

³ Цит. по: Флоровский Г.В. Восточные Отцы V-VIII веков. М., 1992. С. 15-16. Полное каноническое изложение Догмата см.: Книга Правил святых Апостол, святых Соборов Вселенских и Поместных, и святых Отец. М.: Синодальная типография, 1993.

олицетворяемой нравственными и душевными терзаниями Иосифа Обручника перед лицом неместимого факта вочеловечения Христова.

Дальнейшее введение празднования в обиход на православном Востоке, его усвоение и литургическое осмысление, влекло за собой и постепенное сложение иконографической концепции иконы праздника. Развитый и сложившийся тип иконы Рождества распространившийся на Руси к XV—XVI векам уже неотделим от уставной богослужебной нормы, повсеместно вошедшей в обиход.

Чтобы прояснить иконологическое значение каждого персонажа иконы Рождества и, в частности, «старца с клюкой», следует сказать несколько слов об особенностях богослужения праздника Рождества.

Службы предрождественского и рождественского корпуса разворачивают вселенскую, всеисторическую картину вочеловечения Христова. «Считая Рождество Христово второй Пасхой¹, церковный устав назначает пред ними и пост, по продолжительности равный предпасхальному, т.е. Великому, именно 40-дневный, называемый посему «четыредесятницей», но в отличие от Великого поста, «малой»². Две последние недели, предворяющие праздник, посвящены воспоминанию предков Спасителя по плоти, всех праведников и подвижников Ветхого Завета, чающих пришествия Спасителя. Одна неделя называется «святых праотец», а следующая за ней — «неделя святых отец»³. В службах этих недель вспоминаются многие ветхозаветные имена, начиная от Адама, Авеля, Еноха, Ноя, включая Давида, Соломона, Сарру, Рахиль, Руфь, и вплоть до Захарии и Иоанна Крестителя. Церковная память, в движении вверх по стволу древа Иессева, из Адамовой глубины, чрез святого псалмопевца Давида, к потомкам рода Давидова — Иосифу и Пречистой Деве призывает узреть непресекаемую нить праведности, святости, и воплощение чаяний и надежд Израиля в лице Богоматери и младенца *«из нея же цвет пройде Христос, израстивый всем жизнь и неуждываемую пищу и спасение вечное»*⁴. Эти события остаются невидимыми в поле иконы, но не вовсе отсутствующими. В символическом смысле, они внутри доски, в скрытых под иконным ликом слоях левкаса, в грунте иконы.

¹ «Под 25 декабря Типикон и Следованная Псалтирь имеют замечание: «Пасха. Праздник тридневный», в новых изданиях этих книг опускаемое». М. Скабалланович. Указ. соч. Сноска 1 на с. 37.

² М. Скабалланович. Указ. соч. С. 37.

³ Впрочем, содержание служб предпразднств позволяет сделать вывод, что празднуется память исключительно ветхозаветных праведников, тех, чья жизнь предшествовала по времени приходу Спасителя в мир.

⁴ Неделя св. праотец. Стихира на Господи въззвах 1.

В иконе Рождества Христова пространство-поле доски, по выражению Д.С. Лихачева, превращается **во время** рассказа¹. Икона Рождества Христова начинает синонимично воплощать изобразительными средствами богослужebное содержание празднования с момента царских часов. Протяжённость эпизодов, составляющих сумму сюжетов иконы Рождества, настолько велика и многовременна, что является уже не рассказом, а скорее изобразительной повестью. Икона, в стремлении максимально соответствовать празднику, олицетворяет событийное и богослужebное начало, включает в себя все мало-мальски значащие эпизоды. На некоторых иконах число таких доходит до 20 (см., например, икону XVI, воспроизведённую в Рождественском Послании Святейшего Патриарха Алексия II на 2001/2002 г.). Для классического канона икон Рождества характерно более умеренное число включаемых сюжетов. Пространство остается многовременным, «сферокубическим», но лаконичным и емким, подобно эпиграмме. Центр средника, ложе Богоматери и ясли с младенцем на фоне пещеры, или вертепа окружают в круговом движении наиболее ключевые сцены, дополняющие суть. Временные сюжеты, как известно, располагаются на иконе не линейно, а иерархически. Отдельные сцены и эпизоды размещаются в соответствии с их ценностным отношением к тому, что является центром и кульминацией события иконы. Время движется на иконе слева направо «посолонь», от низа, по часовой стрелке кверху, минуя и как бы омывая неизменяемый, надвременной средник, в котором протоколируется ключевое действие, событие, в данном случае — событие Рождества². Середина есть суть праздника, его священно-настоящее, где время вовне, а являемое предстаёт в образе вечности. Временная последовательность смены эпизодов на иконе совершается в круговом движении вокруг главного действия в

¹ Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1987. С. 296.

² «Миниатюрист и его зритель «читают» миниатюры в том же направлении, что и текст, поэтому наступательное движение — это направление слева направо; временная последовательность в миниатюре, если она охватывает несколько событий, так же слева направо, то есть более ранние события изображаются слева, более поздние — справа. <...> Редко действие направляется в сторону к зрителю или от зрителя. Поэтому профильные изображения людей (для фигур), коней, всего, что движется, преобладает над фасными. Неподвижные же предметы (здания, деревья, горки) передаются преимущественно фасно, так как именно фасное изображение позволяет представить предмет наиболее репрезентативно как неподвижный». Д.С. Лихачев. Указ. соч. С. 303. В данном случае особенности языка миниатюриста могут быть полностью отнесены к языку иконы.

центре. Нижний уровень пространства иконы (крайняя левая часть) – это то, что открывает цепь событий, а крайняя правая часть замыкает их. Верхний и боковые регистры демонстрируют событийные моменты, сюжетно подчинённые главному в иконе, и происходящие в той же цепи предшествующих и последующих сцен вокруг Рождества. Классический тип иконы Рождества обычно включает в себя, с некоторыми вариациями, сцены прибытия волхвов (слева) и их отбытие (справа); луч вифлеемской звезды (вверху в центре); пастырей оповещаемых ангелом, или ангелами (справа, обычно выше отбывающих волхвов), группы ангелов (в правой и левой части верхнего уровня); задумчивого Иосифа, рядом с которым нередко помещается старец в мохнатой одежде с клюкой (нижний ряд слева), и женщин-повитух, обмывающих новорожденного Младенца (внизу справа)...

Сюжет с Иосифом Обручником и старцем во вретнице и с клюкой помещается почти исключительно в нижней левой – «шуйе», в отличие от «десной» – правой части иконы Рождества. Последование предпразднства, и особенно царских часов, немалое место уделяет картинам состояния Иосифа, и в его лице, движению, колебанию и даже потрясению человеческой мысли и человеческого естества перед надвигающейся космичностью и неуместимостью в сознании воплощения Бога Слова. Когда наступит собственно праздник, то уже не останется места для выражения тревоги, немощи, прочих не преобразённых чувств. Там уже будет ликование неба и земли (см. кондак праздника «Дева днесь пресущественнаго рождает»¹). Но в открывающих светлое торжество Рождественских царских часах каждый

¹ Греческое слово кондак, «кондакион», означает «палочку», и отсюда, по видимому, свиток, наматываемый на палочку. Это особые поэтические строфы, в которых заключена суть того или иного празднуемого события, в данном случае – Рождества Христова. Авторство рождественского кондака восходит к святому Роману Сладкопевцу, величайшему церковному поэту Византии (VI в.) и имеет свою чудесную предысторию. Вот как повествует об этом событии предание: «В одну из ночей явилась ему (св. Роману) в сновидении Пресвятая Богородица, и дала ему лист хартии (т.е. лист пергамента с некими письменами), и сказала: «Возьми хартию сию и съешь ее». И вот святой отважился отверзнуть уста свои и выпить хартию. Был же праздник святого Рождества Христова; и немедля, пробудясь от сна, он изумился и восславил Бога, взойдя же после того на амвон, начал песнословить: «Дева днесь Пресущественного рождает» (т.е. в переводе «Вот, Дева сегодня Пресущественного рождает».

Таким образом, данный кондак был воспринят и выражен святым песнотворцем Романом по знамению свыше и являет собою лаконичную полную формулу события, преподанную нам Боговдохновенно, а значит является образом праздника, его словесной, поэтической иконой. См. статью С.С. Аверинцева «Литература» в сборнике «Культура Византии IV–VII вв.». М., 1984. С. 319–321.

третий из трёх тропарей рисует сумрачный, смятенный дух Иосифа, у которого недоверие то и дело мешается с горькой укоризной, обращаемой к Божией Матери. На Первом часе, на «Славу, глас 8» поётся: *«Сия глаголет Иосиф к Деве: Марие, что дело сие, еже в тебе зрю? Недоумею, и удивляюся, и умом ужасаюся: отай убо от мене буди вскоре. Марие, что дело сие, еже в тебе вижу? За честь, срамоту; за веселие скорбь; вместо еже хвалитися, укоризну мне принесла еси. Ктому не терплю уже поношений человеческих: ибо от иерей из церкви господни яко непорочну тя приях, и что видимое?»*¹

Порой смута и печаль, исторгаемая из души Иосифа, настолько ранит Богородицу, как в тропаре на часе 9-м, когда *«Иосиф дево, печалию уязвляешся, к Вифлеему идя»*, что она вопиет к нему: *«что мя зря непраздну дряхлуеши и смущаешися, не ведый всяко еже во мне страшного таинства...»* — Откуда эти терзания и горестные вздохи возникают в контексте тропарей царских часов? — Каноническое Четвероевангелие не даёт повода для изображения подобной картины. Литературно-поэтическое осмысление событий, предворяющих Рождество, имело своим источником древнейшее апокрифическое наследие, к которому традиционно обращались, когда необходимо было восстановить условную полноту, развернуть протяжённость сюжета, и особенно, если требовалось усложнить литературно-событийную сторону праздника.

Евангельское изложение дает нам знать только о том, что Иосиф, когда оказалось, что Дева Мария «имеет во чреве от Духа Святого», будучи праведен, как прямо сказано в Евангелии, *«не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее»* (Мф. 1, 18–19). Но апокрифические источники, преимущественно так называемое протоевангелие Иакова («История Иакова о рождении Марии») усложняют эту сдержанную евангельскую фразу до драматической семейной сцены. Вот как указанная фраза из евангелиста Матфея разворачивается в протоевангелии Иакова: *«Шел уже шестой месяц, и тогда Иосиф вернулся после плотничьих работ и, войдя в дом, увидел её беременною. И ударил себя по лицу, и упал ниц, и плакал горько, говоря: как теперь буду я обращаться к Господу Богу моему <...>? Кто обманул меня? Кто причинил зло дому моему и опорочил деву? Не случилось ли со мною то же, что с Адамом?»* Далее, позднее, в эпизоде о переписи в Вифлееме, Иосиф, уже, казалось бы, достаточно вразумлённый и укреплённый небесными знаменьями, ещё продолжает малодушествовать и тужить («дряхловать» — по церковно-славянски), патетически восклицая:

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: «Рождество Христово». — М.: Изд-во «Святитель Киприанъ», 1997.

*«Но что мне делать с этой девой? Кем записать её? Женою? Мне стыдно»*¹. Цитированный выше тропарь на «Славу», на 1-м (царском) часе полностью заимствует из апокрифа это смысловое и эмоциональное содержание эпизода: *«Марие, что дело сие, еже в тебе вижу? За честь, срамоту; за веселие, скорбь; вместо еже хвалитися, укоризну ми принесла еси»*. Церковное богослужение, содержа в своём действии контрверзу немощи Иосифа, отвечает как бы от лица Богородицы, — *«что мя зря неправду дряхлеши и смущаеши, не ведый всяко еже во мне страшного таинства; прочее отложи страх всяк, преславное познавая: Бог бо низходит на землю милости ради, во чреве моем ныне аще и плоть прият...»* (Тропарь 9-го часа).

Приведённые богослужебные и исторические примеры обосновывают известную нам ныне, и не только преимущественно православную, иконологию св. Иосифа — его понурую, задумчивую, в отличие от ангелов, пастухов и волхвов, отнюдь не «праздничную» фигуру. Иконологию, подчеркнём, почерпнутую именно из богослужебного содержания, в нашем случае — из строя царских часов, построенных на апокрифическом материале, и экстраполированную в изобразительное поле иконы. Но и в царских часах отнюдь не случайно используются апокрифические материалы. Это церковный ответ, отражающий в себе подлинное учение Церкви, на вопросы и всевозможные уловки, что таятся в неканонических текстах. Церковные богослужебные тексты всегда не только вероучительны, но и полемичны по отношению к разнообразным историческим ересям, ложным богословским умозаключениям. Богослужение неустанно и многообразно твердит и торит прямой путь истинного учения. Икона, соответствуя всему вербальному протяжению праздника, вносит свои смысловые и содержательные изобразительные акценты. Красоте мысленного строя богослужения икона Рождества вторит не менее изысканным опытом символического, или аллегорического осмысления «задумчивости» Иосифа, в частности, привнесением в данный эпизод фигуры **«старца с кривою клюкою»**.

Кто же сей «старец»? На редких иконах он изображается с условно заметными подобиями рогов, являя без сомнения, «отца лжи» — дьявола². На других эта фигура появляется без видимых признаков беса, но облачённая в особенную косматую и даже за-

¹ Апокрифы древних христиан. Исследования, тексты, комментарии. — М., 1989, С. 123.

² Е.Н. Трубецкой замечает: «Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне пришлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собора), где у "пастуха" замечаются еле заметные рожки». Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. — М., 1991. С. 61.

метно неряшливую, неприятную одежду (власяницу) и всё с тем же кривым посохом. На третьих она может быть изображённой и не в шкурах, но обладает заметными признаками неблагообразия в строе фигуры, искривлённости, горбатости, с отчётливым выражением «лукавствия» на лице. Власяница, или, иначе, вретиче — это грубая, тёмная ткань из козьей шерсти. Из неё делали одежду в форме мешка, которую носили равно как мужчины, так и женщины. Такую одежду принято было надевать также и в знак траура, или печали.

Иконографическая традиция образа Рождества с первых веков своего сложения включает среди прочих фигур и «старика в мохнатой козлятине». Федор Буслаев приводит в пример миниатюры из Менология Императора Василия (989-1025 гг.), диптих слоновой кости IX—X вв. в музее Ватикана¹. Следует отметить, что у Буслаева не наблюдаются какие-либо указания на то, чтобы понимать под стариком персону дьявола. Согласно иконописному подлиннику Иосиф Обручник изображается сидящим на камне «седой, борода Апостола Петра: риза празелень, испод бакан; одною рукой закрылся, а другою подперся. А перед ним стоит пастырь, седой, борода Иоанна Богослова, плешив, риза — козлятина мохната, лазорь с чернецом, в одной руке три костьля, а другую протянул к Иосифу. За ним пастырь молодой, риза киноварь...»². В подлиннике прямо не указывается, что следует понимать фигуру старика как олицетворение дьявола, но отмечается его одежда — «козлятина мохната» (ссылка на памятное евангельское противопоставление овец и козлищ), и сам он явно отделяется от молодого пастыря, или группы пастырей, пасущих стадо или внимающих словам ангела, что, конечно, не случайно³.

¹ Буслаев Ф.И. О русской иконе. Репринтное издание. — М.: «Благовест», 1997. С. 54–55.

² Там же. С. 53–54. Указания Русского Иконописного Подлинника, сложившегося, согласно Буслаеву, в XVI—XVII вв., вполне соотносимы с указаниями тогдашних музыкальных азбук. В начале XVI века в музыкальных азбуках на Руси появляются первые указания о том, как следует петь те или иные нотные знаки. Как пишет современный музыковед: «Но указания, опять же, аналитичностью не отличаются. "Выверти гласом да стой", "постой да трахни", "гаркнути за гортани", "выгнути", "еще паки выгнути" — столь понятными указаниями пестрят эти азбуки». См.: Игошев Л. Петушиное слово. О некоторых особенностях русского сознания с точки зрения музыковед / Контитент. № 79, с. 211.

³ На старообрядческой иконе XVII века из собрания Свердловской картинной галереи наблюдается противопоставление старого пастуха в тёмной мохнатой одежде и молодого пастыря в киноварной ризе. Икона опубликована в журнале «Наше Наследие» IV (16), 1990. С. 132. К сожалению, размер иллюстрации не позволяет прочесть надпись над головой пастуха в мохнатой одежде.

Дьявол в одежде пастуха — знак обратно переигрываемого смысла пастыря как «лжепастыря», «лжеучителя», «волка в овечьей шкуре» (вспомним константинопольского патриарха и по совместительству ереснарха Нестория) — на некоторых псковских и новгородских иконах указывает Иосифу на кривую суховатую палку, очевидно намекая и на преклонные года Иосифа, и на невозможность непорочного зачатия. Отмечая это, Е.Н. Трубецкой пишет, что «Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса, — почти безумия»¹. Трубецкой подчёркивает, что русская иконопись «с удивительным художественным тактом <...> умеет приккрыть бесовское личиной пастуха: дьявольский характер инсинуации выдаёт себя в нём лишь подлым изгибом спины»².

Мнение Трубецкого, признававшего в «старике-пастухе» изображение дьявола, наиболее распространённый и, казалось бы, сам собой напрашивающийся иконографический вывод. И всё же фигура, облачённая в косматую одежду или вывернутую мехом наружу овчину, затесавшись в ряду второстепенных персонажей иконы, оказывается гораздо «многослойнее». Как Иосифу отведена была роль «зеркала сомнения», так и в двусмысленной персоне «старика в козлятине» отразился не только собственно дьявол, но и собирательный образ лжеумствующих ереснархов и еретиков вообще. Изображение старика с клюкой, столь характерное для русских икон XV—XVII веков, как отмечает современный исследователь, вызывало различные толкования³. «В нём видели Иакова — брата Иисуса (В.И. Щепкин) либо пастуха (Н.В. Покровский, Г. Милле). Однако кривой посох в руках старца и его имя, которое иногда присутствует на иконах и которое пишется то «Мнень», то «Мнех», то «Анень», дали основание Б.В. Сапунову предположить в этом изображении отзвуки античной критики христианства. Кривой посох — символ лжи, а имя «Анень» можно перевести как «некто» или «никто», так как этим словом в церковном пении обозначается особое украшение мелодии путём включения в текст ничего не значащего слова»⁴. Опять же, как спра-

¹ Трубецкой Е.Н. Указ. соч. С. 61.

² Там же.

³ Ю. Бобров. Указ. соч. С. 78.

⁴ Там же. «Анена», или «аненака» — протяжная и возвышенная головая игра, когда приставками «энанинани», мелодически растягивается и вьется нить церковного песнопения. Голос, кажется, бесконечно длит поэтическую строку, удаляет в умозрительную бесконечность смысл стиха. Гармонией звука, не имеющего определённого смысла, заполняется промежуток между словами и слогами песнопения.

ведливо отмечено у Ю. Боброва, в Протоевангелии Иакова рассказывается об Анне, который «узнав о рождении Иисуса, пришёл к Иосифу и своими доводами пытался вызвать сомнения в непорочности зачатия, а затем донёс о событии первосвященнику»¹.

Анна-книжник, или «Анень», что фигурирует в § 15 Протоевангелия, предстаёт коварным и предельно неприятным персонажем — это такой апокрифический склочник, ябедник и наушник. Он приходит к Иосифу с тем, чтобы спросить, отчего тот не был на молитвенном собрании. Но, оглядевшись и углядев, что Матерь Божия непраздна, бежит с наущением к первосвященнику.

Предположения относительно персонажа «Аненья», как одного из пастухов, или даже брата Господня по плоти, сына Иосифа Обручника Иакова, можно отклонить как неуместные, не отвечающие ни строю праздника, ни содержательной трактовке образа Иосифа. Но и сведение этой фигуры старика к элементарному и прямому олицетворению сатаны тоже не вполне покрывает его аллегорический смысл, и к тому же не на всех примерах есть безусловные приметы беса.

Именованное «Анны» — «Аненья» уже предположено для иконы его негативным участием в одном из эпизодов апокрифа. Этого достаточно, чтобы подвергнуть данный персонаж особому иконографическому усвоению, вкладывая в значение дополнительные и весьма глубокие по исторической перспективе знаковые смыслы. Следует помнить, что Анна, или иначе Анан (произносится как «Ханаан») — историческое лицо, 65-й первосвященник иудейской церкви, судивший Господа, его имя упоминается в Евангелии (Лк. 3, 2). За этим именем в церковной памяти тянется весьма негативный след. «Аненья», переводимый как «некто» и **Анна**, семантически в первом случае, а во втором — омонимически близки древнерусскому «ано» и «ан» — «но, напротив»². Анень — это противник Христов, его супротивник, это «некто противоположный». Если Господь — Истина, то он — ложь. Он внушитель лжи — Дьявол. И он же — аллегория наущения, олицетворенное в образе противоречие, что есть собственно синоним его дьявольской сути, он — *Противоречащий*. И встреча с Противоречащим, есть ввержение духа в кромешный мир, мир опричный, в безблагодатное заключение в унылом сложении с теми «разумными» и «рациональными» доводами, которыми одолевает лукавый Иосифа, сам же и олицетворяя гадкий

¹ Там же. С. 79.

² Полный церковно-славянский словарь. Сост. прот. Г. Дьяченко. Репринтное воспроизведение издания 1900 г. — М., 1993. С. 875. См. также разъяснение термина «Аненяки» на с. 124, сноска 4.

подтекст этой смуты, неверия, уныния, обуревающего Иосифа, что выражает и кривизна посоха, в отличие от прямого жезла пастыря, и лукавая согбенность фигуры, или, как обозначил её князь Трубецкой, — «подлый изгиб спины».

Данная фигура, на наш взгляд, как олицетворяет дьявола под мнимой личиной пастуха, так в ней находит свое воплощение и древний отзвук из глубин церковной памяти, а именно — перипетии с введением в восточно-православный обиход рождественского празднования и крещения Господня. Персонаж старца с клюкой есть образ лжеумудреца, мнимого пастыря, фальшивого монаха, — неистинного и неподлинного почитателя Спасителя, Его Рождения и Крещения, собственно, всякого любого еретика, гностика, манихея, а для русского средневековья — богомила, то есть, безусловно, — лжеумствующего и неистинно учащего о Господе и Матери Божией¹.

Здесь уместно отметить, что у нас нет абсолютно никаких оснований полагать, что иконописец при написании «старика во власнице» мог сознательно оперировать теми или иными аллегорическими аллюзиями. Вряд ли он вообще воспринимал фигуру старого пастуха как аллереорию в нашем понимании². Иконописец существовал и мыслил в унисон с церковным Преданием, а в Предание, как в пучину морскую, несли свои воды и откладывали осадки все исторические источники, события, потрясения. В глуби Предания они огущевались до непрозрачных синкретичных принципов, недефинируемых, но придающих образам форму, задающих среду бытования образа. Именно против лжеумствующих, коварно выставляющих свои «афинейских словес плетения», церковное богослужение в песнопениях царских часов столь ярко, многообразно и захватываю-

¹ По теории, «известной на Руси в более поздней разработке св. Иоанна Дамаскина, все ереси — сопротивления христианству — основаны на твердодумии <...> или ошибках язычников». Хоуллетт Я.Р. Свидетельство архиепископа Геннадия о ереси «новгородских еретиков... мудрствующих» // ТОДРЛ. — СПб, 1993. Т. 46. С. 64–66.

² Английская исследовательница Я.Р. Хоуллетт пишет о Послании св. Иосифа Волоцкого архимандриту Вассиану: «Из письма ясно, что Вассиан попросил Иосифа разъяснить несколько вопросов о богословском учении о Троице. Первые два вопроса касаются рассказа о появлении ангелов перед Авраамом и Саррой из Книги Бытия. Этот рассказ трактовался как ветхозаветная префигурация и символ троичного Бога-Спасителя на земле (отсюда появилась иконография ветхозаветной Троицы). Из Послания видно, что ни Вассиан, ни Иосиф не понимали сложного византийского учения о символах (allegoresis). Поэтому Вассиан недоумевает, почему, если перед Авраамом появилась сама Троица, он видел лишь двух ангелов, уходящих в Содом». Хоуллетт Я.Р. Указ соч. С. 61.

ще в пространстве службы соотносит надежды пророков и праотцов, тесноту и мрак вертепа, ликование ангелов и пастухов, и, не избегая упомянуть о всех оттенках смуты Иосифа, — разрешает её высоким, радостным и торжественным строем последующих частей Рождественской службы.

Фигура старика как олицетворения ложного внушения, наущения, духовного помрачения и неверия, всеваемого в сердце сатаной, подтверждается и в тех случаях, когда этот персонаж помещается в другом абзаце иконы, в следующем сюжетном эпизоде апокрифа, в сцене с Саломеей (например, как на иконе XV века, что репродуцировалась в Рождественском Послании Святейшего Патриарха за 1997–1998 годы).

А апокрифе (§ 19–20) повествуется о встрече Иосифа с повивальной бабкой и призвании её в помощь Марии Деве. Женщина явила образец смирения и послушания, за что сподобилась присутствовать при чудесном рождении предвечного Младенца. Другая женщина, по имени Саломея, когда ей возвестили о чуде, подобно ап. Фоме, восклицает: *«Пока не протяну пальца своего и не проверю девства ее, не поверю, что дева родила. И только протянула Саломея палец, как вскрикнула и сказала: Горе моему неверию, ибо я осмелилась искушать Бога. И вот рука моя отнимается как в огне»*. Далее перед ней является ангел и научает подойти к младенцу и взять его на руки с тем, чтобы исцелиться¹.

На иконе, в нижней правой части доски, мы видим Саломею со Св. Младенцем Христом на коленях. Младенец указывает жестом руки равно на Саломею и на стоящую за ней фигуру старика во власянице с кривым посохом. Во фрагменте иконы одновременные события сведены в единую композиционную группу: лукавый внушитель уже посеял в Саломее семена сомнения, она наказана, но ей открывается путь спасения, и она берёт младенца Христа на руки, получая исцеление. Но лицо её ещё повёрнуто в сторону искушителя, вполне отчетливо давая уразуметь его подлинную роль. Как видим на данном примере, икона достаточно точно иллюстрирует апокрифический сюжет.

Нет резона присваивать наличие фигуры аллегии неверия и лжи исключительно эпизоду с Иосифом, так же как нет смысла и слишком усиливать эти «сомнения» Иосифа и отводить им какую-либо исключительную роль или место. Церковь отвела им роль контраста, определённой и частной темы в развитии и нарастании

¹ Апокрифы. Указ соч. С. 124–125.

грядущей кульминации празднования. Соответственно и иконографический язык нашёл своё синонимическое и параллельное соответствие богослужению в разработке фигуры «старца с посохом».

Апокриф Иакова даёт почву для обоснования задумчивой позы Иосифа и в тех случаях, когда рядом с ним отсутствует персонаж старика во власянице. На вышеупомянутой иконе XV века, где бес всевает помыслы неверия Саломее, Иосиф погружён в тихую задумчивость, рядом с ним (словно, чтобы не могло закрасться мысли об аналогии с бесом), замер юный пастушок, с руками воскинутыми в непонятном, на первый взгляд, жесте. Здесь перед нами уже следующий эпизод апокрифа, — видение перемены мира в момент рождения Спасителя. Иосиф — свидетель и тайнозритель этой потрясающей космологической картины. Он чем-то напоминает фигуру св. апостола и евангелиста Иоанна, как его изображают на иконах, за писанием Апокалипсиса на острове Патмос, и это не случайно. В протоевангелии Иакова повествование от третьего лица вдруг неожиданно переменяется на первое, и начинается вестись как бы устами самого Иосифа: *«И вот я, Иосиф, шёл и не двигался. И посмотрел на воздух и увидел, что воздух неподвижен, посмотрел на небесный свод и увидел, что он остановился и птицы небесные в полёте остановились, посмотрел на землю и увидел поставленный сосуд и работников, возлежавших подле, и руки их были около сосуда, и вкушающие пищу не вкушали, и берущие не брали, и подносящие ко рту не подносили, и лица всех были обращены к небу. И увидел овец, которых гнали, но которые стояли, И пастух поднял руку, чтобы гнать их, но рука осталась поднятой»¹.*

В заключение отметим, что персонаж старика во вретнице с клюкой фигурирует преимущественно на иконах XV—XVII вв., там, где содержание праздника раскрывается композиционно наиболее полно. Позднее, когда живое переживание богослужебного и символического материала ослабляется, смысловые подтексты заменяются внешним декоративным усложнением. Это знаменует отслоение жизни иконы от переживания праздника уже самим мастером, автором иконы, возможно — и заказчиком. Аллегорическое понимание персонажа «старца с клюкой» как олицетворения дьявольского «внушения» — научения, сеяния смуты в христианском сердце, а также богословского лжеумствования, естественно утрачивается. Многослойная иконологическая аллегория постепенно вырождается в анонимный персонаж пастуха, одного из сонма второстепенных лиц иконы.

¹ Там же. С. 124.

ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. ГРАФИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «СТРАННИК»

В творчестве каждого состоявшегося художника можно найти произведение, которым отмечен переход к собственному индивидуальному почерку и которое, вместе с тем, служит своего рода «точкой схода» для всей панорамы созданного мастером наследия. Таков и цикл из девяти графических листов Евгения Спасского, названный автором «Странник».

Однако прежде чем касаться круга тем, затронутых художником в этом произведении, стоит соотнести его с тем биографическим и историческим контекстом, который известен из документов и литературных источников.

Евгений Дмитриевич Спасский — ровесник XX века (1900–1985), современник идеалистических идей футуризма; упования этого времени коснулись его в полной мере. Творческое становление Спасского пришлось на время смены исторических формаций, социальных потрясений, революций и войн. Будучи слишком юным, чтобы оставить заметный след в дореволюционном авангарде, но, воспринимая поиски авангардистов как школу и метод, Спасский оказался уже достаточно зрелым, чтобы в период идеологического гнёта, сменившего творческую свободу, занять свою нишу и не пытаться искать признания. Своему художественному дарованию он нашёл применение, работая на протяжении ряда лет в качестве театрального художника (Омский оперный театр, театр Е. Вахтангова, театр оперы и балета им. З. Палиашвили), занимаясь книжной графикой, оформляя интерьеры вокзалов и станций метро, реставрируя и расписывая церкви. Его художественное наследие, как и многих не изменивших своему творческому принципу художников, по самым общим характеристикам может быть отнесено к области неофициального советского искусства. Раннее же творчество существует в контексте той линии авангардного искусства, что родственна художникам «Маковца», с той только разницей, что уроки, полученные в мастерской авангарда, были усвоены и трансформированы, во многом явившись основой собственного творческого метода. Главная черта, роднившая Спасского с маковчанами, — доминанта христианского пафоса, традиционно присущая изобразительному искусству и не утраченная в пылу авангардных экспериментов.

