



ИНСТИТУТ НАСЛЕДИЯ

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2010



СБОРНИК СТАТЕЙ

Вып. 3

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

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2010

Сборник статей

ВЫП. 3

Москва

2012

ББК 79.0:85

О 80

Редакторы-составители: Е. Андреева, Н. Габриэлян

О 80 **Отаровские чтения. 2010.** Сборник статей. Выпуск 3. — М.:
Институт Наследия, 2012. — 216 с.; ил.

Предлагаемый сборник (вып. 3) составлен из статей участников пятых «Отаровских чтений» (2010 г.) и разделен на три части. В первую вошли статьи о творчестве Б.С. Отарова и его учеников. Во второй части представлены статьи искусствоведов, художников, филологов, культурологов, посвящённые различным аспектам отражения стихии в разных видах творчества.

Третий раздел сборника посвящён памяти ученика Б.С. Отарова — замечательному художнику, постоянному участнику наших чтений, Юрию Александровичу Александрову, скоропостижно ушедшему из жизни.

ISBN 978-5-86443-177-1 © Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
им. Д.С. Лихачёва, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	4
---------------------------	---

I

Отарова Л.А. Из эпистолярного наследия Бориса Отарова.	
Письма художницы Варвары Бубновой	7
Габриэлян Н.М. Стихия и знаки в живописи Бориса Отарова	17
Петухова В.В. Преподавательская деятельность Б.С. Отарова	35
Головина В.П. Стихия живописности в творческом методе художницы Нины Габриэлян	47
Веселова С.С. «Стихия свободная» и «стихия покорённая» в живописи и графике	54

II

Александров Ю.А. О стихиях в искусстве	71
Ведерникова Н.М. Вода, огонь, ветер в народных сказках	79
Белошеева А.А. Стихии в Шестодневе	88
Фаустова Э.Н. Полисемантизм стихии ветра в русской поэзии	112
Рябов С.А. Образы стихий на старинных картах мира	127

III

Александров Ю.А. Издалека	149
Александрова Е.А. О Загорянской даче и не только.	163
Габриэлян Н.М. Памяти товарища	177
Эпштейн М.А. Тот памятный день	182
Иванов О.О. Портрет в творчестве Юрия Александрова	187
Петухова В.В. В память о друге	191
Паршина Т.Г. Памяти Юрия Александрова.	194
Чураков А.В. Юрий Александров. По страницам встреч с художником	197

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

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

Уже первые чтения («К 90-летию Бориса Отарова», 2006 г.), посвящённые живописному и педагогическому наследию художника, привлекли к себе внимание специалистов-гуманитариев. Вопросы, которые осмыслял в своем 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 семиотика, педагогика и литературоведение...

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. Темой четвёртых чтений стали «Странствия и путешествия: жизнь, литература, искусство». Пятые чтения были посвящены образу стихии в литературе и искусстве.

Предлагаемый сборник (вып. 3) составлен из статей участников пятых «Отаровских чтений» (2010 г.) и разделен на три части. В первую вошли статьи о творчестве Отарова и его учеников. Во второй части представлены статьи искусствоведов, художников, филологов, культурологов, посвящённые различным аспектам отражения стихии в разных видах творчества.

В процессе работы над сборником нас постигло большое горе. Скоропостижно скончался один из ближайший учеников Отарова, постоянный участник наших чтений Юрий Александрович Александров. И потому третий раздел сборника мы посвящаем памяти этого замечательного художника. Сюда вошли статьи, эссе и воспоминания друзей и коллег Ю. Александрова, а также отрывки из неопубликованной рукописи его воспоминаний.

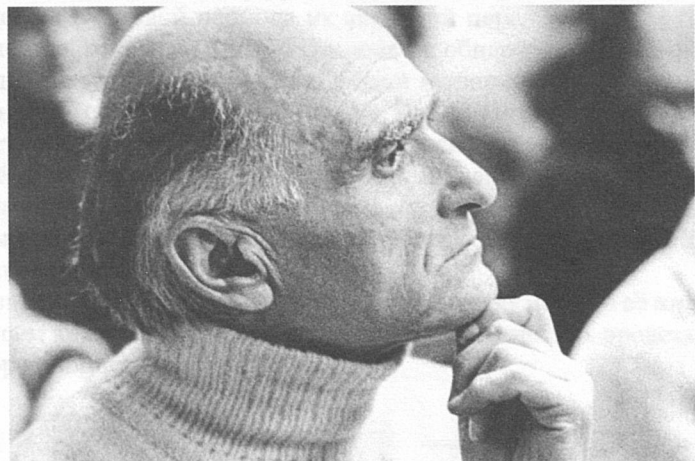
Мы надеемся, что наш сборник внесёт свою лепту в дальнейшие исследования творчества Бориса Отарова и художников его круга, а также в осмысление тем, которые питали живопись этого выдающегося мастера.

ИЗ ЭПИСТОЛЯРИЯ О НАСЛЕДИИ
БОРИСА СТАРОВА.
ПИСЬМА ХУДОЖНИЦЕМ БАРБАРЕ БУВНОВОЙ

ЧАСТЬ I

При изучении эпистолярного наследия Бориса Старова обнаружилось, что в своем архиве он хранит лишь сканлы писем и записки, а не оригиналы писем и открытки. Среди них — последние его письма в адрес

Дмитрия
Кожанов
и в сво
книг о
В этой
такая о
Такие
Барбара
стали о
Что
ивл в с
нами о



В. Бувнова и Старов

ИЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ БОРИСА ОТАРОВА. ПИСЬМА ХУДОЖНИЦЫ ВАРВАРЫ БУБНОВОЙ

При изучении эпистолярного наследия Бориса Сергеевича Отарова выяснилось, что в своём архиве он хранил лишь самые ценные и значимые для него письма и открытки. Среди них — послания художницы Варвары Дмитриевны Бубновой периода их активной переписки (1964–1969 гг.). К сожалению, ответные письма Отарова не обнаружены. Не попали они и к специалисту по исследованию жизни и творчества Бубновой, автору книг о ней — специалисту по Японии Ирине Петровне Кожевниковой. В этой статье мы пользовались информацией, изложенной в её книге¹, а также её устными воспоминаниями во время наших бесед.

Таким образом, мы имеем письма и открытки лишь одной стороны — Варвары Бубновой, они и являются предметом рассмотрения. Нам предстоит ответить на вопросы:

Что за личность была Варвара Бубнова? Почему именно её письма хранил в своем архиве Борис Сергеевич? Каким в её письмах предстает перед нами образ Бориса Отарова?



В. Бубнова и Б. Отаров

¹ Кожевникова И.П. Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. — М.: Три квадрата, 2009. 184 с.

Точное **время знакомства** Отарова и Бубновой установить не удалось, однако в обнаруженной самой ранней открытке Бубновой, датированной 1964 годом, мы читаем: «Ваши тёплые слова о моих работах **всегда** (выделено мною. — Л.О.) крепкая поддержка». На основании этих строк можно предположить, что время их знакомства — не позднее 1964 года. Но и не ранее начала 60-х, поскольку Варвара Бубнова вернулась из Японии только в 1958 году после 36 лет эмиграции.

Что касается **места знакомства**, вероятнее всего, это — город Сухуми, куда после Японии Варвара Бубнова вернулась вместе с сестрой Анной, у которой к тому времени в Японии умерли сын и муж. Сёстры поселились в доме своей старшей сестры Марии, переехавшей в 30-х годах из Ленинграда в Сухуми. Здесь Мария Дмитриевна была ведущим преподавателем в музыкальном училище. Она — пианистка, заслуженный педагог Абхазской ССР — воспитала десятки исполнителей, дирижеров и композиторов.

Почему именно Сухуми выбрали сёстры? Особого выбора у них не было. В те времена репатриантов в Москве и Ленинграде не прописывали. А в Сухуми жила их родная сестра, да и город всего на 7 градусов севернее Токио: и климат, и природа напоминали Японию.

Бубнова писала о Сухуми: «Это очень красивый и чистый город. Люди, которых я узнала, — мне нравятся. Из окна красивый вид на зелёную гору с вилами. Не слишком жарко, много мух. Наш дом очень романтичен: такие дворики, крылечки, верандочки видишь в кинокартинах, изображающих восток и юг».

Борису Сергеевичу тоже нравился живописный Сухуми. Сюда он приезжал работать и отдыхать. Город небольшой и уютный. Все, что он любил — море и горы, — всё рядом. И к тому же атмосфера города располагала к творчеству.

Поэтому наиболее вероятно, что Отаров и Бубнова познакомились именно в Сухуми. А может быть, Борису Сергеевичу местные знакомые рассказали о появившейся в городе интересной художнице, возвратившейся из Японии. Действительно, в небольшом Сухуми дом сестер Бубновых постепенно стал неким центром культуры, куда стремилась местная интеллигенция. Приходили художники, показывали свои работы, приходили физики из местного Сухумского технического института, из Японии приезжали ученики, друзья и знакомые. В гостеприимном доме всегда были интересные люди, особенно много молодёжи.

Фазиль Искандер, знакомый Бубновых, часто посещавший их дом, писал: «Варвара Дмитриевна Бубнова притягивала местную интеллигенцию. Широта умственных интересов, простота — свойство людей, духовно развитых — вот что привлекало в ней. Тихий голос, лёгкие движения и твёрдый взгляд. Облик еёлучился доброжелательностью и тактом».

Несомненно, Варвара Дмитриевна Бубнова унаследовала и вобрала в себя лучшие черты дворянского рода, из которого она происходила; отсюда она черпала силу духа, отсюда происходила доброжелательность и деликатность. Бубнова была настоящим представителем культуры ушедшего XIX века.

Каково же **происхождение** Бубновой? Варвара Дмитриевна Бубнова — урожденная Вульф. Её далекий предок по материнской линии Гаррольд Вульф, наречённый Гаврилой, был шведом на русской службе, в Россию приехал ещё в XVII в. Вульфы служили России верой и правдой и достигли высоких чинов, их род был внесён в родословную Тверской губернии. Родовое гнездо Вульфов — село Берново.

Это были те самые Вульфы, у которых часто гостил А.С. Пушкин. С детства впечатлительная Варвара слышала рассказы своего деда, который, будучи 14-летним мальчиком, видел поэта. Варвара Бубнова провела детство и юность в том самом доме, где обычно гостил поэт.

Поэтому, когда в 1971 г. в Берново восстанавливали Музей Пушкина, Бубнова стала не только первым консультантом по воссозданию музея, но и дарителем фамильных реликвий.

Отец художницы, Дмитрий Капитонович Бубнов, происходил из семьи потомственных военных моряков. И при этом — идеалистом, фантазёром и путешественником.

Воспитанием Варвары Бубновой и её двух сестер — старшей Марии (род. в 1884 г.) и младшей Анны (род. в 1890 г.) занималась мать, обладавшая необычайной красотой голосом, но пожертвовавшая карьерой оперной певицы ради детей. Она учила их музыке, французскому и немецкому языкам, рисованию. Эти знания и умения, полученные в детстве, в жизни сестёр сыграли немаловажную роль.

Сёстры Бубновы были очень музыкальны: Мария стала пианисткой, а Анна — скрипачкой. Варвара же была как будто из другой породы. Как считает И.П. Кожевникова, «...наверное, она пошла в мореходцев Бубновых <...> была более замкнутой, трезвой и решительной. Застенчивость сочеталась с независимостью, а склонность к фантазии — с работоспособностью. Так Варе суждено было стать художником. С юности она ненавидела рисовать гипсовые носы, уши и рты, ненавидела копировать картины»².

После окончания с отличием Петербургской гимназии в 1903 г., в 17 лет Варвара стала заниматься в школе рисования, с 1907 г. училась в Петербургской Академии художеств, закончив её в 1914 г. Вместе с ней учились Павел Филонов и Вольдемар Матвей (Владимир Марков), ставший

² Кожевникова И.П. Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. — М.: Три квадрата, 2009. С. 20.

впоследствии мужем Бубновой. Это Матвей посоветовал ей поехать в Москву и посмотреть собрание современной французской живописи Щукина. Увиденное в Москве просто сразило юную художницу, стало для неё жизненно важным событием. Она увидела нечто абсолютно новое и по цвету, и по композиции, и по проявлению в работах свободы. Это было совсем не похоже на то, чему учили в Академии. Поэтому после окончания академии юная Варвара Бубнова увлеклась «левым» направлением в искусстве, в том числе и модным в то время футуризмом. Она настолько была увлечена футуризмом, что даже перевела с французского знаменитый «Манифест футуристов» Филиппо Маринетти, опубликованный 20 февраля 1909 г. в газете «Фигаро». Варвара Бубнова стала членом общества художников «Союз молодёжи» и участвовала в ряде выставок с К. Малевичем, Д. Бурлюком, В. Маяковским, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, О. Розановой, В. Татлиным, а также совместно с художниками объединений «Бубновъ вает» и «Ослиный хвост».

При этом интересы молодой художницы были многогранными. Варвара Бубнова не только писала картины, она изучала искусство малых северных народов, памятники острова Пасхи, коптские миниатюры и древнюю африканскую скульптуру.

Такими же многогранными были и интересы Бориса Отарова. По книгам его библиотеки можно составить представление об интересах художника. Помимо книг и альбомов по искусству (причём разных эпох, стран, художественных направлений), в его библиотеке — книги по философии, психологии, истории религии, теософии, искусствознанию, истории музыки и архитектуры, книги прозы и поэзии и т.д.

Несомненно, Бубнову и Отарова объединяла широта интересов.

В их судьбах также была схожесть. Подобно Борису Отарову, Варвара Бубнова прожила часть жизни за границей. Только Отаров — 6 лет (в Германии), а Бубнова — 36 лет (в Японии). Отаров уехал за границу в десятилетнем возрасте, а Бубнова уехала в 36 лет, уже взрослым и сформировавшимся человеком.

Это произошло в 1922 г. Бубнова вызвалась сопровождать мать в поездке в Японию, куда уехала младшая сестра Анна, вышедшая по большой любви замуж за японца Сьунити Оно — вольнослушателя Петербургского университета. Когда у них в Японии родился сын, Анна попросила мать приехать и оказать помощь в его воспитании. Варвара сама вызвалась сопровождать мать в поездке. Для Варвары Бубновой, любознательной и обожающей всё новое, неизведанное, эта поездка обещала множество открытий. Наконец она увидит эту экзотическую страну, совершенно иную культуру, останется там на некоторое время и возвратится домой. Но судьба распорядилась иначе. Бубновой пришлось прожить в Японии долгие 36 лет.

Хотя описание японского периода её жизни не является предметом нашей статьи, отметим, что в годы эмиграции, впрочем, как и всегда, Варвара Бубнова активно трудилась. Она написала огромное количество интересных работ, занималась литографией, выучила японский, переводила на русский японскую литературу, готовила переводчиков, преподавала русский язык в Токийском институте иностранных языков, в Университете, иллюстрировала вышедшие на японском произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского и т.д. Оценка её вклада в японскую культуру – вручение в 1982 г. Варваре Бубновой от имени императора Японии Ордена Драгоценной короны четвёртой степени. Это исключительно женский орден и вручается иностранкам за особые заслуги перед Японией и японским народом в области науки и культуры.

Но не только Варвара Дмитриевна была удостоена высокой награды. Сестра Анна Дмитриевна Бубнова-Оно – скрипачка и педагог – в 1959 г. также была награждена, но другим японским Орденом – Священного сокровища четвёртой степени. Она стала не только первой советской женщиной, получившей от правительства Японии государственную награду, но и первой женщиной-иностранкой, удостоенной подобной чести.

Так Япония отблагодарила сестер Бубновых за вклад в культуру страны.

Оказавшись в Сухуми, на новом месте, Варвара Дмитриевна, несмотря на преклонный возраст (72 года), немедленно взялась за работу: посещала краеведческий музей, подолгу работала в библиотеке музея, писала статьи и, конечно, картины.

В письме Отарову от 22.04.1965 г. она пишет: «...Работала и я немного. Но всегда несерьезно – „спустя рукава“ или скорее – с лёгким сердцем. М.б. оттого, что писала и написала статью о японском искусстве. А японцы – не „потеют“ над своими вещами (если художник настоящий). Возможно, что они к 70 годам „отпотели“ и перед уходом в лучший мир не желают утруждать себя, а играют кисточкой».

По воспоминаниям учеников, Бубнова часто повторяла: «Самое главное – работать и что-то находить в работе: новый подход к миру, вещам»³.

Это было близко мировоззрению Отарова. Для него труд также являлся основополагающим. В интервью Нине Габриэлян он говорил: «...И после войны я решил твёрдо, что назначение человека – труд, внутренне, духовно обоснованный. Других ценностей нет. Материальное брэнно, но непреходящ и ценен сам процесс созидания»⁴.

Подобно Борису Отарову, Бубнова постоянно в творческом поиске. В письме от 22.04.1965 г., она пишет: «Я, между прочим, сделала 2 портрета

³ Кожевникова И.П. Варвара Бубнова... С. 61.

⁴ Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. – М., 2008. С. 35–36.

в совершенно новой для себя манере». И тут же остерегается, будет ли Отаров доволен результатом: «Борис Сергеевич, если бы Вы видели, то и промолчали бы: Вы не дошли до моего возраста (Бубновой 79 лет, а Отарову — 49. — Л.О.), когда не хочется создавать «произведения», а «побаловаться слегка» хочется».

Она вновь продолжает искать: «Кажется, я опять работаю **иначе** после февраля сего уходящего года. В общем — уклон к реализму, а когда я спохватываюсь, у меня единственная цель — организовать цвет...» (цитируемое письмо).

Необычные картины и темы работ были замечены местными художниками.

Так, в 1959 г. Варвару Бубнову приняли в абхазское отделение Союза художников Грузии, а в 1960 г. в Тбилиси состоялась её первая выставка.

Ладо Гудиашвили, народный художник СССР, посетив выставку, написал в газете «Советская Абхазия»: «Для тбилисского зрителя выставка сухумской художницы В.Д. Бубновой, такая необычная по теме и мастерству, — очень отрадное явление. Что меня поразило и обрадовало? Я не знал художницу. Я посетил выставку и был крайне удивлён, встретив В.Д. Бубнову в таком почтенном возрасте (Бубновой 74 года). От её творчества веет молодостью, жизнерадостностью»⁵.

Подобные отзывы были и на выставках Бориса Отарова. Люди, не знакомые с самим художником, полагали, что автор работ — молодой человек, настолько работы были свежи и энергичны.

Вскоре о Бубновой узнают и в Москве. В апрельском письме 1965 г. она пишет Борису Сергеевичу: «Вообще меня начинают здесь „уважать“ назло некоторым <...> Приехала Московская комиссия, отобрала картины наши на экспорт за рубеж, и взяла много вещей у меня и комплиментировала меня, или скорее мои „произведения“. Для экспорта понадобились несколько „левые“ вещи. Я рада, что мои портреты им негодились, а цветочков и пейзажиков мне не жаль».

И далее: «Я сейчас постигаю серединность людей и вещей (это в 79 лет! — Л.О.). Есть для меня маяки и радость моей жизни.

Это, во-первых, Вы, Борис Сергеевич (примите это, как самое искреннее утверждение). Есть ещё несколько друзей — людей, а не просто homo sapiens, а всё остальное — «из хора», если не из дремучего леса с дубинкой в руках».

В апреле 1966 г.: «Милый Б.С.! Большому кораблю — большое плавание и глубокая вода, а что поделаешь с нашим мелководьем! Я надеюсь, что у вас достаточно силы, чтобы свысока посмотреть на нашу чушь и продолжать работать с той же энергией». Полагаем, что Бубнова получила

⁵ Кожевникова И.П. Варвара Бубнова... С. 189.

от Отарова письмо, в котором он писал об очередном срыве выставки. И Бубнова пишет, на наш взгляд, пророческие строки, успокаивая Бориса Сергеевича:

«Всё равно: Ваши вещи действуют на видевших их с необычайной силой, и это воздействие будет расти и распространяться, несмотря на все препятствия» (июнь 1966 г.).

Так почти 50 лет назад Варвара Дмитриевна предрекала достойное будущее работам Бориса Отарова, она верила в его звезду.

В открытке от 22.12.1966 г.: «Дорогой и милый Борис Сергеевич! С наступающим Новым Годом! Пусть будет он Вам здоровым и успешным для Ваших замечательных работ. В жизненной борьбе, может быть, Вы думаете, что я забыла моих друзей Отаровых? Но это вообще не может случиться, и когда я создаю свою „мазню“ (это мой новый – не ругательный – термин), я всегда чувствую за плечами Ваш строгий взгляд, Ваши паразитические чёрные глаза».

Судя по письмам Бубновой, Борис Сергеевич для неё не только авторитет в живописи, но и учитель, критик, редактор.

Бубнова пишет статью «О пластической тяжести»: «Скоро начну переписывать её на машинке. Хочется, конечно, послать один экземпляр Вам с надеждой получить от Вас нелицеприятный отзыв, хотя бы самый короткий».

Бубнова – натура увлекающаяся и неуёмная в любом возрасте. «Для своей статьи увлеклась XVII веком совсем неожиданно <...> Ну, а потом, конечно, икона всегда поражает. Среди икон я говорю о маленькой иконе XIII в. „Архангел Михаил и Иисус Навин“» (имеется в виду икона «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину». – Л.О.).

Судя по всему, Бубнова приезжала из Сухуми в Москву и они с Отаровым посещали выставки и музеи. В своём письме она вспоминает: «Эту икону, Бор. Серг., мы с Вами видели в „сенях“ Благовещенского собора вместе с другими иконами, выставленными там из Успенского собора. М.б. Вы её не помните. Она есть в репродукции довольно хорошей в Вашей книге „Ростово-Суздальская школа живописи“ на 41 стр. и в I томе „Русского искусства“. Здесь есть статья с коротким описанием В.Н. Лазарева» (письмо от 9 декабря 1967 г.). Далее она приводит всё описание Лазаревым иконы: её колорита, цветовой гаммы, золотого орнамента, придающего иконе особую нарядность.

Но Бубнова не согласна с Лазаревым. У неё на сей счёт – своё мнение. И она несколько не боится возражать Лазареву (исследователю с непрекаемым авторитетом в учёном мире): «А по-моему или в моей памяти остался серый пепел, чёрный дым и красное пламя!!!» И продолжает: «Почему-то она кажется похожей по духу – на ваши работы последние,

Борис Сергеевич!». И тут же неожиданный переход о быте: «Хозяйством не занимаюсь, хотя сегодня пылесосила все картины, что висят или стоят. «Вот жизнь Онегина святая», как говорит А.С. Пушкин. Впрочем, там и «сон глубокий», а мне как раз не спится, так что мне лучше вспоминать Некрасова и его стихотворение "О чём думает старуха, когда ей не спится"».

Но икона не дает ей покоя, она просит: «Борис Сергеевич, если пойдете „по иконам“, вспомните и посмотрите Архангела Михаила и сообщите, кто прав: Лазарев или моя фантазия? Мне **это очень нужно знать!**»

К иконе у Бубновой был отнюдь не праздный интерес. 10 апреля 2009 г. ИТАР-ТАСС, ссылаясь на японскую газету «Майнити», сообщил, что в хранилище Токийского православного кафедрального собора обнаружена икона Богородицы «Всех скорбящих радости», на обратной стороне которой надпись: «Писала В. Бубнова. 1925» и рядом: «Икона сия сооружена усердием русских в память благополучного проживания их в Японии с 1920 года». Размер иконы 180 см в высоту, 105 см — в ширину.

Единственная икона, писанная Бубновой, в течение почти полувека оставалась в хранилище. Впоследствии епископу Серафиму удалось найти фотографию из частного архива: на снимке 1940 г. на одной из стен малого Никольского храма отчётливо видна икона «Всех скорбящих радости» письма В. Бубновой. Для многих это известие было неожиданно. Создание иконы художницей, писавшей в это же время в авангардном стиле, особенно необычно. Разрушительное землетрясение 1923 года, вслед за которым последовал сильнейший пожар, не пощадило практически весь Токио. Поэтому не случайно Вавара Бубнова написала икону «Всех скорбящих радости»: терпящие лишения молят Богородицу о помощи. В очередной раз проявилась черта характера Бубновой — идти всегда против канонов. Так её икона напоминает другой образ Богородицы — Владимирский. Вероятно, не случайно: ведь Владимирский образ Матери Божией, Заступницы Москвы и всей православной Руси, не раз спасал от страшных бедствий. На заднем плане иконы — широкое поле с несколькими одинокими берёзками (влияние школы Нестерова) — воспоминание о своей родине.

Так через почти 100 лет вновь заговорили о Варваре Бубновой, о её живописи.

Судя по контексту писем, Борис Сергеевич дарил Бубновой свои работы. В её открытке от 04.01.1968 г. читаем: «Я всегда с надеждой и „вожде-лением“ смотрю на последний Ваш дар — лицо в очках с металлическим диском носа и обломком жёлоба (?) губы (или уса?). Мне очень нравится весь этот конгломерат, и он постоянно перед моими глазами. Я учусь у него и делаю совершенно обратное ему.

И все-таки я на нём учусь, и эта наука требовательная, и предохраняет меня от глубокого падения. Тем более что я всё ещё сижу в своём гнезде изобразительности и никак не могу из него вылететь».

По письмам чувствуется, что Бубнова очень скучала по Отарову, по общению с ним. Почти в каждом письме она приглашает его погостить в Сухуми.

«Конечно, и в Москву очень хочется, но только если Вы там будете — очень, очень хочется видеть Вас» (открытка от 23.05.1968 г.).

В письме от 28.02.1969 г.: «Нынче я послала на 2-ую Всесоюзную акварельную в Москву 11 (! — В.Б.) женских образов. Взяли только один <...> Я послала так много вещей со слабой надеждой, что Вы смогли как-нибудь увидеть их».

При чтении писем Варвары Бубновой складывается впечатление, что она — молодая ученица, а Отаров — умудрённый жизнью учитель. Бубнова рада, что он внимательно читает и редактирует её статьи, даёт советы по живописи.

Вот письмо от 28.02.1969 г., одно из последних:

«Дорогой Борис Сергеевич!

Я Вам очень благодарна за Ваше внимательное чтение моей статьи и за все Ваши пометки на полях. Также спасибо за добрые слова и чувства, выраженные на оборотах листов. Я очень хочу сохранить себе весь этот экземпляр статьи с вашими заметками и письмом, а с другой стороны — показать мои мгновенные отклики мысли Вам.

<...> Моя статья о тяжести (как и все мои статьи) — это пропаганда, а не углублённая философия.

Вашу философию „о тяжести“, очень углублённую (если её возможно вообще углубить), я принимаю почти совершенно. Иногда мне кажется, что мне лень (выделено В. Бубновой. — Л.О.) думать глубоко и что это ни к чему не приведёт, т.е. не приведёт к ясности. По возможности я старалась объяснить себе почему (подчёркнуто В. Бубновой. — Л.О.) некоторые картины меня волнуют, а от других я чувствую тоску и скуку. И ещё: должен ли учитель объяснять, что ученик должен любить и чего не должен, и может ли объяснить?

Я Вам, кажется, говорила, что в моих вещах нет „тяжести“, и что задача, которую я себе ставлю, очень проста: это по большей части задача цвета и затем формы, и что без изобразительности я не могу, не умею и не хочу выходить, поэтому моя форма всегда связывается с изображением чего-то <...> Конечно, я чего-то ищу, но очень для себя ясное: конечно, чувствую себя далёкой от этой неясной цели. Вообще боюсь, что я действительно не родилась художником. Хотела бы показать Вам свои работы и боюсь Вас, Вашего Суда.

<...> Мои статьи обещал напечатать „Новый мир“. Но пока конкретно ничего нет. Но я к этому положению привыкла и не унываю. Сообщу, если что будет. Ваша Бубнова».

Так через переписку двух творческих личностей – Варвары Бубновой и Бориса Отарова мы ощущаем дыхание времени, очень тёплое, трепетное и бережное отношение друг к другу художников, связанных общим мировоззрением, принципами творчества. И, конечно, плодотворную тесную дружбу, которой они были верны на протяжении многих лет, и в результате которой возникли новые произведения искусства.

Хочется закончить словами Цицерона: «В мире нет ничего лучше и приятнее дружбы, исключить из жизни дружбу всё равно, что лишить мир солнечного света».

СТИХИЯ И ЗНАКИ В ЖИВОПИСИ БОРИСА ОТАРОВА

Словарь иностранных слов даёт следующие значения слова «стихия»: «Стихия (гр. *stoicheion* элемент) – 1. У древнегреческих философов-материалистов – основные элементы природы: огонь, воздух, вода и земля; 2. Явление природы, отличающееся часто разрушительной силой (например, ураган, шторм, вулканическое извержение); 3. Отсутствие организации, полная неорганизованность, бесплановость, неуправляемость; 4. Окружающая привычная среда, обстановка»¹.

В творчестве Бориса Отарова мы можем наблюдать стихию во всех четырёх значениях этого слова.

У него есть много картин, на которых изображены именно первоэлементы природы: огонь, воздух, земля, вода. Но в их изображении есть некоторые особенности, характерные для живописи именно этого художника: мы редко встретим у него работы, где стихии были бы чётко и жёстко отдифференцированы друг от друга. Как правило, каждая из четырёх стихий на картинах Отарова может содержать в себе свойства какой-то другой стихии или даже всех четырёх. Земля может бурлить, как вода, и, одновременно, пламенеть. Воздух может быть сгущён до консистенции земли, а вода исторгать из себя огненные вспышки. Иными словами, на полотнах Отарова мы наблюдаем стихии, то ли ещё не вполне отделившиеся друг от друга, то ли взаимопроникающие. Как говорил сам художник: «Моя техника <...> является следствием моего мировоззрения, то есть осознания <...> взаимосвязи и взаимопроникновения явлений (я просто убежден в какой-то сумасшедшей связи всего со всем)»².

Рассмотрим, например, картину «Старые лодки». Мы точно можем сказать, что из четырех стихий на картине представлены как минимум две – вода и воздух. Можем предположить также и наличие земли (берега), поскольку нижняя часть картины (приблизительно ¼ часть) написана более тёмными и сгущёнными красками, преимущественно черной, красной и коричневой, что создаёт эффект более плотной (каменистой или земляной) материи, нежели материи воздушной или водной.

¹ Словарь иностранных слов. – М., 1988.

² Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. – М., 2008. С. 39.

Однако цветовые реплики чёрного, коричневого и красного (основной цветовой состав в изображении земли) присутствуют и в изображении воды, и в изображении воздуха. А жёлтый (основной цвет воздуха на картине) и белый (преобладающий в изображении воды), в свою очередь, проникают в виде отдельных цветовых пятен в изображение земли. При этом между землёй, водой и воздухом отсутствуют чёткие границы, которые графически отделяли бы их друг от друга. Это создаёт ощущение, что все три стихии на картине Отарова (земля, вода и воздух) в той или иной пропорции присутствуют друг в друге. Более того, в этой картине есть и четвёртая стихия. За счёт активного присутствия в общекolorистической гамме картины «огненных» цветов — красного и жёлтого, а также из-за того, что две лодки, расположенные на полотне так, что являют собой как бы две вертикальные оси всей композиции, изображены то ли в виде взрывов, то ли в виде извергающихся вулканов, мы явственно ощущаем здесь и стихию огня, пронизывающую собой три остальные стихии.

На примере этой работы можно наблюдать конвергенцию стихий, «вплоть до их взаимопроникновения», характерную для живописи Отарова в целом.

Важно отметить здесь ещё два момента.

Во-первых, взаимопроницаемость первоэлементов в «Старых лодках», как и во многих других картинах Отарова (например, «Белое небо», «В горах Армении»), проистекает из того принципиального факта, что мир на этих полотнах чаще всего предстаёт не как нечто «состоявшееся», но как «находящееся в процессе становления». И процесс этот бурный — здесь всё зыбится, вихрится, взрывается, одновременно и образует, и распадается. Это вечное рождение мира, созидаемого на глазах у зрителя. И здесь образ стихий как первоэлементов тесно переплетается с образом стихии как природного явления огромной силы.

Во-вторых, рукотворные объекты (в данном случае, лодки) изображены у Отарова как часть стихии и обладают её качествами: они бурлят, как вода, пламенеют, как огонь, и скорее похожи на природные смерчи, нежели на лодки. Думаю, ему было бы близко высказывание Жана Базена о том, что «объект <...> является носителем более великих, чем он сам, сил»³.

Иными словами, мы наблюдаем здесь взаимоуподобление объектов и стихии, предстающей перед нами и как совокупность первоэлементов, и как явление огромной силы, и как окружающая среда.

³ Цит. по: Аниэла Яффе. Символы в изобразительном искусстве // Юнг Карл Густав, фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. — М., 2006. С. 266.

И здесь хотелось бы сказать следующее: в живописи Отарова мы никогда не имеем дела с фоном, то есть «задником». Фона нет. Есть цветовая среда, которая сама по себе является объектом изображения, равно достойным по проработанности, энергетической и смысловой насыщенности другим изображениям.

И цветовая среда, и объекты на полотнах Отарова обладают свойствами стихий. Например, горы могут быть текучими, как вода, цветы — струящимися, как воздух, лица — бугрящимися, как земля, кувшины — полыхающими, как огонь.

Нередко один и тот же объект может быть изображён как имеющий свойства разных стихий. Например, одновременно как текучий и пламенеющий. Или как струящийся и вспыхивающий. Часто встречается у художника и уподобление объектов природным явлениям огромной силы: деревья могут быть изображены как взрывы («Старый дуб»), лица — как вихри («Посвящение Джакометти»), обнажённые женские тела — как потоки. При этом у них, как правило, нет чётких контуров, которые с жёсткой определённой отделили бы их от цветосреды, и мы далеко не всегда можем проследить, где, собственно говоря, кончается объект и начинается среда его обитания.

По сути, на многих картинах художника изображены именно стихии. Независимо от того, пейзаж ли перед нами, натюрморт или портрет, мы, в первую очередь, видим разгул стихий, которые сгущаются, оплотняются и «опредмечиваются» в тех местах картины, где того требует художественная логика автора. Но «опредмечиваются» как бы не окончательно, не достигая состояния определённости, когда мы можем точно быть уверенными, что перед нами именно лодка, а не, например, овальное блюдо или что нечто является дубом, а не смерчем. Конечно, картина имеет название. Но в случае отаровских работ (по крайней мере, некоторых, если не многих) было бы несколько опрометчивым пойти на поводу у авторского названия.

Вспоминается такой эпизод. В 1976 году я впервые пришла в гости к Отарову и во время просмотра работ спросила у него название одной из картин. «Золотое счастье», — ответил он. Ответ удивил меня, о чём я ему и сказала. «А как бы Вы хотели, чтобы это называлось? — спросил он. — Можете назвать это «Солнце» или «Летнее окно». Или «Солнце в окне», пожалуйста. Или, скажем, «Жизнь». Разве плохое название? Я идущая от ощущения. А каждый может назвать мою картину по-своему, как ему хочется, я не возражаю»⁴.

⁴ Нина Габриэлян. Нельзя выйти из цепи обновления // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 22.

Мне посчастливилось дружить с Борисом Отаровым на протяжении пятнадцати лет, вплоть до его ухода в мир иной, и, как я поняла позже, он вообще не любил давать названия своим работам. Это вызывало у него затруднение, а порой и раздражение. Судя по всему, название воспринималось им как серьезное ограничение и обеднение самой возможности понять картину во всей её сложности и полноте замысла. «В своих работах, — говорил он, — я сознательно стремлюсь к перетекающему многообразию. Но и зрители ведь тоже разные. Один видит в моих работах музыкальность цветовой энергии. Другой начинает узнавать реальные формы или части форм, которые он ассоциирует с чем-то, ему уже известным. В моих работах есть и то, и то. Кроме того, я хотел бы надеяться и на творческую активность зрительского восприятия. Ведь только тогда картина и обретает своё завершение, когда она входит в контакт со зрителем. <...> Так что, я прошу зрителя, глядя на мои работы, отдаться потоку своих чувств, размышлений и фантазий»⁵.

По сути, мы нередко видим на картинах Отарова даже не предмет, но как бы намёк на него, нечто вроде прото-предмета или, скорее, даже знака.

Как это хорошо сформулировал Юрий Линник в своём предисловии к альбому Отарова 1993 г.: «Отаров живописует идеи, взятые не отвлечённо: ему интересно внедрение идей в субстрат, в материю. Это бурный, напряжённый, драматический процесс. В инертной субстанции вдруг начинают завиваться некие вихри (мы видим их на картинах Отарова), а в этих вихрях уже брезжут платоновы эйдос-формы (их проступание из небытия часто фиксируют работы Отарова)»⁶.

По мнению Линника, «эстетика Отарова естественно соотносится с эстетикой платонизма»⁷. К этому нам хотелось бы добавить, что работы Отарова, именно те, в которых знак (или чистая форма) как бы зарождается из стихии и предшествует предмету, коррелируют не только с идеями Платона, но также и с представлениями о космогонии некоторых неевропейских народов. Например, французский исследователь Богумил Оля в своей книге «Боги Тропической Африки» так излагает взгляды народа бамбара на происхождение мира:

«Воспринимаемый нами чувственный мир <...> явился результатом деятельности творческой энергии <...> которую произвела вибрация <...> первоначальной пустоты, именуемой гля. От этой <...> субстанции <...>

⁵ Из неопубликованных записей бесед Н. Габриэлян с Борисом Отаровым (личный архив автора. — Н.Г.).

⁶ Юрий Линник. Тезисы о творчестве Бориса Отарова. Предисловие к альбому Бориса Отарова. — М., 1993.

⁷ Там же.

отделился её двойник. <...> Затем обе гля вступили в борьбу между собой. В результате произошел космический взрыв, который вылил на землю (она ещё была в потенци) тяжёлую и плодородную материю <...> а также знаки, предвещавшие зарождавшиеся предметы»⁸.

Мы приводим эту цитату, конечно же, не для того, чтобы сказать, что Отаров создавал свои картины под влиянием воззрений именно бамбара. Но мы сочли необходимым продемонстрировать, что его эстетика может соотноситься не только с европейскими представлениями о мире. Творческие устремления Отарова носили поликультурный характер.

Работы Отарова изобилуют знаками. И он сам нередко говорил о «знаковости» своей живописи. Мы не будем давать подробную классификацию знаков, которые можно обнаружить на полотнах этого художника. Такая классификация дана в нашей статье «Живописный текст как сумма подтекстов. Творчество Бориса Отарова»⁹. Здесь же мы будем рассматривать только некоторые знаки из числа тех, которые имеют отношение к теме стихии.

Обратим внимание на простейшие геометрические фигуры (круг, треугольник, квадрат...) и формы (шар, куб...). Сразу надо отметить, что их наличие в картинах художника не всегда бросается в глаза. Зачастую полурасплавленность объектов в окружающей их цветовой среде, отсутствие у них жёстких фиксирующих контуров не дают возможности обнаружить геометрические фигуры с первого взгляда. Они именно «брезжат» в красочном мареве, а не проступают с графической очевидностью. (Исключение составляют чисто абстрактные отаровские работы, в которых простейшие фигуры и формы чаще всего присутствуют более явным образом, и некоторые другие отдельные его картины). Во избежание волюнтаристской пансемиотизации, интерпретации любых фигур и форм, встречающихся в работах Отарова, непременно как знаковых, надо уточнить, в каких же случаях мы можем рассматривать эти фигуры и формы именно как знаки?

— Когда мы имеем дело с беспредметной живописью, которая предполагает прочтение именно форм и фигур вне их соотнесённости с каким-либо объектом. (Таковы работы «Композиция», «Современные ритмы» и т.д.).

— В случае предметной живописи, когда фигура или форма соотнесена с объектом, но в силу своей упрощённости является полисемичной (может означать как блюдо, так и лодку, как парус, так и язычок пламени, как дерево, так и скалу).

⁸ Б. Оля. Боги Тропической Африки. — М., 1976. С. 65.

⁹ Нина Габриэлян. Живописный текст как сумма подтекстов. Творчество Бориса Отарова (в печати).

— В случае, когда эти простейшие формы или фигуры, не связанные с каким-либо предметом, присутствуют в картине наряду с предметными изображениями. Как, например, в картине «Мираж» из серии «Сказки морей. Посвящение А. Грину», где изображение парусника находится внутри светящегося круга. Сам по себе такой круг беспредметен: он всего лишь охватывает собой объект, заключая его внутрь себя. Но, тем не менее, знаковый характер этой фигуры не вызывает сомнения. Это именно знак, и он может быть прочитан. К разбору этой картины мы вернёмся чуть позже.

Скорее всего, простейшие фигуры и формы привлекали Отарова не только своей эстетической ценностью, но и многозначностью. Подтверждение нашей мысли мы находим в пометках на полях книги М.И. Земской «Александр Волков (Мастер «Гранатовой чайханы»)» из личной библиотеки Отарова, где собственной рукой Бориса Сергеевича отчёркнуты следующие предложения: «Волков всегда восхищался великим искусством восточного ковра, открывшим целые миры глазу художника»¹⁰. «Многочитаемость, заложенная в основе этого искусства, обеспечила ему (восточному ковра. — Н.Г.) многовековую жизнь, возможность обновления, приспособляемость к изменениям, происходящим в быту, в мировоззрении народа»¹¹. Эти подчёркивания, сделанные рукой Отарова, свидетельствуют о том, что он прекрасно осознавал полисемичность простейших фигур и форм, а также их сочетаний, и прибегал к ним не только интуитивно, но и сознательно. Это не значит, что он специально изучал значения, которыми наделялись эти фигуры и формы в разные времена в тех или иных культурах. Но, как справедливо замечает автор «Словаря символов», испанский поэт и теоретик искусства Хуан Эдуардо Керлот, утрата современным человеком знаний языка символов «ограничивается сознанием и не касается „бессознательного“, которое, в качестве компенсации, сейчас скорее перегружено символическим материалом»¹².

Мы можем предположить, что Отаров использовал различные знаки отчасти сознательно, отчасти интуитивно. К тому же, поскольку он был художником, а не специалистом в области семиотики, то в ряде случаев мог наделять универсальные знаки своими авторскими значениями, а также создавать собственные цветопластические знаки.

Но вернемся к простейшим фигурам. По нашему наблюдению, одной из наиболее часто встречающихся в живописи Отарова фигур является круг.

¹⁰ Земская М.И. Александр Волков (Мастер «Гранатовой чайханы»). — М., 1975. С. 24.

¹¹ Там же. С. 25.

¹² Керлот Х.Э. Словарь символов. — М., 1994. С. 32.

Так, например, в картине «В горах Армении» круг образуется из фрагментов контуров, принадлежащих различным объектам, и кругообразно расположенных мазков, призванных передать движение воздушных потоков. Возникает ощущение, что горы, храм и хачкар мчатся в едином закольцованном потоке, у которого нет ни начала, ни конца.

Как мы знаем, круг относится к числу универсальных символов и может иметь различные прочтения. В контексте данной картины нам представляется возможным интерпретировать его как символ вечного движения, а также динамической целостности – «сумасшедшей связи всего со всем». Как нам кажется, уместна здесь и традиционная трактовка круга как символа гармонии. Но это не гармония покоя и статики, а сложная согласованность движущихся цветоэлементов и форм, обнаружение стройности в стихии (вихре).