Евгений Спасский родился в Киеве. Родителями будущего художника были «студент Университета Св. Владимира Дмитрий Иосифович Спасский и жена его Спасская Екатерина Евгеньевна, оба православные»¹. Отец художника Дмитрий Иосифович происходил из известного священнического рода и был человеком разносторонне художественно одарённым. Е.Д. Спасский пишет о своём отце в «Воспоминаниях»: «Отец мой был многогранно талантливым человеком. За какую область искусства он ни брался, всегда достигал больших результатов; но всё несчастье его было в том, что он был очень увлекающийся и непостоянный человек. Он не мог остановиться ни на одной какой-нибудь отрасли искусства и заниматься ею всю жизнь. То он лепил, то рисовал, то писал прозу, то переходил на стихосложение. <...> В Киеве он учился рисованию в Школе живописи, ваяния и зодчества. По вечерам пел в хоре, организованном киевским композитором С.Н. Лысенко, и всегда любил <...> театр и музыку. Где бы мы ни жили, у нас постоянно, по определённым дням собирались музыканты, поэты, писатели, художники и актёры»².

О матери известно меньше, по национальности она была украинкой и родилась в Киеве. В 1902 г. семья переселяется на Кавказ. Имеются некоторые разрозненные свидетельства о том, что семье пришлось покинуть Киев из-за революционной деятельности, которую вели родители.

На Кавказе Спасские сначала поселились в Тионетах, «тогда это была глухая деревня»³ в 75 км от Тифлиса, а затем, когда мальчикам пришло время поступать в гимназию, в Тифлисе.

Таким образом, детство художника прошло в Грузии. Оба брата Спасские⁴ благодаря творческой натуре своего отца были с ранних лет приобщены к искусствам. Всё своё свободное время мальчики проводили за рисованием, лепкой, сочинительством или устраивали кукольные спектакли, сами при этом изобретая сюжет и мастера персонажей. «Отец в эту глушь выписывал газеты и журналы»⁵.

К рисованию у Евгения с самого детства была большая тяга. Родители отдают братьев в музыкальное училище для обучения игре

¹ РГАЛИ, ф. 994, оп. 1, д. 2389. Личное дело Е.Д. Спасского, свидетельство о рождении.

² Евгений Спасский. Автобиографический очерк. (Воспоминания). С. 2. Личный архив Е. Спасского. Частное собрание.

³ Там же. С. 7.

⁴ Старший брат художника Сергей Дмитриевич Спасский (1898–1954), поэт, писатель, переводчик.

⁵ Там же. С. 10.

на скрипке, но тяга к рисованию пересиливает, и в 12 лет Евгений Спасский, не говоря ни слова родителям, поступает в Школу живописи, ваяния и зодчества при Императорской Академии художеств в Тифлисе. Потребность рисовать возникает из внутреннего душевного склада, склонного к наблюдению, к созерцанию. Спасский пишет, что мир насекомых и растений занимал его гораздо больше, чем «выдуманные науки». В учёбе родители считали его рассеянным.

Рано выбранный путь, предопределённый внутренним душевным складом, во многом может объяснить возникновение в дальнейшем собственного художественного метода.

Что касается занятий в Школе живописи и скульптуры, то о них в «Воспоминаниях» Спасского можно найти замечательные слова: «Это была моя стихия. Я бежал туда после гимназии и со священным трепетом, почти не дыша, замирал на два, два с половиной часа над своим листом бумаги, прикреплённым к доске. <...> И когда пропадали штрихи и линии карандаша, выявлялась жизнь, трепещущая, мерцающая, живущая помимо тебя <...> ты являешься свидетелем таинственного рождения. Сладостное и щемящее чувство пронизывает тебя всего, и это первые шаги к пониманию и осознанию творческого процесса»¹.

В школе Спасский прошёл орнаментный, головной и фигурный классы. «Постановка <...> преподавания была чисто академической. Здесь я действительно получил хороший фундамент крепкого рисунка на всю жизнь»², — читаем мы дальше в «Воспоминаниях». До начала Первой мировой войны семья Спасских оставалась на Кавказе.

В 1914 г. происходит первая встреча братьев Спасских с футуристами Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком и Василием Каменским. В своём эссе «Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» Спасский пишет: «С их (футуристов) пребыванием у меня появились новые необычайные книги и брошюры, ярко иллюстрированные Бурлюками Владимиром и Давидом, новые слова и новые мысли. Это было первое знакомство, сильно повлиявшее на всю последующую жизнь»³.

В этом же году семья Спасских переезжает в Самару. В краткой автобиографии художник упоминает, что начал выставляться вместе с Бурлюком, будучи учеником гимназии, таким образом, в самар-

¹ Там же. С. 31.

² Там же. С. 32.

³ Е. Спасский. Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым. РГАЛИ. Ф. 1337, оп. 4, д. 36. Фрагмент «Мы были полны надежд» опубликован Курьяновой Г.Я. // Огонёк. М., 1988. № 50. С. 8. Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. Т. II (2). М., 2003. С. 367.

ский период занятия живописью и возникшее в Тифлисе знакомство не прекращаются.

Позже, когда в 1917 г. будет окончена самарская гимназия, Спасский отправится в Москву, где продолжит участвовать в выставках совместно с Д. Бурлюком и по протекции «отца русского футуризма» поступит в Студию М. Леблана, П. Бакланова и М. Северова.

Занятия в студии Леблана, участие в выставках, знакомство со многими интересными художниками, литераторами, в том числе с Велимиром Хлебниковым, Андреем Белым и др., — всё это принесут зима и весна 1917 года.

В эссе «Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» можно найти весьма примечательные строки, касающиеся дома доктора Давыдова, где проходили встречи художников и поэтов: «Этот дом был оазис, дающий и покой, и отдых усталому и ищущему путнику»¹. Именно здесь произойдет первая встреча с Хлебниковым. Путником, одиноким странником, «погружённым в молчание», предстал перед молодым художником загадочный гений, чьи идеи питали рождение искусства будущего. Слова об одиноком путнике обыграны в тексте таким образом, что равно имеют отношение как к поэту, так и к самому автору. Осознав позднее путь человека, свой собственный путь, сначала как одинокого путника, позднее, более пространно, — странника, Спасский в начале 1940-х годов создаст графический цикл «Странник». Тема эта возникнет вновь в произведениях «Странник» и «Серафим Саровский», созданных в последние годы жизни. Встреча с Хлебниковым была одной из значительных личных встреч с человеком, сознательно проходящим свой жизненный путь. Однако впереди были собственные странствия и испытания.

Весной 1918 г. у Давида Бурлюка созревает план совместной летней работы и осенней поездки по Восточной России, названной позднее исследователями «Большим сибирским турне».

Среди городов, через которые пролегал маршрут «Большого сибирского турне», были Уфа, Челябинск, Омск и др. В каждом городе устраивались выставка и поэзо-концерты. Помимо картин Д. Бурлюка, Е. Спасского и некоторых столичных художников, на выставках также демонстрировались произведения местных талантов. Добравшись до Омска, Спасский узнаёт о планах Бурлюка покинуть Россию. Как известно из «Воспоминаний», художник не решается принять предложение Бурлюка, и после совместных выставок и поэзо-концертов в Омске они расстаются. Ещё во время турне про-

¹ Там же.

исходит знакомство с поэтами Борисом Четвериковым, Антоном Сорокиным, позже — с писателями Василием Яном, Всеволодом Ивановым, художником Виктором Уфимцевым. Оставшись в Омске, Спасский работает в театре художником-исполнителем, но в скором времени гражданская война докатилась и до этих мест. Спасскому нет ещё и 19 лет, когда его забирают в армию Колчака, где он оказывается на должности писаря при штабе верховного правителя. По доносу Спасский попадает под арест и оказывается в омской тюрьме, ему грозит расстрел, однако благодаря хлопотам полковника В. Янчевецкого (будущего писателя Василия Яна) его переводят в военную типографию на колёсах. В вагоне фронтовой газеты «Вперёд», главным редактором которой был тот же Янчевецкий, оказываются также Борис Четвериков, Всеволод Иванов и В.Н. Иванов.

Вот что о своей работе в газете «Вперёд» рассказывает сам художник: «Итак, я попадаю в вагон, на колёса и почти год путешествую по железной дороге. Делаю клише, режу из линолеума заставки, вивьетки и рисунки»¹. Эстетика иллюстрации позднее найдёт своё отражение в графике мастера.

Красная армия приближалась, Янчевецкий, эвакуируясь на Восток, поручил Спасскому доставить типографию в Иркутск. Однако вскоре поезд был захвачен красными партизанами. Спасский оказался в Новониколаевске, где стал свидетелем трагической гибели сотен солдат армии Колчака. Пережитые в этот непростой период тяготы и лишения, ужас гибели сотен людей от ран и болезней (сам Спасский едва остался жив после тифа), несомненно, были глубоким потрясением, оставившим неизгладимый след в душе. Эти переживания, быть может, в полной мере заставили задуматься о том, что человек в этом мире лишь прохожий; стихотворение с одноимённым названием появится значительно позже. Потрясение было так велико, что Всеволод Иванов, так же, как и Спасский, участник и очевидец этих событий, позднее на протяжении всей своей жизни, путешествуя по стране, никогда не останавливался в Омске.

Из Новониколаевска в конце 1920 г. художник возвращается в Самару, где в это время живёт семья. В Самару же перебралось много московских друзей: «художников, скульпторов, поэтов, бежавших из Москвы от голода». Небольшое затишье, и снова «начинается интересная жизнь, полная исканий. С одной стороны, искание правды и смысла жизни, с другой <...> правды в искусстве»².

¹ Евгений Спасский. Автобиографический очерк. (Воспоминания). Личный архив Е. Спасского. Частное собрание. С. 56, 57.

² Там же. С. 64.

Вот отрывок из воспоминаний об этом времени: «...в искусстве масса самых разнообразных течений, масса «измов». Пробежал по ним, как по ступенькам большой лестницы. Был футуристом, и кубистом, импрессионистом, конструктивистом и, наконец, супрематистом. Каждое течение что-то давало и оставляло в душе след. Наконец — полный отказ от краски. Только форма в дереве, мраморе. Много было сделано, но всё время чувствовалось, что это только ветви одного большого дерева. Серьезное увлечение каждым течением приоткрывало маленький уголок большого целого. Это всё было нужно, как я теперь понимаю»¹.

В этот период напряжённого творческого и мировоззренческого поиска художник много читает. Здесь и сочинения Э. Сведенборга, Ф. Ницше, Я. Беме, Ф. Гегеля, А. Безант и Е. Блаватской. В книгах Спасский ищет не абстрактной мудрости, но пути к синтезу знания, искусства и жизни в своей собственной личности.

Поиск истины в жизни приводит художника в церковь, но и здесь он наталкивается «на такой же разрыв и <...> полное невежество»². Спасский обращается к поэзии и литературе, и здесь, по его словам, не находит полноты; погружается в чтение Библии, Священная книга «чарует <...> музыкой слова и громадной значительностью тем и мыслей, но расшифровать, осознать всё, скрытое за этими словами, душе не удаётся»³. Наконец Спасскому попадает книга немецкого философа, основателя антропософии Р. Штейнера. «Она сразу же поражает своей конкретностью, своей бездонной правдой. Той истиной, которую, кажется, искал всю жизнь»⁴. Серьёзное увлечение духовной наукой⁵ Рудольфа Штейнера Спасский пронесёт через всю жизнь.

Однако в начале 1920-х годов Спасский попадает в Москву, где поступает во ВХУТЕМАС, получает комнату в студенческом общежитии и одновременно работает художником в Союзе поэтов. Этот период отмечен в жизни художника встречей с музыковедом и филологом Борисом Леманом. Степень влияния этого скромного чиновника министерства финансов в литературной и художественной среде начала

¹ Там же. С. 64, 65.

² Там же. С. 64.

³ Там же. С. 65.

⁴ Там же.

⁵ Духовная наука Р. Штейнера, близость которой прослеживается в концептуальных идеях многих художников и теоретиков искусства первой половины XX века, получила широкое распространение в России, возможно, именно благодаря тому, что основные её идеи были во многом созвучны почвенным духовным исканиям.

XX века не стоит недооценивать. По уже известным в настоящее время публикациям¹ очевидно, что Б. Леман оказал большое влияние на многих своих современников — поэтов и писателей, таких как М. Волошин, Вяч. Иванов, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), А. Блок, С. Маршак. Известно также, что определённое влияние Лемана испытал и Хлебников. В 1922 г. Спасский вступает в Московское антропософское общество, здесь он и знакомится с Б. Леманом и М. Чеховым. Как рассказывал сам художник, его работа «Медитация», хранящаяся в настоящее время в Государственной Третьяковской галерее, привлекла внимание Лемана: поводом к знакомству послужил расшифрованный Леманом текст, изображённый на картине в книге, лежащей перед погружившейся в размышления женщиной.

Непродолжительное знакомство Спасского с Леманом было, пожалуй, ещё одной личной встречей, натолкнувшей на размышление о проблеме выбора пути, который приходится совершать любой человеческой индивидуальности в процессе своего становления. Именно Леман станет прототипом персонажа, изображённого на одном из графических листов цикла «Странник».

Период начала 20-х годов был для Спасского наполнен вдумчивой и углублённой работой. Вот ещё одна цитата: «...несмотря на все трудности, болезнь и подчас недоедание <...> это была интересная пора, когда опрокидывались все прежние представления, переоценивались все ценности, футуристы, супрематисты, <...>, экспрессионисты... “все промелькнули перед нами, все побывали тут”. И не было конца различным направлениям, но одно было ясно, <...> начинается новый век, новая жизнь, и мы стоим на грани»². Эта цитата даёт возможность оценить увлечённость художника творческим экспериментом; его позиция в искусстве, если соотносить её с поздним творчеством в жанре религиозной картины, не была заведомо ретроградской.

Позднее, пропустив через себя различные течения авангарда, Спасский начинает изучать иконопись, заниматься реставрацией икон и расписывать храмы. Этому делу художник посвятит более 25 лет жизни. Но прежде будет счастливая возможность прикоснуться к синтезу искусств сначала в цирке, а затем в театре в качестве помощника режиссёра и художника.

Особая тема в творчестве Спасского — это соприкосновение с древней художественной традицией. Реставрация икон и роспись

¹ Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.

² Е. Спасский. «Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым». РГАЛИ, Ф. 1337, оп. 4, д. 36.

церквей, серьёзное изучение иконописи во многом определили не только метод, но сюжеты и иконографию мастера. В зрелый период творчества художник неоднократно подчёркивал свою ориентированность на живопись эпохи Возрождения. Соприкасаясь с иконописной традицией, мастер во многом усвоил и преобразовал приёмы традиционного христианского искусства, вместе с тем его творчество невозможно отделить от предшествующих и современных ему исканий нового художественного языка. Художник словно бы расколдовывает традиционное христианское искусство, обращаясь сначала к портрету, подобному древним фаюмским изображениям, и позднее — вновь к известным христианским сюжетам.

* * *

Единственная известная работа Спасского футуристического периода экспонируется в настоящее время в залах Иркутского художественного музея. Эта работа была создана в 1918 году и называется «Настроение ночного всадника». На первый взгляд, это — абстрактная композиция: крошечный силуэт всадника едва заметен на одной из граней многочисленных геометрических цветных плоскостей, ночной путь всадника пролегает сквозь метафизический пейзаж мира, «вставшего на дыбы». Однако уже в первой половине 1920-х годов во всеоружии авангардистских практик Спасский вернётся к образу. Образом для художника вначале станет портрет. Самые ранние известные работы: три автопортрета 1923 года, выполненные маслом, и графические листы, выполненные в технике угля. Известен также карандашный портрет В. Хлебникова (Собрание Государственного литературного музея). Если рассматривать сохранившиеся графические работы в хронологической последовательности, то следом за возникающими из света и тени портретными образами, выполненными в технике угля, появляются странные «портреты-настроения». Однако это не портреты неких существующих персонажей в том или ином настроении, это — портреты самих этих настроений-состояний. Одна из работ названа «Сон» (1926). Перед зрителем — портрет сна. Подобный ход характеризует Спасского как художника, вписывающего своё творчество в традицию, создающего искусство на её основе. Известно, что греческая скульптура была не натурным слепком, но олицетворением определённых человеческих и природных качеств.

В 1924 году Спасский создаёт полотно «Медитация»¹. Своим композиционным строем и эмоциональным настроением этот холст

¹ В каталоге ГТГ оно названо «Размышление».

отсылает зрителя к произведениям эпохи Возрождения, своей иконографией напоминая традиционный для Возрождения портрет на фоне стены с окном.

Диалог с мастерами эпохи Возрождения, с их художественным наследием в этот период возникает в произведениях многих художников. Этот метафизический диалог был своего рода испытанием последней твердыни. Художников авангарда и Ренессанса многое роднило с точки зрения мировоззренческого и духовного перелома, осознания могущества и ничтожности человека, поисков и открытий «нового искусства».

Многолетний поиск пути и метода и собственный душевный и жизненный опыт позднее кристаллизуются в акварельном цикле «Странник», написанном в самый разгар Второй мировой войны. Этот цикл является определённой вехой во всём творчестве Спасского. Только вслед за «Странником» художник решается создать образ Христа.

«Странничество Бога ради» составляло специальный вид восточно-христианской аскезы, поэтому далеко не случайно, что Спасский использует множество иконописных приёмов в разделке пейзажа и отдельных фигур (преломленных, разумеется, его творческой индивидуальностью).

Р. Багдасаров пишет о цикле «Странник»: «Природа, “дела человеческие”, наблюдаются сквозь призму “инокопи”, “лещадок”, “завитков”, “кремешков”, “угольничков” и “кавычек”, разложенного на векторы струения воды и воздуха»¹.

Тема странничества а priori включает в себя темы выбора пути, одиночества и встречи. Главным сюжетом графических листов становится человек в окружающем пространстве природного мира. Самая ранняя работа этого цикла — «Город. Зимний вечер», первая и единственная в серии, где отсутствует изображение человека. Вечная тема: солнце, небо, река, горы. Природа, изображённая художником, предстаёт в эпическом величии, мир, окружающий человека, долговечен и непреходящ. Человек на земле в гостях; «проходим» назовёт позднее Спасский читателя своих заметок «Размышления о духовном»².

Художник добивается особой выразительности в изображении природного мира. Каждый лист — образ человека в окружении природы. Дворник, солдат, нищий, художник и, наконец, нечеловеческое существо — Пан, играющий на свирели в весеннем лесу.

¹ Багдасаров Р. «Странник». Текст к буклету проекта «Странник» в рамках Международного художественного салона 2002.

² Е. Спасский. «Размышления о духовном». Личный архив Е. Спасского. Частное собрание.

На всех работах этого цикла Спасский указывает не только год, но и месяц: в пейзажах рождается тема времени, в частности времени года и суток. Почти все персонажи изображены со спутниками, в основном это животные (собаки), персонифицирующие настроение изображённых героев, ни один из которых не обращён к зрителю лицом; даже нищий, чей силуэт развёрнут на листе в профиль, закрывает лицо рукой.

Все образы имперсональны, это типы-роли, отведённые человеку судьбой. Взоры героев устремлены вдаль, каждому присуще определённое настроение, созвучное временам года и суток: тревога, удивление, созерцательность, тихая радость. Художник, скрывая лица героев и векторы их взглядов, заставляет зрителя идентифицировать себя с тем или иным персонажем. Хронологически расположенные листы цикла выстраиваются в определённую картину: безлюдный пейзаж, пейзажи, включающие изображения людей и животных, пейзаж с персонифицированным изображением духа природы, графический лист, названный «Ветер» и имеющий, на первый взгляд, неоконченный вид, и последняя, не включённая художником в цикл работа «Видение» (1945), где на переднем плане — коленопреклонённая фигура нищего странника (на это указывает посох), созерцающего видение на фоне храма. Таким образом выстраивается картина духовного пути человека к божественному откровению.

Графический цикл «Странник» кристаллизует в себе определённый жанр мистико-аллегорического пейзажа, родственного романтическим пейзажам Каспара Давида Фридриха. К этому циклу примыкают работы, близкие по времени создания и темам: «Путь в Дамаск»¹, «Осень», «Сон о Египте». В поздние годы Спасский вернётся к теме странничества в небольшой работе маслом, выполненной на доске. В образе странника изображён на тот период последний святой православной церкви Серафим Саровский.

Цикл Спасского «Странник», так же, как и примыкающие к нему работы, принадлежит мало изученной в настоящий момент живописной традиции религиозно-визионерского направления. Художественная критика советского периода означенное явление никак не комментировала, в силу сначала запретности, а позднее — непонятности многих тем, затрагиваемых художниками данного круга. Следует отметить, что большая часть находившихся на виду художников, начинавших в мастерской авангарда, в поздний период была сломлена официальной машиной идеологического искусства.

В этом контексте художественное наследие Спасского, как и многих других художников, работавших в русле этого направления,

¹ Другое название «Руслан перед Головой».

представляет особый интерес, так как «религиозные картины», создаваемые художником, могли быть востребованы лишь узким кругом интересующейся публики и, кроме того, не являлись для художника статьёй дохода.

Несмотря на то, что духовными и художественными ориентирами для Спасского являлись традиционное христианское искусство и живопись Возрождения, и обе эти традиции, не исключая также современного контекста, питали формирование индивидуального художественного метода, творчество мастера находится в определённом родстве с традицией западноевропейского визионерского искусства, истоками которого можно считать живопись назорейцев и романтиков начала XIX века, где тема странничества была во многом ключевой.

Соприкосновение с художественным наследием Спасского интересно не только само по себе: увиденное в контексте своего времени, оно способно обогатить уже, казалось бы, известный визуальный ряд, вскрыть в нём определённые сокровенные пласты.

**КОЛОМЕНСКИЙ КОНСТРУКТОР
(МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПОД РУКОВОДСТВОМ
НИКОЛАЯ СЕЛИВАНОВА В КОЛОМНЕ
14 — 22 АВГУСТА 2009 ГОДА)**

1. МАСТЕРСКАЯ В КОЛОМНЕ

Между Востоком и Западом, Степью и Лесом, между Рязанью и Москвой, там, где сливаются Москва-река с Окой, где Прошлое прошло, а Будущее пока не наступило, среди яблоневых садов и пасек стоит пограничный столб.

Пограничный столб — это герб города Коломны.

Коломна мало изменилась за последние столетия, благодаря чему город сохранил «прозрачность» — пространственную и историческую. В русской архитектуре такое свойство городской среды называется «прозорами» (не сплошная застройка улиц) — возможность видеть дома на соседней улице, ближайшую церковь и дали, окружающие город.

Такие же «прозоры» сохранились в Коломне и в исторические пространства. Здесь формы крестьянского хозяйствования, доиндустриального уклада городской жизни и доиндустриальных ремесленных технологий сосуществуют с мощной индустриальной историей России. В Коломне сохранились одни из самых старых и крупных в стране промышленных производств. Первый российский трамвай и первый дизельный пароход были созданы в Коломне. Индустриальная история хранит память о бронепоездах времён русской революции и помнит об опытах с «говорящей бумагой» на граммофонном заводе.

Исторический центр города составляют масштабная средневековая крепость, монастыри и храмы, одноэтажные дома с садами и огородами, промышленные сооружения конца XIX и конструктивистские здания начала XX века...

В Коломне в августе 2009 года Мастерской художественного проектирования под руководством Николая Селиванова был осуществлён творческий исследовательский проект с целью выявления в истории и современной жизни города идей, которые могут иметь значение для культурного переосмысления целей развития города, определения его места и роли в современной России и мире.

В проекте участвовали молодые авторы, занимающиеся разными формами творчества — графическим дизайном и театром, рекламой и культурологией, декоративно-прикладным искусством и журналистикой, медиа-искусством и архитектурой. Всех авторов объединяло стремление найти актуальные пути для своего творческого развития, попробовать включиться в проектную деятельность в сфере культурного наследия, а также общая история обучения в Мастерской художественного проектирования.

Основу проекта составили семантические мини-проекты, осуществляемые в форме художественной интеллектуальной игры. Результаты игр систематизировались с помощью особой проектной методологии, разработанной Николаем Селивановым в Российском государственном гуманитарном университете в 1998 году для студентов музеологов и искусствоведов, обучающихся по специализации «кураторство проектов современного искусства».

Отношение участников проекта к проблемам сохранения и актуализации культурного исторического наследия формировалось в русле идеологии программы «Трансгрессия», развиваемой Николаем Селивановым, начиная с 1995 года (о *трансгрессии* см. ниже).

Проект получил название «Коломенский конструктор», а детский развивающий конструктор стал его основной метафорой. Поэтому не случайно проект посвящён педагогу и мыслителю Фридриху Фребелю, создателю первого развивающего семантического конструктора, повлиявшего на формирование европейского художественного сознания в конце XIX — начале XX века.

По подобию развивающей системы Ф. Фребеля «Дары», участникам программы поэтапно были предложены дидактические «дары» — артефакты-метафоры, каждый из которых представлял очередное проектное исследовательское задание. В итоге весь цикл программы представляет ряд объектов: «Медведь», «Очки для сновидений», «Верёвочка», «Бабочка», «Бомба», «Воронка», «Пирамидка».

Итогом работы мастерской стали гипотезы и проектные идеи, выраженные в форме художественных метафор.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ, ПРЕДВАРЯВШИЕ ПРОЕКТ

2.1. Реальность прошлого

В будущем ничего нет.

Есть только реальность прошлого.

Будущее как часть актуального настоящего, включающая проект возможного развития, вырастающего из настоящего.

Будущее создается здесь и сейчас. Здесь — в данных контекстах, конкретными людьми, с конкретными целями, то есть будущее — единая система существующих контекстов, включающая наше субъективное видение цели и понимание определённой последовательности действий для её достижения. Только в таком смысле мы можем понимать будущее как сферу своей деятельности.

На основании чего мы можем осознать цели и осмыслить план действий? Говоря о прошлом и актуальном настоящем, вырастающем из прошлого, мы представляем себе систему отношений, смысловую конструкцию. Мы воображаем, как складывался тот или иной выделенный нами для осмысления контекст, то есть реальность прошлого является «агрегатом», состоящим из наших представлений (системно организованного описания некоей возможной и обобщенной модели) и репрезентативной среды, состоящей из материальных фрагментов, оставшихся от некогда функционально целостных процессов, названных и описанных экспертами.

Ресурсы прошлого — это знаково-символическое содержание, передаваемое и воспринимаемое в форме метафор, репрезентированное в разных вещных формах.

Потенциальное содержание, представленное в какой-либо вещной форме, но не воплощенное в метафору, остаётся за границами смысла и нашего восприятия, не является знаково-символическим содержанием, и не может являться объектом информационного потребления.

Мотивация обращения к исторической реальности — это потребность в комплексном расширении информационной реальности, то есть в развитии личного опыта, в удовлетворении потребности в постоянном познании мира.

Зависимость исторической реальности от неповторимого соединения в одной точке вертикальных всеобщих трендов, конкретной контекстуальной системы, индивидуальных мотиваций и возможностей.

2.2. О трансгрессии

Трансгрессия — это геологический термин. Зачем заимствовать в геологии и использовать это понятие? Для описания процессов функционирования культуры, которую мы понимаем как информационную среду, удобно использовать аналогии с тектоническими процессами взаимодействия моря и суши. Выглядит очень похоже.

Трансгрессия — это когда уровень моря поднимается, оно затопляет сушу, изменяет береговую линию — границу материка. А потом наступает регрессия — море уходит, а на суше остаются новые отложившиеся слои, новые накопления. Регрессия позволяет различить слои, реконструировать процесс.

В культуре процесс трансгрессии/регрессии беспрепывен. Но функционирует эта система не так, как в геологии, а следующим образом. Обращение к прошлому — к отложившимся слоям, неизбежно приносит новое, которое первоначально стихийно «затопляет» то, что было определено ранее, выходит за границу этого уже известного, меняет «береговую линию». Дело в том, что невозможно буквально повторить — репрезентировать (представить для восприятия) информацию в разных временных слоях, в разных контекстах, разными средствами. Каждый воспроизводимый информационный элемент будет нести дополнительную новую информацию. Информация будет только прибывать, увеличиваться. Эта дополнительная информация в момент своего появления стихийно меняет реальность.

Требуется регрессия, чтобы гармонизировать процесс, сделать информацию познаваемой. А это эстетический процесс — отбор, систематизация, «ограничивание».

Для того, чтобы «случалась» трансгрессия, необходим художественный интеллект. Без него все попытки извлечь из прошлого информацию обречены на неудачу. Эти попытки обычно превращаются в пошлое (вторичное, но амбициозное и циничное) цитирование, и с позиций их информационной ценности становятся несодержательным и нерепрезентативным актом, даже если эти попытки совершаются из самых лучших побуждений.

Извлечь из прошлого смыслы и превратить их в актуальную информацию, то есть рассчитанную на коммуникацию (или сразу включённую в неё) может только художественное мышление. И никакое иное.

Самое трагичное для нынешнего положения дел в познании прошлого то, что историческое мышление, специализирующееся на работе в сфере регрессии, постоянно находится в ситуации выбора — нужны метафоры, а решиться на их создание смелости и таланта не хватает. А если хватает, то появляются медиаперсонажи-интерпретаторы, такие как Радзинский, Венедиктов и Басовская, которые и создают для нас реальность прошлого.

Но, обратившись к прошлому, мы можем увидеть, что здоровый и полноценный художественный процесс всегда дихотомичен (совмещает два процесса), трансгрессивен / регрессивен, всегда включает

игру и эксперимент с последующей авторской саморефлексией. Мы бы удивились, наблюдая, как историк искусства описывает какому-нибудь монарху то, что хотел сказать художник, расписавший залы его дворца, или настоятель монастыря внимает пылкому красноречию историка, критикующего несоответствие росписей алтаря его (историка) представлениям о задачах церкви.

Художник доиндустриальных времён всегда творил мир самостоятельно, опираясь на своё понимание проектной задачи, разрабатываемой в ответ на запрос — монарха, заказчика, той социальной группы, которой требовалась репрезентация. Но индустриальная цивилизация, печатная культура в течение нескольких столетий изменили положение вещей. И это было естественно. Прошли века, и сегодня мир вновь изменился.

Судьба и перспективы профессии историка искусства меня не забоят. Хотя они должны сильно измениться, претвориться во что-то новое, чтобы совсем не исчезнуть и сохранить накопленный культурный опыт. А вот художественное мышление, безусловно, должно переосознать себя в новом мире, увидеть свою новую социальную роль, новое назначение и новые профессиональные задачи.

Вот на эти цели во многом ориентирована программа «Трансгрессия». На то, чтобы художественное сознание обрело методологию системной работы с реальностью прошлого, для открытия и актуализации смыслового мира прошлого в процессе интерпретации выявленных смысловых объектов. В русле идеологии трансгрессии, так как я её понимаю, не существует этих двух отживших феноменов — искусства и музея. А существуют художественный (творческий и репрезентативный) дискурс и память, состоящая из потенциальной информации. Их взаимодействие актуализирует, востребует для целей коммуникации потенциальные информационные объекты, превращает их в новые, нужные, «работающие» в настоящем времени смыслы.