Не исключено также, что круг привлекал Отарова и как способ «энергизации» картины.

Так, например, Мирча Элиаде, рассматривая символы, присущие архаическим культурам, называет круг в числе тех знаков, которые в сознании древнего человека были наделены силой¹³. А эстонский искусствовед Георг Руубер в своей книге «О закономерностях художественного визуального восприятия», анализируя простейшие геометрические фигуры с точки зрения теории информации и теории восприятия, высказывает мысль о том, что «круг является наиболее „насыщенной“ или „энергичной“ <...> фигурой»¹⁴.

Наиболее отчётливо представлен круг на картине «Мираж после бури» из серии «Сказки морей. Посвящение А. Грину» – одной из самых загадочных и сложных для интерпретации работ Отарова.

Мы видим на картине изображение двух парусников: большого (справа) и маленького (в центральной части картины, но не в самом центре, а чуть ниже), заключённого внутри светящегося то ли круга, то ли шара. В свою очередь, изображения обоих парусников опоясаны клубящейся фигурой, похожей на змея.

Возникает вопрос: что именно здесь считать миражом? Картину в целом? Парусник в круге и змея? Или только парусник в круге? А также: есть ли вообще у этой картины сюжет? Например, такой: «По морю плыл корабль, и вдруг пассажиры узрели парусник в светящемся круге, который, на самом деле, был миражом». Но тогда при чём тут змей? В этом сюжете он явно персонаж «из другой оперы».

¹³ Мирча Элиаде. Мифы, сновидения, мистерии. – М., 1996. С. 175.

¹⁴ Руубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. – Таллин, 1985. С. 247.

Тогда, быть может, здесь было бы уместно говорить о соединении не сюжетном, но «ментальном»? Именно так, например, интерпретирует некоторые работы П. Филонова Ю.С. Степанов, настаивающий на том, что у Филонова элементы картины соединяются «в соответствии с внутренним смыслом для художника <...> вне сюжета. Так соединяются образы у нас во сне, если это сон вне „сюжета“: мы видим все знакомые лица, но почему они здесь, что их связывает, нам непонятно»¹⁵. Для описания подобных работ Ю.С. Степанов вводит в научный обиход такие понятия, как «сон вне рассказа» и «сон вне наррации».

Полагаем, что подобный подход отчасти уместен и в отношении отаровского «Миража». (Так будем сокращенно называть эту работу, чтобы не воспроизводить каждый раз её длинное название).

В этой картине, действительно, есть нечто от сновидческой «ночной» реальности, причудливо сопрягающей фрагменты реальности дневной.

Но, как мы знаем, сон никогда не бывает «просто сном». В нём всегда есть тот или иной смысл. Поверхностный или глубинный. Однозначный, легко схватываемый или же смутно брезжущий, ускользающий от лобовых интерпретаций. Как известно, сновидения нередко говорят с нами на языке символов и архетипов.

И потому попробуем временно отрешиться от названия картины и проанализировать то, что мы на ней видим. То есть поверим своим глазам, а не названию. К нему мы ещё вернёмся.

Итак, начнём со змея.

Вообще змей (змея) – образ сложный и амбивалентный. Это символ, имеющий множество разных значений. Мы не будем их перечислять. Остановимся на одном, которое, как нам кажется, подошло бы к данной картине. Это не значит, что не подошли бы и некоторые другие. Картины Отарова, как правило, полисемантически. Но если мы хотим выстроить хоть какую-то цепочку связей между изображениями, есть смысл для начала остановиться на чём-то одном. Обратимся к архаическим мифам, а именно к тем, где змей присутствует в связи с водной стихией.

«Мифологические бои и поединки почти всегда в той или иной степени космологичны и знаменуют победу сил космоса над силами хаоса.

Переход от мрака к свету иногда представляется следствием поражения космического чудовища, проглотившего солнце, или победы над хранителем небесных светил. Но гораздо популярнее космогоническая борьба со змеем (драконом) в плане подавления водяного хаоса. Змей (дракон) в большинстве мифологий связан с водой, часто как её похити-

¹⁵ Степанов Ю.С. Публичное изготовление концепта // Язык как медиатор между знанием и искусством. Сборник докладов Международного научного семинара. – М., 2009. С. 218.

тель, так что он угрожает либо наводнением, либо засухой, то есть нарушением меры, водяного „баланса“ <...> Поскольку космос отождествляется с порядком и мерой, то хаос естественным образом ассоциируется с нарушением меры <...> Ра-Атум борется с подземным змеем Апопом, Индра с Вритрой, принявшим вид змея <...> Энлиль или Мардук побеждает принявшую вид дракона прародительницу Тиамат <...> персонифицирующую, по-видимому, тёмные воды хаоса»¹⁶.

Безусловно, картины Отарова не являются сознательной иллюстрацией к древним мифам. Но символичность и архетипичность образа змея в этой картине представляется очевидной, а трактовка его как символа хаоса, а также опасности или угрозы, небеспочвенной.

Но если змей здесь символ хаоса, то не выполняет ли круг с заключенным в нем парусником функцию мандалы?

Существует многочисленная литература, где приводятся разнообразные изображения мандал, а также даются различные интерпретации этого символа. Но для целей данного исследования будет вполне достаточно указать на то, что, при всём их внешнем разнообразии, именно круг, содержащий в себе другую геометрическую фигуру или изображение, является признаком того, что перед нами мандала¹⁷. А из разнообразных её функций укажем на обережную, а также на функцию упорядочивания беспорядка. Так, например, Керлот считает, что мандала — «это визуальное, пластическое выражение борьбы за достижение порядка»¹⁸.

Так что вполне возможно интерпретировать змея как символ хаоса (а также опасности или угрозы), а парусник в круге — как мандалу, оберегающую от опасностей, защищающую от хаоса и преодолевающую его.

Но тогда при чём здесь большой парусник справа? По всей видимости, под защитой предполагаемой мандалы находится именно он. Но что это за парусник? Попробуем разобраться.

Парусникам посвящено огромное количество отаровских работ. Это один из важнейших лейтмотивов его творчества. Сам художник неоднократно говорил о том, что если бы он не был живописцем, то стал бы мореплавателем. Судя по всему, в изображении парусника для Отарова было нечто, глубоко личностное.

Анализ изображений парусников на полотнах художника позволяет нам разделить их на две группы:

1. Изображения, которые могут быть прочитаны как буквально, так и символически. Таковы, например, картины «На море», «Два парусника», «Белое небо». Мы можем интерпретировать изображенные на них парус-

¹⁶ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 2000. С. 209.

¹⁷ См., например: Мифы народов мира. — М., 1982. Т. 2. С. 100.

¹⁸ Там же. С. 306.

ники как символ странствий, как олицетворение человеческой души и т.д. А можем этого и не делать. Символическое прочтение здесь возможно, но отнюдь не обязательно — картина вполне будет понятна и на буквальном уровне.

2. Изображения, которые никак не могут быть поняты буквально. Ярким примером тому является картина «Магеллан», где парусник изображен внутри человеческого лица. Вне символической трактовки эта картина просто «не читается».

К какой же группе следует отнести нам большой парусник на картине «Мираж»?

Допустим, мы отнесём его к первой группе. Будем считать, что парусник здесь «реальный», и понимать его следует буквально, а символическая трактовка хоть и возможна, но не обязательна. Тогда попробуем прочитать всю картину в целом. Что у нас получится? Наверное, что-то вроде такого сюжета:

По морю плывет парусник, его настигает буря, ему грозит опасность быть поглощенным хаотической стихией (змеем). Но он находится под защитой мандалы (парусника в круге), которая не дает хаосу погубить его.

Такое прочтение представляется нам малоубедительным. И отнюдь не потому, что оно находится в противоречии с названием картины — «Мираж после бури» (выделено мной. — *Н.Г.*). Мы уже говорили, что будем анализировать только то, что видим, вне зависимости от авторского названия. Смущает другое. Парусник у нас получился буквальный, а угроза и защита — символические.

Совмещение в одной картине изображений, которые следует понимать буквально, с изображениями, несущими на себе символическую нагрузку, не такая уж редкость в мировой живописи. Возьмем, к примеру, «Портрет доктора Иоганна Куспиниана» кисти Лукаса Кранаха Старшего (собрание д-ра Оскара Райнхардта, Винтертур). Ученый-гуманист и поэт, декан медицинского факультета Венского университета, изображён на фоне пейзажа, который выглядит вполне реалистически. Но вот как его интерпретирует исследователь творчества Кранаха С. Королева: «Пейзаж <...> наполнен различными символами, в том числе и относящимися к гуманистической космографии (которой заказчик был чрезвычайно увлечён). Так, например, помимо травы, деревьев и кустарников представлены четыре стихии: земля, воздух, вода и огонь <...> большую часть заднего плана занимает замок на высокой скале. В средневековом понимании скала — это покорность Христу, замок с башнями означает скрытые знания, основанные на вере в святую Троицу (на триединое Божество намекает количество башен). С левой стороны за спиной Куспиниана видна заснеженная вершина горы, олицетворяющая идею его духовного возвышения. Над головой доктора

пролетает сова — традиционный символ мудрости. <...> Безусловно, образованный доктор Куспиниан прекрасно знал язык символов, поэтому Кранах <...> пришелся ко двору»¹⁹.

Так почему бы нам не удовлетвориться предположением, что и в отаровском «Мираже» имеет место совмещение реального изображения (большой парусник) с изображениями символическими (парусник в круге и змей)?

Но дело в том, что если сравнить работы этих двух художников с тех позиций, которые нас в данном случае интересуют, между ними обнаружится принципиальная разница.

Пейзаж Кранаха написан в реалистической манере. В нём нет ничего, что могло бы быть неясным для буквального понимания. Этот визуальный «текст» (мы имеем в виду всю картину в целом) прочитывается без каких бы то ни было затруднений. Что же касается «подтекста», то кто-то его поймет, а кто-то нет. Но «текст» поймут все. Что же касается отаровского «Миража», то прочесть всю картину буквально не представляется возможным. Понять её или хотя бы приблизиться к пониманию мы сможем лишь в том случае, если будем рассматривать все изображения (включая большой парусник) именно как символы.

Говоря о влиянии на его творчество Ван-Гога, Отаров подчёркивал, что Ван-Гог «переводил драму жизни на язык цвета, не теряя при этом чувственности. Отвлечённость и чувственность одновременно, материальное и метафизическое. Это легло в основу моих устремлений, стало моей краеугольной задачей. Не сюжетность. И все же сюжетность. Сюжет не внешний, но внутренний»²⁰.

Так может быть, нам стоит оставить попытки «вытащить» из «Миража» внешний сюжет и попробовать нащупать сюжет внутренний? Тем более что, как мы уже упоминали, многие работы Отарова полисемантически и не предполагают однозначного прочтения. Нередко картины этого художника изображают одновременно не один уровень реальности, а несколько.

Вернёмся к паруснику в круге, то есть к предполагаемой мандале. Ряд авторов относит мандалу к числу тех символов, «которые существуют, дабы примирять различные уровни реальности, в частности психический с пространственным»²¹. И потому имеет смысл рассмотреть вопрос о том, что же изображено на картине, в несколько иной плоскости.

Как мы помним, наше предположение о том, что змей символизирует собой в отаровской картине силы хаоса, было основано на древних мифах.

¹⁹ Великие художники. Том 76 «Лукас Кранах Старший». — М., 2011. С. 4.

²⁰ Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 36.

²¹ Керлот Х.Э. Словарь символов. — М., 1994. С. 63.

Но, как утверждает Юнг, «...мифы — в первую очередь психические явления, выражающие глубинную суть души»²².

Комментируя гриновскую серию (а именно к ней, как мы знаем, относится «Мираж»), Отаров говорил, что её «сквозные темы — таинственное плавание, стремление к неизведанности, красота борьбы со стихией, добра со злом»²³. Но о какой стихии идёт речь? О внешней или о внутренней? Физической или психической?

По устному свидетельству одного из ближайших учеников Отарова, художника Владимира Казачкова, Борис Сергеевич неоднократно говорил ему, что в живопись надо идти как в атаку — до конца. Почему «атака»? Какие препятствия и опасности подстерегают художника в процессе живописания? И в первую очередь, художника-новатора, каким был Отаров? С чем он борется?

Чтобы ответить на эти вопросы, нам необходимо хотя бы вкратце рассмотреть три взаимосвязанных вопроса:

1. Что происходит с художником в процессе творчества?
2. Что такое художник-новатор с психологической точки зрения?
3. Каков был характер самого Отарова?

Начнём с того, что творческий акт, особенно такой, в котором художник открывает нечто новое, выходящее за рамки обыденных представлений нередко сопровождается выходом в особые специфические состояния. И следы этих состояний можно обнаружить в самих произведениях.

Тема эта сложная, ещё недостаточно изученная, и мы можем только слегка прикоснуться к ней, не претендуя на какую-либо полноту и глубину.

Её легче исследовать на примерах художественной литературы, особенно поэзии. Поэты нередко свидетельствуют в своих стихах о таких состояниях. Например, Ахматова о Музе: «Жёстче, чем лихорадка оттрепет». Или Пастернак: «Как мания преследования — ритм / Ещё не воплотившейся поэмы». Или Ахмадулина в стихотворении «В гостях у литературоведа», где героиня-поэтесса, находясь в гостях у четы литературоведов, обращается к Господу с мольбой «О, дай им хоть на час забыть / О том, чем им так сладко ведать, / О том, чем мне так страшно быть». Примеров прямых поэтических высказываний о небезопасности творчества в поэзии немало.

В своей работе «Психофизиологический анализ поэтического вдохновения» Я.А. Альтман, анализируя стихи русских (и некоторых европейских) поэтов XIX—XX веков на предмет того, как сами авторы описывают состояние вдохновения, приходит к следующему выводу: «С чисто формальной

²² Карл Густав Юнг. Об архетипах коллективного бессознательного // Карл Густав Юнг. Архетип и символ. — М., 1991. С. 99.

²³ Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006—2007. — М., 2008. С. 41.

медицинской точки зрения сознание в состоянии вдохновения можно бы признать не нарушенным <...> Однако, хотя формальные критерии ясного сознания сохранены, состояние вдохновения характеризует по существу несколько изменённое состояние сознания. Эти особенности изменённого сознания отмечаются во многих случаях»²⁴.

В рамках интересующей нас темы особенно существенными представляются результаты исследования Я.А. Альтманом эмоционального фона, «на котором развивается это особое состояние вдохновения». На основе анализа обширной и представительной стихотворной выборки автор приходит к следующему выводу: «Как правило, эмоциональный фон в начале творческого акта является сугубо негативным»²⁵. Далее Альтман даёт перечень этих эмоциональных переживаний так, как они описаны самими поэтами. Приведём некоторые из них: томление, печаль, тоска, муки, страх.

«Значительно реже, — пишет он, — встречаются положительные эмоции. Обычно они сопровождают заключительный этап этого особого состояния, связанного с появлением образа стихов или уже сам процесс их написания. ...Как крайнюю степень положительной эмоции отметим озарение, откровение и восторг, которые можно рассматривать и как эйфорию»²⁶.

Безусловно, результаты анализа литературных текстов нельзя механически распространять на живопись. Стихотворный процесс по ряду параметров отличается от живописного. Тем не менее, результаты исследования Альтмана представляются нам весьма значимыми для понимания того факта, что творческий процесс, в какой бы художественной сфере он не осуществлялся, включает в себя не только позитивные переживания. И следы таких переживаний можно обнаружить и в живописи.

Однако, поскольку художник выражает свое эмоциональное состояние не словами (за исключением автокомментариев), а посредством изображений, то, может быть, в разборе «Миража» нам снова поможет Юнг?

В уже упоминавшейся нами работе «Об архетипах коллективного бессознательного» он говорит следующее:

«Опыт учит, что «оберегающий круг», мандала, издавна является средством против хаотических состояний духа»²⁷.

«У человечества никогда не было недостатка в могущественных образах, которые были магической защитной стеной против жуткой жизненности, таящейся в глубинах души. Бессознательные формы всегда получа-

²⁴ Альтман Я.А. Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. — М., 1994. С. 24.

²⁵ Там же. С. 25.

²⁶ Там же. С. 25.

²⁷ Карл Густав Юнг. Об архетипах коллективного бессознательного // Карл Густав Юнг. Архетип и символ. — М., 1991. С. 103.

ли выражение в защитных целительных образах и тем самым выносятся в лежащее за пределами души космическое пространство»²⁸.

Всё это подводит нас к мысли о том, что картины Отарова – это не только изображение некоей внешней реальности. С немалой долей уверенности мы можем предположить, что они также являются запечатлёнными в цветопластике душевными состояниями художника. В бушующих стихиях, особенно – в морской, для Отарова было что-то глубоко личное, интимно родственное. Это был человек взрывного характера, бурного темперамента, непредсказуемого поведения. И, что особенно важно, он был не просто художник, но дерзкий новатор, стремившийся прорваться туда, где мир утрачивает привычный облик. Быть может, хаотический разгул стихий на его полотнах одновременно отображает и образ мира вне привычных структур и представлений, и психологическое состояние художника, созерцающего этот новый, притягательный и, вместе с тем, путающий мир.

Мысль об изоморфности физического и психического высказывалась неоднократно. Так, например, ещё в начале прошлого века австрийский физик Эрнст Мах в своей работе «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» писал следующее: «... нет пропасти между физическим и психическим, нет ничего внутреннего и внешнего, нет ощущения, которому соответствовала бы внешняя, отличная от этого ощущения вещь. Существуют только одного рода элементы, из которых складается то, что считается внутренним и внешним, которые бывают внешними или внутренними только в зависимости от той или другой временной точки зрения. Чувственный мир принадлежит одновременно как к области физической, так и к области психической. Граница же между физическим и психическим проводится единственно лишь в видах практичности и только условно»²⁹.

Такой подход позволяет нам интерпретировать отаровский «Мираж» следующим образом:

На картине символически изображено прохождение человеком (большой парусник справа) через хаотическое состояние (вихрящаяся морская стихия) в поисках новой целостности. Этот хаос одновременно и внешний (старый мир уже распался, а новый ещё не возник), и внутренний (психический). Прохождение через это состояние небезопасно (знак угрозы – змей). Пускаться в подобное духовное «странствие» можно, только имея психологическую защиту (маленький парусник в круге – мандала). Эта интерпретация представляется нам вполне убедительной (по крайней мере, мы постарались её обосновать) и не содержащей в себе внутренних противоречий.

²⁸ Карл Густав Юнг. Об архетипах... С. 104.

²⁹ Эрнст Мах. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. – М., 1908. С. 254.

Однако возможны и другие толкования.

Что если в качестве основного «действующего лица» разыгрываемой драмы мы будем рассматривать не большой парусник, а маленький? Для этого у нас имеются некоторые и, как нам кажется, убедительные основания.

Из всех трёх изображений маленький парусник – самый яркий (это единственное светящееся пятно на полотне), самый чёткий (змеи и большой парусник имеют меньшую степень «проявленности»), он акцентирован при помощи обводки (круга или шара) и расположен почти в самом центре композиции. Этого вполне достаточно для того, чтобы честь именно его смысловым центром всей картины, её главным персонажем.

Здесь нам вновь придётся обратиться к символике круга. А точнее – шара. (Поскольку то, внутри чего заключён парусник, может рассматриваться и как плоская фигура – круг, и как объёмная форма – шар).

Что же означает парусник внутри шара?

Платон считал, что душа имеет форму сферы. Психоаналитик-юнгианец Мария-Луиза фон Франц в своей работе «Процесс индивидуации» высказывает мысль о том, что «психику можно представить в виде сферы с блестящей зоной на поверхности <...> изображающей сознание»³⁰.

Довольно часто шар рассматривают и как символ целостности.

Если мы будем придерживаться этих трактовок, то сможем предположить, что именно маленький парусник в круге (шаре) – это душа человеческая, которая проходит через некие духовные испытания, грозящие разрушить её целостность и ввергнуть в пучину хаоса.

Но как же в этом случае понимать большой парусник справа?

Если внимательно взглядеться в это изображение, мы можем обнаружить, что в нём смутно проступает лицо. Подобный эффект известен нам и по другим работам художника. Если подолгу разглядывать отаровские работы, то в них нередко сквозь одни образы начинают проступать другие: и в пейзажах, и в натюрмортах таится множество человеческих лиц, то выходящих на поверхность, то снова скрывающихся в красочном слое.

Но даже если бы в изображении большого парусника не проглядывало лицо, мы все равно могли бы, как и в предыдущем разборе, трактовать его как символ человека.

Что же тогда получается? На картине символически изображены две разные личности?

Здесь мы вступаем на зыбкую почву. И все же рискнём и выскажем предположение, что оба парусника символизируют собой одного и того

³⁰ Мария-Луиза фон Франц. Процесс индивидуации // Юнг К.Г., фон Франц М.–Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. – М., 2006. С. 169.

же человека, одновременно и проходящего через некие состояния (маленький парусник), и наблюдающего за этим «таинственным плаванием» (большой парусник). Подобный опыт глубинной интроспекции, когда наблюдатель и наблюдаемый являются единой двумерной личностью, хорошо известен нам по художественной литературе. Достаточно вспомнить лермонтовского Печорина: «Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живёт в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его»³¹.

Здесь будет уместно вспомнить о том, что Отаров интересовался йогой и, в частности, занимался медитацией. Носило ли это регулярный характер или же он прибегал к ней время от времени, нам неизвестно. Возможно (и даже более, чем возможно), в числе прочего у него был и опыт «саморазделения», являющийся существенным аспектом этой практики, когда одна часть личности, оставаясь неподвижной, следит за тем, что происходит с другой частью³².

Если это так, то наше предположение о том, что оба парусника в «Мираже» символизируют собой одного и того же человека, оказывается отнюдь не беспочвенным.

Итак, мы можем интерпретировать «Мираж» следующим образом:

На картине изображён процесс прохождения человеческого сознания через хаотическую стихию в поисках новых смыслов и новой целостности. При этом часть личности, оставаясь спокойной, наблюдает за этим процессом, в котором находится другая часть личности.

Возможны и другие трактовки. Но поскольку объём статьи не позволяет рассмотреть их подробно, мы лишь укажем на некоторые из них.

Все наши предыдущие построения основывались на том, что мы интерпретировали клубящуюся фигуру, опоясывающую изображения обоих парусников, как змея.

Однако в силу нечеткости и условности этой фигуры мы можем трактовать её и как спрута. Или как гигантскую рыбу. А также — как утробу.

В зависимости от того, какую из трёх трактовок этой фигуры мы выберем, мы сможем получить три разных толкования всей картины.

Так всё же: какая из всех обозначенных и рассмотренных нами интерпретаций будет правильной?

И как они соотносятся с названием картины — «Мираж после бури»?

Как-то раз я задала Отарову вопрос относительно полисемантической его картин: «Нуждаются ли столь многогранные, многосложные и не-

³¹ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // М.Ю. Лермонтов. Избранные произведения. — М., 1957. С. 628.

³² См., например, Шри Ауробиндо. Интегральная йога. — М., 2007. Раздел 10.

однозначные в смысле прочтения работы в конкретных названиях? Не предопределяете ли Вы уже этим зрительское восприятие?».

Он ответил: «Дело в том, что у меня каждая работа имеет, конечно, сверхзадачу. Но в силу моих взглядов на жизнь, она обрастает параллельными задачами, психологически и эстетически связанными со сверхзадачей. И поэтому название, которое я даю работе, отражает сверхзадачу, но, конечно, не может включить в себя множество эстетических и психологических знаков, тоже входящих в эту работу»³³.

Любопытно сравнить это высказывание художника с цитатой из статьи доктора медицинских наук П.В. Симонова «"Сверхзадача" художника в свете физиологии и нейрофизиологии». Я недавно обнаружила её в книге «Психология процессов художественного творчества» из личной библиотеки Отарова. В оглавлении эта работа отмечена крестиком, а в самой статье рукой Бориса Сергеевича подчёркнуты следующие строки: «Не следует забывать, что абсолютное доминирование какой-либо одной потребности – сравнительно редкий случай. Гораздо чаще мы имеем дело с динамическим сосуществованием двух, трёх и более потребностей, обладающих в один и тот же момент разной перспективой их удовлетворения. Тогда каждая из потребностей генерирует свою эмоцию, а все вместе они образуют единый сложный эмоциональный аккорд»³⁴.

«Мираж после бури» датирован 1988 годом. Но я хорошо помню, что эту картину Отаров показывал своим друзьям (в частности мне, Юрию Денисову и Элле Шапиро) ещё в 1977 году. Называл он её тогда просто «Мираж» и выглядела она по-другому. Там не было ни парусников, ни змея. Было вихреобразно клубящееся пространство, а в глубине, на том месте, где позже появится парусник в круге, было светящееся пятно, в котором смутно брезжило нечто неопределённое. Картина производила очень сильное, завораживающее впечатление. Гораздо позже она наполнилась другими «эстетическими и психологическими знаками» (змея – спрут – рыба – утроба, большой парусник, маленький парусник в круге), относительно смысла которых мы уже высказывали свои предположения.

Судя по всему, изначально Отаров намеревался написать именно мираж. Но не какой-либо конкретный, а мираж как таковой. Эта тема волновала художника в связи с его постоянными размышлениями о майе – иллюзорности мира. «Всё – майя и всё – реальность, – говорил он. – Майя – это иллюзия и суть одновременно»³⁵.

³³ Из неопубликованных записей бесед Н. Габриэлян с Борисом Отаровым (личный архив автора. – Н.Г.).

³⁴ Симонов П.В. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980. С. 34.

³⁵ Из неопубликованных записей бесед Н. Габриэлян с Борисом Отаровым (личный архив автора. – Н.Г.).

И поначалу пластическое решение этой темы было максимально приближено к абстрактному. А дальше произошло то, что не раз случалось и с некоторыми другими отаровскими работами: картина стала наполняться новыми смыслами и эмоциями, которые прорастали друг из друга, срачивались между собой, сознательные задачи переплетались с подсознательными и сверхсознательными импульсами, символы обнаруживали свою связь с коллективным бессознательным и разворачивали свою собственную логическую цепочку, подталкивая художника к решению дополнительных задач, и т.д.

«Я стремлюсь выразить многогранность истины и бытия, единственность мира, связь всего со всем, — говорил Отаров о своей живописи. — Я стараюсь выразить всё это в каждой отдельной работе. Но поскольку воплотить всё это в одной работе я не способен, то я пытаюсь углубить этот процесс в следующей. Отсюда моя тяга к созданию триптихов, серий»³⁶.

Однако картина «Мираж после бури», хотя и входит в серию «Сказки морей. Посвящение А. Грину», сама является серией картин, воплощённых в одной картине. По сути, она являет собой прообраз «бесконечной картины», которую всю жизнь пытался создать Отаров.

В заключение хотелось бы сказать следующее.

Слово «стихия» является одним из ключевых для понимания творчества Отарова в целом. Зачастую именно со стихийностью связаны такие особенности его живописи, как полисеманτικότητα и знаковость. Иногда эта взаимосвязь стихийности, полисеманτικности и знаковости в работах Отарова имеет явный характер, а иногда присутствует в них имплицитно.

³⁶ Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 40.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Б.С. ОТАРОВА

Искусство входит в жизнь,
незвирая ни на какие методики.
Искусству нельзя научить,
но можно научить мастерству.
Вальтер Гропиус

Важнейшей стороной творческой биографии Бориса Сергеевича Отарова является его педагогическая деятельность. Ещё до ухода из науки и начала занятий живописью Отаров имел преподавательский опыт в области физики. Он говорил, что в то время о нём отзывались как о хорошем преподавателе. Занятия с учениками, как и занятия собственно искусством, были продиктованы его внутренней потребностью: он говорил, что для него это, с одной стороны — потребность разбудить в человеке заложенные внутри него способности, а с другой — обогащение своего собственного мира. «Я рассматриваю преподавание как один из способов самоанализа, как взаимное понимание и постоянное взаимное обогащение ученика и учителя»¹.

Как человек, не получивший академического образования в сфере искусства, не состоявший ни в каких подразделениях Союза художников, Отаров не мог рассчитывать на место преподавателя в каком-либо из профессиональных художественных вузов. Однако ему было что сказать молодым, ищущим художникам, и Отаров, продолжая идти по пути неофициальному, создает свой круг учеников.

В среде неформальных художников работа на периферии профессиональной художественной среды была скорее правилом, чем исключением. Художники неофициального направления работают во второстепенных издательствах, театрах, создают свои, неофициальные, кружки. Отаров остается оригинальным и здесь: он создаёт свою методику преподавания, разработанную для развития того, что он считал главным для художника — образного мышления.

¹ Габриэлян Н. Интервью с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 42.

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДА ПРЕПОДАВАНИЯ

В 1960 году Отаров начинает преподавать живопись в Заочном народном Университете искусств (ЗНУИ), созданном в том же году на базе заочных колхозных курсов рисунка, организованных в 1934 году. У истоков этой инициативы стояли такие мастера, как К.Ф. Юон, И. Бродский и другие маститые художники.

Выделившееся из ЗНУИ в конце 80-х годов XX века подразделение было преобразовано во Всесоюзную народную академию изобразительных искусств, где Отаров продолжал работать в последние годы жизни в качестве консультанта.

В задачу этих учебных заведений входило очное и заочное обучение самодеятельных художников всего Советского Союза. Одной из главных черт характера Бориса Сергеевича было серьезное отношение к любому делу, за которое он брался, особенно если оно его искренне и глубоко интересовало. Он говорил, что ещё в самом начале своей преподавательской деятельности его поразили работы учеников — народных художников: «Какая же первородная сила искренности и чувства любви к окружающему миру рождается у человека! Насколько индивидуальны формы выражения этих чувств»², — говорил он в интервью на страницах журнала «Художник». Для работы в такой специфической сфере, как заочное обучение художественному мастерству, Отаров совместно с другими преподавателями университета разрабатывает специальную методику, которая была основана на индивидуальном подходе к каждому студенту. Борис Сергеевич считал, что нельзя одинаково учить подростка и сорокалетнего человека, интерес к живописи у которого существует, как внутренняя потребность выразить своё восприятие мира, свои ощущения и чувства. Предлагать таким студентам, взрослым, уже сложившимся людям, классический подход обучения на основе гипсовых слепков и геометрических построений, загоняя их природные способности в жёсткие рамки, он считал неправильным.

Подход к обучению мастерству основывался на нескольких принципах:

1. Принцип усложнения пластических задач, а не последовательное изучение операций, методов и освоение уже известных «решений». В одной из своих статей Отаров писал, что такой классический подход отвергается ими, так как задаёт стадийность и поэтапность, в то время как живое восприятие человека нельзя расчленить. В системе, предлагаемой преподавателями ЗНУИ, сначала идут наброски, эскизы, быстрый рисунок, а затем постепенно, по мере усложнения пространства, композиционных

² Отаров Б.С. Помочь народу-творцу // Художник, 1989, № 12. С. 35.

решений, цветовой или графической идеи, происходит углубление образного подхода в работе ученика. Срисовывание гипсов и освоение формальных методов построения формы, где «стакан изначально цилиндр», приводит к бездушию и накладывает отпечаток на последующие работы. «Выраженность формы, о которой так сетуют представители традиционной методики, ещё интересней проявляется при живом восприятии. Пусть не всегда в „срок“, но зато без потери „образного“ звучания, с постоянным его углублением»³, — писал Отаров в своей статье.

2. Принцип равенства всех жанров, когда нет деления на простые и сложные. «Заочник начинает работать во всех жанрах (или в тех, к которым питает большую склонность). Он рисует и пишет с начала занятий не только „простые“ предметы, но и голову, фигуру, пейзаж, эскиз сюжетной композиции. <...> Наша практика показывает, что работа в любом жанре помогает заочнику быстрее познать общие закономерности»⁴.

3. Композиционное мышление развивается с самого начала обучения. Творческое отношение рекомендуется во всём, начиная от выбора и постановки предметов для натюрмортов и тем для сюжетных композиций.

4. Работа ведётся сразу в любых техниках и любыми материалами. Главное, считал Отаров, учиться «мыслить и чувствовать материалом, видеть образ».

5. Учебный материал органично связан с жизнью. Ученик изображает то, что он хорошо знает и любит. «Тем самым он испытывает радость в эстетическом открытии своего мира»⁵. Поощряется выполнение работ по инициативе самого ученика, которые никак не связаны с планом, но внимательно разбираются преподавателем. Такая работа позволяет ученику оценить правоту своего видения, глубину подхода и новые задачи.

6. Учебный план является лишь канвой, по которой строятся индивидуальные занятия с учеником. Не устанавливается строгая готовность группы. Неприемлема подгонка учеников к «средней норме».

Подобный индивидуальный подход предъявлял к преподавателю серьёзные требования. Прежде всего, учитель должен обладать широким кругозором и образованностью, знать не только свою специальность, но и эстетику, психологию, ориентироваться в других областях знания. Помимо этого очень важно было быть искренне заинтересованным в развитии своих учеников, интересоваться их жизнью, чутко отслеживать динамику их развития, уметь понять замысел ученика и постоянно находить индивидуальный язык для корректировки недостатков и постановки новых за-

³ Отаров Б.С. Развитие образного мышления учащегося // Методические материалы к теоретическим заданиям. — М., 1969. С. 24.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 25.

дач. «Работа педагога в учебном процессе не терпит шаблона. Наоборот, это становится для него творчеством, интересным делом»⁶.

Отаров искренне и со всем возможным вниманием относится к этим задачам. В ЗНУИ через его руки проходят сотни студентов. Заочная форма требует от него письменного руководства процессом обучения, но, кроме этого, есть и занятия в студии. Атмосфера этих занятий была абсолютно нетрадиционна для учебных заведений. Как вспоминает один из учеников Отарова — Юрий Александров: «...я вошел под сводчатый низкий потолок длинного помещения, где по одной стене стояли планшеты с укрепленными на них работами, а по другую сторону сидели и стояли люди разного возраста и вида, внимательно глядя на эти работы. В помещении было страшно накурено. Все это было очень не похоже на всё, что мне приходилось видеть прежде...

С собой у меня в тот раз ничего не было, и я просто посидел, посмотрел и послушал. То, что я услышал, было для меня отраднo, волнующе и невероятно. Я не мог предположить, что можно такое внимание уделять каждой работе и каждому ученику, так глубоко вникать в суть задачи, которую ставил себе автор, и серьёзно обсуждать сделанное, относясь к каждому, как к самостоятельному мастеру. Здесь не шёл бестолковый разговор о внешних огрехах работы, здесь говорили о главном, важном для автора. Конечно, попутно упоминались и явные или скрытые ошибки в пропорциях, неорганичность композиционного решения или недостаточная выразительность в цвете, но главное — здесь говорили об искусстве. И хотя слово „творчество“ ни разу не было произнесено, творческий дух просто заполнял собою всё. <...> Работы были очень разные по качеству, манере выполнения и по содержанию, они, принимая во внимание мой юношеский максимализм, не всегда мне нравились, но преподаватель относился к любой работе с полной серьёзностью, уделяя много времени даже тем, кому, на мой взгляд, совсем бы не надо»⁷.

Конечно, Отаров не ко всем ученикам относился одинаково. Он был эмоциональный и очень принципиальный человек. Художники, которые с его точки зрения несерьёзно, формально, относились к живописи или разменивали данный им талант по мелочам, подвергались его жестокой критике. Он мог даже отказаться заниматься с такими учениками. Но зато искренне и глубоко интересующиеся, ищущие и работоспособные получали от него очень многое.

Прежде всего, большим талантом Бориса Отарова было умение заставить человека поверить в себя и свои способности. Не сокращая дистан-

⁶ Отаров Б.С. Развитие образного мышления... С. 25.

⁷ Александров Ю. Борис Сергеевич учит // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 69.

ции, он умел вывести общение с учеником на уровень «задушевного разговора двух художников, один из которых имеет больший опыт работы»⁸.

Он считал очень важным, чтобы у начинающего художника сразу формировалось отношение к себе, как к индивидуальности, а значит уникальности. «С первых же дней необходимо ликвидировать у ученика чувство ученичества. Я придаю огромное значение радости общения с учеником. Не только для себя, но и для него. Я просто не смог бы преподавать формально. Поэтому никогда не преподавал в школе.

Я стараюсь мобилизовать духовную тягу ученика к саморазвитию, вселить в него веру в смысл жизни как в проявление свободы личности, веру и возможность саморазвития его дарования, какого бы масштаба оно ни было. Я считаю, что большое число учеников в группах — это величайшая погрешность нашей системы обучения, потому что при этом ученик становится не целым, не единым, а всего лишь частью чего-то целого, что, конечно же, притупляет у него чувство собственной индивидуальности»⁹.

Хотя Отаров немало лет провел в стенах ЗНУИ и через его руки прошло большое количество студентов, далеко не всем из них он рекомендовал попробовать постичь систему «ковра». Он понимал, что эта система, прежде всего, очень сложна, да и нужна не всем, ведь есть художники с «пластическим» мышлением, а не «живописным». Кроме того, она способна сломать молодого художника, загнав его в рамки, из которых он потом не сможет выйти. Он говорил, что «такая эффективная система может увлечь молодого художника, он может принять метод видения и воспроизведения за само творчество, потеряет свое лицо. <...> Знания должны даваться вовремя и в нужную меру, иначе они могут нанести вред»¹⁰.

Поэтому полную систему «ковра» как творческого метода он предлагал освоить лишь единицам. В большинстве случаев это были ученики, которые уже довольно долго общались с Борисом Сергеевичем и были настолько близки, что занимались у него дома или на даче в Загорянке.

По воспоминаниям учеников, он, действительно, к каждому находил свой подход. Один из ближайших учеников, Юрий Александров, вспоминал, как в самом начале, заметив, что его живопись очень тёмная, Отаров поставил для урока натюрморт из 18 белых предметов на белом же фоне. Борис Сергеевич объяснил это так: «Вам нужно „промыть глаза“. Вы должны научиться видеть натуру»¹¹.

⁸ Отаров Б.С. Развитие образного мышления учащегося // Методические материалы к теоретическим заданиям. — М., 1969. С. 25.

⁹ Габриэлян Н. Интервью с Борисом Отаровым // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 43.

¹⁰ Александров Ю. Борис Сергеевич учит // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 76.

¹¹ Там же. С. 73.

Отаров считал, что сначала необходимо, чтобы были сняты все границы, в которых художники привыкли видеть, убрать все установленные ограничения. «Многие художники работали, ограничивая средства до полной скудости, и добивались больших результатов. Но сначала Вы должны обрести полную свободу и непредвзятость взгляда»¹², — говорил он.

Если в своём творчестве теперь, уже оставив позади период жёсткого следования системе, Отаров в большей степени следует интуиции, то в преподавании ищет объективные основания, которые позволили бы ему наиболее эффективно передавать знания, не пытаясь всех учеников сделать копиями себя. Он постоянно размышлял и анализировал различные подходы и техники рисования и живописи.

Есть записи, касающиеся преподавания системы «ковра», где Отаров пишет, размышляя о принципах, сформулированных им и Вейсбергом:

«Наши методы:

1. Смотри цельно.
2. Оттенки.
3. Закрываем весь холст сразу.
4. Бери отношения.
5. Более тонкие:

а) цветовая идея;

б) ковер сплошной.

Все это даёт культуру — а развивает ли свое восприятие <...> Т.е. наша цель, чтобы ученик выражал свое отношение к миру, но на той или иной базе. Что это за база? Проблема вкуса. Проблема информации, интеллект может подавлять творчество»¹³.

Ставя такие проблемы, Отаров размышляет над путями их решения. Читая книги по различным предметам, он проводит параллели с искусством. Например, в его дневниковых записях можно найти размышления о стилях восприятия по Юнгу, которые он переводит в творческие типы.

В его дневниках также можно найти записи, которые он делал, размышляя над теорией Юнга. Он берёт два типа характера: интроверты и экстраверты, а также 4 типа по Юнгу: мыслящий, чувствующий, ощущающий и интуитивный. Им соответствует, судя по записям Отарова, 4 типа цветового восприятия: мыслящий — объективный, чувствующий — ассоциативный, ощущающий — физиологический и интуитивный — характерный.

На основе этой классификации упомянута другая, включающая 8 типов творчества: «органический, импрессионистический, ритмиче-

¹² Александров Ю. Борис Сергеевич учит... С 73.

¹³ Дневник Отарова Б.С. 1970 год.

ский, структурный, перечисляющий, экспрессивный, декоративный, литературный»¹⁴.

Как именно Отаров применял свои находки в деятельности, сейчас сказать сложно, но, судя по тому, что ученики не стали его подражателями и совершенно самостоятельны в творчестве, ему, действительно, удалось найти язык, позволяющий открывать способности, не навязывая своего пути.

Художники, работавшие рядом с Борисом Сергеевичем, вспоминают, что он был не просто «учителем рисования», он был «учителем» в широком смысле. Отаров очень большое значение придавал развитию учеников не только в отношении техники, ему было важно духовное развитие художника. На занятиях в процессе работы поднимались вопросы философии, эстетики, религии и, конечно, много говорили об искусстве, причём это не был монолог, это был обмен мнениями. Отаров говорил, что «обучение подобно весам: на одной чаше техническое мастерство, а на другой — духовный рост»¹⁵, и внимательно следил за балансом этих двух сторон. Как опытный педагог, он сразу мог увидеть, что техника опережает развитие духовной стороны, когда за ловкой и эффектной манерой скрывается «пустая» картинка.

Борис Отаров был очень сильным и даже властным человеком. Высоко оценивая творческий потенциал молодого художника, понимая, что искусство для него играет важнейшую роль, Отаров мог быть очень настойчивым и даже деспотичным. Он мог «приподнять» ученика, «давал взглянуть, что там, «за горизонтом»¹⁶.

Понимая, что с его высокой энергетикой он может стать своеобразным «паровозом», без которого молодой художник не сможет обойтись и обрести полную самостоятельность, Отаров давал ему время побыть одному, прерывая общение порой на несколько лет. Он хотел, чтобы ученики могли найти свой путь, найти в себе движущие силы развития.

Борис Сергеевич Отаров помог многим молодым художникам сформироваться в самостоятельных мастеров. Некоторые из них считают, что без встречи с Отаровым они бы не состоялись в искусстве. Сейчас эти художники, продолжая во многом традиции своего учителя, стали абсолютно самостоятельными мастерами, обладающими индивидуальным, выразительным стилем, не похожим ни на стиль друг друга, ни на стиль своего учителя.

¹⁴ Дневник Отарова Б.С. 1970 год. Вероятно, это классификация, придуманная самим Отаровым.

¹⁵ Габриэлян Н. Борис Отаров — педагог. Беседа с художником В. Казачковым // Отаровские чтения 2006–2007. — М., 2008. С. 81.

¹⁶ Там же.

ТВОРЧЕСТВО УЧЕНИКОВ БОРИСА ОТАРОВА

За более чем тридцатилетний срок работы преподавателем Борис Отаров воспитал целую плеяду молодых художников. В задачу этой статьи не входит описание творчества всех последователей его школы. В этом разделе, на примере анализа творчества нескольких, самых близких учеников Отарова, будет прослежено влияние метода и личности Отарова на становление их художественного языка.