2.3. О Ф. Фребеле и его «Дарах»

Педагогический поиск путей раскрытия универсальных закономерностей бытия для детей привел Ф. Фребеля к игровой развивающей методологии, основанной на использовании специальных инструментов — конструкторов. Конструктор Ф. Фребеля синтезирует творческую игровую деятельность с управляемым развитием мышления ребёнка. Можно сказать, что в конструкторе Ф. Фребеля уже присутствует идея программированного обучения, то есть алгоритмизированный принцип саморазвивающейся познавательной системы.

Ф. Фребель основал свою методологию на эйдосах (греч. *eidos* — вид, облик, образ). В понимании Платона эйдос является синонимом Идеи, её материальным воплощением; в феноменологии Э. Гуссерля термин «эйдос» означает наивысшую мыслительную абстракцию, которая, дана конкретно, наглядно и самостоятельно, то есть равняется сущности. Наглядность понимается Ф. Фребелем «не только как изобразительная, но как деятельностная, творческая».

На таких принципах Ф. Фребель создал первый развивающий конструктор. Точнее, им была разработана система из нескольких последовательно осваиваемых конструкторов. Так, для развития ребёнка в самом раннем возрасте Ф. Фребель предложил игровую систему из нескольких «даров».

Неотъемлемой частью процесса игры с конструктором для самых маленьких является мать (или наставник), которая, передавая ребёнку Дар, отталкиваясь от свойств элементов конструктора, озвучивает и описывает разнообразные явления мира, категории пространства, свойства форм и вещей. «Шар и кубик являются средствами изображения целого ряда других предметов: кубик может быть столом, скамейкой, очагом, колодцем, печкой...».

Педагогическая теория Ф. Фребеля основывается на понимании единства информационной реальности познающего субъекта, без оппозиции внешнее / внутреннее. Для Ф. Фребеля ключевое значение имеют геометрические абстрактные универсалии, позволяющие осмыслить с их помощью бесчисленное множество феноменов.

С самого юного возраста с помощью конструктора Ф. Фребеля у детей формируется комплекс особых мыслительных процедур для организации творческой деятельности интегрального характера. Анализируя полученный в детстве опыт игры с конструктором Ф. Фребеля и превращая этот опыт в свою творческую концепцию, Ф.Л. Райт пишет: «Понятие Органичности выражает качество интегративности: интегративное — имманентное. Понятие Природа означает связь между частями, частями и целым, связь, при которой часть связана с частью так же, как часть с целым, Целостностью. Только Целостность может жить. Согласие между духом и сущностью есть органическая интегративность, есть сама сущность реальности... «Природа» есть живое внутреннее качество свободы».

Идеи Ф. Фребеля, его эйдетическая методология посредством широкого распространения Фребелевских детских садов (Ф. Фребель — изобретатель детских садов) в середине — конце XIX века и его развивающих конструкторов сформировали интеллектуальный фон, влияние которого мы наблюдаем не только в творчестве архитектора

Ф.Л. Райта, но и в проектных методах художников-новаторов начала XX века. Н. Бростерман, исследователь деятельности Ф. Фребеля, в своей недавней публикации (N. Brosterman. *Inventing Kindergarten*. — New York: Harry N. Abrams, 1997) расширяет круг творцов, в творчестве которых и в жизненной биографии им выделены основания, позволяющие говорить о влиянии Фребелевских методов на становление их художественного мышления. Это — Ж. Брак, П. Клее, К. Малевич, М. Матюшин, П. Мондриан, Ле Корбюзье.

3. ДАРЫ ПРОЕКТА «КОЛОМЕНСКИЙ КОНСТРУКТОР»

Вот описание творческих заданий, направленных на художественное осмысление места нашего пребывания, которые получали участники проекта в Коломне.

3.1. Мишка из войлока

Первое впечатление, общий контур — граница узнавания: старый город на берегу речки с крепостными башнями, церквями и маленькими домиками с садиками — понятное и знакомое, как плюшевый мишка из детства.

Внешний контур границы узнавания заполнен неразобранными впечатлениями, особенными местными словами и образами, вплетающимися в ткань города, как нити войлочной ткани.

Коломенский посад — «кромешная сплошность», «всеобщая пригнанность вещей». Децентрированность — множество равнозначных социальных центров и пространственных доминант.

Задание. Подготовить ресурс для проектной работы, что предусматривает: создание «сплошного» текста, «стенограммы» из новых слов, определений, метафор, идей и художественных впечатлений.

3.2. Очки для сновидений

Много нового — мыслей, идей, образов... Всё проносится чередой в сознании. Нужна пауза, остановка. Нужно закрыть глаза и представить «объёмную» картину.

Для выдачи задания был использован фрагмент рассказа Джорджа Элиота «Приоткрытая завеса».

Задание. Нужно представить возможное «прошлое», сконструировать несколько исторических фантазий, воплотив их с пространственной убедительностью и с оригинальными деталями, попробо-

вав передать неповторимые ощущения, появляющиеся в конкретном месте города, где и возникла эта фантазия.

Для этого:

- a) каждый автор выбирает какую-либо часть городской среды и зарисовывает её; в рисунке самое главное: пространственная убедительность, освещение, состояние среды — время суток, погода;
- b) нужно специально выделить в этой среде какие-либо особенные детали;
- c) закрыть глаза и увидеть ВИДЕНИЕ — мысленно вообразить себе другое историческое время, но не события (пожар, битву и т.п.), а «реку» жизни, протекающую по этой среде — образы прошлого (персонажи, артефакты) поместить в эту среду;
- d) попытаться в рисунке соединить две картины.

Особое значение будет иметь использование деталей, освещения и состояния.

Материалы: бумага, акварель, гуашь, темпера, пастель, цветные карандаши.

3.3. Верёвочка

Из всей собранной информации, из «войлочной ткани», нужно извлечь смысл, сплести нить повествования.

Задание. Целью является создание метафорической цепочки, связанной с каким-либо историческим явлением, памятником, исторической личностью, артефактом, извлечёнными из разных исторических слоев. Это ключевое задание всего проекта.

Для этого:

- a) выбирается объект;
- b) записывается «через запятую» описание данного явления;
- c) в описании выявляются понятия, которые можно преобразовать в метафоры — текстуальные и/или визуальные, вещные.
- d) метафоры нанизываются на верёвочку;
- e) верёвочка с нанизанными на неё метафорами является основой интерпретации выбранного исторического памятника.

Материалы: верёвка, вещи, находки, картон, бумага.

3.4. Бабочка

На крыльях бабочки запечатлевается поверхность, на которой она сидела ...

Задание: запечатлеть мгновенный собирательный, многоуровневый и многоаспектный визуальный образ сегодняшней Коломны.

Для этого:

- а) собираются изображения, позаимствованные из разных городских изданий, распечатанные цифровые фотографии, уличные надписи и заголовки из прессы, рекламы, слова и названия, связанные с Коломной;
- б) на листе картона выполняется коллаж, в соответствии с чувством композиционной гармонии и меры.

Материалы: бумага, клей, ножницы, вырезки, маркер и т.п.

3.5. Бомбочка

Старинная русская потеха.

Задание: породить актуальные культурные контексты за счёт введения в среду информационных активных элементов — конфликтных или гиперинформационных (обращённых и затрагивающих максимальное число выявленных элементов среды) артефактов.

Для этого:

- а) в центр коллажа «бабочки» кладётся карточка — «бомбочка», с названием наиболее активно взаимодействующей и смыслопорождающей идеи, метафоры, артефакта;
- б) изготавливается несколько карточек из плотной бумаги (размер игровой карты), которые рассматриваются как «осколки бомбочки», разлетающиеся во все стороны;
- в) карточки-осколки, кладутся на разные фрагменты коллажа;
- г) от места, куда попадает карточка-осколок, зависит новый смысл, возникающий от взаимодействия текста («осколка») и контекста (элемент коллажа);
- д) на карточку-осколок наносится надпись, представляющая возникший смысл.

Материалы: графические материалы.

3.6. Воронка

Задание: создать горизонтальные ответвления от каждого из элементов верёвочки. Ответвления являются историческими, философскими, культурологическими описаниями, информационными направлениями.

Для этого:

- а) на бумаге чертится вертикаль;

- b) элементы, нанизанные на верёвочку, записываются в рамках (зарисовываются и т.п.) на своих местах вдоль вертикальной оси («верёвочки»);
- c) последовательность собирается — по значимости; внизу — «имя», название явления или памятника, исторической личности; наверху — самый неожиданный и интригующий элемент;
- d) от каждого элемента в стороны проводятся лучи, вдоль которых записываются возможные направления исследований, проблемы, загадки, и т.п.

Материалы: бумага, чертежные и рисовальные инструменты.

4. ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Творческое путешествие в Коломну мне бы хотелось проиллюстрировать фрагментом текста одной из участниц проекта — журналистки Александры Виноградовой. Проект получил название «Коломенская аномалия» и представляет собой буквально дневник путешествий по Коломне и её окрестностям. Этот фрагмент текста раскрывает процесс становления авторского проекта — рождение метафор, поиск и установление связей между ними, проектную гипотезу. Текст создавался в форме «верёвочки», на которую нанизывались обретенные впечатления, обобщения, идеи и метафоры.

Коломенская аномалия

... Человечество не может прожить без природы — без лесов, рек, океанов, болот и озёр. В природе существует разнообразие видов животных, птиц, бабочек, насекомых и бактерий. Это симбиоз людей и других жизненных систем...

Кисе Курокава

(Из письма губернатору Санкт-Петербурга В. Матвиенко)

Представление-впечатление:

Переменчивость погоды, быстро бегут облака, налетают дождь и ветер, под зонтами пытаемся расслышать и увидеть: начало — монастырь времён Донского; церковь — времён Грозного, белая, конусом; удивительные башенки стоят криво, красного кирпича, — времён Екатерины; такие

башенки, надстроенные, многоярусные, с белыми восьми-конечными звездами, накренившиеся, — повсюду.

уклонение
причуда
необычайность
странность

ВОСПОМИНАНИЯ

«...Коломна не богата памятниками старины. Но для таких склонных ко всему исторических умов, как Анна Андреевна, в Коломне была привлекательность: здесь до сих пор ютится полускрытая землей церковка, где венчался сам Дмитрий Донской. Под Коломной собирал он войска для битвы на поле Куликовом. В одной из кирпичных кремлёвских башен заточена была, по преданию, Марина Мнишек. Вряд ли это было так, но имя Марины Мнишек всеми повторялось в связи с этой круглой и стройной башней, реставрированной ещё Археологическим обществом».

С.В. Шервинский. Анна Ахматова в ракурсе быта.

...Где на четырех высоких лапах / Колокольни звонкие бока...

Радуга. Река.

...и течет московская река...

ОРДЫНИН ГОРОД

На кремлёвских городских воротах надписано было (теперь уничтожено):

*«Спаси, Господи, Град сей и люди твоя
И благослови вход во врата сии...».*

Коломна, Никола-на-Посадьях, 1920 г.

Б. Пильняк. Голый год.

Троицкие ворота?

...по той дороге, где Донской вёл рать ...где ветер помнит супостата...

Где-где-где

• Где?

НА ЗАБОРЕ

1. «ЛИПА СЕРДЦЕВИДНАЯ

В 1959 году посадил Николай Половинкин ...старейший житель коломенского Арбата».

2. «ЗДЕСЬ в первой половине 20-ых годов XX века находилась кондитерская Лебедевых — «тянучки по копейке».

Обе — на ул. Арбатская.

ВОСПОМИНАНИЯ

«Улица Арбатская, — прочитала на пояснительной таблице углового дома Анна Андреевна. — Знаете, сразу вспомнила Москву. Там Арбат и, оказывается, в Коломне тоже».

Воспоминания С. Шервинского. «КОЛОМЕНСКИЙ ВЕСТНИК». Публикация А. Кузовкина

- Где?

НА ДОМЕ

Ул. Арбатская дом 12.

Фотография на мемориальной доске. Подпись: А. Ахматова на ул. Арбатская 1936 год. Фото Л.В. Горнунга.

На снимке: колокольня, Ахматова сидит возле дома.

2009 г. Колокольни — нет. Вместо колокольни — основание, на нём краской намалёваны ворота. Декорация.

Церковь Николы-на-Посадах.

«...Я, Пильняк, помню день, выпавший мне написания этой повести, весной, в России, в Коломне, у Николы на Посадах, — и помню мои мысли в тот день. Сейчас я думаю о том, что эти мысли мои не историчны, неверны: это ключ, отпирающий романтику в истории, позволивший мне крикнуть: Место — места действия нет. Россия, Европа, мир, братство. — Герои — героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверие, культура, метели, грозы, образ Богоматери.

— А ночью пришла первая в тот год гроза, гремела, рокотала, полыхала молниями, обдувала ветрами, терпкими запахами первых полевых цветов. Я сидел — следил за грозой — на паперти у Николы, — у Николы-на-Посадах, где некогда венчался и молился перед Куликовым полем Дмитрий Донской. — Была воробьиная

ночь. Гроза была благословенна. — А ночью мне приснился сон.

Коломна, Никола-на-Посадах. Красная горка —
Петров день. 1922 г.».

Б. Пильняк. Третья столица.

- Где?

НА ЗАБОРЕ

Плохо замазано: «Запретная зона. Стой. Стреляют смертельно»

ВОСПОМИНАНИЯ

«... дошли почти до реки. Спросили у женщины, наливавшей воду из бассейки, не знает ли она, где здесь жил писатель Пильняк? Та ответила, что не слышала. Не могли сказать утвердительно ни ребята, бегущие к реке купаться, ни молодой велосипедист»...

Воспоминания С. Шервинского. «КОЛОМЕНСКИЙ ВЕСТНИК». Публикация А. Кузовкина

16 июля 1936 г. А. Ахматова в компании С. Шервинского и Л. Горнунга провела в Коломне.

- Где?

СТАРО-ГОЛУТВИН МОНАСТЫРЬ

Сергий Радонежский. «Отклонившиеся» башни. Может быть, на что-то указывают... Там, в стороне...? У них своя география и физика.

САЙТ «КОЛОМНА ТУРИСТИЧЕСКАЯ»

«Документальный источник донёс до нас весть об основании Сергием Радонежским под Коломной, недалеко от того места, где Москва-река впадает в Оку, Голутвина монастыря. Вторая Софийская летопись сообщает, что... Старец пешком ходил в Коломну, благословил место, облюбванное им для монастыря, и заложил церковь в честь Богоявления Господня.

Дмитрий Донской просил преподобного Сергия принять на себя посредничество для примирения его с князем Олегом Рязанским. Преподобный ...ходил в Ря-

зань пешком и склонил Олега к примирению с Дмитрием. Встреча состоялась на коломенской земле...»

А. КУЗОВКИН

17 августа 2009 11:15

С юбилеем, коллега!

Анатолий Иванович Кузовкин — человек из племени неутомимых. ...Вдумчивость и скрупулёзность в добывании информации — главные его профессиональные черты. Сколько имён вписал он в историю Коломны, сколько изменений к лучшему произошло в городе после его, журналиста и краеведа, вмешательства! С жизненным опытом приходит мудрость. И сейчас, видя его молодцеватую, подтянутую фигуру, просто не веришь, что ему 70. Здоровья вам и долголетия, человеческого и творческого, Анатолий Иванович!

Коллектив Коломенского информационного агентства — редакций газеты «Коломенская правда» и «Радио Коломны»

**ПОДОШВА, найденная в Старо-Голутвинском монастыре
Чья?**

Искать

Ступать

Оставлять

След

«Камушки преподобного»

ИССЛЕДОВАНИЯ

А.Б. Мазуров, А.Л. Высоцкий

Исследования в Старо-Голутвинском монастыре Коломны

В Старо-Голутвинском Божоявленском монастыре (основан Сергием Радонежским в 1385/86 гг.), расположенном на правом берегу р. Москвы при её слиянии с Окой (в черте современной {172} Коломны), проводились охранные раскопки перед строительством хозяйственного корпуса. Раскоп 340 м² ...Площадка была включена в состав монастырской территории только в XIX в. Выявлены разновременные культурные напластования мощностью до 1,2 м, представля-

ющие типичные периферийные участки поселений без следов жилищ или каких-либо сооружений. ...Керамический материал и стратиграфические наблюдения позволили выявить 4 строительных горизонта, начиная со 2-ой пол. XIV в. по XIX в., в промежутках между которыми исследованный участок использовался под пашню, что привело к сильному перемешиванию слоёв. Ситуация осложнилась многочисленными ямами (более 170), вырытыми под плодовые деревья в период существования монастырского сада (2-я пол. XIX — нач. XX в.). На раскопанном участке обнаружены артефакты...».

О времени и пространстве:

«... пересказ того, что делали последние 5 лет, не займёт 5 лет...»

ИСКАТЕЛИ

...«легенды об искателях»... сублимация романа-приключения... Прежде чем достичь священной горы, искатель Грааля должен пройти ряд страшных и таинственных испытаний... По всей вероятности, эти испытания были первоначально ритуалами приобщения к тайнам, доступным лишь избранныкам, условием познания этих тайн, — ведь идея мудрости и познания всегда связана с потусторонним миром, со смертью и мраком... Такое место занимает масонство и его обряды... это видоизменённый Храм Приобщения, арена опасной борьбы за право проникнуть в тайну бытия, и «герой», совершающий «путешествие в целях образования», оказывается, таким образом, ... потомком мистических героев-рыцарей. Он — типичный новообращённый...»

**Искать
хранить
запечатлевать
оставлять
вспоминать
память
воспроизводить**

1988 год

Фотография в журнале и подпись:

Учительница русского языка и литературы Черкизовской школы Алевтина Александровна КУЗОВКИНА со своими учениками в день открытия мемориальной доски 28 октября 1988 года.

Фото А.И. Кузовкина

2006 год

«Региональные вести»

В Черкизове создаётся музей Шервинских

Дата: 02/06/2006

Крохотные шкатулочки, из которых высовываются незамысловатые бусики. Изящнейшие китайские пиалочки. Игральные карты размером в полмизинца. Трогательные младенческие чепчики и платьица в нежных оборочках. Семейные фотографии. Детские рисунки, повествующие о том, как в семью пришла новая гувернантка, как прошла прогулка.

<...>

P.S. Сотрудники музея благодарны всем, кто начинал создание музея, кто помогает ему сейчас, а также местным жителям, передавшим в дар мемориальные вещи.

Ольга ВЕЧЕРОВСКАЯ

2009 г.

Разговор в турбюро г. Коломны.

Девушка за столом, на столе проспекты Коломны, и «теплых стран»:

— ...хотела бы попасть в Черкизово...

— В музей?

— Да.

— Не получится. Надо заранее договариваться.

— Может быть, завтра, а сегодня позвонить?

— Я же говорю: заранее...

«Эта щедрость, это варварское безудержное расточение времени — чисто азиатский стиль... Там, где много пространства, много и времени... народ, у которого есть время и который может ждать».

...полноценно цедится минута на часах песочных...

Возможно ли возрождение усадеб?

ИНТЕРВЬЮ

Фрагмент интервью с Евгением Полянцевым —
архитектором, преподавателем МАРХИ
и автором ряда научных работ, посвящённых
истории русской усадьбы

...То есть, даже если отбросить невозможность воссоздания социальных и экономических отношений русской усадьбы, совершенно неразрешимым остаётся вопрос о стоимости подобного проекта в современных реалиях. Даже очень состоятельный человек вряд ли сможет позволить себе приобрести 15 гектаров земли в Подмоскovie и должным образом благоустроить их, воссоздать пусть даже не функционирующую, но точную модель классической усадьбы...

изъятие, исключение, уклонение, причуда, необычайность, странность «...связаны с особенностями строения земной коры — в первую очередь, её кристаллического фундамента или её историей...»

ВОСПОМИНАНИЯ

«...Планировка садов и парка была задумана и осуществлена Евгением Васильевичем с помощью отца и брата. Сады меняли свои тона согласно часу дня, рассвету или закату, тем более времени года. В нашем парке в имении Шервинских в Старках, «отторгнутых потом по воле века» (С.В. Шервинский. «Анне Ахматовой»), можно было встретить диковинные растения, живущие в согласии с самыми простыми, так как каждому растению были предоставлены и свобода, и соответствующая функция, и подходящее место. Когда мне грустно, я мысленно вхожу в утраченный несуществующий парк, но сначала, пройдя по дорожке вдоль Москвы-реки, поворачиваю направо, бросив взгляд на пихты: более могущественная — Василий Дмитриевич, а та, что пониже — Анна Михайловна.

«Добрый гений Старковского парка».

Екатерина Сергеевна Дружинина (Шервинская)

**«Камушки преподающего» — Оставленные следы
ЦЕРКОВЬ КИНОШКА САД ПОЛЕ КЛУБНИКА КАРТОШКА
ВИНОГРАД ПСИХОНЕВРОЛОГИЧЕСКИЙ ИНТЕРНАТ**

АНОМАЛИЯ (ж., греч.) — уклонение от обычного, несходство с обыкновенным, отступление в каком-либо явлении природы; изъятие, исключение, уклонение, причуда, необычайность, странность. || Астроном. — угол расстояния планеты от афелия или перигелия. Аномальный, -личный, или аномальный — составляющий изъятие, исключение, уклонение от правила, порядка.

Разброс в интерпретации темы: от банальной экскурсии до политической программы; создание комплекса — возрождение дома, сада, «уклада», образа; колонии художников, агрономов, ландшафтных архитекторов, летние мастерские, литературные чтения, музыкальные вечера, конкурсы, в конце концов, сдача в наём, если будет, конечно, что сдавать. Можно попытаться «восстановить» хозяйственную деятельность, связанную с садом, от мёда, ягод, яблок, до цветов. «Продавать» — вкус, запах, пейзаж, «креативный» отдых. Можно попробовать организовать массовые «идейные» посадки деревьев в саду, может быть, на этих началах даже организовать восстановление «ландшафта». Каждый может посадить свою «яблоню», получив сертификат, с занесением в памятную книгу, — принцип «подшефного дерева»; сварить «своё» варенье, то есть сделать что-то своими руками, приобщиться к общему делу. — Провести здесь какое-то время.

Космонавты могут забыть о верблюдах и вернуться к деревьям.

<...>

Александра Виноградова

06 сентября 2009 г.

ПО ЦЫГАНСКИМ СЕЛЕНИЯМ МОЛДОВЫ. 1969 ГОД

Несмотря на (почти) научное название, это сообщение — или статья, если угодно, — ни в коем случае не является результатом научной экспедиции по цыганским сёлам Молдавской Советской Социалистической Республики. Это, скорее, воспоминания о посещении одного цыганского села и одного цыганского квартала в молдавском селе, причём посещение это заранее не планировалось и произошло — как бы это лучше определить — почти что спонтанно.

Мой хороший знакомый из Кишинёва — старший научный сотрудник (а ныне профессор) Института языкознания АН МССР Марк Габинский в начале 60-х годов прошлого века познакомил меня заочно с молодым цыганским литератором, который хотел издать свои поэтические и прозаические произведения в Кишинёве на цыганском языке и нуждался в их редактировании и корректировании. В силу некоторых биографических особенностей я владею цыганским языком с раннего отрочества, к моменту знакомства с упомянутым поэтом успел опубликовать несколько статей по цыганской филологии и поэтому был рекомендован Марком Габинским в качестве возможного редактора и корректора цыганских текстов.

Григоре Кантя (по-цыгански Гёрдис) — так зовут этого поэта — написал мне письмо с просьбой помочь ему издать его писания по-цыгански. Я согласился, он выслал мне рукопись, у нас завязалась переписка, и между нами возникли дружеские отношения — хотя и заочно. К осени 1969 года рукопись была окончательно готова к печати. Публиковать её взялось издательство «Картя молдовеняскэ». Забегая вперёд, скажу, что книга под названием «*Фолклóрос романó*» вышла из печати в 1970 году и была первой послевоенной публикацией на цыганском языке в СССР после почти 32-летнего перерыва. Осенью того же 1969 года Гёрдис пригласил меня посетить его семью в Кишинёве, на что я с удовольствием согласился (тем более, что я планировал получить гонорар за редактирование и корректуру в издательстве, а это удобнее было сделать на месте, потому что расходы по пересылке гонорара в Москву съели бы значительную его часть — таковы были его масштабы).

Во второй половине августа 1969 года я прибыл в Кишинёв, где был встречен Гёрдисом на чёрной «Волге» (нанятой за немалую по

тем временам сумму в 15 рублей) и доставлен в его жилище в местности, которая почему-то называлась Страдэ спортивэ, т.е. Спортивная улица. Эта улица представляла собой узкую тропу в зарослях какого-то (уже не помню какого) кустарника, и эта тропа вела прямо на поляну, где размещалось одноэтажное строение, побелённое извёсткой, а рядом — «балканский дом» с характерной террасой. Гёрдис жил не в этом доме, а в одноэтажном строении. Судя по расположенному в художественном беспорядке хворосту у одной из стен строения, дощатой покосившейся будке за огородом и колодцу с другой стороны огорода, удобства сильно отличались не только от московских, но и от кишинёвских, существующих в других, «неспортивных» частях города.

Встречен я был с исключительной сердечностью, что характерно для цыган, независимо от их проживания в определённом географическом поясе и принадлежности к определённой этнографической группе. За столом, на котором красовались мамалыга со свежей брынзой, салат из крупно порезанных помидоров, репчатого лука и сладкого перца, нежнейшее сало, домашний хлеб и «несколько килограммов» красного вина, собралась вся кишинёвская семья Гёрдиса — отец, мать, жена с полуторогодовалым сыном, сестра. Русским языком владели только Гёрдис и его сестра, работавшая в цветочном магазине, так что разговор вёлся по-цыгански.

Конечно, диалект Гёрдиса и его цыган значительно отличается от литовско-цыганского, которым я владею с одиннадцати лет, но привыкнуть к нему можно уже через два-три дня. Я узнал, что отец Гёрдиса Владимир всю жизнь проработал кузнецом, служил последовательно в румынской и в Красной армии, причём в румынской армии выучился читать, но на латинице, а на молдавской кириллице он читать не мог. Мать, которую звали, Эуфросиния, всю жизнь сидела дома, занималась детьми, обслуживанием мужа и домашним хозяйством. Все (кроме жены Гёрдиса, исконной кишинёвской горожанки цыганского происхождения) происходили из Каларашского района Молдавии, из цыганского села, которое в наше время называется Урсарь, а тогда называлось Буда Цигэняскэ или же Буда Урсэряскэ.

Все сельские по месту рождения члены семейства так живописали прекрасное расположение села в речной долине под Кодрами, с таким энтузиазмом подчёркивали этническую чистоту населения («чисто цыганское село!»), что я загорелся желанием непременно его посетить и обратился по этому поводу с горячей просьбой к моему гостеприимному хозяину. Гёрдис, правда, был очень занят по работе (работал в кишинёвском управлении благоустройства и озеленения), но через неделю, взяв отгул и поймав за те же 15 рублей (!)

чёрную «Волгу», повёз меня в своё родное село, где к тому времени из его близких родственников оставалась его родная сестра Мика с мужем.

После довольно утомительной езды сначала по шоссе союзного, затем по шоссе республиканского, затем по грунтовке, очевидно, районного значения, а затем и по простой колее без значения, миновав центральную усадьбу колхоза, куда входило село Гёрдиса под названием Пыржолтень и село под названием Буда Молдовеняскэ, мы торжественно въехали в село Буда Цигэняскэ, оно же Буда Урсэ-ряскэ, оно же Урсарь — а по-цыгански просто *Ром* — «цыгане» (*кай сáнас?* — *áндó Ром* — «где ты был? — в Цыганах», т.е. в селе Урсарь).

Сейчас, я думаю, самое время объяснить, почему одно из названий села звучит как Урсарь. Это название цыганской субэтнической группы (по-русски — *урсары*), которая встречается исключительно в Румынии и в Молдавии (Бессарабии) и прибыла в места теперешнего проживания с Балкан, судя по данным языка и этнографическим особенностям, — с македонско-греческого пограничья. Цыгане эти ведут оседлый образ жизни, по крайней мере, с конца XVIII века, занимаясь кузнечеством. Интересно, что **ursar** означает по-румынски «медвежатник, поводырь медведя», но даже старики не помнят, чтобы их предки ходили когда-нибудь по сёлам с медведем. Урсары резко отделяют себя от остальных, более «автохтонных» бессарабских цыган и редко вступают с ними в брачные отношения, считая их вороватыми и грязными (что, однако, до известной степени соответствует действительности).

Наше появление в селе вызвало у населения сильное оживление. Гёрдис был известен землякам как ходатай перед кишинёвскими (республиканскими) властями по различным делам односельчан и как единственный из этого села, получивший высшее образование. Моё присутствие интриговало население ещё больше.

Для начала нас повели в один из самых приличных домов села, в котором обитал колхозный сторож (его сына я через десять лет встретил в Москве — он работал таксистом и был женат на москвичке). Здесь стóбит немного рассказать о топографии села. Так вот, село Урсарь расположено на высоком берегу долины, по которой протекает довольно симпатичная речушка, названия которой я так и не узнал у местных жителей. Они просто называют этот водный поток *пыры уос* — «речка, ручей». По другую сторону речки возвышаются живописные Кодры, покрытые лиственным лесом. По краю высокого берега проходит грунтовая дорога, которая является как бы главной улицей села. Вдоль этой улицы я заметил несколько столбов с электропроводами. Мне было сказано, что в нескольких домах у этой

дороги есть электрическое освещение. Оно было и в доме уже упоминавшегося колхозного сторожа. Более того — на тюлевом покрывале шикарной металлической кровати в комнате, служащей *каса маре* (комната для гостей в Молдавии и Румынии), я заметил мощный прожектор, назначение которого в этом доме так и осталось для меня загадкой. Естественно, наш визит в этот дом был тут же отмечен выпивкой и закуской, причём в честь «высоких гостей» угощали не местным, довольно качественным (но очень «повседневным» для местных жителей) вином, а ужасной водкой, по-моему, одесского разлива, с яркими бензольными пятнами жёлто-синего отлива. Затем состоялась экскурсия по селу.

Основная часть села расположена на довольно крутом холме, возвышающемся над главной улицей. Здесь улиц уже не было, только тропы между плетнями и оградами дворов, расположенных в очень «художественном беспорядке». Дома представляли собой однокамерные строения — глинобитные и турлучные — с подобием сеней, плетёных из ивняка. Всего домов в селе было около ста пятидесяти. Никакого электричества и, уж конечно, — никакого водопровода и прочих глупостей, вроде канализации. Даже хорошо известных в России «дачных удобств», и тех не наблюдалось. Да и зачем, когда почти у каждого дома во дворе есть небольшой участок кукурузы... В селе имелось четыре колодца, но пользоваться можно было только двумя — в остальных вода совершенно не годилась не только для питья, но даже и для умывания. Готовили пищу на печи (очаге) в доме или на летнем очаге во дворе. Горючий материал и топливо для обогрева — сухие ветви, хворост, валежник, который перед употреблением по назначению даже не пилится, не рубится, а просто ломается через колено.