Одним из самых близких учеников Бориса Отарова, прошедшим всю систему «великого сезанновского ковра», является современный художник Юрий Александров. Как и Борис Сергеевич, Юрий Александров пришёл в искусство довольно поздно, в 25 лет, будучи уже взрослым человеком, освоившим несколько профессий. Система академического образования, содержащая в то время слишком большие «дозы» идеологической пропаганды, оказалась неприемлемой для художника. Долгие мытарства и поиски привели Александрова в ЗНУИ, где и состоялась судьбоносная встреча с учителем.

Поначалу Александров приносил свои работы в университет, но постепенно, по мере общения, он стал одним из ближайших учеников и даже другом Бориса Сергеевича. Продолжая общение и вне стен ЗНУИ, Александров увидел работы самого учителя, которые тот редко показывал ученикам в университете. Эти работы произвели сильное впечатление на молодого художника. «Они восхитили меня и убедили в том, что он не только гениальный педагог, но и выдающийся художник. Некоторые его решения оказались близки мне, чем-то я смог воспользоваться, но продолжал работать по-своему»¹⁷.

Это особенно поощрял Отаров. Что бы ни осваивали ученики на том или ином этапе своего развития, он требовал от них продолжать делать самостоятельные работы. «Учиться приходилось многому, но какие бы знания я не получал и как бы не увлекался открывшимися для меня живописными возможностями, мой учитель настаивал, чтобы я ни в коем случае не бросал писать „по-своему“, вне всяких правил, открывая для себя в природе то, что трогает, увлекает именно меня, то, о чём могу сказать только я»¹⁸.

Художник находился в непрерывном в поиске. Помимо общения с Отаровым, он продолжает изучать мировое культурное наследие самостоятельно. Его интересует всё: французская колористическая школа, немецкий экспрессионизм, шедевры русских мастеров. Разносторонний,

¹⁷ Александров Ю. Борис Сергеевич учит // Отаровские чтения 2006–2007. – М., 2008. С. 73.

¹⁸ Там же. С. 75.

потрясающе начитанный человек, он на память цитирует классиков литературы, философии, великолепно знает русскую религиозную философию. Кроме того, Александров обладает незаурядным литературным талантом, он — прекрасный рассказчик.

В работах Юрия Александрова соединяются, преломляясь через призму яркой индивидуальности, высокая колористическая культура, эмоциональная трактовка и тонкая прочувзованность образов. Колористическое богатство его работ поражает в работах любых жанров, будь то пейзаж, натюрморт, портрет или глубоко философская композиция.

Александров — художник, опирающийся, прежде всего, на натурные впечатления. Однако его виртуозное владение цветом, яркая эмоциональная насыщенность работ преобразует натуральный прообраз, делая и из серого унылого дня, и из яркого осеннего пейзажа драгоценный образец живописного мастерства.

В предельной разработанности плоскости холста, собранной в целостный, гармонично обобщённый образ, чувствуется наследие школы Отарова. Опыт работы в системе «ковра» отражается в творчестве Александрова как основа, как невидимая нить, пронизывающая индивидуальный стиль художника.

Юрию Александрову не свойственна работа с фактическим объёмом. Его работы могут быть фактурны или полупрозрачны, но в любом случае не прорывают наружу плоскость холста. Его основной инструмент — цвет. В самом начале работы смешение красок, нанесённых как кистью, так и мастихином, создаёт абсолютный цветовой хаос. Однако постепенно ритмика линий, цветовых плоскостей и ярких акцентов, как по волшебству, проявляют то нежный, то brutальный, но всегда живой, узнаваемый образ.

Работы Юрия Александрова всегда привлекали зрителей. Участие в выставке на Малой Грузинской в 1983 году принесло ему первую известность. Его картины приобретают коллекционеры как в России, так и за рубежом.

Очень деликатно, доброжелательно, всегда находя слова поощрения, он воспитывает новое поколение художников. Придерживаясь принципов Отарова, он, оставаясь опорой и советчиком, позволяет уже своим ученикам искать свой путь, не ограничивая их самобытность.

Иначе складывалось взаимодействие Бориса Отарова и другого современного художника — Михаила Бабенкова. С самого начала, с первой встречи, Отаров воспринимал Бабенкова как самостоятельного, уже сложившегося художника. К моменту их встречи за плечами Михаила уже был Полиграфический институт, работа с такими художниками, как Ян Раухвергер (ученик В. Вейсберга), Юрий Буржелян и Бениамин Басов.

Ещё до поступления в институт, во время подготовительных занятий с Яном Раухвергером, произошло знакомство Бабенкова с художниками авангардного толка. Это позволило ему более широко взглянуть на живопись, не ограниченную чистым реализмом. Позже, в течение всего времени обучения в институте, Бабенков ощущал некоторую неудовлетворенность, ему чего-то не хватало, хотелось расширить рамки творчества. Конечно, в этот период он посещал все выставки авангардистов, в том числе Владимира Вейсберга, поучиться у которого ему так и не удалось.

В тот же период, в 1969 году, молодой художник начинает рисовать тростниковым пером — эта техника по сегодняшний день является его визитной карточкой.

Уже после окончания института произошла встреча с Б.С. Отаровым. Уроков, как таковых, у них не было. Важнее было само общение, возможность показывать свои работы и слышать мнение Отарова. «Он мог оценить то, что я уже сделал, раскрыть в процессе беседы другие варианты, как это можно было сделать ещё»¹⁹. Кроме того, конечно, обсуждались выставки, книги, отдельные работы художников. Всё это необычайно расширяло кругозор, освобождало, раздвигало рамки, причём касалось в основном живописи. В графике Отаров сразу принял то, что делал на тот момент Бабенков: «Он даже сравнил меня со стрелком — по скорости и точности попадания в образ»²⁰.

Михаил Бабенков — один из тех, кому Отаров никогда не предлагал освоить систему ковра. Эта система была не слишком близка художнику. Сам Бабенков говорит, что для него система ковра представляется слишком рассудочным подходом к решению поверхности, когда одинаково решены предметы и фон, применяется регулярное сочетание тёплых и холодных мазков, практически полностью отсутствует линия. Такая одинаково дробная структура всей поверхности холста не близка художнику, так как в жизни мы всё это воспринимаем вместе.

В такой целостности восприятия содержится во многом объяснение сегодняшнего стиля Бабенкова. Из разговора о том, каким образом формируется замысел той или иной работы, складывается впечатление, что образ рождается в голове художника как мгновенный отпечаток с реальности. То есть он запечатлевается сразу весь целиком. Этот существующий в голове прообраз будущего изображения не структурирован и неделим. Он также не является буквальным отражением природы, переносимым на холст на пленере. Это впечатление от природы, и оно сразу имеет свой индивидуальный характер, выраженный в цвете, в фактуре, в ритме или каких-то иных характеристиках, о которых сам автор пока только догады-

¹⁹ Запись беседы автора с художником М. Бабенковым от 28.06.2008 г.

²⁰ Там же.

вается. Как правило, образ сразу имеет и свой колористический настрой, являющийся тем якорем, который цепляет воображение художника. Возникший образ художник может запечатлеть в наброске, с парой заметок для памяти, или просто в голове.

Дальше начинается творчество, носящее исключительно интуитивный характер. Работа над картиной может продолжаться от получаса до нескольких месяцев. Бабенков добивается максимально точного отражения образа на холсте. Изображение может изменяться по нескольку раз в течение сеанса, полностью преобразаясь, а на следующем сеансе измениться вновь. Художник ищет общий колористический характер композиции, работая крупными пятнами и плоскостями цвета. Его тончайшее чувство позволяет находить самые невероятные оттенки.

В работе приобретают индивидуальное звучание и особую выразительность любые предметы: деревья, кувшины, цветы и люди. В этом смысле равнозначность фона и предмета как базовый принцип техники изображения так же важен для Бабенкова, как и в системе «ковра». Но способы отражения этой равнозначности совсем иные.

Для Бабенкова в живописи, кроме цвета, очень важна линия как богатейший инструмент выразительности. Владение линией у художника виртуозно. Это может быть процарапанный по краске контур или проведённая тушью линия; толстые, тонкие, извилистые и прямые — все возможные варианты линий можно найти в его работах.

При всём разнообразии приёмов, отличительной особенностью его живописи является удивительная целостность образов. В работах Бабенкова обычно есть главный герой, есть что-то главное, а что-то неглавное. Но существование «неглавного» столь же важно и заметно в работе, как и изображение основного персонажа. Мотивами работ художника в основном являются пейзажи и натюрморты. Бабенков любит изображать деревья, цветы, стеклянные предметы и глиняные кувшины. При этом индивидуальная и каждый раз новая трактовка старых предметов создаёт галерею неповторимых образов.

Для художника цель искусства — в самом искусстве. Как правило, художник не пытается размышлять посредством живописи, его творчество — это творение прекрасного. Его живописные работы эстетически красивы, их хочется рассматривать бесконечно долго. Для Бабенкова красота — это принципиальная характеристика произведения искусства. Высокая степень обобщения изображения, глубокая прочувствованность автором образа создают общий эмоциональный настрой, индивидуальный для каждой работы, сообщают им вневременной характер. Изображение погружает зрителя в свой мир, часто таинственный и неоднозначный, но всегда — мир красоты и гармонии.

Таким образом, необходимо отметить, что влияние Отарова на творчество Бабенкова не выразалось в прямом наследовании последним его художественных приёмов или изобразительной техники. Отаров был и остается для Бабенкова учителем в понимании роли и места художника в мире, примером того, насколько разнообразным может и должно быть творчество истинного художника, воплощением искреннего, правдивого отношения к искусству как к способу существования, а не стяжания земных благ.

СТИХИЯ ЖИВОПИСНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ ХУДОЖНИЦЫ НИНЫ ГАБРИЭЛЯН

Немолодая полная восточная женщина разложила на столе фиолетовые баклажаны – это Маро художницы Нины Габриэлян готовит аджап-сандал¹. Лиловые запятые плодов свились на плоскости стола в причудливый хоровод. Вслед за ними в круговое движение приходит вся цветовая поверхность холста. Широко открытые радостные глаза женщины пристально смотрят вперёд, она не столько смотрит, сколько вслушивается. Её фронтальная фигура полностью владеет окружающим пространством. Круговое движение лежащих перед ней плодов повторено в движении её рук и всего цветового фона. Она словно древняя прародительница, кормилица или знахарка, колдующая над самым насущным и вместе с тем самым обыденным зельем – над едой.

Её создательница – художница Нина Михайловна Габриэлян – профессиональная переводчица, поэтесса, писатель, автор критических статей.

Проза Нины Габриэлян – это небольшие новеллы, где автор посредством искусства слова предпринимает необычайно мужественную попытку исследования внутреннего мира современного человека через призму своего собственного индивидуального опыта. Ощущение пронцаемости границ между миром материальным и внутренним миром человеческой души, смыкание не только пространственного, но и временного промежутков между этими двумя мирами, Нина Габриэлян фиксирует в своих рассказах с интуитивной чуткостью и объективной беспристрастностью наблюдателя, проводящего почти научное исследование, не давая ускользнуть ни единому движению души, возникающему в поле её наблюдения.

Писатель и поэт, старающийся проникнуть в тайну возникновения в человеческой душе образов, грёз, снов, воспоминаний и так ярко их описавший, несомненно, должен был обратиться и к живописи. Правда, этот переход произошёл уже в зрелом возрасте. Увлечение живописью возникло благодаря знакомству, а затем и дружбе с художником Борисом Отаровым.

¹ «Маро готовит аджапсандал». 2005. Холст, масло, 70x80. Частное собрание, Москва

Постижение живописного мастерства стало для Нины Габриэлян совершенно самостоятельным и творческим процессом. Свобода от академических штудий или классов рисования дала возможность писательнице, знакомой с законами искусства в слове, определить их и в живописи. Осваивая искусство живописи, Нина Габриэлян исходила только из собственного интуитивного чувства цвета и формы и, сама о том не ведая, повторила открытия художественного образования, разработанного в начале XX века в мастерских Вхутемаса и других художественных школах, опиравшихся на исследование природы первоэлементов живописи: цвета, линии, композиции.

Самые ранние её работы — это серии графических листов, выполненных фломастерами. Простые и сложные монохромные и цветные формы возникали как результат работы с линией. Сама художница рассказывает, что когда начинала рисовать, то ничего не срисовывала, а смотрела на белую поверхность и следила за тем, как на ней возникала форма, то есть, начиная рисовать, только следовала за материалом, не пытаясь воспроизводить придуманный заранее образ. Вместе с тем найденный метод не был бессознательным рисованием. Он заключался в том, что прежде чем начать рисовать, художница выкладывала полный набор фломастеров рядом с чистым листом бумаги и некоторое время рассматривала соотношение цветов и чистого белого листа.

«Я никогда не садилась рисовать с мыслью о том, что сегодня буду рисовать красным или жёлтым, розу или стакан, а смотрела на лист бумаги, разглядывала цветные фломастеры и старалась понять, почувствовать, каким цветом и каким материалом мне бы хотелось сегодня рисовать, и через некоторое время таких раздумий рука сама тянулась к какому-нибудь цвету. Затем возникала форма, выбранный цвет требовал к себе дополнения, оба новых цвета уже вместе звали новую краску». Так рождались сложные орнаментально-декоративные формы, обладающие убедительностью иероглифа, не изображавшие ничего конкретного, лишь выводившие на свет определённую настроенность или чувств. Они словно знаки неуловимых незримых состояний человеческой души: вот нежность, вот скрытая борьба, вот боль, — не их иллюстрация, но отпечаток. Но есть и такие, от которых веет сложными забытыми воспоминаниями и снами. Многие из работ — это разговор чистых красок: вот лучится жёлтый, его замыкает зелёный, течёт синий. Заворожённая открывшейся ей тайной, художница целыми днями, не отрываясь, колдовала над затейливыми знаками, вызывая нарекания домашних: «Она всё рисует!». Многочисленные работы этого цикла, словно слова стихотворения или рассказа, представляют собой единое целое, дополняя и обогащая друг друга.

Так же, как на первом этапе с выбором цвета, произошло и со смелой техникой. В какой-то момент возникла потребность оставить цвет, и художница увлеклась монохромной графикой, где основным средством выразительности стала линия. Этот цикл работ, где графика оказывается на грани каллиграфии, можно назвать портретами стихотворений. Линия раскрывает здесь свою природу, родственную мыслительному жесту. Эти причудливые формы-знаки, организующие плоскость листа, сами замкнутые в себе, или разомкнутые в пространство с несомненной внутренней художественной логикой, подобны иероглифам или загадочным пиктограммам. Эти формы и знаки, словно некое первописьмо, являются основой для овладения скрытой закономерностью письменного шрифта и орнамента и входят в качестве обучающих элементов в некоторые системы художественного образования.

Следующим шагом стало постижение законов композиции, опробованное в цветных коллажах и декупажах. Серия работ из ткани и цветной бумаги так же лаконична, как и графические работы художницы. Коллажи Нины Габриэлян — не многословные хаотические построения, но все те же почти символические знаки, собранные из цветных бумажных плоскостей. Эти абстрактные композиции отличает законченность и содержательность, рождающая у зрителя множество ассоциаций.

В этих экспериментах художница приобщилась к работе с цветными поверхностями, с их взаимным равновесием и динамикой. Собирая свои образы, Нина Габриэлян прикоснулась к тайне живописного пространства, рождающегося на грани плоскости и чистой бумажной поверхности. Так постепенно появляется в её работах тема «песни без слов», или, точнее, песни между слов, то есть интонация взаимодействия границы и пространства. Это визуальные эксперименты художницы. В некоторых работах образ обособливается, приобретая почти скульптурную самостоятельность.

Лишь прикоснувшись к природе основных изобразительных элементов, познакомившись с ними, как с живыми существами, художница стала создавать образы. Новая задача потребовала новой техники: сначала ею стала масляная пастель, затем гуашь и несколько позже акварель.

В масляных пастелях художница продолжила развитие тех образов, которые возникли уже в серии работ в технике фломастерами. В новой технике образы, едва заявившие о себе ранее, уже вполне читаемы и выступают не обособленно, но составляют многоцветные сложные композиции. Главные среди них — это маска, кувшин и женский силуэт. Примечательно, что одна из более поздних работ художницы названа «Девушка, маска и кувшин»². Эти заявленные как программные образы

² «Девушка, маска и кувшин». 2005. Частное собрание, Москва.

в серии масляных пастелей легко переходят один в другой: кувшин превращается в маску и наоборот, женский силуэт — в силуэт ребенка или ангела. Маска олицетворяет как человеческое, так и животное начала: от знаковых ликов печали или радости до кошачьей мордочки или дикого звериного оскала. Все эти метаморфозы оправданы логикой цветового соотношения плоскостей и причудливых изгибающихся форм, вписанных одна в другую. Из этого приёма рождается серия гуашей, почти полностью посвящённая развитию цветовой перспективы, где главной темой становится не образ, а соотношение тонов, его окружающих. Художница решает задачу цветного контура, перемещающего предмет в иллюзорном пространстве, отдаляющего или приближающего его, сообщающего ощущение приземлённости или парения. В этой же серии рождается ещё одна новая тема — тема пещеры, укрытия, скалы, в поздних работах трансформировавшаяся в тему дома.

Следующей ступенью в постижении природы цветовой перспективы стала для Нины Габриэлян акварель. Здесь художница отказалась от проблемы цветового контура, а сосредоточилась на «выхватывании» образа у цветовой стихии. Необыкновенно тонкие и вместе с тем яркие работы в этой технике производят впечатление цветového вихря, рождающего и вновь поглощающего разнообразные причудливые образы. Нина Габриэлян работает в технике классической «мокрой» акварели, где водная основа раскрепощает краску, и художник в буквальном смысле участвует в сотворчестве с природными силами, стараясь удержать, зафиксировать образы, подсказанные материалом.

Первой техникой, в которой Нина Габриэлян попробовала создать живописные работы в привычных жанрах, стала сухая пастель, позже — масло и затем — акрил. Художница работала и в смешанной технике, используя как основу пастель, добавляя к ней сангину, сепию и акварель. Возникающие образы поначалу в большинстве своём были портретами или, точнее, ликами. Многие, на первый взгляд собирательные, образы Нины Габриэлян обладают автопортретными чертами. Автопортрет для многих художников стал одним из самых опробованных путей к самопознанию, примеров тому в мировой живописи достаточно количество. Нина Габриэлян продолжила в искусстве живописи своё творческое познавательное самонаблюдение, начатое в искусстве слова. Первыми моделями её портретов-ликов стали люди самого близкого круга: мать, отец, племянница, друзья-художники, однако Нина Габриэлян почти никогда не работала с натуры, все её портреты написаны по памяти, и все они не совсем портреты, так же, как нельзя назвать её автопортреты в полном смысле автопортретами. Это всегда некий основной душевный жест, выраженный через образ конкретного человека, на это указыва-

ют и названия произведений: «Большая Ма»³, «Бегущая по волнам»⁴, «Вечер»⁵.

Среди этих портретов встречаются и отвлечённые образы-лики — персонафицированные изображения душевных состояний, трансформировавшиеся маски ранних серий.

Ранние портреты Нины Габриэлян в большинстве во многом именно маски, слагаемые негативы душевного мира. К ним близки сказочные полуживотные, полулюди.

В технике сухой пастели помимо портретов художница создавала натюрморты и пейзажи, а также сюжетные композиции.

В натюрмортах Нины Габриэлян ожившие предметы «вступают в диалог». Таковы, например, «Красные кувшины»⁶, «Натюрморт с чайником и кувшином»⁷. Если ранние образы людей подчас похожи на маски, то есть слепки, отпечатки переменчивой природы человека, не внешнего жеста-роли, а внутреннего душевного движения, то мёртвая натура, напротив, одушевлена, подвижна. Этот эффект достигается при помощи цветовой перспективы и подвижной деформации самих образов. Художница словно портретирует не сами предметы, а формирующую их силу. Группы этих предметов создают собственное поле притяжения, собираясь в маленькие миры, особым образом организуя иллюзорное пространство листа.

По такому же принципу возникают и пейзажи: пространство каждого из них — это пространство отдельной маленькой планеты: воспоминание или представление о реальном пейзаже, возникшее в воображении художника. В них нет прямой линии горизонта, эта линия скруглена таким образом, что представляет собой часть небольшой сферы, на которой располагаются деревья, цветы, озёра и дома. Причём точка обзора пейзажа превосходит высоту птичьего полёта. Масштаб сферы, собирающей пейзажные композиции, — планетарный, в то время как основные слагаемые пейзажа — облака, деревья, озёра — приближены и открываются, словно с высоты птичьего полёта. Сюжетные композиции, вписанные в пейзаж, имеют ещё одну градацию масштаба, люди в них — больше деревьев и скал, как, например, в картине «Покидающие свой дом»⁸.

³ «Большая Ма». 2005. Холст, акрил, 100x70. Собственность автора, Москва.

⁴ «Бегущая по волнам». 2005. Холст, акрил. 80x50. Собственность автора, Москва.

⁵ «Вечер». 2008. Холст, масло, 80x60. Собственность автора, Москва.

⁶ «Красные кувшины». 2006. Холст, масло, 60x50. Частное собрание, Москва.

⁷ «Натюрморт с чайником и кувшином». 2005. Бумага, пастель. 41,65x59,2. Частное собрание, Москва.

⁸ «Покидающие свой дом». 2004. Холст, масло, 50x60. Частное собрание, Москва.

Живопись Нины Габриэлян несёт в себе отпечаток не только очень индивидуального мировосприятия, но вместе с тем — национального колорита, отразившегося не только в палитре, но и в темах работ. Будучи по-этом, художница даёт своим живописным произведениям очень точные названия. «Женщины моего рода»⁹ возникают сначала в стихах, а затем уже появляются в живописи. В этом названии словно спрессованы самые интимные и в то же время самые общие понятия: пол, семья, национальность. Исследование родства, родственности в качестве пути для осознания собственной индивидуальности — одна из ключевых тем как живописи, так и поэзии Нины Габриэлян.