Наконец меня привели почти на самую вершину холма к дому сестры Гёрдиса Микки и её мужа Фёдора. Здесь я должен был ночевать. Дом (т.е. жилое помещение) был поставлен на высокую глинобитную платформу, периметр которой больше периметра самого дома. Таким образом, вокруг жилого помещения получилась как бы терраса (правда, не огороженная). Вход в единственную комнату, служащую и кухней, и спальней, — через плетёные сени, в которых стояли мешки с картошкой и кукурузной мукой и бочонок с вином. В комнате — открытый очаг, без каких-либо признаков дымохода. Почти прямо над ним — люлька, подвешенная за верёвку к балке под крышей. Потолок как таковой отсутствовал, под крышей проходили широкие балки и доски, на которых хранились разные хозяйственные мелочи. Два маленьких оконца располагались только в одной, фасадной стене дома. Под ними — лавки, покрытые подобием

домотканых ковров. У стены, противоположной входной двери, — спальное ложе, т.е. старая деревянная кровать, накрытая двумя или тремя лоскутными одеялами. Никаких столов, никаких стульев или табуретов.

После пополуденной трапезы, состоявшей из помидоров, сладкого перца, репчатого лука, горячей тушёной картошки и «нескольких килограммов» вина, экскурсия по селу продолжилась. Так как в каждом посещаемом нами доме нас встречали обязательными «килограммами» вина (а то и приличествующей торжественному моменту жуткой одесской водкой), момент возвращения в дом моего постоя и отбытия ко сну я помню чрезвычайно плохо. Помню только, что внизу, на площадке у дороги духовой оркестр играл чрезвычайно популярную в то время в Молдавии мелодию лаутарской песни «*Луме, луме*» (кстати, её использовал Эмиль Лотяну в своём замечательном фильме «Лаутары»). Как потом выяснилось, это местная неженатая и незамужняя молодёжь собралась на традиционный «жок». Жаль, что я этого не видел...

Разбудили меня часов около шести утра мелодичные звуки, напоминающие перезвон колокольчиков. Выйдя на импровизированную террасу, я понял, откуда исходят эти звуки.

Почти в каждом дворе горели маленькие горны, и цыгане, сидящие по-турецки на земле перед «походной наковальной», усердной ударяли малыми молотками по куску раскалённого металла. В нужный момент по тому же металлу тяжёлым молотом ударяла супруга мастера. Подрастающее поколение — сын или дочь, естественно среднего школьного возраста — раздували мехи. Проходящие мимо (в том числе и мы) приветствовали работающего кузнеца по-молдавски «*Бун час бун!*» — «В добрый час!», и мастер в ответ вежливо приподнимал обязательную для цыганских мужчин шляпу.

Меня поразил весьма импровизированный характер кузнечного сооружения, несмотря на то, что в селе цыгане живут оседло уже с конца XVIII века (сообщение учителя истории из средней школы села Пыржолтень). Мой любезный хозяин и гид Гёрдис объяснил мне, что до конца 50-х годов XX века многие цыганские кузнецы, взяв с собой наковальню и нехитрый инструментарий, обходили в поисках заработка молдавские сёла, возвещая о своём прибытии громким возгласом «*Мештерул бун!* (хороший мастер)».

Во время моего очень краткого пребывания в селе почти в каждом дворе перед наковальнями сидели мужчины, работая весь световой день (электричества в селе практически не было). Урсарские кузнецы выковывали из железных заготовок штыри для открывания бочек с вином, примитивные кухонные ножи, более «продвинутые»

делали лопаты, заступы, варганы («дримбы»), особым образом за-тачивали серпы. При наличии у местного сельскохозяйственного населения приусадебных участков и огородов с разного рода растительностью, которая требует обработки с помощью сельхозорудий, — с одной стороны, и почти полном отсутствии мест, где бы продавались эти орудия, — с другой, труд урсарских кузнецов приносил им неплохой доход. В осенний период, во время уборки урожая дополнительный доход приносила так называемая «командировка» в соседние с Молдавией области Украины, где урсарские мастера помогали в ремонте сельхозтехники. Интересно, что местный колхоз предоставлял для таких «командировок» грузовик с шофёром. Заработок в «командировке» цыгане получали деньгами и зерном, причём какую-то часть и того, и другого отдавали родному колхозу. Их жёны поголовно все работали (иногда и просто числились) в колхозе огородницами и виноградарями.

Моё пребывание в селе Урсарь совпало с началом учебного года в местной школе-четырёхлетке. Прозвенел колокольчик, призывающий на первый урок, и село огласилось громким рёвом и плачем несчастных учеников, которых матери загоняли в школу чуть ли не с хворостиной в руке. И как выяснилось потом, такая бурная реакция на начало занятий в школе у урсарских школяров была вполне оправдана. Село мононациональное, единственным языком общения в селе (в семье, в микрообществе) является цыганский. Юные обитатели села никаким другим языком не владели. Преподавание в школе велось на молдавском языке, которого цыганские дети совершенно не понимали. Как мне было сказано, первые два года обучения в школе уходили на усвоение по-молдавски самых примитивных понятий, в последующие два года дети с грехом пополам учились читать и писать. Взрослые тоже говорили по-молдавски отнюдь не безукоризненно, с очень типичным урсарским акцентом, моментально выдающим их происхождение.

Так или иначе, но время, отпущенное на отгулы Гёрдиса, подходило к концу, и нам нужно было возвращаться в Кишинёв. Пешком мы дошли до села Пыржолтень, где поймали какой-то грузовичок, довёзший нас за 60 копеек по дорогам, показавшимся мне простой тропой, проложенной «по долинам и по взгорьям», до районного центра Калараш, расположенного в 50 километрах от Кишинёва. Оттуда добраться до вожделенной Спортивной улицы не составило нам никакого труда.

Через несколько дней на центральной улице Кишинёва (улице Ленина, разумеется) я совершенно случайно встретил другого моего цыганского знакомого, который во время обучения на актёрских

курсах при театре «Ромэн» некоторое время жил у меня в московской коммуналке. Зовут его Георге Марцин. В то время (1969 год) он работал заведующим Домом культуры в родном селе Волчинец всё того же Каларашского района.

Узнав, что я остановился у Гёрдиса (с которым он был прекрасно знаком), Георге обещал мне, что на следующий день отвезёт нас обоих в своё родное село. Сильно к вечеру он действительно появился на Спортивной улице. Мы тронулись в путь, естественно, на чёрной «Волге», которую где-то в городе поймал Георге. Шофёр работал в системе местного ЦК и поэтому его распирало от сознания собственного величия в присутствии каких-то цыган. Он, вопреки договорённости, довёз нас только до окраины Калараша и оставил посреди грунтовой дороги в какой-то луже. Остальные 14 километров до колхоза имени Кирова села Волчинец мы добирались: 1) на прицепе попутного трактора, который довёз нас до ближайшей развилки), 2) три километра пешком при тускнеющем свете заходящего солнца, 3) в кузове попутного грузовика, который привёз нас в самый центр колхоза на асфальтированную (!) площадь. Было уже темно, хотя центральная площадь и окрестности были хорошо освещены электричеством. Георге повёл нас в цыганский квартал (*«махалауа цигэняскэ»*), где жил сам. Граница электрического освещения была такой внезапной, что Георге вёл нас в кромешной темноте чуть ли не за руки, временами предупреждая о колдобинах и камнях на нашем пути. Тем не менее, в этой адской тьме он разглядел знакомого односельчанина и договорился с ним о поставке ему «нескольких килограммов» вина.

Ведомые нашим хозяином мы спускались в какую-то тёмную до черноты балку и, достигнув её, остановились, как вкопанные. Над утопающим во тьме цыганским кварталом на пригорке возвышался залитый электричеством типичный молдавский богатый дом с террасой и под железной крышей. Это была резиденция самого Георге Марцина, директора местного Дома культуры и руководителя местного самостоятельного цыганского ансамбля. Нас провели в касамаре и представили пожилой, но молодожаво выглядевшей цыганке, босой, но в красивой красной юбке. Это была мать Георге. Узнав, что её сын привёз друзей из Кишинёва и Москвы, она почему-то прослезилась. Позже я понял причину такой сентиментальности: когда Георге собирал на стол (не мужское занятие, но домашние женщины уже спали), он достал в качестве дополнения к принесённым «нескольким килограммам» вина бутылку домашней сливовой ракии, опорожнённой наполовину. При этом Георге очень выразительно посмотрел на мать.

Наша трапеза затянулась до трёх часов ночи, но как следует выспаться нам не удалось. Часов в шесть утра нас разбудило пение, доносившееся с террасы. Совсем молодой цыганский паренёк (лет пятнадцати-шестнадцати) под гитару пел изумительной красоты песни и баллады из лаутарского репертуара, причём в старинной молдавско-цыганской манере, которая называется по-молдавски *кынтаре ку пльнжере*, т.е. «пение с плачем». Это когда чистый голос вдруг приобретает хрипотцу, и пение украшается таким тремоло, что больше напоминает рыдание. Сейчас в Молдавии мало кто владеет искусством такого пения.

После обильного завтрака мы направились на экскурсию по цыганскому кварталу, состоящему из улиц Коммунистической, Пролетарской и Интернациональной. Судя по внешнему виду жилищ, кварталу больше всего подходило название Пролетарской улицы.

Глинобитные, часто даже не побелённые, хижины под соломой, крошечные приусадебные участки, очень мало огородов.

Местные цыгане — так называемые «цыгане домашнего очага» (*цыгань де ватра, вэтрашь*), которые по-цыгански ещё называются *ле ром гавунэ* «сельские цыгане» — потомки боярских рабов, а затем крепостных, оседлы с незапамятных времён. Основное их занятие в прошлом — сезонные сельхозработы по найму. Затем они стали колхозниками, выполняя в колхозе неквалифицированную работу. Некоторая их часть (исключительно мужчины) подрабатывала в качестве музыкантов на свадьбах и прочих торжествах, причём их оркестры были исключительно духовыми.

Цыганский язык они практически утеряли. В 1969 году по-цыгански могли говорить только Георге Марцин (выучился от отца, к тому времени уже покойного) и одна женщина в квартале. Некоторые понимали, но не могли говорить. Для большинства же родным языком был молдавский (т.е. румынский) в его диалектной разновидности.

И всё же они оставались цыганами. Я не говорю о выдающем происхождение антропологическом типе. Манера поведения, интонация даже молдавской речи, изумительно развитая музыкальность (Георге собрал дома свой ансамбль, чтобы устроить для нас небольшой концерт), хореографический талант — всё было очень цыганским.

Кроме того, об их цыганском происхождении очень часто напоминали им их молдавские соседи, у которых антицыганизм процветал ещё со времён независимого княжества Молдова, где рабство цыган было отменено лишь в 50-х годах XIX века.

Во второй половине дня в селе должна была состояться грандиозная молдавская свадьба, после первого акта которой (грандиозной

хоры на центральной площади колхоза) мы засобирались домой в Кишинёв.

В качестве эпилога

Недавно, просматривая молдавские сайты, касающиеся положения цыган в этой стране, я наткнулся на материалы молдавской Хельсинкской группы, рассказывающие о состоянии дел с цыганами в некоторых молдавских сёлах. Нашёл я там материалы и по селу Урсарь. С грустью прочитал, что положение дел там не только не улучшилось, а в каком-то отношении даже ухудшилось: электричества в селе нет совсем, школьное здание состоит только из двух комнат, занимаемых у частного лица, дети всё так же не владеют молдавским и учатся на непонятном для них языке, работа практически отсутствует, и цыгане обоего пола ездят на сезонные работы в Харьковскую область, где их часто обманывают работодатели.

Григоре Кантя (Гёрдис) в течение восьмидесятых несколько раз бывал у меня дома в Москве. Теперь он в правлении общества «Цыганская элита» (*Elita romani*) в Молдавии.

Георге Марцина я встретил в июне 2008 года в Киеве на международной конференции, посвящённой проблемам цыган Украины. Он возглавляет в Молдавии общество «Традиция цыган» (*Tradiția romilor*).

ПУТЬ

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

М.Ю. Лермонтов

Образ пути, образ странствия одинокой души художника — один из самых востребованных и часто встречающихся образов в мировой культуре. Достаточно вспомнить музыку Франца Шуберта, живопись Винсента Ван Гога или стихи Марины Цветаевой, как перед нами во всей своей драматической полноте встаёт образ одинокого отважного странника, несущего на своих плечах непосильный для других людей груз таланта и ответственности, тот тяжкий дар, который невозможно переложить на кого-то другого, разделить с родственной, дружеской душой честь и наказание этого дара.

«Кремнистый путь» Лермонтова — глубокая и исчерпывающая метафора, раскрывающая и высоты и бездны пути художника. Да, этот путь прекрасен, он сверкает, подобно звёздам, но он и бесконечно труден в своей суровости, он ранит ноги одинокого путника, и нет в этом бесконечном и величественном мире, в этой внемлющей Богу пустыне уголка, где можно отдохнуть, забыть о своём нескончаемом труде.

Не случайно башмаки на картине Ван Гога рассказывают нам о трудном пути художника, его страданиях и упорстве, а стёртые гвозди подметок этих башмаков сияют как звёзды, создавая с бесконечным синим «космическим» фоном звучный и возвышенный цветовой аккорд.

«Странствия» и «путешествия» — близкие, но в то же время и бесконечно далёкие по своему смыслу понятия. Странствовать человек отправляется не по своей воле, а повинясь зову судьбы, «по воле рока». Странствия не предполагают видимой цели, так как эта цель — внутри самого процесса странствия. Странствие становится жизнью путника и, как правило, заканчивается вместе с ней. В некоторых, особенно драматических случаях художник продолжает странствовать и после смерти — как Никколо Паганини или Николай Васильевич Гоголь...

Путешествие видится более спокойным и благополучным вариантом пути — ведь в путешествие человек отправляется сам, выбирая цель, выбирая дорогу — более спокойную или более интересную для него. Путешествие всегда заканчивается. В конце его путеводной звездой манит и согревает своим светом родной дом, тихая гавань, возможность отдохновения. «Единственно чего, быть может, лишён путешественник — это чувства спокойствия и времени на созерцание. Это не в его регламенте. Путешественник — не часть природы. Он пришёл извне и не подчиняется её законам. Он подчиняется лишь своему жёсткому расписанию и единственно, как представляется, — обстоятельствам непреодолимой природной силы, таким как землетрясение, наводнение или ураган»¹.

Современность чрезвычайно высоко оценивает все привлекательные стороны путешествия. Сейчас принято позиционировать многие привычные явления и предметы через образ путешествия — книги как корабль мысли, еда как путешествие, коммуникация — это путешествие душ, дневник — путешествие внутрь себя. Появилось понятие «философия туризма».

Так почему же великие творцы отправляются не путешествовать, но странствовать?

Даже не погружаясь глубоко в проблему странствий — путешествий, проблему жизненного пути и духовных исканий абсолютно ясно, что Борис Сергеевич Отаров — странник. Вся его жизнь — постоянное странствие, причём происходящее одновременно в нескольких направлениях и в нескольких измерениях.

Во-первых, это его необыкновенная, глубокая и увлекательная идея лабиринта, который является «непрерывной цепью обновления». У этой идеи, безусловно, есть свои корни, уходящие, в том числе, в глубины буддийского учения о странствии душ. «Истинное в странствиях! — сказал учитель с Чаши-горы. — При истинных странствиях не ведают, куда направляются: при истинном наблюдении не ведают, на что смотрят. Все вещи странствуют, все твари наблюдают — вот то, что я называю странствием, вот то, что я называю наблюдением. Поэтому и говорю: истинное — в странствиях! Истинное — в странствиях!»².

У идеи пути как познания есть собеседники и в XX веке — такие как Михаил Михайлович Пришвин, создавший свою особую художественную натурфилософию, Мераб Константинович Мамардашви-

¹ Алексей Чибисов. Музыка странствий: философия культурного туризма // Проза ру, 2007. <http://www.proza.ru/2007/07/18-11>

² Афоризмы и притчи Востока. <http://www.zodiak.lv/filosofy/aforizmi/daoskie/?curPos=40>

ли, понимающий философию как путь через море незнания, Нина Ивановна Гаген-Торн, с её этнографическими экспедициями, одинокими морскими плаваниями на байдарке и стихами, ставшими её спасительным странствием («Те, кто разроют своё сознание до пласта ритма и поплывут в нём, — не сойдут с ума. Стих, как шаманский бубен, уводит человека в просторы Седьмого Неба...»).

И, наконец, это Генрих Степанович Батищев, посвятивший себя поискам путей познания. Он писал: «Человек одарён возможностью пробудиться от косности, от ничего не ищущей псевдо-жизни, от неустремлённого замкнутого существования — к жизни в устремлении, жизни подвижной. И притом одарён потенциями искать во всех измерениях бытия, явного и неявного. Но вовсе не ради того, чтобы он сузил эти возможности и ограничил себя лишь некоторыми измерениями, не ради того, чтобы он загородил относительными открытиями — ожидающее его абсолютное Открытие — приобщение к полифоническому сотворчеству. Человек достоин испытывать тяготение к неисчерпаемому и вечному лону сотворческого авторства — как такому адресату своего искания и незавершённого путешествия, к которому, в конечном счёте, как бы стягиваются и сходятся все возможные, сущие и могущие возникнуть, бесконечно многие адресаты его искания. Человек достоин не застрять на многообразии обликов и лиц, не заслонить ими от себя их единения в трансцендентную Сверхгармонию, отнюдь не безликую. И тогда, через восхождение до этого достоинства, все встречающиеся ему одушевлённые и одухотворённые облики-лица — все *относительные* адресаты искания — совместно зовут его прозреть за ними *абсолютный над-адресат*, всеобъемлющий Лик. Всякая относительная и ограниченная жажда истины или добра, или красоты имеет под собой коренящуюся в человеке подспудную жажду абсолютной Истины, абсолютной Красоты, и абсолютного Добра в сверхгармоническом небезликом единстве»¹.

В творчестве Бориса Отарова тема странствий постоянна и многогранна. Так, считая своими учителями Ван Гога и Клее, Отаров путешествует в своём воображении вслед за ними по дорогам Европы, пересекает Швейцарию, юг Франции и, разумеется, впитывает в себя художественную жизнь Парижа. Если это не так, то откуда же в его картинах эти роковые укротительницы диких зверей, эти клоуны с их раскованностью, смехом и слезами, эти неоновые мерцающие танцовщицы?

¹ Батищев Г.С. Найти и обрести себя // Вопросы философии, 1995, № 3. С. 95–129.

Одна из самых значительных страниц художественного наследия Отарова посвящена странствующим парусникам и рыбацким лодкам. Для него эти корабли — образ странствия в его концентрированном, исчерпывающем, наиболее полном виде.

Необходимо отметить, что среди этих картин нет ни одной, в которой говорилось бы об отдыхе, счастливом, безоблачном рае — том самом, к которому стремится путешественник, и который неведом подлинному страннику. Здесь всегда сопротивление, преодоление, стремление несмотря ни на что. Лодка на берегу в картинах Отарова — образ всегда грустный. Это всегда усталость, некоторое опустошение, вынужденная пауза в движении. Для него путь корабля — даже в холодном бурном море среди тяжёлых клубящихся облаков — естественное и желанное состояние жаждущей обновления души.

Борис Сергеевич написал замечательные работы, посвящённые Александру Грину. Это — рукопожатие двух странников, двух родственных душ, которые о многом могли бы поговорить, если бы их жизненные пути пересеклись. Картины Отарова, посвящённые Грину, полны поэзии и бесконечной нежности. Огромное значение художник придаёт в этих работах деталям: дудочка, деревянная лодка — трогательные и такие подлинные детали его пути по морям воображаемого мира.

Художника привлекали и пейзажи в самом традиционном смысле. Ему интересны и картины северной природы, и неведомые тропические страны, и, конечно, Кавказ в его бесконечно разнообразных проявлениях. Эти картины — свидетели странствия художника по миру, его поисков, трудных размышлений и радостных, счастливых открытий-озарений.

«Теперь я понял. Ты не путешественник, и даже не турист. Ты понял ценность самого пути, а не его предела. У твоего пути нет конца, но есть начало. Он бесконечен, но у него есть цель. Он проложен через всю жизнь, ты ощупываешь дорогу с помощью любви и созерцания. Я говорил тебе, что ты странный человек. Да, я теперь знаю, как тебя называть. Ты странник. В страннике есть загадка. Ты умеешь прислушиваться к себе, не теряя из виду пути. Ты умеешь остановиться, не прекращая движения. Ты умеешь слушать музыку, которую другие не слышат. У тебя есть дар — ты можешь рассказать людям не о том, что ты увидел, а о том, что ты почувствовал в пути. В этом есть разница. Это не многим дано. Этого не многие понимают. Тебя все время зовет в дорогу неуловимый шёпот музыки, создаваемый таинственной гармонией твоей души и тела. Это — беззвучная музыка странствий, которую ты увидел с закрытыми глазами. Это

дар, которому научить нельзя. Можно только надеяться, что, глядя на тебя и веря в тебя, люди станут открытыми, начнут верить друг другу, обретут счастье в настоящем, будут жить и понимать, что живут. А музыка, увиденная тобою с закрытыми глазами, этот маяк, прокладывающий тебе дорогу, вызывающий непреклонное желание идти на зов, пусть никогда не гаснет. И пусть эта музыка странствий освещает дорогу каждому, кто избрал для себя путь странника»¹.

¹ Алексей Чибисов. Музыка странствий: философия культурного туризма // Проза ру, 2007. <http://www.proza.ru/2007/07/18-11>.

ПУТЕШЕСТВИЯ: ИЗМЕНЕНИЕ МИРООЩУЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

...Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран,
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман...

А. Блок

Многие люди с юности мечтают о дальних странствиях, об открытии новых пространств. Можно сказать, что с первых шагов мы пускаемся в путешествие, постоянно расширяя границы своего мира — от колыбели по дому, потом по двору, потом по округе. Постепенно мы создаём себе свою вселенную. И у некоторых — наиболее активных, наиболее любознательных — возникает потребность всё дальше отодвигать эти пространственные границы.

С незапамятных времён люди участвовали в военных походах, пускались в торговые, деловые, затем «учёные» поездки, а также в паломничества. И, наконец, любознательные персоны отправлялись за познанием нового, за восхищением красотами, за отдохновением души.

Уже к концу XVIII века путешествия стали очень популярны в среде русского дворянства и купечества. В странствия пустилась русская знать — от царской семьи до юношей в сопровождении гувернёров. В то время уже стали активно выезжать в Европу писатели, художники, музыканты, организовывались научные экспедиции за границу, а также для изучения Сибири, Дальнего Востока и других дальних мест. В свои путешествия вельможи и учёные обычно брали с собой художников, которые должны были зарисовывать самые необычные впечатления от новых мест.

Всё начинается с мечты. Однако для многих влекущие мечты о путешествиях казались несбыточными, иногда даже фантастическими. Так, Пушкин всю жизнь грезил о дальних странствиях, но его не выпускали за границу. И когда он плыл с Северного Кавказа в Крым, он всматривался в морскую даль и писал с грустью:

Я вижу берег отдалённый,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я.

В прежние времена путешествовали в экипажах, передвигались степенно, могли спокойно наслаждаться сменой пейзажей и поселений. И потому особое значение придавалось самому движению, дороге. Это очень эмоционально передал страстный любитель «прокатиться по Европе» Н.В. Гоголь в своём знаменитом лирическом признании: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!... Боже! Как ты хороша подчас, далёкая, далёкая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!»¹. Здесь выражена фанатичная надежда на целебные свойства дороги, на возможность излечения души движением в пространстве. В то время многими людьми «овладело беспокойство, / Охота к перемене мест», по известному выражению Пушкина.

В данном случае мы будем говорить в основном о влиянии на человека познавательных путешествий. Нас интересуют путешествия, которые имеют в качестве основной цели открытие нового.

Замышляя такое путешествие, любознательный человек стремится воочию увидеть то, о чём он слышал, про что читал, что видел в телевизионных сюжетах или в документальных фильмах. Он хочет всё увидеть своими глазами! Н.М. Карамзин приводит суждение уважаемого им профессора и писателя Карла Филиппа Морица: «Ничего нет приятнее, как путешествовать... Все идеи, которые мы получаем из книг, можно назвать мёртвыми в сравнении с идеями очевидца»². Человек как бы актуализирует, облакает в осязаемую плоть имеющиеся в его духовном потенциале почти виртуальные образы.

Выезжая из своего дома, из своего города, человек уже настраивается на внутренние перемены. Принятие решения — уже шаг, который пробуждает особое ощущение внутри личности. Учитель Пифагора философ Ферекид Сироский советовал своему ученику: «Отправляйся путешествовать — только так ты утолишь жажду познания. Помни: путешествия и память суть два средства, возвышающие человека и открывающие ему врата мудрости»³.

Каждый, кто собирается в дальнее странствие, как правило, едет с определённой психологической установкой **на другое**, едет с предвкушением особого рода впечатлений. И, конечно же, положительных эмоций.

¹ Н.В. Гоголь. Избранные произведения. М.; Л., 1947. С. 477.

² Н.М. Карамзин. «Письма русского путешественника». М., 1980. С. 82.

³ Волошинов А.В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. М.: Просвещение, 1993. С. 224.

Ты улыбаешься кому,
 О путешественник весёлый,
 Тебе неведомые долы
 Благословляешь почему?¹

Такой естественный вопрос возник у Осипа Манделъштама, принявшего романтическое путешествие в Армению. Много вариантов ответов можно на него найти, и все они субъективны и загадочны, потому что каждый ответит по-своему.

Люди чаще всего хотят уехать от привычной, надоевшей или утомившей обыденности, от рутины, от пошлой суеты, от перегрузок, от неприятностей. Чацкий бежал из Москвы от «скуки» в места, где «повольнее», а Евгений Онегин, спасаясь от «хандры», пустился в странствие в русскую глубинку. И интересно об этом сказал А. Панарин в своей статье о Гоголе: «Но дорога — это бесприютность особого рода: обнадёживающая»².

Во все времена каждый человек, который пускается в дальнюю дорогу, надеется либо на благостное успокоение с помощью необычности окружающей красоты, либо на психологическую «встряску», связанную с изменением обстановки. И каждый таит скрытую надежду, что свежий ветер пути свершит перенастраивание внутреннего состояния, приведёт к обновлению внутреннего мира.

Уже сама подготовка к поездке, сами сборы что-то неумовимо меняют в состоянии человека, поскольку он уже озабочен тем, чтобы получше экипироваться для дальнего пути. Постепенно внутри создаётся атмосфера лёгкого волнения — недаром в XIX веке всякие выезды связывали с понятием «беспокойство». И издавна люди путешествия романтизировали, потом возникли такие фигуры речи, как «ветер странствий», «Муза Дальних Странствий». Зачастую путешествия являлись в снах, в грёзах. Вот как это выглядит в стихотворных иллюзиях страстного путешественника Николая Гумилёва:

Я пробрался в глубь неизвестных стран,
 Восемьдесят дней шёл мой караван;
 Цепи грозных гор, лес, а иногда
 Странные вдали чьи-то города...³

¹ Осип Манделъштам. Собрание произведений. М., 1992, с. 174.

² Панарин А. Н. В. Гоголь как зеркало русского странствия по дорогам истории / «Москва», 2003, № 6. С. 145.

³ Николай Гумилёв. Carmina ab auctore select. СПб, 1994. С. 60.

Человека влечёт в странствие стремление прервать монотонную линию жизни, удалиться от познанного уже в деталях образа жизни, — им овладевает жажда изведать неизведанное, его ведёт по дорогам новых пространств стремление испытать неиспытанное. Происходит своеобразный скачок в жизни — человек как бы взлетает над всеми своими путями. И уже с самого начала пути спонтанно и довольно быстро начинает изменяться самоощущение новообращённого путешественника: его душа с волнением готовится к переменам — как внешним, так и внутренним. Он неосознанно настраивается на проникновение нового не только в образ его жизни на эти дни — недели — месяцы, не только на общее улучшение душевного состояния, но также и на более глубокое обновление своего внутреннего мира.

С этим связано психологически предопределённое ожидание **удивления**, ведь предчувствуется встреча с тем, чего не видел никогда в жизни. И.А. Гончаров, отправившийся в экспедицию секретарём при адмирале Е.В. Путятине на военном фрегате «Паллада», вёл официальный путевой дневник и в то же время записывал наблюдения лично для себя. Этот талантливый писатель в дальнем плавании не переставал удивляться разнообразию и красоте открывавшихся взгляду картин. Он очень эмоционально писал в своём знаменитом романе «Фрегат Паллада»: «Что это такое? декорация или действительность? какая местность! Близкие и дальние холмы, один другого зеленее, покрытые кедровником и множеством других деревьев — нельзя разглядеть каких, толпятся амфитеатром, один над другим. Нет ничего страшного; всё улыбающаяся природа: за холмами, верно, смеющиеся долины, поля...».

К сожалению, не только красоты открываются в дороге, возникают порою и разные трудности, которые могут омрачать впечатления, влияя на настроение, на самоощущение человека. Об этом образно написал Н.М. Карамзин в своих «Письмах русского путешественника»: от трудностей в пути «все приятные мысли о путешествии затмились в душе моей... Внутренне проклинал я то беспокойство сердца человеческого, которое влечёт нас от предмета к предмету, от верных удовольствий к неверным, как скоро первые уже не новы, — которое настраивает к мечтам наше воображение и заставляет нас искать радостей в неизвестности будущего!»¹

Однако в поездках человек **узнаёт много нового**, он получает возможность более трезвой, более объективной оценки реальной жизни других стран, других народов. Русский драматург Д. Фонви-

¹ Н.М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 84.

зин в 1777—1778 гг. предпринял длительное странствие в Германию и Францию. Он писал подробные письма с описанием своих впечатлений сестре Федосье и графу Н.И. Панину. В одном из писем из Франции он писал: «Мы везде были и часто видели то, чего, не видав глазами, нельзя постигнуть воображением»¹. Человек обогащается новыми знаниями, новыми возможностями сопоставления разных реальностей.

Любознательный путешественник видит новую цветовую гамму: на севере — необычно светлое небо, на юге — ослепительно яркие краски зелени... Возможно, он впервые вдруг увидит море или горы, водопад или экзотическую птицу. Он ощущает новые запахи, слышит необычные, непривычные звуки. Всё это в совокупности не только **видоизменяет представление об окружающем мире, но и весь механизм видения**, восприятия мира в новом для него единстве, в новой гармонии. Взгляд как бы обретает новую свежесть, потому что с глаз, как говорится, снимается «замыленность» — пелена примелькавшихся фигур, красок, тонов, оттенков. Это приводит к обогащению чувственной сферы человека, поскольку утончается его восприимчивость. А уже на этом меняющемся чувственном основании развивается способность анализа, сопоставления разных объектов реальности.

И действительно, при смене обстоятельств, климата, пейзажей, архитектурных шедевров, при новом общении людей друг с другом происходит **интеллектуальное совершенствование** вдумчивого путешественника. Ещё Леонардо да Винчи высказал по этому поводу умозаключение: «Познание стран мира — украшение и пища человеческих умов»². Смена впечатлений, их накопление способствуют активизации мыслительных процессов, приводят человека к попыткам обобщения увиденного, к анализу и разного рода выводам. Недаром Анатолий Франс констатировал важный, по его мнению, факт: «Иногда один день, проведённый в других местах, даёт больше, чем десять лет жизни дома»³. Такое заключение обуславливается очевидными преимуществами перемещения в пространстве — с обогащением новыми знаниями, расширением кругозора. И для этого совсем не обязательно ехать в дальние страны — новые места в родной стране также могут обогатить не только впечатлениями (чувственную сферу), но и информацией (интеллектуальную сферу).

Особенности воздействия путешествия определяются также тем, что в условиях «перемены мест» не только расширяется географи-

¹ Д.И.Фонвизин. Собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 419.

² <http://www.wisdoms.ru/126.html>

³ <http://letter.com.ua/aphorism/travel1>.

ческое пространство, но по-своему уплотняется время, насыщаемое новыми картинами, новыми событиями. Даже недлительное путешествие образует для человека особую жизнь, хотя и ограниченную рамками пространства и времени. В большинстве случаев это воспринимается не как эпизод — а скорее как особая эпоха, отделённая от будней, исполненная других чувств, другой радости. Это чётко выразила Агата Кристи в лаконичной формуле: «Жизнь во время путешествия — это мечта в чистом виде»¹.

Осуществление мечты создаёт своеобразную светлую лауну в равномерно текущем потоке человеческой жизни. И часто рождается чувство праздника, который какое-то время длится и потом остаётся островом счастья в памяти человека. Если внимательно всмотреться во внутренние процессы, которые происходят в человеке в связи с отрывом от привычной обстановки, во время смены всех измерений жизненной ситуации, можно увидеть, что он незаметно освобождается от собственных стереотипов. Избавляясь от ежедневного однообразия, включаясь в новую динамику жизни, человек восстанавливает чистоту своей натуры, своей природы. Об этом хорошо сказал Альбер Камю: «Путешествие как самая великая наука и серьёзная наука помогает нам вновь обрести себя»².

Во время поездки любой человек отрешается от своих каждодневных обязанностей, в конечном счёте, зачастую угнетающих, — и это даёт очень ощутимое расширение **спектра свободы**. Дорожные заботы в основном связаны с какими-то личными потребностями, путешественник в большей степени сосредоточен на себе и потому уделяет своей персоне гораздо больше внимания, чем в обыденной жизни.

Кроме того, человек во время странствия отвлекается от общепринятых в его кругу условностей поведения, он **расковывается**, поскольку изменяется окружение, исчезает зависимость от служебных, семейных, бытовых забот. Он попадает в новое окружение и в результате этого ведёт себя более свободно, более естественно. Освобождаясь от ограничивающих его в повседневной жизни социальных пут, человек становится ближе к самому себе. При этом меняется не только его психологическое самоощущение, но также и его имидж. И окружающие его люди (как знакомые, так и новые попутчики) воспринимают и оценивают его в новой обстановке не так, как он привык, а по-другому. А это, в свою очередь, оказывает обратное воздействие на самоощущение и самооценку человека: как правило, в этих условиях повышается удовлетворённость собой.

¹ <http://mudrostvekov.siteedit.ru/putishestvie>

² http://www.foxdesign.ru/aphorism/topic/t_travel.html

И при осуществлении путешествия человеком в большинстве случаев овладевает **ощущение радости**, иногда даже восторга, что, несомненно, оздоравливает «душевный микроклимат». О таком приподнятом состоянии души в дороге 26 июня 1842 г. писал Гоголь в письме к В.А. Жуковскому из Берлина: «Пишу вам на дороге в Гастейн... Я ничего вам не скажу, что происходит внутри меня, — и о чём говорить? Скажу только, что с каждым днём и часом становится светлей и торжественней в душе моей, что не без цели и значенья были мои поездки, удаления и отлученья от мира, что совершалось незримо в них воспитанье души моей, что я стал далеко лучше того, каким запечатлелся в священной для меня памяти друзей моих...»¹. Гоголь остро чувствовал и осознал благотворное обновление души при расширении жизненного пространства, вызывающее новые импульсы жизни. И его не страшили дорожные перипетии.

Гоголь не только любовался пейзажами русской глубинки и не только грустил, созерцая нищету русских деревень на фоне прекрасной природы. В дороге Гоголь обдумывал свои замыслы, заряжался творческой энергией.

Особый дух путешествия способствует **рождению вдохновения** у творческих (и даже не очень) личностей.

Недаром в Германии в средние века художников после окончания обучения у мастера отправляли в путешествие с тем, чтобы они могли обогатиться познанием жизни, впечатлениями от восприятия разнообразия природы и архитектуры, жизни людей в других условиях и т.д. Так, например, странствовал после учёбы в течение всей жизни по странам Европы Альбрехт Дюрер. «Двадцати лет от роду Альбрехт Дюрер начал свои странствия по свету. Тогда он покинул родной город почти на четыре года. Сначала, в 1492 году, художник ездил в Кольмар, надеясь увидеть там знаменитого в Германии мастера Мартина Шонгауэра и изучить его работы. <...> В те же годы Дюрер побывал на Верхнем Рейне с его удивительными пейзажами, в швейцарском Базеле — центре тогдашнего книгопечатания и искусства графики, а в 1493 г. — в Страсбурге <...> Главным же событием в жизни молодого Дюрера стало путешествие в Венецию <...> В путешествиях он многое открыл для себя»². В переездах Дюрер познавал жизнь и искусство разных местностей.

И русские художники ездили в Италию не только для приобретения навыков живописи, но и для познания иного мира — красоты природы других мест и совершенного искусства. Они проникались ярки-

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Письма. М., 1952. Т. II. С. 183.

² Елена Рачеева. Альбрехт Дюрер: эпоха нового мышления // «Истина и жизнь», 2005, № 12.

ми впечатлениями, что побуждало их **под новым углом зрения** создавать художественные произведения, в которых отражались те изменения, которые происходили в их внутреннем мире в результате путешествий.

Можно привести множество примеров благотворного влияния странствий на творчество художников, поэтов, музыкантов. Так, известно, что художник Карл Брюллов в 1835 году отправился в путешествие с литературно-художественной экспедицией. «Путешествие Брюллова по Греции и Турции обогатило и расширило его творческий кругозор. Вынесенные из путешествия наблюдения послужили впоследствии постоянным источником для композиций на восточные темы»¹.

Страстный путешественник, художник В.В. Верещагин объездил весь мир: много путешествовал по России, был на Кавказе, в Крыму (участвовал в войне с Турцией), на Дунае, проехал по Западной Европе, дважды посетил Туркестан и дважды побывал в Индии, посетил Сирию и Палестину, Кубу, США, Филиппины, Японию. И, конечно, многие его живописные полотна отразили его разнообразные путевые впечатления, переживания, а они, свою очередь, основывались на зарисовках и этюдах, которые неутомимый художник делал во время своих длительных поездок. Он умел по-своему видеть неповторимую красоту новых мест, подмечал своеобразные особенности бытия разных народов. Это определило богатство образов, оригинальность сюжетов, свежесть и широкую гамму красок его по-своему уникального творчества.

Широко известна судьба Поля Гогена, мятежная душа которого жаждала экзотической духовной «подпитки». Время от времени ему надоедала оседлая нищенская жизнь, и он во спасение нанимался работать на суда и пускался в дальние странствия по земному шару. Он бывал в Бразилии и Панаме, 7 лет прожил в Перу, а потом отправился на острова Океании, избороздил Средиземное море, заплывал даже в полярные широты. И, в конце концов, его муза обрела настоящее вдохновение на острове Таити — здесь он нашёл свой «планетарный дом». «Гоген купил соломенную хижину в глухой деревушке и принялся за работу. Палитра художника расцвела яркими красками, повторяющими краски тропической зелени, моря, солнца, песка»². Именно здесь, вдали от родной Франции, Гоген нашёл себя как художника: обрёл свои неповторимые образы, свои насыщенные краски, чёткие формы и объёмы.

¹ По материалам книги: Э.Н. Ацаркина. Брюллов, М.: «Искусство», 1963.

² Художественная галерея. Гоген. 2004., № 6.

Следует также отметить, что в процессе странствий укрепляется **терпимость** путешественника к различным укладам жизни, к различным традициям. При посещении больших городов и малых селений разных народов он наблюдает многообразие укладов жизни, своеобразие нравов и учится находить что-то положительное у всех наций и народностей. Более того, он приобщается к мировой культуре, что даёт ему возможность чувствовать себя жителем не только своей страны, но и планеты Земля.

Однако, конечно, не только восторженные впечатления получает путешественник в дороге и на месте пребывания, он погружается в разнообразные ситуации, и когда-то открывает для себя не совсем приятные стороны жизни, быта, психологии людей других стран. Об этом довольно жёстко написал Д. Фонвизин в одном из своих писем: «Если вы воображали, что мы пленимся чужими краями, то как обманулись! — Со всем тем, я очень рад, что видел чужие края <...> Много приобрел я пользы от путешествия <...> Научился я быть снисходительнее к тем недостаткам, которые оскорбляли меня в моем отечестве. Я увидел, что во всякой земле худого гораздо больше, нежели доброго, что люди везде люди, что умные люди везде редки, что дураков везде изобильно и, словом, что наша нация не хуже ни которой и что мы дома можем наслаждаться истинным счастьем, за которым нет нужды шататься в чужих краях»¹. Так что в пути человек накапливает неоднозначные впечатления, что создаёт условия для обогащения духовной сферы личности.

В пути по новым местам человек расширяет границы своего внутреннего мира: его духовный потенциал концентрирует результаты познания прежде незнакомого — и на чувственном, и на рациональном уровне. «Человек берёт себя с собой, когда он путешествует. Здесь он и выходит за свои пределы, становится богаче полем, лесом, горой», — писал немецкий социальный философ Эрнст Блох².

Путешественник заостряет глаз и ухо, обретает новый ракурс видения, накапливает сокровища необычных впечатлений и знаний. Его мироощущение преодолевает замкнутость в самом себе, выходит из жёстких рамок, он расковывается, у него расширяется спектр личной свободы — и в восприятии мира, и в суждениях, и в поведении. Более здоровым душевно вернётся он в родные места, к своей повседневному принимаемой жизни.

При просмотре привезённых из собственных путешествий фотографий у меня включается пространственная память: я вижу или

¹ Д.И. Фонвизин. Собр. соч., М.; Л., 1959. Т. 2. С. 449

² <http://www.dva-slova.ru/authors>.

ощущаю всё, что было вокруг, и пространство заполняется не только предметами, но и цветом, и звуками, и солнечным светом, и запахами, и даже — теплом или холодом. Я воскресаю в том самом самоощущении, в каком пребывала где-то там, в ином, почти сказочном мире. И ещё больше даёт своё видео, в которое вкладывается собственное видение новизны.

А воспоминания будут ещё долгое время питать душу тёплым чувством. И призывать к новым странствиям.

ОРНАМЕНТ В РАЗНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭПОХИ (ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ВРЕМЕНИ)

Прежде чем начать наше путешествие во времени, напомним, что не всякое декоративное оформление предмета называется **орнаментом**. Орнамент — это «строго» построенное изображение. Остальные изображения на предмете можно называть декором. Мы же будем говорить об орнаментах на произведениях прикладного русского и славянского искусства и культурных памятниках предков славян.

Орнамент (от латинского *украшение*) — узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов и предназначенный для украшения различных предметов; он связан с поверхностью, которую украшает и зрительно организует (4, с. 85). Орнамент используется также для украшения архитектурных сооружений (5, с. 936). **Орнаментальность** — эстетическое качество формы; украшать — снабжать необходимым, оснащать, вооружать. (1, с. 390–391). Таким образом, орнаментом является узор, украшающий предмет, обогащающий и гармонизирующий его внешний вид. Одно из главных качеств орнамента — ритмически упорядоченное изображение.

Орнамент может быть графическим (линейным), фигуративным (изобразительным) и скульптурным (лепным, объёмным). Он состоит из повторяющихся модулей: мотивов, знаков или стилизованных изображений. Мотивы — это изображения-модули в составе орнаментального строя, которые можно различать по типам; знак — линейная единица изображения, форма которой не всегда прямо соответствует вложенному в неё смыслу; стилизованное изображение — фигура в составе сложно организованной орнаментальной композиции.

Древность

В доисторические времена орнамент являлся своего рода письмом, языком своего времени.

Древнейшие «доорнаментальные» изображения, такие как наскальные, скорее имеют сюжет и повод, нежели систему построения в строгом смысле этого слова. Орнамент в древности чаще отображал мировоззренческие категории благодаря своему ритму и закрытому, не известному нам смыслу. Мы можем это увидеть на примере

декоративного оформления праславянской керамики, а потом проследить, как видоизменялись методы построения орнамента, его модули и место в мире искусства с течением времени.

В древности человек отдавал предпочтение знаковым формам, а не реальным изображениям. Орнамент — текст, условно переработанное, обдуманное знание, главная функция которого — магическая. Некоторые исследователи видят в знаках зашифрованные магические знания об обожествлявшихся древними явлениях природы (осадки, светила, земля, растения, животные).

Памятники первобытной культуры в основном не являются предметами искусства в классическом понимании. Это и бытовая утварь, и орудия труда. Как вотивные¹ атрибутируются лишь немногие археологические памятники. Мы будем опираться на мнение, что в первобытном мире «эстетические категории» не существовали в чистом виде. Красота была сокрыта в назначении и пользе.

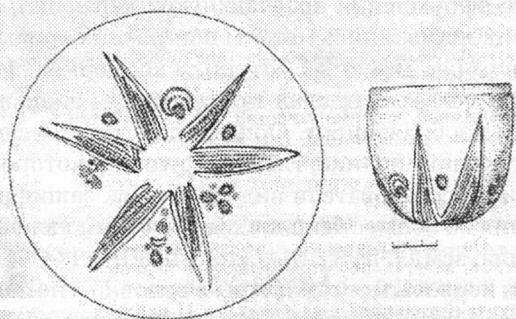
Наиболее часто встречаются в декоративном оформлении памятников древности такие элементы орнамента как волнообразные, центричные (солярные) или четырехугольные.

Волнообразные мотивы и меандр. Волнообразные мотивы — это все ломаные и волнообразные линии. Сложный волнообразный мотив-бордюр (с симметрией типа $(a):2$)², — меандр — образован из квадратных, треугольных, округлых, овальных, S-образных модулей. Известно семь видов бордюров, которые были описаны впоследствии с помощью математических формул. Все они являются знаками воды и дождя. Волны и ломаные линии могли быть составлены из точек и других простых элементов. Волнообразные мотивы часто сочетались с горизонтальными линиями, точками и разнообразными вариациями солярных знаков.

Центричные мотивы. Это — розетки, вихревые розетки, свастика, триквестр, круговые (центричные — построенные по принципу «цветка» и состоящие из подобных 3-х и более секторов) мотивы. В частности и в математике «роза» — это центричная фигура (2, с. 379). Центричные мотивы строятся с использованием различных линейных и геометрических форм, могут быть самоценными, или же выступать частью более сложного узора (*Илл. 1*). На этой иллюстрации изображен керамический сосуд Черняховской культуры.

¹ Являющиеся предметом культа.

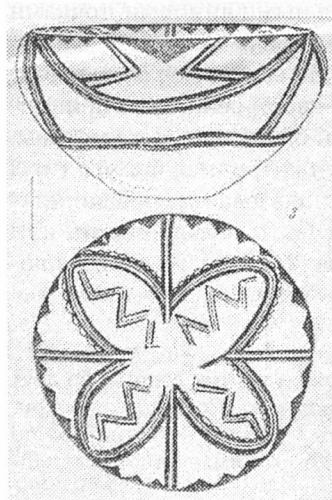
² Фигура, подвергаемая элементарному переносу, сама состоит из двух частей, переходящих одна в другую при поворотах на 180 градусов вокруг оси, перпендикулярной к особенной плоскости (7, с. 78) — симметрия по принципу обегавшей Трипольской спирали, которая имеет много вариантов, в том числе «солнечный» и «змеинный».



Илл. 1. Керамический сосуд Черняховской культуры. II–III вв. н.э.

В зависимости от ракурса рассмотрения орнамент прочитывается по-разному: сбоку — чередование треугольных скобок с включениями линий, состоящих из точек, с лунарными и солярными знаками (центричные мотивы), составленными из линий и точек. При взгляде со стороны дна сосуда орнамент читается как шестилепестковая розетка с заострёнными лепестками с включениями линий из точек; между лепестками розетки — лунарные и солярные знаки.

Иногда их можно увидеть только в определённом ракурсе, например, когда центр композиции расположен на дне (внутри или снаружи) керамической посуды (*Илл. 2*). На рисунке изображён керамический сосуд Трипольской культуры III–IV тыс. до н.э. Сосуд имеет декор снаружи и внутри. Внутренний декор полностью читается при взгляде на сосуд сверху. Внешний декор: Повтор ме-



топ с узором с использованием зеркальной симметрии с вертикальной осью симметрии. Метопы ограждены по бокам пучками вертикальных линий; по верхнему краю помещены треугольники, по центру большого треугольника отходят встречные треугольные скобки; всю эту композицию из треугольников и треугольных скобок обрамляет большая провисающая дуга. Это идеограммы облаков и дождя. Внутри сосуда четырехсекторный декор, сектора образованы пучка-

Илл. 2. Керамический сосуд Трипольской культуры. III–IV тыс. до н.э.

ми вертикалей. Сектор снаружи ограничен цепочкой треугольников; из центра этой центричной композиции «растёт» по лепестку в каждом секторе; лепесток образован пучком дуг, внутри которого помещена вертикальная ломаная линия, лепесток-дуга обрамлён малыми округлыми скобками-дугами.

Солярные мотивы — это собственно круговые или свастические, относящиеся к солнечному культу. Такие мотивы имеют великое множество модификаций. Их прочитываемость также может зависеть от угла рассмотрения предмета.

Четырёхугольные фигуры и параллелограммы. К этим геометрическим фигурам относятся все модификации ромба и квадрата и все многоугольники. Самым распространённым орнаментальным модулем является ромб, который составляет фигуры и образует узоры, заполняющие всю поверхность.

Взаимопроникновение ромбических и волнообразных, а также ромбических и солярных мотивов даёт множество сложных форм, таких как сложные розетки или ромбо-меандровый узор.

Способы построения орнамента:

— повтор или чередование мотивов, создающих особого рода композиции;

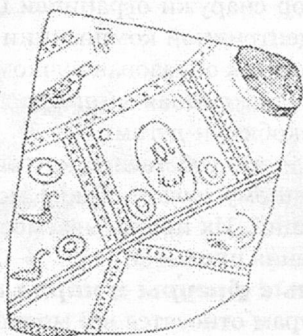
— бордюры: многоярусные и окаймляющие (образующие рамки), «бесконечные» или замкнутые (в случае, например, нанесения рисунка на керамические сосуды);

— орнамент, разделённый на прямоугольные участки — метопы¹, включающие в себя знаки, стилизованные изображения, орнаментальные модули (*Илл. 3*). На рисунке изображен фрагмент керамического сосуда Черняховской культуры II—III вв. н.э. Декор построен по многоуровневому принципу; все уровни имеют различное знаковое наполнение и различное строение. Верхний ярус поделен на горизонтальные зоны с включением знаков; средний ярус поделён на метопы с включениями идеограмм и знаковых форм; нижний ярус зонирован ломаной линией, её секции включают знаки и идеограммы.

Изображения могут носить и линейный характер, то есть могут быть образованы линиями, а линии могут быть и сложносоставными.

Модули и ярусы в составе орнамента могут изображать разные представления о мире, о человеке в нём и о выполняемых им действиях. При их построении могут использоваться разные виды симметрии.

¹ В данном контексте — горизонтальная лента декора, разделённая на равные части.



Илл. 3. Фрагмент керамического сосуда
Черняховской культуры. II–III вв. н.э.

Конечно, в первобытном искусстве имеют место и антропоморфные, растительные и зооморфные мотивы, которые, однако, редко являются собственно орнаментальными элементами.

Вероятно, первобытное мироощущение и верования требовали специального языка для выражения и сохранения определённого рода знаний, что обеспечивало человеку гармоничное существование. И язык символов, из которых складывался орнамент, считался наиболее приемлемым для достижения этих целей.

Средневековье

В Средневековье обнаруживается явное следование традициям древности. Средневековое искусство представлено множеством видов предметов и материалов. От этого времени сохранились и текстильные памятники, а не только металл и керамика.

В эти времена в орнаменте преобладали **трехчастные** композиции, соотносимые с ритуалом и космосом, когда центральный персонаж — «мировое древо» или «богиня», а фланкирующие — прибоги или священные животные. Часто орнаментальные формы вписываются в круг или квадрат, то есть орнаментальный декор к этому времени структурируется.

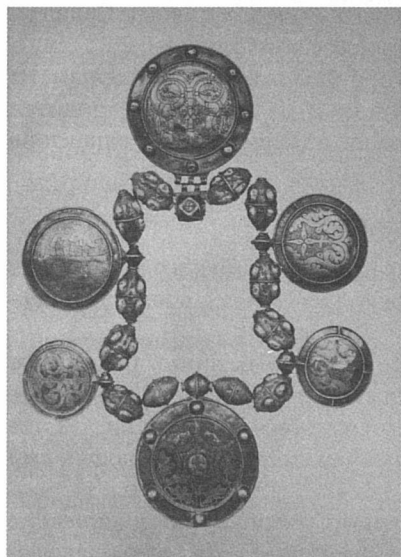
Центричные мотивы в основном указывают на древний солярный культ, так как именно в круг вписываются все виды розеток, звёзд и крестов.

Орнаменты, **заполняющие всю поверхность**, строятся в основном из геометрических и процветших спиралей (как одного из видов травных орнаментов), застилающих фон сплошным «живым» ковром и создающих «воздушное пространство» декора.

Орнаментальный декор строится и по **многоуровневому** принципу или составляется **из клейм**. Часто применяется повтор одинаковых элементов или бордюры с одной плоскостью скользящего отражения — с симметрией типа (а)-ã (6, рис. 77, 78, с. 76).

Самыми распространёнными формами орнамента в средние века являются **спирали** и стилизованные **растительные** мотивы. Также прочно входят в декор **зооморфные и антропоморфные** мотивы. В орнаментальном оформлении произведений искусства появляются **полиморфные и мифологические** персонажи. **Ромбические** мотивы теперь выступают как «узлы» плетёных орнаментов. Так, в «**плетёнках**» часто прочитывается шашечный ромб и ромб с крючками. Волнообразные мотивы трансформируются в «плетёнку» и в орнамент, заполняющий всю поверхность (травную спираль). Самый простой вид «плетёнки» —

переплетение двух волн. Появляется такой модуль стилизованного растительного орнамента как «**крин**»¹. Из него формируются более сложные формы, составленные по вертикали, такие как древо, древо-рожаница (разросшееся вверх и в стороны), растительные бордюры (сложные ветви-волны) и даже розетка (из трёх и более секций). А «древорожаница» существует наравне с «**процветшим крестом**» — пример смелых мировоззренческих акцентов (Илл. 4). На фотографии суздальское оплечье XII века. Оно составлено из 12 рельефных больших бусин и 6 округлых медальонов. На медальонах «процветшие кресты» с включениями «криннов». На самом большом медальоне —



Илл. 4. Суздальское оплечье. XII в. (ГИМ, инв. № 54807).

медальоне — центричная шестисекторная композиция с центром в виде православного креста, вписанного в шестилучевую звезду, которая своими лучами образует шесть полукруглых секторов с включениями из стилизованных пятилепестковых бутонов. Эта композиция окаймлена лентой с шестью рельефными полусферами.

¹ «Крин» — трехлистный бутон в искусстве Средневековой Руси.

«Процветший крест» строго относится к христианским символам и является лишь декоративным исполнением восьмиконечного православного креста. **Розетки** преобладают «цветочных» и «вихревых» форм. **Крест** и **свастика** как чистые знаковые формы встречаются реже. В узор теперь проникают и **логоформы**. Появляется множество усложнённых модификаций простых геометрических форм.

С орнаментальным декором сочетаются и сюжетные композиции. Сюжетные темы — «Священная история» и языческая славянская мифология, которая тогда ещё играла большую роль в миропонимании простого человека, так как Средние века были временем двоеверия с ярко выраженными оппозиционными тенденциями. А в «городском» искусстве языческий античный миф был также одним из сюжетов оформления произведений искусства.

Человеческая история, рассматриваемая через призму Священной истории, получает своё художественное воплощение.

Главным новшеством становится прочное вхождение в орнамент стилизованных растительных форм, одной из которых становится «крин»-дерево. Отмечается лаконичность и целостность в характере построения орнаментального декора.

Новое время

Новое время ознаменовано интеграцией российского искусства в европейское. Это расцвет эпохи барокко (XVIII век), время экспрессивных, динамичных форм.

Теперь наравне с мифом в декоре живёт и история. Сюжетную канву обрамляют стилизованные растительные формы. В новое время орнамент «состоит на службе» у господствующего стиля. Он лишается подтекста и является выразителем эстетических воззрений эпохи.

Барочный орнамент — это, в первую очередь, специфические стилизованные линейные фигуры типа буквы «С», так называемые «завитки», обрастающие уже и геометрически правильными и декоративно-растительными формами. В эту эпоху наблюдается наивысший расцвет плетёных орнаментов. Для барочной орнаментальной композиции характерна строгая — зеркальная — симметрия сторон. Орнамент, и рисованный, и скульптурный, перенасыщен вариациями и модификациями геометрически правильных классических объёмов и фигур. Пышность и слаженность — главный девиз любого мастера.

Средневековые и древние мотивы встречаются в качестве включений в доминирующий барочный орнаментальный строй.



*Илл. 5. Серебряный поднос.
Великий Устюг. 1779 год.*

Линейные построения поражают причудливостью и эмоциональностью. Теперь орнамент чаще всего служит обрамлением сюжетной композиции, играет вспомогательную роль в искусстве. Сюжет декора — исторический или жанровый, иногда с мифологическим подтекстом (*Илл. 5*). На рисунке изображен серебряный поднос, Великий Устюг 1779 год. Орнаментальное обрамление в стиле

рококо, состоящее из характерных асимметричных стилизованных завитков; в центре — асимметрично построенная жанровая композиция.

Поэтому главный персонаж — человек. Орнамент — лишь обрамление произведения искусства, отражающее не столько богатство природных форм, сколько энергию фантазии и творчества.

Новейшее время

Новейшее время (вторая треть XIX века — наши дни) — эпоха эклектики. Среди множества стилистических направлений выделяются узнаваемые растительные мотивы, а знаковые претерпевают гипертрофированные деформации. Архаические геометрические мотивы сохраняются преимущественно в орнаментальном декоре произведений народного искусства, например, в русской народной вышивке. Хотя и здесь полноправно используются разнообразные стилизованные изображения и растительные мотивы.

Среди геометрических форм получают второе рождение причудливые модификации простых геометрических фигур (квадрата, треугольника, многоугольника). Богатое историческое прошлое вдохновляет мастеров на созда-



Илл. 6. Полотенце. Конец XIX — начало XX в. Смоленская губ., Дорогобужский уезд.

ние новых вариаций древних мотивов. Это свастика с двойными и тройными отростками, с заломами и без них. Также встречается совмещение в одной фигуре нескольких чистых форм, например, свастики и сложного ромба (Илл. 6). На фотографии — полотенце конца XIX — начала XX века (Смоленская губ., Дорогобужский уезд). Многоярусный декор на концах полотенца. Горизонтальные полосы из вышитых стилизованных растительных, орнитоморфных и геометрических мотивов. Центральная полоса тканого декора представляет собой зону с орнаментом, заполняющим всю поверхность. В ячейках — ромбические, свастические и ромбо-свастические мотивы, многие свастические и ромбо-свастические мотивы вписаны в простые ромбы и в ромбы со многими отметами.

Получают большое распространение иноземные орнаментальные формы, особенно восточные, что служит развитием тенденции, намечившейся ещё в новое время.

Итак, наше «путешествие во времени» даёт возможность увидеть, как меняется роль и функция отдельно взятых видов изображений в истории культуры. На раннем этапе развития роль орнамента невозможно переоценить: он является особым рода языком своего времени, оперирует мировоззренческими категориями. Но уже начиная с конца эпохи средневековья орнамент начинает осмысливаться как особый вид декоративного оформления. Его роль становится второстепенной, а семантическое значение забывается. Позднее законы его построения и формы выступают уже как язык «большого стиля». Зарождаются унифицированные для всех видов искусства орнаментально-фигуративные модули. Декоративное оформление произведения искусства полностью подчиняется его форме. А в период новейшей истории орнаментальное формообразование выступает как поле новых сложнейших смешанных модификационных образований.

Библиография

1. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995.
2. Воднев В.Т., Наумович А.Ф., Наумович Н.Ф. Математический словарь высшей школы. М., 1988.
3. Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А. Морфология декора. М., 2007.
4. Популярная художественная энциклопедия. М., 1986.
5. Советский энциклопедический словарь. М., 1983.
6. Шубников А.В., Копцик В.А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.

«СТРАННОЕ КОЧЕВЬЕ» ЭЛЛЫ ШАПИРО

«И эту жизнь, как странное кочевье, быть может, в жизни вспомню я иной».

Эта фраза определила название сборника стихотворений Эллы Шапиро «Странное кочевье». Эпиграфом и к книге, и к этой статье могли бы послужить дивно гармоничные строки Сергея Есенина:

Душа грустит о небесах,
Она нездешних нив жилища.

В этих словах поэта заключён сокровенный пафос многих стихотворений сборника. Чтобы почувствовать его, необходимо понять особый менталитет автора. И вот почему. Когда читаешь стихи Эллы Шапиро, явственно ощущаешь, что дистанция между автором сборника и так называемой лирической героиней фактически сведена к нулю благодаря безоглядной искренности поэтических признаний. Стихи сборника говорят о сокровенном столь открыто и правдиво, как это бывает только на исповеди. Здесь авторское «Я», по сути, — сама душа поэтессы.

Если многие литераторы едва ли не шарахаются от этого затрёпанного и ныне редко произносимого слова, то Элла Шапиро не может без него обойтись, поскольку в лирике невозможно обойтись без самой себя. Неудивительно, что в её сборнике слово «душа» встретилось мне более тридцати раз. И неизменно под пером автора оживают подлинные чувства.