Но не только общие темы, но и близкие художественные принципы позволили поэту освоить стихию живописного не только в слове, но и живописи.

Ведь задача любого поэтического произведения именно живописна. В обоих случаях речь идёт о создании образа. Стихотворные образы Нины Габриэлян не просто живописны, но красочны. Здесь и «белая дорога», и «камень, треснувший лиловый», и «так много синей шири», и «лиловые буйволы в остывающей красной вечерней пыли», и «голубая калитка сада»...

Также красочны и её живописные произведения. Художнице словно недостаёт интенсивности цвета, которую она компенсирует особым приёмом дрожащего пастозного мазка, оптически усиливающего сияние и яркость палитры.

Так же как стихи складываются из слов, а слова из звуков, собираясь в определённом ритме, так и живописные образы имеют свои буквы и звуки в красках и линиях.

Многие поздние работы художницы представляют собой зримые стихотворные образы.

Одна из таких работ — «Вечер». Портрет пожилой женщины, сидящей у забора, за которым вдалеке виден закат. Закат и вечер здесь не процесс, но состояние души, где обнажается её истинная природа. Забор словно граница или порог, перед которым оказывается душа стареющего человека. Этот образ имеет и стихотворное воплощение:

*И тишина, ни радости, ни гнева,
Но лишь покой и покаянный свет.
Сухая пыль, иссохшее лицо
Подставит солнцу древняя старуха.*

⁹ «Женщины моего рода». 2004. Холст, мало, 60х80. Собственность автора, Москва. Стихотворение «Я хотела уйти» в книге: Габриэлян Н.М. Поющее дерево. — М., 2010.

*О, эта плоть уже на грани духа,
На грани цвета тёмное лицо.
Её глаза — прозрачное стекло,
И в них отражено иное небо.
И тишина, ни радости, ни гнева
И лишь покой почитет в них светло¹⁰.*

В процессе собственного индивидуального постижения искусства живописи Нина Габриэлян интуитивно повторила исторический ход развития живописного искусства от почти магического жеста-знака до многозначного зримого образа.

Её творческий метод приоткрывает внимательному зрителю родственность стихии живописности (от живо писать) в поэзии и живописи и заставляет задуматься об их общей природе.

¹⁰ Габриэлян Н.М. Тростниковая дудка. — Ереван, 1987.

«СТИХИЯ СВОБОДНАЯ» И «СТИХИЯ ПОКОРЁННАЯ» В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА БОРИСА ОТАРОВА И ЕГО УЧЕНИКОВ)

Какие красивые деревья! И какая, в сущности,
красивая должна быть вокруг них жизнь!

А.П. Чехов «Вишневый сад»

Обозначенная широко тема практически безгранична по своему потенциалу. В настоящей статье остановимся лишь на некоторых мотивах, а именно: рассмотрим изображение леса и сада и, конкретно, дерева в одном и другом пространстве. Названные образы имеют непосредственное отношение к жанру пейзажа. Процесс формирования пейзажного жанра и становления его специфических задач занимает длительное время в истории и имеет глубокие корни¹. Официальной датой его рождения в России принято считать рубеж XVIII—XIX вв., когда в Академии Художеств был открыт класс перспективной живописи. Хотя, несомненно, следует отметить, что предпосылки появились значительно раньше. В древнерусской иконописи, монументальной живописи и миниатюре вслед за византийскими образцами можно видеть образы Райского сада, например, в сцене «Изгнание из Рая». Сохранились изображения монастырских садов, а также лесов и рощ вблизи монастырских и городских стен. Можно вспомнить «травы и ленчафты» в произведениях Симона Ушакова и других мастеров московской Оружейной палаты XVII века².

В первой половине и середине XVIII века, в период господства стиля барокко в русском искусстве, можно отметить тяготение к изображению городских ландшафтов. В качестве примеров приведём гравированные виды Санкт-Петербурга, исполненные Ф. Зубовым и другими мастерами гравюры. Особое внимание уделялось и преобразованным по воле императора Петра I территориям вблизи новой российской столицы. Создавались виды императорских и аристократических резиденций, садов и пар-

¹ См. об этом: Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. — М., 1953.

² Леонов А. Симон Ушаков. Русский художник XVII века. — М.; Л., 1945. С. 20–21.

ков в регулярном стиле (изображения Летнего сада, Петергофа, Стрельны, Ораниенбаума и др.). Подчеркнём вслед за академиком Д.С. Лихачёвым, что в эпоху барокко предпочтение отдавалось «стихии покорённой», природе, созданной руками человека; характерным для времени было стремление к «преодолению сопротивления материала»³.

В эпоху Просвещения и господства классицистических традиций в искусстве конца XVIII столетия изменившиеся эстетические идеалы находят воплощение в более сложных и обогащённых эмоционально живописных образах. На смену садам регулярным, или «французским», пришли образы сада «натурального» в «аглицком вкусе». Одним из его певцов стал Семён Щедрин. Хорошо известны его изображения видов Павловска, Гатчины. Природа естественная, не тронутая рукой человека (долины, скалы, водопады), а только вызвавшая искренний восторг художника и запечатлённая его кистью, наполняет, например, картины Фёдора Матвеева. Преимущественно это были виды Италии или других западноевропейских стран, увиденных в пенсионерских поездках. Город как организованная человеком среда по-прежнему привлекает внимание художников. Среди мастеров городских пейзажей России назовём, прежде всего, имя Фёдора Алексева.

Вместе с процессом самоопределения пейзажного жанра в XIX веке происходит постепенное формирование его типологического разнообразия. Наряду с ведутой и мариной значительное место занимают изображения садовых видов, а постепенно внимание художников будет привлечено и к полям, лугам и лесным далям, образы которых сыграют немаловажную роль в становлении национальных традиций изображения русского пейзажа.

На примерах произведений художников зрелого периода русского национального пейзажа второй половины XIX века и рубежа XIX—XX веков можно говорить о сознательной постановке различных задач при изображении «стихии свободной» и «стихии покорённой». Понимание этих задач актуализируется в период развития идей символизма, когда в живописи будут стремиться не к изображению конкретного «портрета» местности, а к передаче через образы природы определённых представлений о мире и человеке в нём.

В этот период можно отметить, что реалистическое искусство в лице художников-передвижников отдаёт предпочтение изображению лесов, открытой ими родной естественной природы с её неброской красотой. Вспомним пейзажи А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Левитана, где вмешательство человека в окружающий природный мир минимально.

³ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. Сад как текст. К семантике стилей садово-паркового искусства. — М., 1991. С. 80.

А модерн и символизм, воспевая красоту как результат интеллектуальной и практической деятельности человека, тяготеют к образам садов и парков, созданных по воле человека и руками человека (картины В.Э. Борисова-Мусатова, А.Н. Бенуа, А.И. Сомова, С.Ю. Жуковского, С.А. Виноградова).

Попытаемся провести сопоставление двух особых линий изображения и параллельно осмысления таких понятий, как «лес» и «сад». Именно они представляются нам показательными примерами «стихии свободной» (лес), с одной стороны, и «стихии покорённой», или «организованной» человеком (сад), с другой. Обратимся к объяснению интересующих нас понятий в различных источниках. О лесах написано много, существует как сугубо научная, так и научно-популярная литература. Приведём лишь некоторые рассуждения.

Лес (Silva) — это один из основных типов растительности, господствующий ярус которого образован деревьями одного или нескольких видов с сомкнутыми кронами. Из других жизненных форм для леса характерны: травы, кустарники, мхи и лишайники. Это жизненная среда для многих птиц и зверей. Различают хвойные, лиственные (как чистые, так и смешанные), листопадные и вечнозелёные леса⁴.

Но лес можно рассматривать и как глубоко символический образ, имеющий разные грани и дающий возможности разнообразных интерпретаций. В языческих культурах лес часто выступает как святое место, место проведения действий культового характера. В то же время он предстаёт средоточием неизвестного и самых глубинных бессознательных страхов. Его сакральное значение объясняется тем, что он состоит из тысяч деревьев, символизирующих жизненные соки вселенной и регенеративную способность природы. Вместе с тем, из-за переплетения растительности и пронизывающей его темноты, лес также считался обиталищем таинственных существ или демонов; в разных культурах это: эльфы, гномы, драконы, гиганты, сатиры, кентавры, нимфы, ведьмы. Это могут быть также мудрые говорящие животные или птицы, например, медведь, волк, орёл, ворон и т. д., которые, в свою очередь, олицетворяют различные силы добра. Без их совета, как правило, немислим счастливый конец сказки. Они могут принести «живую воду», знают, как омолодить героя, как продлить его существование. Они владеют искусством врачевания, переносят героев в другие царства, в морские глубины или к звёздам. Но населяющие лес существа могут представлять собой и олицетворение сил зла, которые стремятся помешать в осуществлении добрых дел, поставленных задач. Среди важнейших лесных существ вспомним и так называемых «лесных людей», олицетворявших саму дикую природу.

⁴ Советский Энциклопедический словарь. — М., 1979. С. 712.

Священные леса почитались в глубокой древности и нашли отражение в античной мифологии, например, тот, в котором жили музы на Парнасе и т.д. В сказках разных стран, в куртуазной литературе и рыцарских эпосах пересечение героем тёмного леса представляет собой испытание, связанное с инициацией. Сердце леса, обычно обозначенное просекой или поляной, является священным местом, внутри которого происходит встреча с божественным измерением. Именно в лесу герой получает знания, неведомые обывателю, живущему только в кругу себе подобных. Поэтому леса часто были местом культов богов, а умиловивляющие жертвы подвешивались на деревьях.

С психологической точки зрения лес — это также символ ещё не тронутой женственности. Лишь преодолев лес, сказочный герой, как правило, находит любимую, с которой обретает счастье, а подчас и царскую корону⁵. В русском языке лес — древнеславянское слово, сохранившее свое первоначальное значение⁶. В качестве противоположного понятия можно рассматривать сад (огород, «оград», верт). Сад — участок земли, засаженный деревьями. Корень этого слова присутствует в глаголе «садить» — заставлять сесть (зарывать в землю зерна, корни и т.д.)⁷.

Сад — место подчинения, упорядочивания, отбора и ограждения Природы. Поэтому он — символ сознания, противопоставляемого лесу как бессознательному. Таким образом, сад воплощает организующее воздействие человека на природу, и разума — на бессознательные импульсы. В то же время, вследствие ограждённого характера, сад рассматривается как женский атрибут. Более конкретное значение зависит от формы и расположения или уровня и ориентированности сада, что связано с общей символикой пейзажа. Сад — символ укрощённой и подвластной человеку природы, которой противопоставлялась природа необузданная и дикая. Райский сад — воплощение воли Бога, символ разумного порядка. Одна из граней символа — олицетворение изначальной безгрешности человечества. В христианском искусстве сад, изобилующий фруктами и цветами, символизировал Рай. В искусстве Западной Европы периода средневековья изображение Мадонны с Младенцем в Запертом (или Розовом) Саду являлось олицетворением убеждённости верующих в том, что жертва, принесенная Марией, и та, которую суждено было принести её Сыну, вновь откроют перед человечеством врата Райского Сада. Запертый, или обнесённый стеной, Сад (*hortus conclusus*) выступал символом вечной

⁵ Баттистини М. Символы и аллегории. Энциклопедия искусства. — М., 2007. С. 244; Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. — М., 2001. С. 213–214; Керлот Х.Э. Словарь символов. REFL/book, 1994. С. 289.

⁶ Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. — Киев, 1970. С. 239.

⁷ Там же. С. 421.

девственности Богоматери, чистоты и возвышенности чувств, мыслей и побуждений⁸. Стены подчёркивают значение сада в аспекте инициации как ограниченной территории между миром природы и миром культуры.

Параллельно прослеживается зарождение и иной интерпретации сада в культуре и искусстве. В некоторых произведениях живописи и литературы сад выступает как аллегория наслаждения⁹ (Родственные божества, символы и образы: Афродита (Венера), Ева, Адам, Дева Мария, источник, жизнь, дерево, любовь, душа, тело, андрогин, человек-микрокосм, мать, вода, потоки, добродетели, дракон, змей, лев, единорог, олень, птицы).

Сад представляет священное пространство — измерение, отличное от повседневной реальности. В этом качестве сад — защищённое место, опоясанное стенами (снова — *hortus conclusus*) или символическими заборами; его могут охранять высшие существа, как например, ангел у дверей земного рая или легендарное чудовище из классических мифов (сад Гесперид). Символический сад, управляемый такими началами, как божественное предписание, культура и искусство, представляет, прежде всего, пространство, сделанное по мерке человека, защищённое от дикой природы, полной опасностей и ловушек (дикие звери, тёмные леса). Однако он отличается также и от города (места коммерции и труда), и от замка-дворца (места пребывания власти). Это действительно пространство, предназначенное для того, чтобы предаваться досугу и воспитанию души.

Сад Эдем символизирует состояние блаженства, в котором жили праотцы до грехопадения. Это состояние совершенства человек отчаянно пытался вернуть, как о том свидетельствуют многочисленные путешествия (реальные и воображаемые) в поисках утраченного рая. В куртуазном саду чувства и чувственность приручены ритуалами беседы, музыки и танца. Сад может иметь также метафизическое значение, как в персидской литературе и поздних средневековых поэмах¹⁰. В русской литературной традиции сам человек с его телом и душой уподобляется саду: как душа окружена телом, так и сад окружает ограда¹¹.

⁸ См.: Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. — Урал ЛТД, 2000. С. 196.

⁹ В переносном смысле «Сад» — наименование эпикурейской философской школы (Греция). Разбитый под сад участок земли неподалеку от Дипилонских ворот, находившийся, скорее всего, внутри городских стен. В 306 г. до н. э. поселившийся в Афинах Эпикур купил эту землю и использовал для проведения занятий с учениками. См. об этом: Баттистини М. Символы и аллегории. Энциклопедия искусства. — М., 2007. С. 257.

¹⁰ Там же. С. 252.

¹¹ Апостолос-Каппадона Д. Указ. соч. С. 81.

Осмысление сада и всего, что с ним связано — давняя литературная традиция. Показателен один из сюжетов поэмы Гомера «Одиссея», в котором описан случай, когда благодаря саду-воспоминанию, а вернее сказать, воспоминанию о саде своего детства (среди других признаков), главный герой — Одиссей, прибывший на родную Итаку после двадцатилетних скитаний, смог доказать своему отцу Лаэрту, который в печали о своём пропавшем без вести сыне поселился в деревне и занялся сельским трудом, что перед ним его сын (которого отец сначала не узнал):

*«Если желаешь, могу я тебе перечесть и деревья
В саде, которые ты подарил мне, когда я однажды,
Бывши малюткою, здесь за тобою бежал по дорожке.
Сам ты, деревья даря, поименно мне каждое назвал:
Дал мне тринадцать ты грущ оцветившихся, десять отборных
Яблонь и сорок смоковниц; притом пятьдесят виноградных
Лоз обещал, приносящих весь год многосочные грозды:
Крупные ж ягоды их, как янтарь золотой иль пурпурный,
Блещут, когда созревают они благодатью Зевса».
Так он сказал. Задрожали колена у старца;
Все сочтены Одиссеевы признаки были. Заплакав,
Милого сына он обнял...»¹²*

«Память сада» помогла отцу признать сына, то есть сад в этом сюжете сыграл роль организующего судьбу образа. Лес, наоборот, обычно ассоциируется с местом, где можно заблудиться и даже пропасть, где может резко измениться судьба. Так происходит в «Божественной комедии» Данте: «Земную жизнь пройдя наполовину, / Я заблудился в призрачном лесу», с этих слов начинается известное повествование.

В русских сказках, былинах образы лесов исконно присутствуют в повествовательных циклах, являясь пространством, которое надо суметь преодолеть, в котором героев ждут испытания, в котором присутствуют силы, препятствующие выходу из леса, нахождению правильного пути, искомого предмета и т.д. Здесь же можно встретить и помощников, содействующих «положительному» исходу. «Избушка на курьих ножках», где определяется дальнейшая судьба героя сказочного повествования, часто стоит в густом лесу или на границе «тёмного» леса и «светлой» поляны (или луга).

Сад связан с иным ассоциативным кругом представлений, которые образно показаны в поэме «Сады, или искусство украшать сельские виды» (1782 г.) французского автора Жака Делиля. Приведём фрагмент из этого текста:

¹² Гомер. Одиссея. Глава XXIV.

*Разделит с вами сад веселье и печали.
Художнику цвета найти поможет он.
Утешит грусть того, кто мрачен иль влюблён.
Поэту даст слова, полёт и вдохновенье,
Мудрец в его тиши найдёт отдохновенье,
Счастливый вспомнит дни восторгов и любви,
Несчастный выплачет страдания свои*¹³.

Слова Жака Делиля в переводе И.Я. Шафаренко можно считать ключевыми в нашем подходе к толкованию образа сада. В настоящее время, которое ещё не получило чётких стиливых определений, взаимоотношения образных понятий становятся порой гораздо более сложными. Размыты границы жанров; философские, религиозные, социальные и политические темы переполняют изображения художников, тесно переплетаясь и создавая сложную в интерпретации художественную ткань. Разнообразные технические приёмы и особенности, стилистические установки художников помогают по-разному обыгрывать и насыщать даже традиционные образы. И всё же, если рассуждать в рамках фигуративной живописи, то есть основанной на реальных увиденных образах, непосредственных впечатлениях, можно выявить прежние закономерности интерпретации понятий «лес» и «сад». В работах интересующих нас художников можно наблюдать обращение к этим образам.

Борис Сергеевич Отаров — певец стихии свободной, трудно подчиняющейся каким бы то ни было законам, границам, техникам и т.д. Горы, скалы, море ему особо близки. В этом находит отражение его собственная натура: энергичная, порывистая, стихийная. В то же время как художник, внимательно исследующий процесс созидательной деятельности человека на земле, он порой обращается и к «следам» этого процесса: созданным по воле человека садам, построенным городам, проложенным улицам, устроенным паркам и скверам. Прежде всего подобный материал присутствует в зарисовках с натуры или по воспоминаниям, выполненных в техниках акварели и гуаши. В качестве примеров можно привести такие работы мастера, как «Улица в Кировакане» (1975 г.) или «Кировакан» 1970-х гг., в которых изображены ряды деревьев, посаженных вдоль домов и дающих южному городу вождеденную тень.

Не принадлежа к кругу официальных советских художников, «признанных лидеров эпохи», Б.С. Отаров имел возможность создавать искренние полотна и графические листы, наполненные глубоким символическим смыслом, далёким от «программных задач». В то же время такие темы, как малая родина, исторические или литературные места, природ-

¹³ Жак Делиль. Сады. — Л., 1987. С. 26.

ные и ландшафтные заповедники, традиционные для национальной русской школы живописи, трактовались им тепло и задушевно, без лишнего пафоса и показного патриотизма. В творчестве Бориса Сергеевича воплощаются наименее идеологизированные грани перечисленных образов, что позволяет произведениям мастера и сегодня восприниматься яркими, выразительными, затрагивающими до глубины души.

Как уже было нами отмечено, в творчестве Б.С. Отарова не раз можно встретить изображения деревьев. Порой это деревья, украсившие улицу, порой — дачный лесок («На даче в Загорянке», нач. 1980-х гг.) и т.д. Некоторые несут отпечаток особого внимания художника к облику мощного дерева, которое из обычного превращается в символическое «древо жизни», или «древо познания».

Особняком стоит образ, созданный художником в картине «Женщина ваза», восходящий к архетипу «Мать Земля», но наряду с древними языческими рождающий и несомненные ассоциации с христианским образом Богородицы. Столь же глубоки и неоднозначны изображения цветов, появляющиеся в картинах Б.С. Отарова, как, например, «Жёлтый цветок. Памяти Р. Тагора».

Обратимся в наших рассуждениях к символическому толкованию изображения дерева. С точки зрения христианских смыслов, дерево символизирует примирение противоположностей, представляя либо путь к восхождению на небо, либо возвращение к истокам. Если рассматривать образ шире, опираясь на более древние, языческие представления, дерево можно толковать как образ жизни во всей её всеобщности. По этой причине оно было предметом поклонения почти у всех народов мира: дубы, ясени и липы были предметом культа в Северной Европе; смоковницы, гранатовые деревья и оливы — в Средиземноморском бассейне. Часто символическое дерево не принадлежит к какому-либо определенному роду. «Космическое дерево» углубляет свои корни в небо и раскидывает свою крону в недрах земли, оживляя её небесными соками. Его ветви соответствуют пяти стихиям: эфиру, огню, воздуху, воде и земле.

В Библии упоминаются: миндальное дерево, яблоня, ясень, кедр, кипарис, фиговое дерево, смоковница, гранатовое дерево, можжевельное дерево и др.¹⁴

Книга Бытия помещает в сад Эдема Древо жизни или Древо добра и зла, из древесины которого был сделан крест Иисуса. (Точнее, по легенде крест был сделан из дерева, выросшего из семян того Древа.) Подобно кресту, дерево символизирует смерть и воскресение, что связано с появлением побегов после зимнего отдыха, и путь к духовному восхождению (смерть Христа на кресте во имя спасения людей). Изображение развилки

¹⁴ Библейская энциклопедия. — М., 1991. С. 190.

на Древе добра и зла — символ выбора между путями добра и зла — и указывает на судьбу, предуготованную душам после смерти¹⁵.