Свою душу Элла Шапиро называет «нелепой». И эта особенность души определяет «видение поэта», если воспользоваться понятием Михаила Гершензона. Эта «нелепость» души и есть тот магический кристалл, сквозь который видит мир Элла Шапиро.

Что же заключают в себе эти два слова: «нелепая душа»? Попытаюсь объяснить. Среди всех тварей человек обладает едва ли не самой большой способностью адаптироваться к наиболее неблагоприятным условиям своего существования, как физическим, так и психическим. За редчайшим исключением, он не в состоянии их изменить, а потому принимает их. А что значит — принимает?

Принимает — значит: считает такими, какими они должны быть «нормально». Адаптируются к этому грешному миру и плоть, и душа человека с тем, чтобы избежать какого бы то ни было дискомфорта.

Теоретически сказанное выше обобщено в известной формуле Гегеля: «всё действительное разумно».

Но есть немногие люди, плохо адаптированные к существующей действительности, те, кого называют «не от мира сего». Им мешает окончательно приспособиться к реальности живущий в душе идеал иного, блаженного бытия. Такие люди и воспринимаются другими как нелепые, а порой они сами ощущают себя таковыми, но так или иначе они чувствуют наш земной миропорядок как недолжный. Сама поэтесса назвала наше социальное бытие «наоборотным миром».

Разумеется, в подобном мире поэтесса чувствует себя, мягко говоря, неудобно. Но винит в этом самое себя:

Я ухожу дорогой опустелой
Всё дальше и всё дальше от себя.

«От себя» — вот где точка отправления и психологический мотив её странствий. Да, конечно же, от себя не убежишь. Но это знание ничего не меняет: когда человеку плохо на душе, его зачастую тянет метаться из стороны в сторону:

От восхода до заката,
Боль былую вороша,
Рвётся всё ещё куда-то
Неуёмная душа.

Кочевья поэтессы приобретают характер броуновского движения, как реального, так и воображаемого: это и тысячекилометровые поездки по Европе, и туристические поездки по родной стране, и поездки в метро, и прогулки по паркам.

Наиболее светлым колоритом окрашены воображаемые литературные странствия Эллы Шапиро, талантливой переводчицы англоязычной поэзии. Это стихотворения «Я ухожу в далёкий край» в стилистике Роберта Бернса и «Подражание стихотворению Эдгара По “Улялюм”». Эти стилизации написаны так убедительно, что читателю легко принять их за подлинные творения названных поэтов.

Путешествуя по Европе, Элла Шапиро, подобно остальным туристам, восхищается её достопримечательностями, стараясь запомнить их историю, но при этом испытывает не совсем обычные чувства. Для их выражения она нашла сравнения ёмкие и точные:

Я в иные века заглянула,
Словно в чьё-то чужое окно,

И взметнуло меня, затянуло
То, что было со мною давно.

Как, со мной ли, со мной это было?
Мне уже никогда не понять.
Только древняя память пронзила,
Словно нежно погладила мать.

Так, перемещаясь в пространстве, поэтесса, благодаря своей интуиции, перемещается и во времени, погружаясь в далёкое прошлое, смутно чувствуя, что она в нём некогда жила.

Скорее всего, эта же тема переселения душ затронута и в стихах о родной стране, но интонация здесь куда более мрачная:

Я в веках заблудилась
И попала сюда,
В этот век, неуютный, холодный.

Поэтесса, родившаяся и всю жизнь прожившая в Москве, оказавшись в уездном городке, словно перевоплощается в своих стихах в его коренную обитательницу и описывает свою воображаемую провинциальную жизнь как совершенно реальную, увиденную изнутри. Такая поэзия производит впечатление более глубокое, чем документальный фильм («В провинции»).

Зрелище поздней осени в русской деревне навеивает поэтессе печальное метафизическое раздумье:

Видимо, для равновесья
В мире бушующих сил
Нужен туман, мелкоколье,
Боль позабытых могил.
(«В деревне»)

Одно из самых прекрасных стихотворений сборника — это «Возвращение из Новгорода», где светлая любовь к традиционной уездной и, увы, уходящей от нас Руси, так точно описанной, переходит в некий сладостный транс, необъяснимую ностальгию о собственном прадавнем существовании:

Во дворе янтарных дров поленница,
Дали, распростёртые окрест.

Почему-то всё ещё не верится,
Что сейчас уйду из этих мест.

Почему-то мне совсем не хочется
Покидать забытый этот край,
И ночами видится мне рощица,
Чей-то покосившийся сарай,

Факелы сирени у крылечка,
Белизной омытые сады,
В зарослях затерянная речка,
В прошлое ведущие следы...

Времени глубокая истома;
Отрепённых елей тишина,
И тоска по брошенному дому
Из когда-то виденного сна.

В сборнике «Странное кочевье» стихотворений, вдохновлённых состраданием, явно больше, чем каких-либо других. Поэтесса едет в Гурзуф на отдых, но и на отдыхе её обжигает боль котёнка с раздавленной лапкой.

Идёт она на прогулку в летний парк, но и там глубоко всматривается в то, чего ради душевного покоя не хотят замечать остальные. Так возникает «Встреча в парке». Внешне эта миниатюра выглядит обычным наблюдением, из которого исключены выраженные впрямую авторские эмоции. Стихотворение состоит всего из шести строк, каждая из них насыщена точными и о многом говорящими деталями, а завершается эта миниатюра метафорой, обжигающей крепче стопроцентного спирта. Думаю, любой оценит глубину проникновения в душевную жизнь несчастного калеки:

Проходит человек в хмельном веселье парка.
Штанины старые, как грязный флаг, висят
В одной руке костыль, в другой — дымит сигарка.
Смиренной тишиной его наполнен взгляд,
И солнечной земле, где всё пестро и ярко,
Как вызов, он несёт свой одинокий ад.

Даже самый пространный рассказ вряд ли ударил бы по сердцу больше, чем эти шесть строк. А вот поэтесса едет — нет, не в Париж, а

на повседневную работу, едет в метро. А дома пишет стихи: «Слепому мальчику, читавшему книгу в вагоне метро»

Под пальцами слепого мальчугана
 Плывут картины ярче тех, что мы
 Привычно видим зрячими глазами.
 Что тусклый мир житейской полутьмы
 Перед его сверкающими снами?!
 А пальцы детские мелькают по странице,
 И от лица на зрячих льётся свет.
 Но он не озарит пустые лица
 Кротов, во тьме проживших столько лет.
 Запомню я неповторимость мига
 И отблеск счастья на лице слепом,
 И толстую распахнутую книгу
 С неведомым для зрячих языком.

Каково столь чувствительной натуре кочевать по городам и весям, где она не может не замечать страданий и не может пройти мимо них равнодушно?! Каково ей на нашей грешной земле, где каждое существо живёт за счёт смерти других существ и само тоже обречено на смерть?!

Посещение кладбищ наводит автора на горькие мысли, касающиеся каждого из нас:

Как видно, наш удел — терять, терять,
 Напрасно встречи невозможной ждать
 И средь могил идти к своей могиле.

Поэтесса прекрасно понимает, что не найти ей в земной юдоли того, чего здесь нет и быть не может, и чего она жаждет в самой глубине своей души — вечного Эдема. И здесь равнозначимы и неразделимы прилагательное и существительное.

Неудивительно, что она то и дело обращает свой стих к Небу. Но не к физическому небу, любимой среде обитания лётчиков и космонавтов. Её небо — это лишь зримый символ незримого Рая Божьего, бесплотного, безгрешного, вечного. Счастливая, она не сомневается в существовании своей «нездешней отчизны».

Царские врата в церкви — это земной символ преддверия Царства Небесного. И столь символически Царские врата закрываются перед поэтессой, оставляя её в земной юдоли:

Рай померк... Снова встала преграда
 Между ним и притихшей толпой.
 Только отсвет небесного Града
 Мы из храма уносим с собой.

Но это не ослабляет у автора чувства причастности своей души к по-здешнему грешному миру и желания приблизиться ко Всевышнему. Отсюда её страстный возглас:

О, как мне хочется однажды
 Шагнуть навстречу облакам
 И ощутить прожилкой каждой,
 Что я не ваша, что я Там!

Слово «Там» многозначительно написано с большой буквы. Однако, это не потому, что «здесь» поэтесса не видит красоты и не находит отрады. И видит, и находит, прежде всего, в живой природе. Её красоту она воспринимает как предвестие вневременной красоты Эдема. Поэтесса мечтает о таком «уголке планеты»,

Где среди земной свиты
 Струится вдаль река
 И воедино слиты
 Мгновенья и века.

«Соль» этой строфы — в двух последних строках. Элле Шапиро интимно дороги:

Дрожащий в траве одуванчик степной,
 Дремотное марево света.

Или ещё:

Вновь леса островок, и ничего не надо,
 И на душе бездумно и светло.

Поэтесса, как многие и многие из нас, жаждет, чтобы райское блаженство длилось вечно. И эта неутолимая жажда Вечности прекрасно выражена в живописном стихотворении-метафоре, стихотворении-символе:

Над сонным морем — чаша небосвода,
 Террасы, цепи гор и облака...

Медведь склонённый пьёт морскую воду,
Не в силах жажду утолить века.

Сменяются и штиль, и непогода,
Всё так же бездна моря глубока,
И так же пьёт медведь покорно воду,
И волны бьются об его бока.

Но не напиться влагою солёной
И жажду вечности не утолить,
И потому стоит медведь склонённый,
Чтоб вновь и вновь седую пену пить.

(«Медведь-гора»)

Такие стихотворные сокровища нашла по природе своей религиозная поэтесса Элла Шапиро в своих кочевьях по нашей грешной земле.

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ

«Я был в Риме, там классно, ну там Колизей, еще что-то... не могу вспомнить».

«Я всегда фотографирую в поездках, карты три забил последний раз. Это у Эйфелевой, это Лувр, а это на Монмартре. Не знаю, как это можно использовать. Это просто фотки».

«У меня не было никаких впечатлений, я никуда на этой неделе не уезжал».

Знакомые реплики учащихся после каникул, типичные рассказы о путешествиях. В нашей жизни становится всё больше альбомов и дисков с фотографиями — следами от многочисленных поездок. Но становятся ли нам ближе эти города, острова, горы после личного знакомства? Существует ли взаимосвязь между «насмотренностью» — количеством просмотренных памятников и, собственно, памятью. Калейдоскоп исторических мест, к сожалению, не превращается в наших головах волшебным образом в близкое и знакомое. Эту ситуацию не изменит ни расширение географии путешествий, ни талантливый гид, ни удачный путеводитель, останется лишь приятное впечатление от хорошо проведенного времени. Что, конечно, немало. Но мир так и останется непознанным. Я уверена, что единственный шанс сделать далёкое — близким, чужое — своим (пропустив через себя, а не купив недвижимостью), — это творчески осмыслить новое пространство, попросту говоря — быть творцом, а не потребителем. Освоение и художественное присвоение места, его географического и культурного ландшафта, происходит не в результате пассивного созерцания, а лишь в процессе творческого акта.

Эта позиция подтверждается всеми проектами, которые мы с Николаем Селивановым осуществили в процессе творческих поездок с учениками нашей Мастерской художественного проектирования.

Два проекта, о которых я хочу рассказать, связаны с Петергофом. При этом в одном из них Петергоф был темой и площадкой для творческих интерпретаций, а в другом — лишь поводом для авторских фантазий.

Проект «мето-лётности» (более точное название проекта звучит на английском — Memory Flashing). 1999 год. Место — Петергоф.

Идея проекта возникла в один из дней зимних каникул, когда ощущение абсолютной свободы от работы и обязательств позволяет с места в карьер окунуться в захватывающий процесс придумывания новых занятий. В данном случае всё началось с апробирования «Машины» для художественных проектов — «Проектного интерпретатора», которую разработал Николай, делая диск «АРТ-Навигатор». Созданный им алгоритм вопросов, на которые надо ответить, должен был привести в результате к практически полностью описанному и систематизированному проекту, включающему тему, обоснование, контент, необходимые условия для осуществления и собственно целевую группу. Так из неясных, смутных желаний и ощущений лета, игры в историю искусств, мечты поработать в компании с нашими выросшими учениками, воспоминаний о вечернем, призрачном Петергофе, который поутру надевает маску русского Диснейлэнда, родился проект — «мето-лётности». Открытость музейных структур и отзывчивость конкретных людей, работающих в музее (в первую очередь — В.В. Знаменова) позволили этому проекту осуществиться. Состав нашей творческой группы был предопределен на этапе заполнения «Проектного интерпретатора»: наши выросшие и закончившие уже институты ученики + я и Николай. В параллели возникла тема Версаля, сформировалась группа молодых французских художников, готовых выразить свое отношение к парковому шедевру Ленотра в форме «мэйл арта». По завершении проекта наши работы должны были встретиться на выставке в садах Венеры в Петергофе. Изначально перед участниками петергофского проекта стояла задача фиксации с помощью фотоаппарата тех культурных ассоциаций — мгновенных «вспышек», — которые могут возникнуть во время прогулок по парку, благодаря стечению обстоятельств, настроению и образу какого-либо места. Удивительно, что на стартовом этапе никто из участников не миновал периода типично туристических фото. Буквально повторяя Ильфа и Петрова, мы договорились избегать штампов и тут же попались на увлечении растиражированными видами. Для большинства туристов, гуляющих по парку (музею), вспышки «мыльниц» выхватывают только существующие виды. Художники же могут сфотографировать свои идеи и метафоры, которые рождаются во время таких прогулок. Лишь после того, как мы прожили в Петергофе первые день-два, увидев его вечером без туристических групп, повисших на скульптурах каскада, без семейств в спортивных костюмах, снимающихся на фоне перспективы канала, у нас робко стало формироваться своё «незамысленное» видение этого насыщенного значениями и символами места.

Фантазируя и играя со значениями, персонажами фонтанов, со скульптурами, с историей, заложенной в геометрию плана парка, мы не задумывались, откуда возникает та или иная идея, что послужило для неё «первоотлчком». Лишь когда мы увидели все работы вместе, пытаясь объединить их для экспозиции, чётко выявилась основная ассоциативная линия — наша культурная память. Наследники / пленники всей мировой культуры, мы увидели парк глазами современного человека, но за спиной у нас стояли творцы примитивных культур и античности, Готики и Ренессанса, минимализма и поп-арта. Работы, выполненные в рамках проекта, показывают, как память культуры может порождать новое содержание. Овеществление ассоциаций осуществлялось с помощью перформансов, акций, объектов и средовых инсталляций. Так, тёмная гладь воды с отражениями застывших в каре деревьев вокруг фонтана «Пирамида» напомнила о «мирискусниках», Сомове и «Купании маркизы», дворцовый парк вытянул изломанную, причудливую линию Бердслея, но тут же символика пирамиды перекинула ассоциативный мостик к более древним египетским и римским ритуалам и значениям, а реалии туристического места добавили в замысел вездесущего фотографа. В процессе подобных размышлений, «ассоциативных вспышек» появился перформанс «Пирамида», в котором участника на наших глазах заворачивали в фольгу, превращая в картинно возлежащую на краю воды блестящую скульптуру-мумию, всю во вспышках от фотоаппаратов, а чуть позже мы видели на этом месте лишь пустую оболочку, хранящую форму тела, и неизменного фотографа.

Одним из центральных мотивов «мето-лётностей» стала тема бездумного потребления культуры, носящего разрушительный характер и не дающего ничего взамен.

Петергоф как «место Радости» (по определению В.В. Знаменова) поразил нас именно варварским отношением туриста-потребителя к уникальному пространству. Парк как отечественный Диснейлэнд перерабатывает ежедневно толпы жаждущих зрелищ. Но что остается в их памяти? Удивительно, но в отзывах многих из опрошенных мною знакомых Петергоф запомнился как монстр туриндустрии. Можно ли воспринять, прочувствовать, открыть для себя шедевр только потому, что так о нём говорил экскурсовод? Тяга человека прикоснуться к красоте не делает душу богаче, если она ничего не производит взамен, кроме довольного урчания. Только пропустив эту «встречу с прекрасным» через себя, то есть отрефлектировав событие, вычленив из себя в ответ на увиденное какие-то мысли, линии, звуки, можно надеяться на то, что открытие состоялось. В Петергофе, как в увеличительном стекле, сфокусировалась тема противостояния

Творчества разрушительному влиянию Времени. Петергоф, его дворцы и парки, являют собой символ борьбы с разрушительными энергиями, в большей степени это — водная стихия и человеческая агрессия, сегодня — потребительская.

В процессе наблюдения за жизнью музея родилось несколько проектов под общим названием «Золото Петергофа»: «Экскурсия Золотой дубины», «Скульптуры для парка», «Золотые девочки». Основным материалом для этих работ стали надувные игрушки, продававшиеся повсюду в парке. Так, главным персонажем «Экскурсии» стала надувная дубина (видимо, Геракла), что гармонично вписалось в насыщенное античной мифологией пространство парка. По воле автора дубина сначала приобрела характерный для Петергофа цвет золота, затем была очеловечена путем надевания чёрных очков и превращена в экскурсанта, которого провели / пронесли по всем культовым местам музея. Забавно, что настоящие экскурсанты, погрузившись в мир абсурда и музейных аттракционов с «живыми» Петром I и Екатериной, с кричающими железными утками и водными шутихами не почувствовали никакого подвоха при встрече с галантным экскурсоводом, выплескивающим заезженный текст о Самсоне Золотой Дубине. С такой же готовностью поверить в чудо посетители Петергофа отнеслись и к новым скульптурам из надувных игрушек, которые в одном из проектов мы расставили в парке. Большие многосоставные «барочные» сооружения появились после захода солнца в Верхнем парке и дополнили музейный вид новыми причудливыми формообразованиями, таинственно заблестевшими при луне. А при ярком солнечном свете с каскада «Золотая гора» на глазах у сотни зевак стали скатываться в потоках воды огромные Золотые шары... Возможно, это неплохое развитие концепции музея как «своеобразной фабрики по производству красоты и радости» (цитата из интервью с новым директором Петергофа Е.Я. Кальницкой) Пожалуй, особенно гармонично вписался в контекст парка проект «Золотые девочки» из той же серии, в котором небольшая фигурка зайчихи, создавала трогательную пару с Нимфой (гальванопластическим повторением античной скульптуры) или с Данаидой, вечно льющей воду из кувшина.

В завершение все проекты (фотодокументация перформансов, акций, инсталляций) были показаны в садах Венеры, там же на пилонах были выставлены работы французских художников в форме мэйл арта, посвящённые Версало. 150 фотографий — по числу пилонов — трепетали на ветру, демонстрируя посетителям авторский взгляд на канонизированные виды и превратившись в один из множества парковых аттракционов. Выставка, столь же призрачная, как и вся

жизнь этого места. Пожалуй, одна из сущностей Петергофа — это музеефицированный праздник с предощущением развлечений, открытий, розыгрышей, это удачно отреставрированный и воссозданный дух места, погружающий в игру, как в Зазеркалье. Здесь сформировалось пространство, в котором мемориальным становится не материальное, а эфемерное, что потрогать нельзя: ощущение, настроение, состояние души.

Проекты стали частью сиюминутного состояния парка, а фотографии лишь напоминают об этих моментах, добавляя в копилку истории места ещё несколько новых сюжетов.

Опыт 2. Проект «Парк». 2001—2002 гг. Возраст участников: 12—16 лет. Место — Петергоф.

Каждый год мы с Николаем Селивановым ездим с нашими учениками из Мастерской художественного проектирования на пленэры и практики.

Проект для каждой такой поездки замысливается и готовится заранее. Две недели практики — это две недели интенсивной, очень напряжённой работы, когда надо не только познакомиться с новым местом, но и попытаться осмыслить его, переварить внутри себя всю информацию, а главное, проинтерпретировать увиденное и услышанное, найти в себе отклик на поставленные творческие задачи.

Основной блок информации обычно собирается заранее в Москве, но на месте добираются какие-то подробности, личные впечатления, неожиданные встречи, знакомства, рассказы жителей, какие-то житейские события, приключения, местные байки — всё это бросается в общий творческий котёл проекта. Так было и с Петергофом. Поехав туда после проекта «тето-лётности», мы были просто обуреваемы желанием показать парк детям, чтобы они его увидели не глазами туриста, а почувствовали это пространство как произведение искусства, как мир для путешествия души. Это был повод для разговора о ландшафтной архитектуре как искусстве метафорически выразить идею посредством организации пространства, используя или создавая ландшафт, насыщая его значимыми элементами, символическими объектами, выстраивая связи между ними, разрабатывая возможные маршруты для представления авторского замысла. Для того чтобы ощутить парк как живое существо, в его изменчивости, пульсации, зависимости от освещения и времени суток, от погоды и колебаний воздуха, увидеть его не застывшим памятником из учебника, мы начали с самого обычного рисования. Классический для художественного образования пленэр — самый эффективный способ увидеть, рассмотреть, почувствовать и запом-

нить. Именно оставшись один на один с карандашом или кистью и собственно объектом рисования, каждый начинал выстраивать диалог между реальностью и собственным «я». Безусловно, перед началом натурной работы перед детьми была поставлена определённая художественная задача, помогающая не перечислять всё вокруг, а отбирать необходимые выразительные элементы. Наверное, можно было бы и не влезать в творческий процесс взаимодействия юного автора с натурой и дожидаться момента, когда каждый начнёт интерпретировать увиденное, выявляя что-то близкое себе, то есть, формируя **своё видение**. Но в таком случае многим пришлось бы пройти через этап рабского подражания натуре, стремления «сделать как в жизни», скопировать максимально похоже. Аналогично тому, как в проекте «тето-лётности» практически все «переболели» туристическими шаблонными фото-видами. Лишь после этапа зарисовок и этюдов, мы предложили ребятам спроектировать свой тематический парк, создать маршрут путешествия в мир художественных и поэтических ассоциаций, начиная с концепции и плана как графического выражения идеи парка и заканчивая (уже после возвращения в Москву) созданием виртуального ландшафта — веб-страницы парка. Петергоф в контексте такой задачи стал для всех нас учебником, идеальной моделью для изучения и анализа. Как выбрать тематику парка, то есть определить круг интересных для себя значений? Интересно, что все проекты оригинальны и ни один не является парафразом Петергофа. Это проекты современных, абсолютно урбанизированных детей. В процессе обсуждения концепций, споров и поисков вариантов у нас появился «Диггеровский парк», «Парк Фастфуда» с историей про мифологического великана, романтический «Парк теней», комический «Парк забытых вещей», «Парк песка» и ещё десять — по числу участников проекта — самых разных парков. Наиболее сложным и захватывающим в работе был период разработки концепции парка, а затем соединения концепции (текста) с её графическим выражением — планом. С одной стороны, ребята сами задают некие пространственные параметры для своего парка, с другой — эта свобода ограничена единственным условием: основная идея парка должна считываться с его графического плана. Создание графической метафоры, перевод слова в символ всегда требует максимального лаконизма, вычленения в концепции ключевого понятия, что и предлагалось сделать участникам проекта после их первого рассказа об идее парка. Следующим интересным и сложным периодом было определение последовательности прохождения парка, то есть выработка маршрута, позволяющего посетителю прочесть сюжет, предложенный ему автором проекта. В завершение нашей

поездки в классическом Петергофе выросли порождённые впечатлениями от этого места очень разные и очень интересные проекты фантастических парковых пространств, расположившихся не только традиционно на земле, но и под землей, в воздухе и на воде, на крышах домов и в пещерах. Результатом осуществлённых проектов стало не только творческое осмысление путешествия в Петергоф, но и проживание роли творца, которому под силу визуализировать свой замысел, созидателя неповторимого ландшафта — метафорического пространства своей фантазии.

Все участники получили опыт работы в творческом художественном проекте, решая для этого не только пластические задачи, свойственные изобразительной деятельности, но и занимаясь интеллектуальными проблемами, связанными с интерпретацией, поиском метафоры, формированием всей содержательной схемы проекта и, главное, игрой, которая является основой художественных стратегий новой реальности культуры.

Прошло почти десять лет после нашей поездки в Петергоф, но пространство парка до сих пор живёт внутри нас. Каждый увидел и нашёл в нём что-то созвучное себе, благодаря этому взаимопроникновению, каждый создал свой парк и проложил в нём тропинки от одного воспоминания к другому...

ИЗМЕНЕНИЕ ПРЕДМЕТА КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Говоря о современных частных собраниях и об их связях с историческим опытом собирательства, первое, в чём необходимо разобраться — это актуальный ландшафт, в котором они появляются и существуют. Мы проанализируем часть собраний современного искусства за последние, примерно, 20 лет и постараемся выявить определённые тенденции их развития.

Разговор пойдёт о современном, в основном актуальном, искусстве. Мы не будем касаться декоративно-прикладного искусства и лишь частично коснёмся антиквариата, потому что это — тема, в наши дни скорее коммерческая, нежели культурная. С чего начать отсчёт становления художественных, эстетических основ современной европейской культуры, и, что не менее важно, что послужило причиной пересмотра её базовых ценностей? На этот вопрос можно дать ответ: Вторая мировая война. В пользу этого утверждения можно привести немало аргументов, в том числе, конечно, и такой, как смена картины мира в пережившем ужасы войны современном обществе. Война доказала всю опасность важнейших идей европейской довоенной культуры: идеи коммунизма (Маркс, Энгельс) и идеи «сверхчеловека» Фридриха Ницше, на которой во многом основывался фашизм. Кроме того, вместе с двумя японскими городами окончательно рассыпался один из культуuroобразующих европейских мифов довоенного времени — миф о безусловном благе технического прогресса. В культуре это ознаменовало конец эпохи модернизма — течения, призванного чётко маркировать ускорение темпа жизни и наполненного в своих высших проявлениях энергией и оптимизмом. Но модернизм остаётся, несмотря на призывы сбросить все прежние достижения с парохода современности, вполне традиционным художественным течением, укладывается в историю искусства. Он, как и предыдущие эпохи, создаёт свои эстетические принципы и технический язык, опираясь на предыдущий опыт, а деятели культуры модернизма были учениками вполне салонных учителей. Но модернизм уходит, а на смену ему появляется феномен постмодернизма. Постмодернизм — это не стиль, не школа, не

течение. Это — ситуация, которая сложилась после модернизма. Ситуация эта любопытна тем, что в её основе — не работа по созданию самостоятельных ценностей, но лишь работа с уже существующими, то есть интерпретация. Всё, что создаёт постмодерн, — не более чем неконтролируемое смыслотворчество, однако искусству необходимы какие-то фундаментальные основы, и так возникает так называемое актуальное искусство, где поводом для рефлексии является, грубо говоря, выпуск новостей, сиюминутная ясность и востребованность становятся определяющими в оценке качества художественного процесса. История искусства, даже российского, знает много примеров острых и болезненных для общества тем, которые поднимались художниками, в том числе, например, «передвижниками»! Но если почти всегда автор пытается привлечь внимание к означенной проблеме и обозначить свою позицию, то актуальное искусство ограничивается констатацией того или иного факта, преподнесением его в наиболее упрощённой форме, то есть вместо переживания мы получаем репортаж. Необходимо понимать, что это не специфика отечественного искусства, в частности, и не признак упадка культуры вообще — это всего лишь коррекция художественных ценностей, вызванная развитием европейского общества и переходом от индустриальной цивилизации к информационной. Стало быть, и художественная рефлексия направлена не на общественное потребление гиденстической направленности западной культуры, как в классическом постмодернизме, а в мультимедийное пространство. Знаковые фигуры этого поля постоянно меняются: то Бен Ладен, то террористы, то политическая бизнес-элита. Теперь экологическая истерия сменила старую истерию ядерную. Всё это становится материалом новой культуры. Здесь поневоле возникает необходимость как-то встроить современные реалии в систему истории искусства. И с этой задачей предстоит справиться с помощью коллекционирования.

В России второй половины XX века аккумулятором современного искусства на протяжении долгого времени являлось частное коллекционирование, так как музеи были во многом ангажированы. Коллекционирование в основном осуществляли люди, близкие к художественным кругам, а часто и сами художники, собирающие работы своих друзей-единомышленников. Работа с подобными коллекциями и определение их места в культуре XX века — дело настоящего и во многом — будущего. И один из важнейших вопросов здесь — это определение роли коллекционера, а именно: можно ли считать коллекцию авторским наследием коллекционера и как разделить авторство коллекционера и художника. Профессиональное коллекционирование в России началось с 1988 года с организации первой тогда

ещё в СССР галереи современного искусства «Марс», а с середины 90-х годов начинают активно формироваться и музейные отделы новейших течений в Русском музее и Государственной Третьяковской галерее. С этого момента и начинается всё с большей ясностью проявляться проблема расхождения частных и музейных собраний во взглядах на предмет коллекционирования. Музей заставляет современное искусство встраиваться в традиционную историю искусства, а частное собрание бывает более оригинальным.

Искусство современное имеет слабую и запутанную «корневую систему». Его можно хронологически распределить, но невозможно получить чёткое представление о последовательности его развития. Поскольку современное искусство, как сказано выше, развивается на информационном поле, то интерес к нему будет тоже информационный. Так мы подошли к важнейшей проблеме современного коллекционирования: невозможности ориентироваться на традиционную историю искусства; результат — потеря интереса к развитию не только истории в целом, но и творчества отдельного автора в частности. Коллекционера теперь больше интересует не то, насколько художник остро и точно уловил нерв времени, насколько та или иная работа созвучна ритму и стилю жизни собирателя. Очень симптоматично, что творческий путь художника теперь не интересен не только покупателю, но и продавцу-галеристу. Внимание привлекает лишь определённый стиль в творчестве художника. Например, довольно известный русский художник Валерий Кошляков, уже долго живущий в Европе, постоянно экспонируется на крупнейших мировых арт-форумах, представляя Россию на венецианском биенале. Он пишет темперные классические развалины на рваном гофрокартоне и создаёт инсталляции из скотча, пенопласта, в общем, — отработанного материала. Но когда-то он был молодым советским художником, темой его картин были подвиги советских солдат и радостные колхозные праздники. Эти картины до сих пор находятся в клубах, для которых они были написаны, но на данном этапе они интересны ни для кого не представляют, то есть, грубо говоря, этот автор интересен публике только одной темой. Таким образом, главный маркер современного актуального искусства — отсутствие интереса к развитию искусства вообще.