В наиболее общем смысле символизм дерева обозначает жизнь космоса: его согласованность, рост, распространение, процессы зарождения и возрождения. Дерево представляет неистощимую жизнь, а потому оно эквивалентно символу бессмертия; таким образом, дерево становится символом абсолютного бытия, то есть центра мира. Поскольку дерево обладает вытянутой вертикальной формой, символизм центра мира выражается в терминах мировой оси. Дерево с его корнями, находящимися под землей, и с его ветвями, вздымающимися к небу, символизирует направленную вверх тенденцию, а посему соотносится с другими символами, такими как лестница и гора, представляющими общие взаимосвязи между «тремя мирами» (нижний мир: преисподняя, ад; средний мир: земля; горний мир: небо). Ясно, что дерево (или соответствующий ему Крест Искупителя) может служить осью, связующей три мира между собой, только если помещается в центре составляемого им космоса. Тогда оно становится мостом или лестницей, при помощи которых душа может достичь Бога¹⁶.

Изображения гор, деревьев, как уже отмечалось, часто встречаются в произведениях Б.С. Отарова. На наш взгляд, практически в каждом примере мы могли бы «прочитать» обозначенные выше символические смыслы. Тем самым, Б.С. Отаров предстает истинным художником-философом, стремящимся передать зрителю именно мировоззренческие «тексты».

Вернёмся к осмыслению различных граней образа дерева в русской культуре. Традиция культа дерева присутствует в садово-парковом искусстве и усадебной культуре. Чуть ли не в каждой усадьбе дерево сажали в честь рождения нового члена семьи, в память посещения друзьями, в знак траура, встреч и разлук.

Деревья, подчинённые законам природы, стали символами годового цикла жизни, смерти и воскресения во многих цивилизациях. Как «порождения земли» деревья, подобно плодам и растениям, несут в себе зачатки будущих поколений. Изображение дерева выступает символом роста, созидательной энергии и бессмертия. Символическое значение деревьев могло быть различным: так, цветущие, пышно разросшиеся деревья символизировали положительные понятия — жизнь, здоровье, святость, надежду, а засыхающие или мертвые — отрицательные: уходящие силы, смерть¹⁷.

У славянских народов особым почитанием окружался дуб. Обожествлялись, прежде всего, старые и кряжистые деревья. Существовала тради-

¹⁵ Баттистини М. Символы и аллегории. Энциклопедия искусства. — М., 2007. С. 125, 248.

¹⁶ Керлот Х.Э. Указ. соч. С. 171–176.

¹⁷ Апостолос-Каппадона Д. Указ. соч. С. 63.

дия, согласно которой подобные деревья выкапывались с корнями, ствол обрубался, и обрубленное дерево закапывалось комлем вверх. После этого святыню украшали лентами или шкурами. Этот «объект» становился местом особого поклонения, принесения даров, проведения празднеств¹⁸.

Особым почитанием всегда окружалось дерево цветущее и плодоносящее. На Руси на протяжении многих веков, как правило, кощунственными считались действия, направленные на неоправданное повреждение или уничтожение плодовых деревьев (плодовое дерево олицетворяло средоточие плодоносящих сил), что в обязательном порядке грозило неприятностями тем, кто причинял деревьям этот вред. Отношение человека к саду регулировалось целым рядом ограничений. Например, запрещалось залезать на деревья в обуви, справлять под ними нужду. Плодовитость фруктовых деревьев не просто ставилась в зависимость от ухода за ними человека, но и прямо соотносилась с его семейным положением. Поскольку основным требованием к насаждениям была их способность к воспроизводству, за садом, по народным представлениям, не могли ухаживать люди, не имеющие детей (бездетный человек даже своим взглядом или прикосновением мог лишить дерево плодовитости). Напротив, беременные женщины могли влиять на плодовитость сада (передавали деревьям свою плодовитость). Для этого им достаточно было обойти фруктовое дерево в какой-нибудь праздничный день. Прививка же или подрезание виноградной лозы, как правило, поручалось многодетной женщине. Ветви плодовых деревьев было принято вплетать в венки невест, а свадебный каравай, как правило, украшали изображением отдельного дерева или целого сада. В день появления на свет ребёнка часто сажалось дереводвойник, которому давалось имя новорожденного и, таким образом, обуславливалась их зависимость друг от друга.

Сад как живой организм органично вписывался в те же обстоятельства, в которых находились люди (хозяин находился в зависимости от состояния принадлежащих ему деревьев). Поздно зацветший сад или вывороченная с корнем яблоня воспринимались как знаки преждевременной смерти хозяина. Сад принято было вырубать только после смерти хозяина, в то же время обычны были посадки плодовых деревьев на кладбищах (в этих случаях они считались принадлежностью мёртвых и собирать с них плоды строго запрещалось, как и рвать посаженные на могилах цветы). Точно так же предсказывало неприятности вторичное цветение плодовых деревьев, предвещаая мор, голодную и холодную зиму.

У некоторых народов существовал также обычай наказания деревьев, не приносящих плоды. Их, как правило, старались напугать лёгкими

¹⁸ Бычков А.А. Энциклопедия языческих богов. Мифы древних славян. — М., 2001. С. 90–91.

постукиваниями по стволу топором и угрозами, что они будут срублены, если на будущий год не принесут плодов. Применялось также битьё плетьюми и т.д.¹⁹

Если обратиться к изображениям деревьев, необходимо отметить следующий момент: деревья, изображённые во множестве, приумножают, увеличивают присущие им силы и символические смыслы; изображённые поодиночке — концентрируют в себе какую-то особую, избранную художником грань интерпретации образа.

В качестве примеров творчества учеников Б.С. Отарова остановимся на работах Юрия Александрова и Нины Габриэлян, чьи пейзажи показательны при изучении избранного нами ракурса рассмотрения материала.

Юрий Александров почти не пишет садов, более вдохновляется естественной природной натурой, тем конкретным окружением, пейзажем, видом, которые и перевоплощает в своих холстах, подчиняя своей воле, своим установкам. Он подчиняет природу своей воле, в том числе лес, который любит во всех его обличьях: поздней осенью, морозной зимой и ранней весной, когда деревья оголены, когда звучит энергичная графика тёмных стволов. Этот образ воплощается с помощью резких линий, порой острых углов ветвей и сучьев («Осень в Юбилейном», 2004 г.; «Красный март», 2008 г.). При разных эффектах солнечного света художник имеет возможность выплеснуть на холст все свои эмоции через импульсивный рисунок, насыщенный колорит, сложную структуру пастозного мазка («Зимнее солнце», 1989 г.; «Угасающий день», 1991 г.; «Утро на Клязьме» 2007 г.). В целом, можно отметить, что он поступает «правильно», в соответствии с перспективным видением, утвердившимся в эпоху Возрождения. Деревья первого плана выписываются чётко, их можно сосчитать; второй и дальний планы — более слитны. Создаётся ощущение плотной массы, в которой чувствуется мощная концентрация природных сил.

В некоторых полотнах художника происходит встреча двух стихий: свободной, не подчинённой воле человека (изображение леса), и «организованной», то есть созданной руками человека (город, дачный посёлок, садовый участок, огород и т.п.). Часто они изображаются разграниченными, соприкасающимися, но не смешивающимися («Красный март», 2008 г.). Обжитое человеком пространство находится за забором, огороженное, оно, соответственно, восходит к понятию «огород», или «сад». В некоторых работах «лес» и «сад» максимально сближаются, изображаются рядом, но всё же не смешиваются, оставаясь каждый в своих смысловых границах («Изба в Никольском», 1980-е гг.; «Угасающий день»,

¹⁹ См. об этом подробнее: Фрэйзер Д.Д. Фольклор в Ветхом завете. — М., 1986. С. 363; Фрэйзер Д.Д. Золотая ветвь. — М., 1989. С. 110–121; Черный В.Д. Садовое искусство Древней Руси: истоки, типология и эволюция. — М., 2006. С. 34–37.

1991 г.; «Пионы под тучей», 1991 г.). Лесное и городское пространства существуют рядом, но порознь («Красный октябрь», 2004 г.), их противопоставление подчёркивается техническими приёмами живописца. Природные виды в своём первозданном облике (то есть без влияния человека), пожалуй, больше вдохновляют мастера («Рассвет над Клязьмой», 2009 г., и многие другие работы).

Знакомство с картинами и графикой Ю. Александрова заставляет почувствовать, что он, как и его учитель, отдаёт предпочтение природе свободной. (Может быть, по этой причине он не любит заниматься садоводством, отдавая эту сферу творческой деятельности в руки жены, также художницы). Природа в его полотнах всегда масштабна, величественна, независимо от выбранного мотива: будь то улица в дачном посёлке, окраина подмосковного города, или вид из окна собственного дома в Загорянке. Даже в последнем случае взгляд зрителя будет скользить по поверхности холста и устремляться далеко, в тот бесконечно свободный мир, находящийся за пределами видимого пространства двора и огорода, ограждённого забором. Человеку, в том числе художнику, предоставляется право созерцать Природу, восхищаться ею, преклоняться перед ней и т.д., а при возможности — писать. Что и делает Юрий Александров, отражая разные состояния окружающего пейзажа, растворяя в нём свои эмоции и настроения, согласуя одно с другим.

Работы Нины Габриэлян, в которых реальный зрительный образ — лишь импульс, превращающийся в умозрительный, дают много интересных поводов к размышлению в аспекте заданной темы. Пожалуй, изображений леса в прямом смысле слова в её работах мы не найдём. Так как избранный ею мотив всегда подвергается переосмыслению, картины и графические листы несут в себе результат «интеллектуального внедрения» человека. Воля человека (а через него — воля Творца) проявляется в построении храма среди гор, дома в долине или дома на берегу водоёма. Человеческая воля добавляет свое понимание и красоты, и удобства, то есть разумного начала, в природный мир. В живописных и графических работах Н. Габриэлян деревья кажутся сознательно посаженными человеком, где бы они ни находились: внутри ограды у дома или во внешнем пространстве. В то же время подчеркнём, что художница не обязательно пишет непосредственно сады, но они «пробиваются» сквозь живописную материю, или внедряются в её художественный язык, заявляют о себе. Кажется, что все деревья в её пейзажах глубоко символичны, их образы многогранны. Содержательная сторона этих образов тяготеет к той части символов и аллегорий, которые связаны с садовым, организованным пространством и, тем самым, они напоминают нам о «женственности» сада, его охраняемой территории, отражая ещё

одну важную грань интерпретации образа сада и дерева в нём, которой мы коснулись, упомянув «Женщину-вазу» Б.С. Отарова.

В Библейской традиции: женщина — дерево, женщина — хранительница сада. Она — «крепко закрытый сад, моя сестра, моя невеста, накрепко закрытый сад, закупоренный источник. Твои струи создают сад гранатовых деревьев, и у тебя самые редкие породы: белоус и шафран, душистый камыш и корица, мирра и алоэ, ладанные деревья. Они все с самыми тонкими ароматами» («Песнь песней»). Здесь уместно вспомнить, что, согласно текстам «Домостроя», уход за садом — женское дело. Для художника и поэта Нины Габриэлян, участницы Всемирного Женского Форума в Китае, ряда международных конференций и симпозиумов, проводившихся в России, Германии и Финляндии, не раз выступавшей по проблемам женского творчества и гендерной психологии, обозначенные нами мотивы не будут навязанными, случайными. Они являются гармоничной составляющей её творчества.

К достаточно привычным в изобразительном искусстве рассматриваемым нами образам Нина Габриэлян — поэт добавила ещё одну яркую метафору. Это «Поющее дерево». Так называется сборник её избранных стихотворений, вышедший в 2010 году. Трудно избежать сопоставления образов, созданных пером и кистью. В стихотворении «Дорога на Тианети» прочитаем такие строки:

*И было утро...
И глаза я открыла,
Чтоб замереть растерянно —
В наше окно тихо смотрело
Незнакомое дерево
С кроною розовато-охряной...*

А в другом месте того же стихотворения:

*Разметав свои волосы длинные,
В комнате дерево пело.
Дерево было розово-жёлтое,
И все-таки голубое²⁰.*

В приведённых фрагментах перечислены типичные краски графических листов и живописных полотен Нины Габриэлян, вбирающих в себя свет и таинственным образом перевоплощающих его в особый мистический цвет, являющийся своеобразным опознавательным знаком её творчества.

²⁰ Нина Габриэлян. Поющее дерево. — М., 2010. С. 121–123.

Образ дерева, заглядывающего в окно, как символ «одомашнивания природы», используя слова самой Нины. Природа, тем самым, максимально приближена к человеку, он вовлѣк её в свою жизнь. В этом же стихотворении появляется и образ «женщины-дерева», восходящий к известному архетипу:

Женщина-дерево молча на нас смотрела,

И лиственное покрывало горело

На плечах её, угловато-девических.

Близкий образ трудно не заметить в целом ряде работ Нины Габриэлян — художницы. Так, в картине «Ночное видение (Кто кому снится?)», женщина как будто обращается с вопросом к сидящей на стволе дерева бабочке, распутившей яркие крылья и напоминающей цветок. А может быть, женщина обращается непосредственно к дереву? Она и сама напоминает дерево, соединѣнное незримыми корнями с той почвой, на которой она «произрастает». А если попробовать поступить с этим полотном Н. Габриэлян так, как порой позволялось делать с картинами художников русского авангарда начала XX века, а именно — перевернуть её, то мы получим не менее выразительный образ, в котором женское изображение вновь напомнит цветущее дерево, буквально «превратившись» в него.

Цветущие деревья заполняют пространство, обжитое человеком: они располагаются в монастырях и вблизи отдельных храмов («Монастырь в горах» и др. работы), подчѣркивая красоту земного мира, созданного Богом и оберегаемого разумными людьми. Часто встречающийся в её работах мотив — деревья в саду («Юсуповский сад в Петербурге» и др.), деревья в палисаднике, просто вблизи жилого дома («Полдень в Поваровке», «Чехия. Кутна гора» и др.). Цветение дерева — символ постоянно возрождающейся жизни и одновременно — знак благополучия дома. Таким образом, пейзажные работы Нины Габриэлян отражают столь свойственное человеку стремление к идеалу, даже если он не всегда достижим в реальной жизни.

Её «Чудесные птицы» не могут не напомнить о райском саде или заставят нас мысленно погрузиться в мир сказочных садов. Как порой делает она сама, изображая себя в облике сказочной птицы среди ветвей волшебного древа («Птица Пери» из цикла «Сказки Востока») или отождествляя себя непосредственно с деревом:

Дерево было чьим-то голосом,

И всё-таки было мною.

Хочется подчеркнуть, что все рассматриваемые нами художники являются одновременно мастерами слова. Высказывания Бориса Отарова доступны нам через публикации его писем и дневников, через воспоминания его близких и учеников; Юрий Александров не раз выступал в роли критика и публициста, автора текстов по проблемам современной живописи; Нина Габриэлян — известный поэт, переводчик, автор статей об изобразительном искусстве и литературе²¹.

Вглядываясь в живопись и графику учителя (Б. Отарова) и его учеников (Ю. Александрова и Н. Габриэлян), трудно не заметить, что при всех внешних отличиях произведений, отражающих индивидуальный стиль их авторов, все произведения объединены глубокими поисками высших смыслов. Даже обратившись лишь к небольшой группе пейзажных работ, можно заключить, что использование художниками интересующих нас образов «леса», «сада», «дерева» позволяет не только выявить грани их конкретной интерпретации каждым мастером, но и выходить на более широкую постановку проблемы — рассуждать о миропонимании в целом. В заключение подчеркнём, что на примере рассмотренных нами произведений можно убедиться в глубокой преемственности традиций и верности высшим духовным идеалам, что является характерными чертами отечественного искусства на всех этапах его развития.

²¹ См., например, публикации в издании: Отаровские чтения. Сб. статей. Вып. 1. — М., 2008; Вып. 2. — М., 2010.

О СТИХИЯХ В ИСКУССТВЕ

ЧАСТЬ II



О СТИХИЯХ В ИСКУССТВЕ

Тема сегодняшних чтений оказалась для меня самой трудной по сравнению со всеми предыдущими. Задумавшись о ней, я понял, что придётся вникать в стихийность в её различных проявлениях. Энциклопедические словари определяют понятие «стихии» тройственно: во-первых, как явление природы, обладающее могущественной силой, скажем стихия огня, воздуха, земли, воды. Во-вторых, как действия человека или группы, совершающиеся неорганизованно, беспланово, лишённые руководства. Кроме этого слово «стихия» употребляется в тех случаях, когда речь идёт о хорошо знакомом деле, обстановке, занятиях. Существует выражение: «находиться в своей стихии». Говоря о «стихийности» в искусстве, преимущественно в изобразительном, придётся говорить обо всех четырёх природных стихиях и способах их воплощения в живописи, а также о стихийности, спонтанности создания произведения, которое может казаться рационально организованным или беспорядочным.

Часто человеческому сознанию «стихийным» представляется всё непознанное, не поддающееся исследованию и не соотносящееся с человеческими масштабами. По мере приручения явление теряет таинственность, занимая определённое место в иерархии знакомых случаев. Молния, что убила Рихмана, для современного электрика всего лишь электрический разряд определённой силы.

Творческая деятельность человека структурирует иррациональное, или кажущееся таковым, отторгая порядок от хаоса, в подражание Творцу, который, создавая мир из хаоса, тоже сначала отделил свет от тьмы, и назвал свет днём, а тьму ночью.

В истории искусства освоение стихии (во всех смыслах) шло по-разному.

В искусстве классических форм проявление стихийности почти исключено. У древних греков, если не считать внутренней стихийности природы человека, борьбы его страстей, выражавшихся условно в масках греческих актёров, стихийность вообще не проявлялась. Природные стихии в росписях лишь обозначались: небо чёрным цветом, земля линией, обозначающей пригорок, о воздухе речь не шла совсем. Я знаю лишь один пример, где стихия воздуха передана с впечатляющей выразительностью: Ника Самофракийская. В словесном творчестве природные стихии представлялись ареной действия высших сил. Контакты человека с

ними представлялись в виде столкновения существ разного уровня, где конечное и ограниченное — человек — должно было или перехитрить и победить бесконечное и неограниченное — силы стихии, — или быть уничтоженным ими.

В христианскую эпоху мир мыслился как законченное создание Творца. Разница в том, что если в античности силы природы были проекцией действия божественных сил (Зевс, Посейдон, и т.д.), то в христианскую эпоху они стали, скорее, обиталищем сил демонических. В академической живописи нового времени нет места стихийности, ибо всё построено по одной, когда-то узаконенной, схеме, вообще исключаящей зримое присутствие какого-либо иррационального (или кажущегося таковым) начала. Тургеневский Базаров, нигилист и верный сын своей позитивистской эпохи, говорит влюбившемуся ученику, рассуждающему о женщине: «Возьми учебник, проштудируй-ка анатомию глаза ещё раз. Ну, откуда там взяться загадочному взгляду?».

В живописи стихийность стала ярко проявляться в XIX веке. Тогда представление о границах мира сильно расширилось, благодаря и науке. Известна эпиграмма, написанная в начале XX века:

Был этот мир глубокой тьмой окутан.

«Да будет свет!», и вот явился Ньютон.

Но сатана недолго ждал реванша:

Пришёл Эйнштейн, и стало всё, как раньше.

Художники в середине XIX века сознательно обратились к живой природе. А как только обратились и стали доверять не академическим догмам, а своим ощущениям, сразу и началось уверенное вхождение природных стихий в живопись. Это можно наблюдать уже у Тернера, или Делакруа, отваживавшегося на рискованные эксперименты в цвете, которые сейчас кажутся нам обычными, но сильно будоражили современников. Барбизонцы обратились к пейзажу как к самостоятельному живописному жанру, и в их поле зрения сразу же попали явления природы, которые до сих пор не удавались быть объектами углублённого художественного исследования. Пришлось иметь дело с меняющимся освещением, с разными часами суток, временами года, и главное — с такими объектами с изменчивой, струящейся и взаимопроникаемой структурой, как облака, туман, дым и прочее.

Такое решительное вхождение стихий природы в живопись вообще современниками принималось с трудом.

Появление импрессионистов долгие годы вызывало скандалы. «Не хватало, чтобы нам вместо живописи, швыряли в лица горшки с кра-

сками!» — писал критик. А ведь импрессионисты в целом работали, ничуть не изменяя концепции картины, принятой в эпоху Возрождения. Отношение к рисунку, перспективе, подаче пространства — всё оставалось прежним. Новым в их творчестве было только использование не локального, а реального цвета, взятого непосредственно с природы и, как следствие прямого видения, применение спектральных красок, положенных часто отдельным мазком. К тому же, художники начинали и в манере выражения применять всё более стихийные методы, больше подходившие к новому сюжетному круту (тот же отдельный мазок, сочетание в одном полотне разных фактур, смазанность контуров и т.д.). Невозможно передать динамичные формы облачного неба гладко нанесенной локальной краской, чётко деля струящиеся формы по принципу академического рисунка: свет, тень, полутона, рефлекс и т.д. Их «неупорядоченный» стихийный, произвольный цвет передавал далекую дымку, пресуществления солнечного света, прошедшего сквозь фильтры облаков, и другие явления свето-воздушной среды, то есть то, что не входило в арсенал академической живописи, трактующей объёмы и формы как отвлечённые и неизменные.

Открытие постимпрессионистов современникам было принято ещё труднее.

Ван-Гог впервые в живописи ввёл понятие «суггестивного» цвета, то есть внушающего, создающего эмоциональную атмосферу в картине, сделал это, не изменяя в большинстве случаев цветовой предметности: небо у него оставалось преимущественно синим или насыщенным перламутровыми оттенками, трава зелёной и т.д. Но всегда, или почти всегда, его цвет в рамках картины имел и другое значение, насыщаясь до предельной густоты, и передавая иные, непредметные смыслы. Борис Сергеевич Отаров в своё время говорил, что больше всего в Ван-Гоге его привлекает то, что он сумел впервые придать цветовому строю картины духовное содержание, не порывая с предметностью.