Что касается коллекционирования современного искусства, то здесь можно выделить следующие тенденции. Основная из них — это коммерческая коллекция: собрание делается с расчётом если не на прямую продажу, то на выгодное вложение денег. В таком случае личность и пристрастие коллекционера не имеют определённого значения. Он доверяется консультантам и ярмаркам со строгим

отбором художественных произведений. К культуре такое собрание имеет очень отдалённое отношение. Это больше походит на вклад в ценные бумаги с высокой ликвидностью. Современное искусство здесь и сейчас популярно потому, что оно меньше стоит и быстрее процентно дорожает, то есть в основе собрания — рыночный расчёт. Можно выделить и так называемый имиджево-коммуникативный тип коллекционирования: произведение искусства играет роль членского билета в клубе «нужных людей». Схема проста. Предприниматель нуждается в расширении бизнес-контактов и общается в ограниченном кругу коллег. Он пробует участвовать в аукционах, посещает ярмарки искусства и приобретает по возможности дорогие произведения, то есть обращает на себя внимание как на человека, с которым можно иметь дело, потому что у него есть деньги. В случае подобного коллекционирования иногда возникают настоящие увлечения, но обычно оно не выходит за рамки любительского собирательства. И, наконец, статусный принцип коллекционирования — один из, наверное, важнейших принципов. В таком коллекционировании преобладает доля антиквариата и классического искусства, но есть и собрания современных работ. До недавнего времени шла негласная, но очень упорная борьба между несколькими московскими коллекционерами за право открыть первый в Москве частный музей современного искусства. Но после того как Игорь Маркин такой музей открыл, конкуренты потеряли интерес к этой идее и открыли фонды поддержки современного искусства, что тоже должно поднимать их статус.

Вот так, коротко, выглядят некоторые самые важные составляющие системы коллекционирования современного искусства. Но из этих примеров становится очевидным, что предметом «накопления» этих коллекций служит вовсе не искусство, не духовная составляющая и что ни о каких эстетических критериях говорить в этой ситуации не приходится. Искусство расценивается наравне с банковскими вкладами, предметами роскоши и дорогостоящими видами спорта, вроде гольфа. Вышесказанное, конечно, не отменяет существования серьёзных частных собраний. Но если мы будем говорить о собраниях именно современного актуального искусства, то их-то можно пересчитать по пальцам одной руки.

Ситуация, впрочем, поправима, но для того, чтобы переломить её, необходимо чётко структурировать и включить в историю искусства творчество неофициальных художников СССР, примерно с 1940-х по 1980-е годы. Потому что именно в этом пласте лежит то, на чём может базироваться современное актуальное искусство. Но для этого нужно менять взгляды традиционной истории искусства,

потому что сейчас там преобладает, в основном, искусство официальное. Нужно давать конкретные параллели. Без таких параллелей невозможно строить историю русского искусства — современного актуального искусства России.

ФЕНОМЕН СТРАННИКА И СТРАННИЧЕСТВА В ПОЭЗИИ АРМЯНСКИХ СИМВОЛИСТОВ

Основополагающие категории духовной культуры связаны, пожалуй, с древнейшими периодами формирования экзистенции человека, и среди них феномен странника и странничества занимает свою, особую роль. Базисные понятия дома, любви, родины выступают в бинарной связке со странничеством и осмыслиются в анти-тезе с ним. Явление это многогранно и имеет множество уровней осмысления: от философского¹ до обыденно-народного. В антропологии эта тема пользуется особым исследовательским вниманием, а в художественной словесности она занимает огромный пласт: от литературы странствий до образов странников, отверженных, скитальцев, путников и путешественников. При этом каждая эпоха, период и культура имеют свои специфические модификации этих образов.

Общая для многих религиозных учений мировоззренческая основа, а также ряд философских концепций ориентированы на понимание человека как гостя в этом мире. Жизнь рассматривается как некая промежуточная ступень между иным и этим миром, причем иной мир — идеальный, а земной — его слепок. Бренность существования, суэта остаются по эту сторону бытия при переходе в идеальные сферы, а земная жизнь — только ступень восхождения к совершенным духовным формам Вселенной, возможного лишь при соблюдении определённых условий и требований, как правило, нравственного характера.

Образ земного странника в мировой литературе осмысливается в амплитуде от трагического изгнанника, не принятого обществом, до путешественника, познающего, открывающего мир. Наиболее выразительным образом последнего выступает Одиссей, бесконечно овладевающий временем и пространством, и столь же бесконечно стремящийся домой. В этом случае Дом выступает не косной преградой свободолюбивым или первооткрывательским стремлениям эпического героя, и сам он — не отвергнутый или предавший родной очаг человек, а возвращающийся в гавань, в землю обетованную. Все приключения, которые случаются с ним, это необходимые суровые испытания во имя обретения единственно истинного — Дома.

¹ См.: Смирнов И.П. Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006. С. 236–250.

В античности странствия были не оборотной стороной оседлости, а способом существования: овладение миром, познание были наградой путнику и предпосылкой целостности и сохранности дома. В то же время образ Одиссея и странника вообще в психологии трактуется как метафора человеческой жизни, внутреннего взросления мужчины.

Если в архаическом сознании странник был чужаком, то в сложившихся традиционалистских обществах любой, пришедший в дом, — желанный гость, человек Бога. Странник несёт с собой тайну, неизведанное, другой жизненный код: не случайно во многих мифах и сказках пришелец приносит с собой перемены и знает нечто такое, что является ключом к разгадке судьбоносных событий. Для обыденного сознания он во всех своих ипостасях символизирует инаковость, вынужденное или сознательное отрешение от традиционного уклада, отрицание консервативного. Странничество как уход от мира и хождение в мир мотивировано попыткой познания себя, поиском сути бытия, когда индивид остаётся наедине со своей душой. Феномен странничества в русской и западноевропейской культурах — яркий пример такого трансгрессивного явления. Самоосмысление возможно только на путях выхода из себя, как странничество в мирах и проекциях. Оно предполагает духовное странничество, часто не связанное с физическими перемещениями. Все отшельники, пустынночники, иноки, наложившие на себя некие обеты, по сути — духовные странники, получившие в христианстве, в суфизме и других религиях статус людей особых, странных, отрешившихся от всего земного, суетного. Они находятся в постоянном поиске, в пути по обретению истины — Бога. Присущее национальной ментальности «русское духовное странничество» /С. Аверинцев/ побуждало к любви и снисходительности к блаженным, каликам переходим, для которых бездомность имела принципиальный характер. В армянской литературе получила особый статус другая ипостась странника — изгнанник по воле судьбы, тоскующий и грезящий о доме. Это пандухт ('panducht'), гариб ('garib'). Вокруг этого «института странничества» сложился огромный пласт армянской народной культуры: песни пандухта — великолепные образцы народного творчества. Переживший бесконечные переселения, изгнания народ искал выход страданиям в рассказах, изливал тоску в песнях — антуни (буквально: песни лишённых дома), многие из которых стали жемчужинами армянской поэзии.

Странствия могут быть также следствием изгнания, наказанием. Известные библейские примеры — Каин и Агасфер, обречённые на вечные скитания, которые страшнее смерти. Именно так наказыва-

ет Бог Каина, первого убийцу, поднявшего руку на брата своего Авеля: «И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей. Когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле»¹. Примеров персонажей, обречённых на вечное скитание, в мировой литературе множество: Вечный жид, Летучий голландец, некоторые мифологические герои наказаны самой страшной карой — невозможностью вернуться домой и обрести покой. С другой стороны, часто именно странники или гонимые судьбой (народы, люди) оказываются избранниками Бога.

Христианское восприятие странничества исходит также из постулата об отрешении от привычных связей и следования за Христом. Образ самого Христа, непонятого и отвергнутого (по крайней мере, большей частью общества), смыкается с универсальным мотивом одиночества человека в этом мире.

В Средневековье странствия предпринимались в основном под знаком рыцарских походов за освобождение гроба Господня. В образе странствующего рыцаря Дон Кихота Ламанчского воплощён идеал служения людям и верности избраннице сердца. Эстетика бескорыстного подвига и поиска совершенства послужила основой для формирования романтических представлений о жизни. Странствия и странничество в романтизме приобрели принципиально иной характер: они стали формой существования романтического героя, мятежного, противопоставляющего себя пустому и косному обществу. В поисках смысла жизни романтический герой пускается в путешествия, в которых, как правило, не находит успокоения. Мир мечты, играющий центральную роль в поэтике романтизма, становится прибежищем романтического героя.

Многое переняв у романтизма, символизм создал свою поэтическую систему, основанную на двоemiрии, умении увидеть за повседневностью скрытый смысл, открывающийся сознанию через символы, знаки, указывающие на другой, идеальный мир. Известный поэт и теоретик символизма Андрей Белый писал: «... реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты... И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве»². Концептуальные изменения

¹ Быт., 4, 11–12

² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 256, 257.

качественно отразились на структуре образа: усилилась звуковая и цветовая инструментовка стиха, обогатились стиховые формы — акцентный стих, дольник в русской поэзии, силлаботоника и тоника в армянской — всё это позволяет говорить о новых границах философского и эстетического видения мира и в армянской поэзии начала XX века. В творчестве западноармянских поэтов Мисака Мецаренца, Ваана Текеяна, Сиаманто, Даниеля Варужана, восточноармянских — Ваана Терьяна, Егише Чаренца символизм начинался отчасти под влиянием французского и русского символизма, но в конечном итоге оформился в национальную модель этого направления с некоторыми характерологическими особенностями.

Для поэтики символизма характерны не только общие черты, определяющие специфику направления, но и некая система универсальных мотивов, в тех или иных интерпретациях встречающаяся у поэтов различных литератур.

Знаменитый армянский поэт Ваан Терьян (1885—1929), наиболее полно воплотивший в своём творчестве эстетику символизма, развивал из цикла в цикл — в основном в «Грёзах сумерек», «Ночи и воспоминаниях», «Золотой сказке» сборника «Грёзы сумерек» (1908) — несколько генеральных тем и мотивов. Это: *одиночество среди людей; сиротство и чуждость в мире; поиск возлюбленной, девушки-мечты; странник и странничество; грёза как вестник иного мира; воспоминания о любви и тоска о невозвратно потерянном прошлом; предчувствие другого, лучезарного мира; возрождение, ликование жизни.*

Среди них выделяется мотив *одиночества* и сопряжённый с ним мотив *одиночества среди людей*. Это один из универсальных мотивов в мировой поэзии, замкнутый на фигуре лирического героя, не понятого своим окружением, любимой и людьми в целом. У Терьяна он осмысливается в категориях фатальности, предопределённости одиночества, изначальной невозможности найти идеал. Тема одиночества звучит во многих стихотворениях в крайне нигилистической форме («Средь множества людей...»). Отчуждение от людей, невозможность вернуть счастье рассматриваются как абсолютные, они не подвергаются какому-либо сомнению и не оставляют надежды на позитивный исход. Поэтика стихотворения решена в негативных характеристиках: «Средь множества людей» усиливается повтором «средь холодных людей» и далее сравнением: «как в печальной пустыне». «Песни сладкие — вестники неба» безмолвно угасают в этом холодном мире: налицо противопоставление небесного мира и земного, холодного и печального, в соприкосновении с которым в итоге и душа поэта делается холодной.

Монотонные повторы сопровождаются звуковыми переключками, богатой инструментовкой, создающей дополнительную эмоциональную нагрузку. Среди армянских поэтов именно у Терьяна в первые аллитерация стиха выступает самодостаточным компонентом поэтики, несущим смысловую нагрузку. Звуковая аура его стихов не только усиливает настроение, но является структурообразующим элементом. В стихотворении «Средь множества людей» через консонантные повторы ('т', 'п') передается атмосфера уныния, холода. В произведениях, где преобладают мотивы безысходности, одиночества, практически отсутствует цветовая гамма, но богато представлены звуковые образы: шум дождя, ветра, стук, завывание, колокольчик, песня, мелодия скрипки, пианино, шарманки и т.д. Инструментованные аллитерационным рядом, они способствуют созданию настроения и раскрытию содержания стиха. Звуковые образы символизируют бесконечное движение, порой хаотичное, безысходное. В одном из писем к Антарам Мискарян Терьян точно сформулировал это настроение: «Несказанно люблю уличную музыку, и это плохое пение, и эту бесконечную печаль, которая охватывает меня в это время. Во мне так часто просыпается бродяга, это желание — быть люмпен-пролетарием без определённой профессии, таскаться по всему свету свободным путешественником, без дома, без связей. И очень часто мне кажется странным, что мы все так суетимся, мучаемся — и всё из-за пустяков, и, в конце концов, возникает вопрос — стоит ли так жить?»¹.

Многообразны вариации мотива странника в поэзии Терьяна: *странник в поисках любимой, мечты; странник по призванию, свободный от условностей; странник на чужбине, вдали от родины; странник в этом мире*. В некоторых символистских разворотах мотива чуждости и странничества осмысление (отличное от романтического) этого феномена как следствия абсолютного изначального одиночества и обречённости, для которой ничто не может служить оправданием и объяснением, причиной и следствием: страна, место (юг, север), конкретные обстоятельства не имеют значения. Человек вброшен в космические просторы.

Неизбывная тоска по прекрасному, жажда познания, стремление к неизведанному — всё это настолько глубоко изначальные свойства символистского сознания, что внешние факторы влиять на них не могут.

Мотив странника сопрягается с образом *пути*, символизирующим судьбу поэта.

¹ Ваан Терьян. Письма к Антарам Мискарян. Ереван, 1972. С. 137.

Образ дороги-пути — постоянно действующая семантически значимая «монада», посредством которой строится сложный поэтический мир Тьерьяна. В поэтике Тьерьяна дороги характеризуются как заблудшие, идущие вдаль, они выступают в паре с мотивом странника. Одинокая, заплутавшая, ведущая в никуда дорога выступает синонимом замкнутого, уединённого мира героя. Дороги внешнего мира, шумного, пустого, губительны, ведут в никуда. Неизменно в стихотворениях этой тематики возникает образ распутья, несущий большую смысловую нагрузку, символизирующий жизненное перепутье. Проблема выбора пути там, где расходятся дороги, обусловлена не только необходимостью, но велением сердца, стремящегося вдаль. Жизнь уподоблена страшному лесу (древнейший мифологический символ жизни), из которого нужно найти выход: «Стою я вновь в страшном лесу...» (Перепутье).

Жизненный путь, как правило, снабжён негативными характеристиками; поэтическое настроение раскрывается в категориях усталости, разочарования, невозможности достичь счастья.

Уставший от мук моей бескрайней дороги,
Я уснул в золотистом поле...

Вдруг сердце крикнуло от ликования —
Показалось, что кто-то зовёт в поле.

И я проснулся от боли ликования —

Ночной ветерок плакал в полях,

Тёмная даль смотрела на меня с неохотой,

Одиночество молчало, как камень...

(«Тоска». Здесь и далее подстрочные переводы мои. — Б. З.)

В символистской эстетике феномен «сна», «дрёмы», «грёзы», «бреда» приобретает статус особого состояния сознания, когда становится возможным услышать зов инобытия, открывается слуховое окно вселенной. Уход от действительности в символизме мотивирован принципиальной невозможностью найти идеал, совершенную жизнь здесь: в этом мире мы лишь тени, призраки, а прекрасное там, куда мы не допущены и можем только догадываться о нём, стремиться к нему, наша душа лишь во снах, грёзах приближается к утерянной или недоступной нам гармонии. Отсюда и краеугольное значение феномена «грёзы» и сходных с ним понятий «бреда», «сна» в поэтике символизма. Грёза — глубоко личное, неотчуждаемо-интимное отношение к творческому воображению.

В экзистенциальном пространстве героя вечное движение, поиск, судьба готовит случайные—неслучайные встречи. Только поиск

женщины-мечты, королевы дальних миров, духа, наполняющего всё вокруг любовью, придаёт смысл существованию.

И в заблудших путях мировых,
 Брожу, ищу тебя, грустя.
 Слышу твой голос сладостный и светлый,
 Зову тебя, но имени твоего я не знаю.
 («Ты кружишь везде, тебя нет»)

На закате происходит сакральная встреча с незнакомкой, девушкой как свет, нежный вечерний блик. В этих священных встречах слова отсутствуют, всякая жизненная конкретика отступает («Незнакомой девушке»). Такой же таинственной прелестью полны блоковские закатные встречи с неведомой незнакомкой. Герой Терьяна садится у дороги и ждёт встречи с девушкой-грёзой («Я не знаю, куда ведут дальние ленты дорог бесчисленные...»).

«Одиночество» художника или индивида в романтизме воспринимается неизбежно в дихотомии с «толпой», обществом, более того, в крайнем своём проявлении получает окраску бунтарского возмущения против общества. Протест индивида предполагает возможность борьбы, а значит, и возможность переустройства жизненной ситуации: уход в национально-освободительную борьбу, борец сильной личности против удушающих обстоятельств жизни и т.д.). Однако в символистском мирознании та же интенция приобрела несколько другие акценты: в самом уходе и заключается протест. Из этих истоков рождается тема сиротства души: «Мы все-все малые дети-сироты в этом мире». В поэзии Терьяна мы наблюдаем некое «снятое», изначальное одиночество, когда тёмная жизнь противопоставлена светлой грёзе, мечте, освещающей внутренний мир. Мотив одиночества часто разворачивается в параллелях с образами природы.

Мотивы *одиночества* и *странника* близки, но не идентичны, взаимоналагаясь, они не покрывают семантическое поле друг друга, а в чём-то совпадая, в чём-то противореча, дополняются и развиваются. Проблема одиночества человека связана с темой большого города. Со второй половины XIX в. «город и человек» — одна из центральных тем в армянской литературе, а в символистской поэзии город приобрёл черты механистического чудовища, противостоящего свободной природе человека.

У Терьяна «город» символизирует пустоту, суету, соблазны, среди которых человек «вечно» одинок. Уход из города в поля, просторы — это обретение свободы. Единение с природой даёт возможность

вновь почувствовать истинное дыхание бытия: увидеть красоту окружающего мира, услышать его мелодии, и научиться вновь мечтать, когда открывается внутреннее зрение — умение чувствовать и сочувствовать боли и несчастью людей. Достижение гармонии и душевного счастья возможно, когда сердце распахнуто миру. При большой интенсивности световой и цветовой гаммы, в стихотворениях этой тематики отсутствуют звуковые образы, одно из требований поэта — безмолвие, тишина.

Чужая сторона, страна — одна из составляющих оппозиционной пары: родная земля — чужбина. Но в символистском мире Тьерьяна чуждость распространяется на всё существование человека — понимание, которое восходит еще к гностической интерпретации человека как странника в этом мире. И только придя к теме Родины как единственному Абсолюту, истинной ценности, Тьерьян снимает остроту одиночества и чуждости человека посредством единения личности с народом. Потерянность человека в мире («Мир — чужбина») у Тьерьяна в конечном итоге заключается в потере Родины («Я разлучён с родной землей»).

Где б я не искал преклонить главу,
 Нигде не найду я родной земли.
 Тебя нет уже, ты стала притчей,
 Мечтой ты стал — родимый дом.
 Умереть вместе с тобой — подобно несбыточной мечте.
 («На родине»)

Мотив странника играет конструктивно ведущую роль в тьерьяновских стихах о родине. Лирический герой выступает в образе странника, отлучённого от родины, плутающего на чужбине. Возвращаясь домой, он обретает истинные ценности. *Чуждость в мире, чужбина, чужая сторона* — смыслонасыщенные образы, детализирующие основной мотив странника.

В русском символизме идея Родины также оказывается поворотной в поиске системы ценностей, объединяющей различные уровни бытия человека — от конкретно-жизненных до духовно-нравственных. Александр Блок неоднократно писал об изначальной безысходности человеческого существования. Его трагические строки: «Сын человеческий не знает, где преклонить ему главу», говорят и о непонятности и неприкаянности Христа, и изначальном одиночестве человека в мире, однако поэт находит выход из экзистенциальной трагедии в собранности, в единении индивидуума и народа. Наивысшим выражением этих идей и является его стихотворный цикл «Родина».

Предопределённость страннического пути, избранного с детства, изначальность тоски, побуждающей к дальним странствиям — роковая печать жизни лирического героя поэзии Терьяна. И в итоге его, отлучённого от родной земли и дома, постигает слепота, безрадостность, отсутствие любви, манящие желания только изводят, опустошают душу («14 строк»).

Лирический герой Терьяна — странник, затерянный в вечности, для которого нет времени, однако в некоторых стихах, предвосхищающих патриотический цикл «Страна Наири», именно уход и разлука с отчим домом являются первопричиной страданий героя.

Дух поэта обращён к внеисторической истине. В образе странника эсхатология личного бытия и внешнего мира воссоединяются в космической перспективе. Провозгласив «смерть Бога», человек начала века видел в художнике творца смысла жизни. Творчество одухотворяло и придавало идейный смысл существованию человека. В искусстве жизнь познаёт себя и творит себя — таков один из основных постулатов символизма.

Задача художника-символиста — творить само Искусство, новую целостную реальность, которая прекрасней, истинней, чем жизнь. Бездомность поэта — это не только факт биографии, сложившихся обстоятельств, но и особое мироощущение, утверждающее путь, движение, странничество как истинную форму его существования: «Посох мой — моя свобода / Сердцевина бытия» (О. Мандельштам)¹. «Внутренний пейзаж» — особая поэтическая категория для Терьяна, возведённая в наивысшую степень. Расширение внутреннего пространства отвергает унижительную ущербность физического бытия, преобразует реальность. Поэтическое слово, созидающее истинную реальность, не линейно, смысл излучается во все стороны. Связь с универсумом возвращает к оси бытия: «Одиссей возвратился пространством и временем полный». Герой Терьяна возвращается домой, «как Улисс некий, сын Лаэрта», в конце концов, именно возвращение домой придаёт экзистенциальный смысл его странствиям — это всегда возвращение к себе самому.

¹ Завадская Е. Небесный Иерусалим и пути к нему, начертанные поэтом Осипом Мандельштамом // Лики культуры. М., 1995. С. 456–467. Автор статьи подчёркивает бездомность Мандельштама как поиск путей к Небесному Граду.

Мандельштам противопоставлял своё творческое кредо символистской поэтике, однако во внутренних интенциях его поэзии есть пересечения с мировосприятием символизма. См.: Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 189–277.

В начальном стихотворении цикла «Страна Наири» — «Как сын Лаэрта...», датированном 1916 г., тема странника получает сильное звучание, посредством сравнения лирического героя, выступающего от первого лица, с Одиссеем. Образ тоскующего по родине странника — скитальца в чужой стране, («туманной», как говорит поэт), скрепляет всё поэтическое повествование цикла. То, что Терьян видит лирического героя странником, отражает его собственное состояние. Жизнь в столицах, где он получал образование и открывал для себя мир, не затмила образ родины. В контрасте с холодной, туманной чужбиной поэт из стихотворения в стихотворение рисует образ родины — сияющей, возвышенной, гордой, но не горделивой. С другой стороны, тема странничества и одиночества — одна из центральных в поэзии Терьяна, она имеет символистскую наполненность, выражающую полное изначальное одиночество человека. В цикле эти понимания, накладываясь друг на друга, создают неповторимую пронзительную интонацию. Подобно мифическому Улису, герой Терьяна везде остался одинок и безрадостен, а возвратившись домой, он застаёт родной очаг разграбленным и опустевшим. Стихотворения построены на антитезе: там, на чужбине — сирены очаровывающие, холодные дали, неумолкающие балаганы, здесь, на родине — камни благородные, песни любимые и нежные, древние.

В холодных даях, в неумолкающих
 Балаганах, заблудший сердцем,
 Мечтал о песнях твоих,
 Любимых и нежных, как о колыбельной.

Символический образ — «балаган», резко противопоставляет праздность, пустоту и суетность жизни истинным ценностям, к которым стремится одинокий в балаганном празднестве герой.

В то же время возникает аллюзия такого универсального мотива мировой культуры, как мотив блудного сына, репрезентантом которого является словосочетание «заблудший сердцем». Раздвоенная личность существует в двух измерениях — истинном и ложном, и поэт разграничивает истинное бытие от ложного, временного. Затем звучит мотив раскаяния («измученный тоской»), и — возвращения (усиленного посредством императива «навек»), являющегося итогом тяжёлых жизненных поисков, ошибок, духовных переоценок, вследствие чего обретаются истинные ценности. На этом уровне текст концентрирует в себе несколько планов: это тема блудного сына, возвращающегося к родине-Матери, чтоб навеки стать слушателем её древней песни, делить с ней её печали. Она перекликается

с темой заблудшего человечества, возвращающегося к Отцу как духовному истоку.

Вслед за мистиком-романтиком, выразившим суть своих поисков несбыточного идеала ёмкой формулой, он мог бы сказать, что в конечном итоге: «Все дороги ведут домой» (Новалис).

В поэзии другого великого армянского поэта Египше Чаренца (1897—1937) странники — это, как правило, путешественники по Вселенной, Космическим лабиринтам. В произведениях символистского периода творчества поэта моделируется картина мира, построенная на абстрактно концептуальных сущностях, используется языческая символика.

В образной структуре циклов «Часы видений», «Страна Пламени», «Радуга» важную роль играет основной символистский мотив иллюзорности мира, созданный из воображения, присутствия в мире непознаваемого, таинственного третьего.

Стихотворение «В дороге...», открывающее первый сборник Чаренца «Три песни печальной девушке», посвящено универсальному символистскому мотиву бесконечного все повторяющегося и потому теряющего всякий смысл движения. Образы путешествия без цели, бессмысленного бега в никуда: «*Ехали. Куда — не знаю. Не было конца. / Ехали. Без разговоров. Безмолвно. И без сна...*» — позволяют обострённо показать бессмысленность круговорота жизни. Абсурдность этого движения раскрывает символистскую концепцию земного существования, в которой отвергается красота и тайна иного, скрытого от человеческого восприятия, мира.

Этому мотиву посвящены также многие произведения мировой поэзии — Верлена, Блока, Тьрьяна. При сопоставлении «Деревянных лошадок», «Калейдоскопа» Верлена, «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Блока, «Карусели» Тьрьяна очевидно совпадение построений, рефренов, настроения, идейной основы: «*Эта улица, город — из давней мечты, <...> Это будет как смерть неизбежно, и снова...*» (Верлен); «*Ночь, улица, фонарь, аптека. / Всё будет так, / Исхода нет...*» (Блок), «*Крутись, крутись, карусель, / Твою песню я слышал давно*» (Тьрьян).

Бессмысленность этой жизни побуждает к поиску других форм бытия. Грёзы — неизменный атрибут мистического переживания иного мира, когда сквозь заслоны памяти прорываются воспоминания о дальней стране, о её дворцах, голубых далях («Сейчас не знаю, забыл я / Дороги твои. Мгла и тоска»). Иной мир сквозь пелену реальности открывается в знаках, символах, посредством некоего голоса, неопределённого некто: преображаясь, он то «хохочет во тьме», то зовёт. Бесконечен поиск друг друга и поиск таинственного третьего.

го, который проявляется посредством то зовущего голоса, то шёпота, пороха.

Сестра, может, нас нет,
 Может кто-то — кто? —
 Вообразил нас
 Беспросветной ночью...

Умозрительная идея аннигиляции, присущая многим мистическим учениям, направленная на слияние, контакт с надмирными сущностями, в символизме персонифицируется в образах дальней страны, девушки-мечты, духа вечной женственности — к ним стремится поэт, но никогда не достигает. Так же, как и Терьян, лирический герой Чаренца мог бы сказать: «И сколько ещё / Ты будешь мучиться безнадежно / На грани двух миров». Лирический герой Чаренца то возносится к космическим пределам, растворяется в огненной стихии, то при встрече с иными мирами его охватывает холод и ужас («Страна Пламени»). Разрушается тонкая грань между реальностью и инобытием: «Специфика зрелого символизма заключена в том, что он стремился обнаружить недопытные сущности повсюду, в любом из сцеплений эмпирической среды, в звеньях самой обыденности»¹.

Мистическое слияние Я и Ты сродни экстатическому слиянию земной и небесной сущностей, а ужас перед неизведанным сопровождается трепетом перед необъятностью космического, Божественного. Невозможность достичь совершенных уровней порождает чувство катастрофизма и гибельности мира.

Универсализм символистского мировосприятия, когда личная судьба поэта сливается с судьбой Вселенной, побуждает поэтов к некоему циклическому путешествию во времени, актуализации мифологических пластов в творчестве. Объектом поэтического созерцания становятся не объективно-исторические события, а неопределенно-эклектические, общечеловеческие первоосновы. Так же и Чаренц, в лирических балладах создавая свой символический мир, широко включает в поэтическую ткань символы-эмблемы из мировой мифологии — армянской, греческой, индийской, арийской: Гетера-мечта, Предел земной, Аид, Стикс, птица Мари, Трое из одноимённой мистической поэмы, образы которых созданы посредством олицетворения солнечной и лунарной символики.

¹ Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 56.

В поэтическом цикле «Радуга» усиливается мотив двоимирия, появляется ряд новых символов: Небесный Предел, Космический Лабиринт, Синее, Золотое, Фиолетовое, Голубая девушка, Трёхцветная радуга. Цветовая символика становится ведущим поэтическим принципом построения текста. Синий, Золотой, Фиолетовый — смысловые величины, выступающие в качестве самостоятельных семантических полей, разграничивающие мир космический и мир земной.

Душа не умирает. Оставив тело в земной яме, —
Бродит она в Космическом Лабиринте.

Проходит она по дорогам лживой, бесплодной земли, —
Чтобы после светлых, чистых возвращений, —
В Твоих объятиях возликовать.

Но когда же душа моя как гордая священная жертва
Дойдет до Тебя, до Закатного Синего Предела —
Светлого предела Твоего?

Иную — мажорную — тональность приобретают странствия по иным мирам в поэзии Мисака Мецаренца (1886-1908), западноармянского поэта, творившего в начале XX века. Особое место в его поэзии занимают мотивы Мечты и Ночи, которые разворачиваются в перекликающиеся, взаимодополняющие зеркальные ряды, наполняющие образ различными смысловыми оттенками.

Поклонение Ночи занимает одно из ключевых мест в образной системе поэзии Мецаренца. «Ночь» для поэта не просто способ уединения, бегства от мира, не только физическое время, где разворачивается лирический сюжет. «Ночь» в поэзии Мецаренца — особое состояние души, когда разливается аура таинства и реальный мир уходит в инобытие. Ночь Мецаренца — не мрак, не темень, она светозарна. Вот как характеризует поэт излюбленный образ: «Ночь — Праздник души, Воскресенье», «надежду несущая ночь», «светоносная ночь», «бредовая ночь», «величавая ночь», «Ночь несказанна и ясна в неистовом своем свечении», «Ночь, светозарная стезя», «Озарена ночная тень светящими огнями», «Плещется ночи бездонное море» и т.д. Образ Ночи у Мецаренца перерастает в символ иного мира. Бесконечность попыток обозначить наиболее полно знак-символ отражает стремление художника прикоснуться к невыразимому, найти адекватные Вечности выражения. Через Ночь осуществляется связь с другими мирами,

со Вселенной. В поэзии Мецаренца появляются мотивы «дальних миров», «других сфер», путешествия по космическим далям наполняют душу поэта ликованием.

Ночь, светозарная стезя!

И мысль идёт по ней, как прежде, душе и радость, и надежды,
И утешенье принося.

Благоухая и пьяня,

Растёт нездешний, странный колос,

И чей-то тихий-тихий голос поёт, баюкая меня.

<...>

И снова, душу будоража, и неоглядны и пестры,

Великим таинством миража встают далёкие миры.

И я пройду за пядью пядь по Небесам Необычайным,

Покуда, охладевший к тайнам, на землю не вернусь опять.

(Перевод Г. Кубатьяна)

Во всех произведениях поэта проникновенно звучит тема связи со Вселенной. Он стремится к высшей гармонии, осознаёт, что есть некие другие смыслы.

Мне бы постигнуть, вея на погосте,

Небытия таинственную суть.

Если Мецаренц большей частью полон жизнеутверждающей силы, то Терьян и Чаренц проходят путь от пессимизма, негативных настроений к возрождению. Пройдя горнило одиночества, лирический герой открывается миру, более того — именно в состоянии одиночества человек обретает истинную свободу и овладевает миром. Полнота бытия передана через покорение высшей точки, когда лирический герой Терьяна, находясь на вершине скалы («Я стою на вершине одинокой дикой скалы...»), и далёк и одинок. Он обретает своё «Я» наедине с природой. В то же время индивидуализм переходит в другую ипостась — соборность (вершинная для символизма содержательная категория). Брызги рождающегося солнца символизируют возрождение, когда в сердце уже рассвет и ликование жизни. Герой объёмлет мир, принимает всех. Вся Вселенная в его душе, и душа поэта разлита во Вселенной. Он готов пламенными словами зажечь людей, увидеть упоение победоносной битвы, стать глашатаем свободы для уставших людей («Восход солнца»).

Символизм в конечном итоге основным принципом мироотношения провозглашает **жизнетворчество**. Отсутствие внешних

меток национальной специфики компенсируется высшей соборностью, после странствий и отчуждения поэты приходят к идее единения людей в универсуме вселенской жизни, очищенной в горниле страданий. Для Тьерьяна, выразившего свои сокровенные думы и чаяния в патриотическом цикле «Страна Наирри», как и для Блока, идея Родины становится тем Абсолютом, где сходятся надмирные и эмпирические сущности.

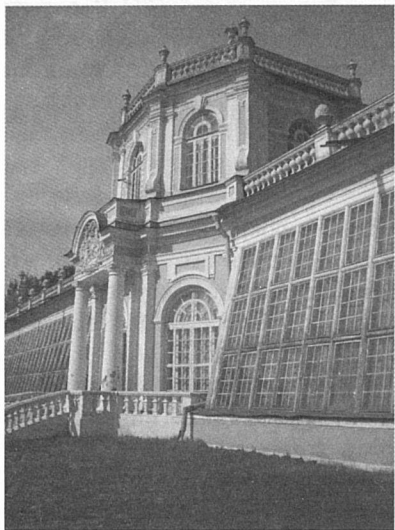
КРУГОСВЕТНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПОД «ХРУСТАЛЬНЫМ СВОДОМ»

Этот сад — сокращение всей нашей планеты; исходить его — то же, что сделать путешествие вокруг света.

В.Ф. Одоевский

В одном из стихотворений А. Твардовского можно обнаружить рассуждения о различных вариантах, или «разрядах», как называет их поэт, путешествий. Один — «сорваться с места вдаль», т.е. непосредственно осуществить, другой — «листать обратно календарь», что означает путешествие вглубь истории. Обратившись к теме, связанной с дворцовыми и усадебными ансамблями, можно осуществить мысленное путешествие в прошлое. Продолжив мысль поэта, представим и иные «разряды». Например, никуда не уезжая, не покидая родного гнезда, «путешествовать» в собственном саду. В некоторых случаях подобная прогулка могла бы занять длительное время и охватить значительную территорию. Прогулки по садам в прежние времена являлись значительной частью усадебной жизни. Отношение к ним было очень серьезным, разрабатывались специальные маршруты, на них предусматривались места остановок для отдыха, площадки обозрения окружающих просторов или оригинальных садовых затей, при этом можно было вкусить всю полноту впечатлений от сменяющихся видов, как в далеких путешествиях. Яркий исторический пример: маршрут движения по Версальскому парку, который был составлен самим королем Людовиком XIV. В этот маршрут был включен и Оранжерейный партер, располагавшийся вблизи дворца перед одной из наиболее известных исторических оранжерей Франции. В свою очередь, прогулка в оранжерейном саду, т.е. в замкнутом «застеклённом» саду, или в саду «под хрустальным сводом», стала своеобразным ритуалом в дворцовой и усадебной жизни, как императорских особ, так и менее именитых владельцев садов и парков.

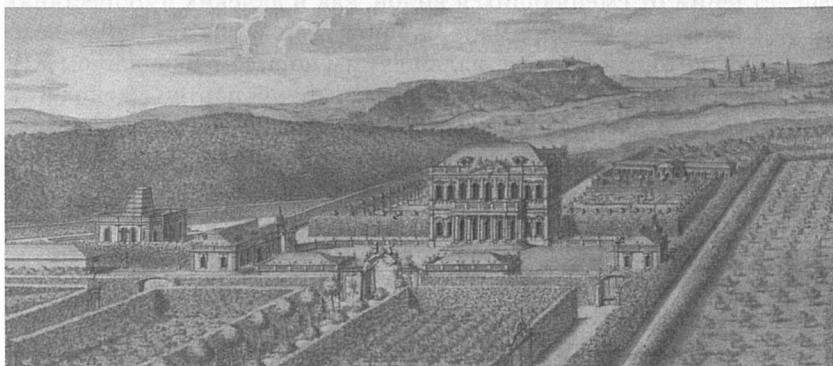
Великие географические открытия, завоевание и изучение новых регионов значительно расширили представления европейцев о богатстве и разнообразии природы нашей планеты, её растительного мира. Реальные путешествия и вывоз из новых земель ботанических



Илл. 1. Оранжерея в Кускове. Современный вид. Фото автора.

образцов породили особую моду на экзотические растения, которая широко распространилась в XVII—XVIII веках. В садах монархов и аристократии начали строить специальные здания — оранжереи, а во дворцах устраивать зимние сады с целью содержания «зелёных пришельцев», которым требовались особые условия. К этому увлечению примкнула и Россия.

Строительство крупных оранжерей началось при Петре I в заложенных по его указу Летнем саду, Петергофе, Стрельне и других ансамблях той эпохи. Порой им придавался пышный дворцовый характер. Оранжереи продолжали создаваться при императрице Елизавете Петровне. Появились и зимние сады. В качестве примера следует привести «ранжерейную залу» дворца в Царском Селе (арх. С.И. Чевакинский, не сохранилась). Наряду с Санкт-Петербургом и его окрестностями активное строительство велось и в подмосковных усадьбах, на которых нам и хотелось бы остановиться. Наиболее известные примеры эпохи барокко — оранжереи в усадьбах Кусково Шереметева и Нескучное Трубецкого (*Илл. 1, 2*). Как можно видеть, здания оранжерей иногда строились в виде нарядных парко-



Илл. 2. Нескучное. Перспективный вид усадебного ансамбля. 1753 г. П.И. Никитин. ГНИМА им. А.В. Шусева. Фрагмент.



Илл. 3. Кузьминки. Вид оранжереи и части парка. Акварель неизв. художника (с литографии из альбома «Виды села Влахернского» 1841 г. по рис. И.Х. Рауха). ГИМ.

получно исполняет роль выставочного павильона, что и в прежние времена предусматривалось при функционировании подобного рода зданий. К сожалению, в Нескучном саду оранжерейный павильон не сохранился.

Эпоха Просвещения принесла новые вкусы и новые приёмы в садово-парковое искусство, но и в пейзажном саду нашлось место оранжерее с её экзотической коллекцией (*Илл. 3*). И даже более того опираясь на научные достижения, оранжерейное дело, в определённой своей части, поднялось на новый уровень. В замкнутом пространстве порой стараются воспроизвести особо впечатляющие пейзажи, образы иных климатических зон: тропического леса, саванны, пустыни, альпийского луга и т.д. Одни — с целью зафиксировать увиденное во время путешествия, другие — с целью создать иллюзию путешествия. Иногда внутреннее пространство оранжереи оформлялось в духе модных тенденций, как, например, в усадьбе Кузьминки. Центральный, увенчанный куполом, зал Померанцевой оранжереи (1811—15 гг.) был украшен лепниной и росписями в египетской стилистике, напоминая об удалённых землях и эпохах, а конкретно — о египетских походах Наполеона.

Среди московских владельцев усадеб с оранжереями и богатыми ботаническими коллекциями хорошо известны имена П.А. Демидова — владельца Нескучного (на территории современного Нескучного сада в XVIII веке находилось несколько частных владений, ещё одно из которых упоминалось выше), Н.Б. Юсупова — владельца Архангельского (*Илл. 4*), а особенно прославился А.К. Разумовский — вла-

вых павильонов, они великолепно смотрелись и играли немало важную роль в составе регулярных барочных композиций. А их внутреннее оформление и наполнение могло вызвать восторг своей художественной и растительной пышностью и роскошью. В музеефицированном пространстве усадьбы Шереметевых отреставрированная Большая Оранжерея благо-

делец усадьбы Горенки. Сохранились изображения (*Илл. 5*) и письменные документы, позволяющие представить прежний облик усадьбы Горенки и жизнь в ней. Об огромном пристрастии графа к ботанике рассказывают многие детали, в частности, колоссальные затраты на приобретение ботанических образцов, их содержание, уход и т.д., количество и протяженность усадебных оранжерей. О том же свидетельствуют отдельные описания: его огромный кабинет на бельэтаже был сплошь уставлен кадками с карликовыми деревцами (речь идёт о коллекции бонсай. — С. В.). Здесь он изучал трактаты известных естествоиспытателей (швейцарца Галлера, французов Ламарка,



*Илл. 4. Архангельское.
Вид усадьбы. 1824 г. Акварель
П.П. Свинына. Фрагмент.
Музей-усадьба Архангельское.*



*Илл. 5. Горенки. Вид имения со стороны пруда. Между 1823–39 гг.
Неизв. художник. Бумага, чёрная акварель.
Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени.*

Турнефора, Валльяна и Бюльяра, немца Рота), регулярно доставляемые ему из-за границы и пополнявшие и без того обширную графскую библиотеку. Свод кабинета был также оборудован специальным компасом, постоянно показывавшим направление ветра¹.

Ботаническая коллекция А.К. Разумовского формировалась при участии профессоров Московского университета Ф.Х. Стефана, заведовавшего в тот пери-

од университетским садом за Сухаревой башней, И. Редовского и Ф.Б. Фишера, позднее возглавившего Петербургский ботанический

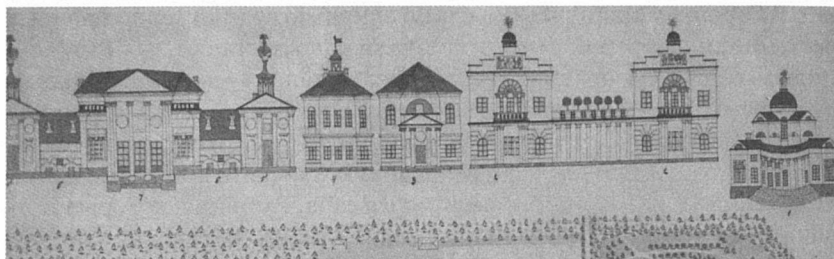
¹ Сведения почерпнуты из статьи А. Тарунова «Быль заглохшего сада» // «Памятники Отечества», № 25, 1992 г. С. 102–109.

сад. В Горенках ставились опыты по акклиматизации теплолюбивых растений, и со временем, как отмечали современники, сад Разумовского, в том числе, оранжерейный, превращался в «наглядную картину системы Жюсьё» — известного семейства французских ботаников и садоводов, предложивших естественную систематизацию растений по происхождению, использованную на опыте при размещении коллекций Парижского ботанического сада. Растения, которые могли зимовать в открытом грунте, располагались на грядках «по гармоническому родству оных» и занимали обширную площадь перед главной оранжереей. В самом здании выращивались не зимующие в нашем климате образцы. «В числе самых редких деревьев должно заметить винтообразную пальму, Драконову кровь, Ямайский кедр, Бамбук, Американское масличное дерево, — описывал оранжерею в Горенках Павел Свиньин, известный литератор, побывавший в усадьбе. — Большая часть растений расположена в семи отдельных корпусах, заключающих шестнадцать оранжерей, из коих одиннадцать — разных температур, и пять теплиц. Здесь переходишь из Африки в Азию, из тропиков одним шагом очутишься у полюсов! Какое очарование, какое наслаждение переноситься столь правдоподобным образом из одной крайности мира в другую; взирать на быстрые изменения природы в органических существах, сближенных дерзновенною рукою смертного»¹.

Здесь попутно заметим, что владельцы оранжерей и зимних садов, наполненных экзотическими растениями, и сами путешествовали и снаряжали экспедиции на свои средства. Так, по протекции Разумовского в 1803 году на отправляющийся в кругосветное путешествие корабль капитана Крузенштерна «Надежда» был устроен профессор Георг Лангсдорф. Возвратившись через несколько лет, профессор преподнес Разумовскому образцы трав и растений, а также немалое количество семян, которые были высажены в Горенках. Спустя некоторое время граф (не без расчета) рекомендовал назначить того же Лангсдорфа русским консулом в Рио-де-Жанейро. В результате в 1812—1820 годах в Горенки начали поступать неведомые ранее в России редчайшие ботанические сборы из Бразилии.

Приведём ещё один пример из московского наследия. Заглянем в оранжерею Н.А. Дурасова в усадьбе Люблино (*Илл. 6*), воспользовавшись ярким образным текстом, передающим многие интересные подробности. В журнале «Отечественные записки» за 1825 год была опубликована статья «Прогулка в Люблино, 1825 г. 5 Августа». Здесь можно прочесть о том, что оранжерея «разделяется на десять

¹ Цит. по: Тарунов А. «Быль заглошшего сада», с. 105.



*Илл. 6. Здание оранжереи в усадьбе Люблино (под цифрами 5, 6, 7).
Фрагмент чертежа неизвестного архитектора.*

Кон. XVIII — нач. XIX в. ГИМ.

зал; шестая, составляющая середину сего весьма большого здания, круглая, *покрыта куполом и освещается сверху* (выделено мною. — С. В.); на самой середине стоит отличное по величине померанцевое дерево; тщательно сохранённое, оно заслуживает особенное замечание: <...> стебель онаго имеет в окружности 14 вершков; признаюсь, что подобного сему я не видал нигде <...> Дереву сему, как сказывали мне, — сообщает автор «Прогулки» И. Гурьянов, — уже более 120 лет, вывезено оно из-за границы покойным графом Шереметевым и ценилось тогда здесь знатоками в 12 000 рублей, шесть других <...> составляют около его с задней стороны залы полукружие; вышина залы сей, установленныя здесь в порядке дерева, величина и густота оных, все сие вместе заставляет посетителя забыть, что он в оранжерее. Проходя по прочим залам сего отделения, вы увидите следующие примечательнейшия деревья: два дерева, называемые Юка: они принадлежат к растениям Американским; Магнолия грандифлера; <...> Олиум Фраграм; отлично большое дерево Капоровое; <...> пальма, несколько деревьев Саги. Вообще всех деревьев считается до 10 тысяч. В нескольких шагах отсюда находится особое здание: это ананасное или цветочное отделение; здесь, кроме знатного количества растений, примечательным почестся должно дерево финиковое»¹.

После смерти Н.А. Дурасова оранжерейное хозяйство в Люблино не погибло, а благодаря заботам нового владельца А.А. Писарева стало ещё более пышным, о чём сохранился ряд свидетельств современников, в частности, опубликованный в 1838 году текст очевидца, буквально повторявший уже процитированный выше. Упомянутая оранжерей в этой усадьбе функционировала вплоть до начала XX века. Она, как и многие строения, и деревья в парке, пострадала

¹ Гурьянов И. Прогулка в Люблино, 1825 г. 5 Августа // «Отечественные записки», 1825, № 67, ч. 24. С. 217–219.

во время урагана 16 июня 1904 года. Самые значительные утраты в усадьбе Люблино произошли на протяжении XX века. Сегодня здание изменено до неузнаваемости.

Вероятно, впечатления, полученные от подобных московских сооружений, конечно, в их лучшие времена, а также от роскошных петербургских закрытых садовых композиций, легли в основу ярких художественных образов, созданных в 1830-е годы в фантастической повести В.Ф. Одоевского «4338-й год». На этом тексте хотелось бы остановиться чуть подробнее. По замыслу Одоевского, повествование построено в виде писем, якобы полученных автором от человека, который, находясь в сомнамбулическом состоянии, записал свои магнетические фантазии о далеком будущем. Он представляет себя китайским путешественником, приехавшим в Россию в пятом тысячелетии.

Приведём небольшие отрывки из главы «Петербургские письма». «Один из здешних учёных, г-н Хартин, водил меня вчера в Кабинет Редкостей, которому посвящено огромное здание, построенное на самой середине Невы и имеющее вид целого города <...> Ближний остров, который в древности назывался Васильевским, также принадлежит Кабинету. Он занят огромным крытым садом, где растут деревья и кустарники, а за решётками, но на свободе, гуляют разные звери; этот сад есть чудо искусства! Он весь построен на сводах, которые нагреваются тёплым воздухом постепенно (тёплый воздух вырабатывается специальными машинами), так, что несколько шагов отделяют знойный климат от умеренного; словом, *этот сад — сокращение всей нашей планеты; исходить его то же, что сделать путешествие вокруг света.* Произведения всех стран собраны в этом уголке, в каком они существуют на земном шаре. Сверх того, в середине здания, посвящённого Кабинету, на самой Неве, устроен огромный бассейн нагреваемый, в котором содержат множество редких рыб и земноводных различных пород; по обеим сторонам находятся залы, наполненные сухими произведениями всех царств природы, расположенными в хронологическом порядке, начиная от допотопных до наших дней. Осмотрев всё это хотя бегло, я понял, каким образом русские учёные приобретают такие изумительные сведения. Стоит только походить по этому Кабинету — и, не заглядывая в книги, сделаешься очень сведущим натуралистом».

Среди известных московских зимних садов следует упомянуть созданный в императорском Большом Кремлевском дворце (1838 — 48 г., арх. К.А. Тон). Он производил значительное впечатление, в формировании которого огромную роль играли экзотические растения, позволявшие даже в замкнутом пространстве насладиться формами, объёмами, цветовыми оттенками и, в целом, эффектным

обликом выходцев из дальних стран. Благодаря разнообразию посаженных растений прогулка в этом зимнем саду могла показаться достаточно длительной. Первоначальный облик зимнего сада сохранила хромолитография, воспроизводящая рисунок художника Н. Черкасова (собрание музеев Московского Кремля).

В книге «Старая Москва» историка и краеведа М.И. Пыляева, написанной в конце XIX века и не потерявшей значения вплоть до наших дней, неоднократно упоминаются зимние сады и оранжереи. Так как непосредственно их мы увидеть, увы, не сможем, обратимся к тексту Пыляева. В усадьбе Бекетовых, некогда подмосковном владении, а сегодня входящей в состав Москвы и располагающейся в Южном округе столицы, можно было видеть: «Дом очень старой архитектуры, комнат немного, но прекрасных. Зала, библиотека и столовая с мраморными каминами и колоннами, расписанные Скотти. Из библиотеки комната, канареечная, усыпанная песком, усаженная деревьями, где были сотни птиц. Из неё сход в оранжерею, бывшею единственною после Горенской. Там не стояло кадок, горшков; все растения сидели в грунте, между ними вились дорожки, и посетитель гулял, как на воздухе, между огромными музами, пальмами; над водоемом стлались водные растения; стены скрывал плющ, виноград; камелии росли кустами, магнолии — деревьями. Из второго этажа на луг идёт сход без ступеней, обложенный дикими камнями и заросший кругом деревьями»¹. В контексте нашей темы особенно важно замечание о том, что оранжерея состояла из трёх отделений: южноамериканского, индийского и африканского. В таком разделении, при котором в каждом были посажены растения в соответствии с местом происхождения, чувствуется научный подход владельцев, что встречалось не так уж часто в частных зимних садах любителей ботаники. Именно это дало М.И. Пыляеву повод сравнивать оранжерею, или Зимний сад, Бекетовых с владением А.К. Разумовского в Горенках. Таким образом, организованное с научной точки зрения пространство позволяло совершить условное путешествие по различным регионам. Здесь оговорим, что оранжереи Ботанических садов Москвы и Петербурга нами сознательно не рассматриваются, так как в них подобный научный подход является само собою разумеющимся приёмом. Нам показалось важным и интересным обратиться к менее изученной части наследия — оранжереям и зимним садам в частных владениях.

Увлечение зелёными экзотами получило достаточно широкое распространение. Постепенно заморские «гости», потеснив владель-

¹ М.И. Пыляев. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1995. С. 394.

цев, поселились во дворцах и особняках, причём не только в специально приспособленных для их существования зимних садах, но и в иных по назначению залах и комнатах. Согласно восторженному отзыву французского писателя Теофиля Готье, впервые посетившего Петербург в 1859 году и описавшего своё «Путешествие...»: «Цветы — вот поистине русская роскошь. Дома полны ими. Цветы встречают вас у двери и поднимаются с вами по лестнице. Исландский плющ вьётся по перилам, жарданьерки стоят на лестничных площадках напротив банкеток. В амбразуре окон виднеются банановые



Илл. 7. «В комнате (Мальчики, рассматривающие альбом с картинками)». 1854 г. И.Т. Хруцкий. Холст, масло. ГТГ.

пальмы с широкими шелковистыми листьями, магнолии и древовидные камелии своими цветами касаются позолоченных завитков карнизов. Орхидеи бабочками летают вокруг лепных плафонов у хрустальных, фарфоровых или из обожжённой глины люстр изящной и очень любопытной отделки. Из японских или богемского стекла вазонов посреди столов или по углам буфетов растут экзотические цветы. Они живут здесь. Как в теплице, да и действительно все эти русские квартиры — это теплицы. На улице вы чувствуете себя как на Северном полюсе, а в домах вы как будто в тропиках¹. Несмотря на некоторые ботанические неточности, Т. Готье сумел почувствовать главное — любовь к растениям, стремление украсить с их помощью жилище, даже не самое богатое, что не раз отмечалось в текстах и других авторов, а также в работах художников (*Илл. 7*).

Пришедшая столетие назад мода сохранилась до эпохи модерна. Зимние сады в особняках — в одном из помещений или в виде отдельной пристройки — остаются неотъемлемой частью культуры и повседневной жизни. Их широкому распространению спо-

¹ Готье Теофиль. Путешествие в Россию. М., 1990. С. 102.

собствовали и новые технические возможности. Пожалуй, самый известный пример — зимний сад особняка балерины Матильды Кшесинской в Петербурге (1904—06, арх. А.И. фон Гоген), зафиксированный фотографиями и неоднократно упоминаемый в различных текстах. Но мне хотелось бы проиллюстрировать сказанное менее знакомым материалом. Появившийся в 1913 году журнал «Столица и усадьба», с подзаголовком «журнал красивой жизни», звучащим



Илл. 8. Зимний сад в особняке

М.Л. Нейшеллера на Каменном острове в Петрограде. Фотография начала XX века из журнала «Столица и усадьба», № 74, 1917 г.

или хотя бы краткими комментариями. В качестве характерного примера современной архитектуры и оформительского искусства был представлен особняк М.Л. Нейшеллера на Каменном острове в Петербурге-Петрограде. Одна из фотографий запечатлела облик роскошного Зимнего сада. Его зелёное убранство дополнено скульптурами, фонтаном, изящной мебелью (**Илл. 8**).

При отсутствии больших средств можно было устроить миниатюрный сад под «хрустальным сводом», который позволял осуществлять мысленное путешествие, наблюдая за существованием «маленького растительного царства». Разнообразные, достаточно изящные и привлекательные конструкции комнатных оранжерей из стекла, металла и дерева предлагали издания по комнатному садоводству конца XIX — начала XX века (**Илл. 9**).



Илл. 9. Комнатная оранжерея

несколько претенциозно, но вполне соответствуя избранной издательской политике, взял на себя задачу фиксации на своих страницах памятников архитектуры и искусства прошлого и настоящего, «достойных внимания просвещённых читателей». Обычно опубликованные изобразительные или фотографические материалы сопровождались текстами статей

В заключение приведём слова писателя и историка искусства Сергея Николаевича Дурылина (1886 — 1954), который в своих автобиографических записках совершенно особым образом описал впечатления от посещения оранжерейного сада в литературном гнезде Баратынского и Тютчева — подмосковной усадьбе Мураново. С.Н. Дурылин работал над текстом своих «Записок» с августа 1924 по 1932 год. Лишь недавно они были изданы небольшой книгой под названием «В своём углу. Из старых тетрадей». Текст книги демонстрирует возможность восприятия оранжерейного пространства как особо одухотворённой среды, созерцание которой позволяет осуществить мысленное путешествие в достаточно отдаленное прошлое:

«1926 г., 12 апреля ст. ст., Москва — Мураново»

В мурановской оранжерее цветут персики и абрикосы. По стене оранжереи растянулось родословное дерево — с тонким стволом, с вырастающими из него плоскими ветвями, ширящимися по всей стене охватисто и ёмко. Кажется, «дерево» нарисовано тонким мастером-геральдистом: до того чётко и разумен рисунок ветвей. Но это — не геральдист, это — весна (стоит добавить: и мастерство садовника. — С. В.): на ветвях, вместо геральдических кружочков с именами предков, — всюду чудесные, тонкие, розовые-розовые нежные цветочки с нежным запахом. Это цветёт персик. А напротив него таким же геральдическим деревом цветёт абрикос, но у него цветочки — белые. Весеннее солнце стучит лучами в стёкла оранжереи — и оттуда дышит на цветущие деревья — теплом и лаской: растите! растите!

— Смотрите, — говорит мне Оля (Ольга Васильевна Пигарева, правнучка Ф. Тютчева. — С. В.). — У абрикосового ствола нет уж своей коры: до того он стар. Вместо коры его обмазывают глиной. Ему сто лет.

Сто лет! Значит, абрикос этот, ещё со свежей корой на стволе, цвёл при Баратынском, цвёл в пушкинском периоде русской литературы, в золотом её веке <...>, цвёл при Энгельгардтах, во времена Александра I и Жуковского...

Поэт-Гамлет (Е.А. Баратынский — С. В.), сменивший горесть стихов на радость посева леса, заходил в оранжерею вот такую же весною с задержавшимся снегом, с ещё пустыми полями, с ещё не опушёнными лесами, — и любовался на эти нежно-пахучие белые и розовые цветы, чужие, но ласково взлелеянные для жизни и цветенья среди этих полуснежных полей, и думал, быть может, о юге, о той Италии, к которой так стремился <...>.

О, какая правда, что эти абрикосы и персики с своими ширяющимися ветвями похожи на родословное дерево! Нужно было любить, хранить и давать спокойно в прочной почве расти своему родовому

древу, чтобы спокойно и нежно могли расти эти деревья с розовыми цветами и запахом. Им сто лет. Их хранит благой и верный Садовник. Но он малосилен, если ему не союзник попечительный и крепкий Хозяин. Только то и прочно, где они действуют вместе. Только это зовется культурой.

Для того, чтоб сто лет росло и каждый год покрывалось розовыми цветочками это персиковое дерево, нужно было, чтоб Хозяин сто лет поддерживал *хранительный стеклянный свод* над хрупкими цветами и давал заботливое тепло в оранжерею и чтоб никто не мешал ему в этом. Так выращиваются цветы культуры — созидаются храмы, собираются библиотеки, наполняются картинные галереи, охраняются парки и цветники. Всё гибнет, если «дерево родословия» уже ни в ком не возбуждает любви к себе. Всё разрушается, если перестаёт вызывать почитание и священный трепет Хозяин, стоящий у корня бытия: когда он теряет свою власть и силу, этот корень сохнет и вместе с деревом перестаёт цвести, и гибнут от мороза и хрупкие персиковые деревья культуры»¹.

«Хранительный стеклянный свод» — образная фраза С.Н. Дурьлина, а также некоторые замечания в художественной литературе и публицистике XIX века, и особенно фантастические, но основанные на реалиях, образы В.Ф. Одоевского подсказали предложенную тему «Кругосветное путешествие под “хрустальным сводом”», и породили приведённые выше рассуждения. Цель данного сообщения — представить оранжереи и зимние сады в особом ракурсе. Показать, что в своём объёмно-пространственном решении, художественном оформлении, а также растительном наполнении они являются неотъемлемой и значительной частью нашего культурного наследия. К сожалению, здесь можно констатировать огромные потери и полные утраты в силу различных причин. Из редких примеров сохранившегося можно привести зимний сад в петербургском Доме учёных, существующий на своем историческом месте (бывший дворец великого князя Владимира Александровича, 1867—72 гг., арх. А.И. Резанов). Во всей полноте мир оранжерейных и зимних садов в их прежнем облике и значении сегодня практически не существует. Приведу лишь некоторые факты: из пяти зимних садов, созданных некогда в Зимнем дворце и Малом Эрмитаже, сегодня не сохранилось ни одного, не говоря уже о многочисленных других во дворцах и особняках российского дворянства. Зданий парадных оранжерей дошло лишь несколько из множества построенных, да и среди них не все сохранили свой облик, что было продемонстрировано на примерах оран-

¹ С.Н. Дурьлин. В своём углу. Из старых тетрадей. М., 1991. С. 241–243.

жерей в усадьбах Кузьминки и Люблино. Сохранившиеся постройки редко используются по прямому назначению, чаще являясь выставочными павильонами, как Большая Оранжерея в Кусково, и это, конечно, неплохо. Содержать оранжерею с экзотическими растениями слишком затратно и хлопотно. Правда, некоторые начинания наших дней внушают оптимизм. В Петербурге восстановлена оранжерея на Елагином острове, в Мраморном дворце возвращён прежний облик ранее утраченным залам и вновь устроен зимний сад (восстановлено решение арх. А.П. Брюллова 1849 г.). В Москве идут работы по возрождению оранжерейного комплекса усадьбы Царицыно. Вероятно, в скором времени прежние функции начнёт выполнять сохраненная «Американская» оранжерея в Кусково. Хочется верить, что этот список в дальнейшем удастся пополнить новыми примерами, и мы, как когда-то наши предки, сможем осуществлять «кругосветные путешествия», не уезжая далеко.

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2008–2009

СБОРНИК СТАТЕЙ

Вып. 2

Редактор: *Виниченко Ю.Б.*

Корректор: *Семенова С.Э.*

Компьютерная верстка: *Колабин Е.В.*

В оформлении обложки
использован рисунок *Б. Отарова*
«Вид на Крымский мост», 1946 г.

Формат 60x90/16. Печ. л. 15.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 300 экз. Заказ № 377.

Отпечатано в ЗАО «Гриф и К»
300062, г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
Тел.: (4872) 47-08-71, тел./факс: (4872) 49-76-96
E-mail: grif-tula@mail.ru, <http://www.grif-tula.ru>