Цвет Сезанна не столько окрашивает поверхности изображаемых предметов, сколько строит их и всю поверхность картинной плоскости путём многочисленных контрастов и градаций. Его построения оказались настолько неожиданными и непривычными взгляду среднего зрителя, что его немедленно объявили сумасшедшим. На деле то, что представлялось в его картинах произвольным (стихийным), не означает отсутствия в них логики. Сейчас ясно, что в его живописи имеют место закономерности другого, более высокого порядка. В наше время, когда живопись Сезанна стала привычной, скорее слышишь о рассудочности, рационализме Сезанна, но столетие назад это казалось неоправданной стихийностью, а то и вообще неумением «сделать правильно».

Гоген часто применял цвет почти произвольно, называя свой цветовой символизм синтетизмом, и это прижилось, скорее, только потому, что оправдывалось экзотическими сюжетами, хотя и на его долю пришлось немалое количество ругани.

В русской живописи также наблюдалось сильное противостояние художественной общественности вхождению в живопись стихийных начал. Достаточно вспомнить отзывы коллег Алексея Кондратьевича Саврасова, одного из зачинателей русского пейзажа, о его работах. Говорили, что он «врёт», неправильно изображает природу, да и вообще все его ученики-пейзажисты (К. Коровин, И. Левитан, В. Серов) плохо рисуют, а красками пользуются как попало.

В последующие годы в мировой живописи произошло многое, что приучило зрителей смотреть на вещи более широко, но и сейчас, в разговоре о поздних изобразительных практиках, возникает проблема затруднённого восприятия слишком стихийно выполненных работ, когда зритель не видит на картинах ничего, кроме ритмов и пятен, не желающих складываться в какую-либо постигаемую его разумом систему. К тому же в XX веке появились художники, которые по определению пишут, так сказать «из себя», ничего не изображая и ничему не подражая: родилось беспредметное искусство, абстракционизм. О возникновении, значении и судьбе этого течения нужно говорить отдельно, но ясно, что в любом случае стихийность, спонтанность исполнения ставит перед реципиентом загадки, в которых нелегко разобраться непривычному человеку.

Много лет назад меня, молодого художника, мучил вопрос об абстрактном искусстве, в частности, о живописи американского художника Джексона Поллока, который то поливал свои картины краской с высоты, а то даже будто бы стрелял в них красочным зарядом из ружья. Мне не было понятно, как творческая воля автора может реализоваться в произведении при такой огромной доле случайности. На моё недоумение Борис Сергеевич Отаров ответил однажды так:

— Ну, Вы преувеличиваете значение случайных факторов, даже и в случае поливания картины краской. Вот смотрите: художник при этом выбирал состав красочной массы, которой так произвольно пользовался. Второе: он мог выбрать и высоту, с какой обрызгать холст, и форму сосуда с красочной массой. Третье, очень важное: в его воле было прекратить этот полив в тот момент, когда он сочтёт результат удовлетворяющим. И четвёртое: после этой «стихийной» акции, автор может взять обычную кисть или мастихин, и добавить в картину то, что он сочтёт нужным, также при необходимости и стереть лишнее. Как видите, даже в таком крайнем случае процесс создания работы оказывается не таким

уж неуправляемым, а влияние стихийности — не столь беспредельным, ограничиваясь вполне рациональными действиями автора.

Этот разговор надолго остался в моей памяти, заставив посмотреть на многое под иным углом зрения.

Введение в профессиональный обиход неслыханных ранее, стихийных, или кажущихся такими способов работы происходило не только в живописи. Я не уверен, что если бы Баху дать прослушать, скажем, симфонию Малера или Шостаковича, он не сказал бы, что ему подсунили вместо музыки какофонию, сумбурный набор звуков. Но я также глубоко уверен в том, что если бы Иоганн Себастьян Бах родился не в семнадцатом, а в двадцатом веке, мы бы слышали совсем другого Баха. За прошедшие столетия музыка сумела отторгнуть от хаоса много того, что в семнадцатом веке считалось бы вопиющим диссонансом, не имеющим права существовать в «каноническом» музыкальном произведении. Принятие новаций и тут происходило не менее болезненно. Можно вспомнить, как принимались в своё время непривычные звучания Вагнера, Малера, или прочесть газету «Правда» от 28 января 1936 года, где статья о Шостаковиче так и называлась: «Сумбур вместо музыки»:

«Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой „музыкой“ трудно, запомнить её невозможно. Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть». В статье, кстати, отмечено, что «всё это происходит не от бездарности композитора». «Это перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт „мейерхольдовщины“ в умноженном виде». «Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки». «Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо».

Она и кончилась плохо для Дмитрия Дмитриевича, чья музыка долгое время подвергалась остракизму, а он сам даже в печати одно время именовался «врагом народа» (хотя и премии сталинские он тоже получал). Ещё хуже всё кончилось для Мейерхольда. Можно привести множество имён художников, поэтов, писателей, по сходным причинам морально сломленных, испытавших репрессии, вплоть до физического уничтожения. Власть боялась выхода из-под её контроля вообще любого проявления человеческой самостоятельности, а ленивый и нелюбопытный (по

выражению Пушкина) обыватель просто хотел слышать что-то, с чем давно освоился и что не требует усилия для постижения. Кстати замечу, что Борис Сергеевич, объясняя ученикам различные живописные проблемы, часто проводил параллели именно с музыкой, а не с литературой, то есть с внушающим, а не описывающим началом.

Сам Отаров широко применял стихийные методы в живописной практике. В документальном фильме о его творчестве, созданном каналом «Культура», я уже рассказывал об одном характерном случае. Тогда на втором этаже мастерской на его даче в Загорянке лежал на низком столе горный пейзаж, написанный по воспоминаниям о родном ему Кавказе. Я в той же мастерской корпел над своей работой, тоже пейзажем, писавшимся, в соответствии с поставленной задачей, с натуры. Вошёл Борис Сергеевич и, не обращая на меня внимания, долго смотрел на свою работу. Я, весь в ожидании чуда, бросил своё дело, искоса присматриваясь к тому, что будет он делать дальше. А он взял литровую банку с малярными белилами, присмотрелся к пейзажу, и вдруг наклонил её так, что огромная тяжёлая капля вязкой красочной массы нехотя упала на вершину изображённой горы и стала медленно растекаться по поверхности довольно рельефной живописи. Он, внимательно присматриваясь к работе, наклонил банку с краской ещё раз, повторив опыт, а потом опрокинул её всю. Я буквально замер от неожиданности и ждал, что произойдёт дальше. А произошло вот что. Тяжёлая, густая масса краски стала растекаться по неровной поверхности пейзажа, заполняя сначала впадины фактуры, потом заливая и вершины, и, наконец, остановилась в движении, заполнив более двух третей поверхности картины. Тогда Борис Сергеевич сунул руку в большой мешок, стоявший тут же, и, вытащив оттуда несколько кусков сварочного шлака, посыпал им картину в нескольких местах. Присмотрелся, посыпал ещё, и вдруг, захватив руками сразу большую пригоршню, бросил всю её туда же, а потом ещё два раза. После этого ещё несколько минут пристально присматривался к картине и, видимо, оставшись удовлетворённым, накрыл всё холстом и покинул мастерскую. Окончательный результат я увидел через две недели уже в его московской квартире. Он показал мне портрет человека, общавшегося тогда с нашей компанией. Персонажа, несмотря на почти абстрактную трактовку, я узнал сразу. Но самое любопытное: я тут же узнал и очертания горных склонов, оставшихся на периферии картинной плоскости. Это было так неожиданно и выразительно, что я не мог сдержать восхищённого удивления. Борис Сергеевич моё недоумение в связи с таким методом работы разрешил следующим образом:

— Понимаете, пейзаж тот не пропал, часть энергии, заложенной в нём, помогала мне и в портрете, дополняя и усложняя его образ...

— Но всё же теперь, это больше пейзаж, или образ человека?

— Ну, портрет, конечно, но в каком-то смысле — и то, и другое...

Расширение способов творческой реализации, включающее стихийные методы работы, встречается и в музыке, и в живописи, и в литературе. Это родственные процессы. Много говорилось, к примеру, о невинности стихов Пастернака, особенно в раннем периоде. Но, как хорошо написал искусствовед Дмитрий Быков, «...эти тексты не описывают природу — они становятся её продолжением. Вот почему смешно требовать от них логической связности: они налетают порывами, как дождь, шумят, как ветки. Слово перестало быть средством для описания мира и стало инструментом его воссоздания».

Так же переставала быть протоколом действительности и живопись, тем более с конца XIX века, когда задачи документального воспроизведения реальности взяли на себя фотография, кинематограф и др. Исконные виды творчества, особенно живопись, не только получили немыслимую ранее свободу, но и становились всё более элитарными, менее доступными неподготовленной публике.

У людей, поверхностно знакомых с искусством, существует заблуждение, что теперь художники пишут «легче», чем в прежние времена, с меньшей степенью ответственности за результат. Конечно, есть много художников, и очень разных, но мы не говорим сейчас о плагиаторах, эпигонах или шутокрях, каковых во всяком веке было предостаточно. Но действительно, когда смотришь на некоторые картины Ван-Гога, Нольде, Коровина, Зверева, Матисса или Руо, возникает иллюзия лёгкости исполнения. Но мы знаем, что это лёгкость балета, когда блестящему выступлению, продолжающемуся несколько минут, предшествуют годы работы, подчас тяжёлой, которая не всем по плечу. Известно, что тот же Ван-Гог, писавший весьма стихийно и быстро, работал всего десять лет от начала занятий рисованием и сгорел, надорвавшись. Просто «академически верно» рисует каждый первокурсник художественной школы, но многие ли из выпускников становятся потом художниками?

Большие мастера, включив в круг сюжетов стихии природы, а в арсенал средств — спонтанность, или стихийность, исполнения, никогда не теряли над этим морем стихийности контроля и не упростили, а безмерно усложнили творческий процесс и свою ответственность. Ведь каждый раз истину приходится добывать заново, не из заученной раз и навсегда схемы, а из уникальности каждого нового мгновения жизни.

В своём «романе века» «Доктор Фаустус», Томас Манн блестяще написал о творчестве, как об «опасном «баловстве», баловстве, которое опасно, прежде всего, для самого несчастного художника. Ибо каждым пройденным произведением он усложняет свою жизнь и делает её, нако-

нец, попросту невозможной, так как избалованность необычайным отбивает вкус ко всему другому и в итоге должна привести к невыполнимому, несбыточному, — к тупику. Для высокоодарённого художника проблема состоит в том, чтобы, вопреки непрестанно прогрессирующей избалованности и нарастающему отвращению (к банальному. — Ю. А.), удержаться в пределах осуществимого». Всем ли и всегда ли это удавалось — тема другого разговора.

В заключение хочу привести гениальные строки Максимилиана Волошина о стихиях природы:

*Выйди на кровлю, склонись на четыре
Стороны света, простёрши ладонь.
Солнце, Вода, Облака, Огонь —
Всё, что есть прекрасного в мире.
Факел косматый в шафранном тумане,
Влажной парчою расплётанный луч...
К небу из пены простёртые длани...
Облачных грамот закатный сургуч.
Гаснут во времени, тонут в пространстве
Мысли, события, мечты, корабли...
Я ж уношу в своё странствие странствий —
Лучшее из наваждений Земли.*

Знаменательно, что великий поэт, философ, пророк XX века именно стихии природы счёл лучшим из наваждений Земли, и именно его захотел унести в своих предсмертных мыслях.

ВОДА, ОГОНЬ, ВЕТЕР В НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

Представление о воде, ветре, огне в фольклоре исходит из мифологических воззрений на природные стихии как вредоносные, неподвластные человеку силы. В народных верованиях, обрядах, заговорах особенно ясно ощущаются языческие верования, связанные с солнцем (огнём), ветром, водой, что определяет содержание и характер многих ритуальных действий. В поэтических произведениях при сохранении общего значения угрозы природные стихии становятся элементом повествования, как в сказках, быличках, или средством художественной выразительности, например, в лирических песнях и причитаниях.

В волшебных сказках вода, ветер, огонь, включённые в содержательную ткань произведений, сохраняют мифологический подтекст и, вместе с тем, обретают особую, только им свойственную образную форму. Обращение к фольклорным произведениям других жанров помогает уточнить значение сказочных образов, наделённых свойствами стихий, подчас завуалированных сказочным повествованием.

Сюжет волшебной сказки, как показал В.Я. Пропп (6), укладывается в общую схему — путешествие героя в потустороннее царство (царство мёртвых, в сказках — тридесятое). Пространство волшебной сказки делится на «своё» и «чужое — иное». Своё царство — это пространство знакомое, узнаваемое, где люди, животные, предметы живут и являют себя в привычном облике и поступках. Иное царство («тридевятое, тридесятое») — чужое, неизвестное, где в обычном обнаруживается необычное — то устрашающее, то чарующее.

Всё, что связано с водой, ветром, огнём как силами, противостоящими человеку, несёт на себе печать «иногo» царства. Становясь частью содержания, природные стихии (вода, ветер огонь) наделяются определёнными сюжетными функциями: вода — преграда, испытание героя; ветер в его персонифицированных образах — вредитель (похититель), антагонист героя; огонь как отзвук огненной стихии — метка чарующего и опасного (7).

Вода — граница, рубеж, отделяющий своё пространство от чужого. Чаще всего это река, то есть поток, не имеющий видимых границ — начала и конца (истока и устья), постоянными эпитетами служат определения глубокая, широкая — «шириной в три версты». Это может быть пруд, но опять же глубокий. Или это море («море-океан») — край земли,

безбрежное водное пространство, широкое, глубокое («безмерна глубь»). Море может называться Чёрным, но это — не географическое название: определение чёрное используется в значении опасное, противоположное белому («белый свет»). (Эпитет «синее» по отношению к морю в контексте сказки не является оценочным.)

Вода (любое водное пространство) мыслится и как проход в царство мёртвых («море расступилось, дорога открылась, дурак ступил раз-другой и очутился <...> на том свете») (5: № 216). Глубина указывает на бездонность, и потому всякий провал: колодец, дыра, яма, ведущая под землю, — получает значение порубежья («спустили Зорьку-богатыря под землю. Очутился он на том свете») (5: № 140). В колодец за упущенным ведром спускается падчерица и находит там награду за терпение и трудолюбие¹.

То, что герой встретился не с простой водной преградой, а с подступом к иной земле, местом опасным, выдаёт ряд признаков: река названа Смоудиной (всегда место драматических событий), она может быть огненной. У реки (моря) стоит избушка или «опознавательный» столб: «шёл, шёл (Буря-богатырь, коровий сын) и догнал братьев близ чёрного моря у Калинового моста; у того моста столб стоит, на столбе написано, что тут выезжают три змея» (5: № 136).

Подступы к иному царству являются частью сакрализованного пространства, превращаясь в испытательную зону, где герой должен проявить решимость, смелость и соблудности ряд условий. Например, не спать (сон — эквивалент смерти). «Смотри же, выскочит из моря кувшинчик и станет перед тобой плясать, ты на него не гляди, а возьми наплюй на него, да и разбей. — На кувшинчик нельзя смотреть, ибо тот, кто на него засмотрится — заснёт крепким сном» (5: № 136). Чтобы пройти через Калинов мост, герой должен сразиться с чудовищем-богатырём.

У реки (озера, моря) происходят первые встречи с обитателями иного царства. У озера обещанный водяному сын царя (купца) видит голубиц, прилетающих купаться и обращающихся в прекрасных девиц — дочерей морского царя (водяного). «Королева иного царства ударилась о крыльцо,

¹ Предания о колодцах как особом сакральном месте более прозрачны в своем содержании, чем сказки. Колодец, по народным представлениям, это особое, семантически нагруженное, место. Колодезная вода «очищающая», она обладает целебной силой, как и вода, взятая у реки на заре (этой водой омывают детей, наговаривают при лечении разных болезней). Колодец — это и место прорыва в иной мир, а потому и возможной связи с ним (в Святки у колодца гадают о грядущей судьбе — «слушают»). Колодезная вода, как зеркало, отражает земной мир, но может явить и «чужой»; колодец способен поглотить и показать сокровище. Приметами служат появление на воде змеи, утки, кувшинчика. «Сокрытым» чаще всего оказывается клад. Традиционно посредником между «иным» и «своим» мирами является змея.

оборотилась голубкою и полетела на море <...> прилетела на море. Ударилась оземь, оборотилась красной девицей и говорит: «Дедушка, дедушка, золотая головушка, серебряная бородушка! Поговорим-ка с тобою». Дедушка высунулся из синя моря: «Что тебе, внученька, надобно?»» (5: № 136). Лишь заручившись её помощью, герой благополучно возвращается на землю.

Сказочный герой переправляется через водную преграду по Калиновому мосту, хребту рыбы или на лодке, корабле. Переправа — часть пути в иное царство. Мотив переправы — связующее звено в сюжетном действии и одновременно — испытание героя. В поисках ответа на трудные вопросы, герой, чтобы попасть к Солнцу (в иное царство), должен переправиться через море или реку. Представление о воде как преддверии страны мёртвых ясно прочитывается в некоторых народных обычаях и поверьях. Так, на Кенозере (Архангельская область) до сих пор кладбища находятся на островах. Покойника перевозят на кладбище на вёсельной лодке. Переправа — важнейшая часть похоронного обряда. Во время переправы сопровождающие покойного следят, как идёт лодка: если раскачивается — жди ещё похорон, если останавливается — покойник недоволен и даже угрожает. В этом случае приструнивают его, говоря: «Выкинем тебя!» или же вбивая топор в крышку гроба.

Остров как кладбище, средоточие потусторонних сил, может быть прочитан в сказке о Кощее, который хранит свою смерть на острове: «Моя смерть далече: на море, на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке заяц, в зайце утка, в утке — яйцо, а в яйце моя смерть!» (5: № 158). Опасность, исходящая от воды, являет себя в образах хозяев водной стихии — морского царя, многоголового змея, угрожающих герою смертью или требующих жертвы. На Севере существует поверье: река не вскроется и не замерзнет без того, чтобы не взять человека. В сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» царь (купец), спасаясь от морского царя, обещает отдать ему то, чего дома не знает — сына. В былине о Садко, бытующей и в сказочных вариантах, в одном из эпизодов рассказывается о буре на море как проявлении гнева морского царя, требующего жертву. Корабельщики бросают жребий, жребий падает на Садко. Садко, взяв гусли, на лодке (досточке) отправляется к морскому царю. В сказках о трёх царствах царевна, приведённая на берег моря, есть тоже жертва живущему в воде чудищу (многоголовому змею). Появление его из воды сопровождается бурей. «Вот девятиглавый змей начал ходить из воды, воды поднял на себе на девять аршин» (5: № 217); «Тут утка крякнула, берега звякнули, море взболталось, море всколыхалось — лезет чудо-юдо, мосальская губа»; «Вдруг на реке воды взволновались, на дубах орлы раскричались — выезжает чудо-юдо девятиглавое» (5: № 281);

«Вдруг туча надвинулась, ветер зашумел, море всколыхалось — из синя моря змей выходит» (5: № 155).

Как в природе одна стихия переходит в другую, характерным воплощением чего является гроза, картину которой в её угрожающей мощи передаёт загадка: «Тур ходит по горам, турица-то по долам, тур свистнет, турица-то мигнёт», так и в сказках одна стихия перетекает в другую или наделяется её свойствами. «Водяная и огненная стихия, — пишет В.Я. Пропп, — не исключают друг друга, они часто соединяются» (6:198). Змей связан не только с водной, но и с огненной стихией (он — «огненный царь»). В фольклорном драконе, представляющем царство мёртвых, со-единились два животных: птица и змея. «Птица и змея — самые обычные, самые распространённые животные, представляющие душу» (6:227); отсюда: змей выходит из воды, он в чешуе, у него жало, но он может и летать, рассыпая огненные искры, и тогда он представляет стихию ветра, прилетающего из страны мёртвых, которая лежит за горизонтом, в море или высоко в горах. Это представление отразилось в широко распространённых быличках о летающих огненных змеях-любовниках, которые посещают женщин, принимая облик близких умерших людей.

Таким образом, огонь в волшебных сказках — это и преграда (огненная река), это и примета иного царства. В сказке о Василисе Прекрасной мачеха, желая погубить падчерицу, посылает её к бабе-яге за огнём. Из горящего пня появляется змея, оборачивающаяся прекрасной девицей. Огонь как знак потустороннего мира в сказках преобразуется в сияние, жар; цветом золота (огня) помечено всё, что связано с иным царством — дворцы, животные, птицы, предметы (свинка золотая щетинка, конь (кобыла) златогривый, олень златорогий, коза золотые рога, уточка золотые пёрышки, Жар-птица в золотой клетке, конь с золотой уздечкой и др.). Золотая отметина, сияние — их главные отличительные признаки (перо Жар-птицы «было так чудно и светло, что ежели принесть его в тёмную горницу, то оно так сияло, как бы в том покое было зажжено великое множество свеч» (5: № 168). В движении чудесные животные более явно проявляют свою огненную сущность. «Стала сера утица с моря подыматься <...> всё царство собой осияла, крыльями машет, а с них словно жар сыпется!» (5: № 264). Умерший отец в благодарность сыну за дежурство на его могиле посылает ему чудесного помощника — «Бежит Сивка-Бурка, вещая каурка, изо рту полымя пышет, из ушей дым столбом валит» (5: № 182).

Всё это диковинки, каких нет на этом свете, желание иметь их — всегда прихоть царя, но добывает их герой. Сопоставление с мифами разных народов, проведенное В.Я. Проппом, показывает, почему цари так жаждут приобрести эти предметы. Первоначально они, по древним по-

верьям, давали долголетие и бессмертие. Это сохранилось в сказках о молодильных яблоках (6: 276).

Но в большинстве сюжетов эти верования оказались забытыми, сказка подменяет их другими мотивациями, чисто эстетического характера: все чудесные предметы и животные обладают свойствами сверхпрекрасного, чарующего, соблазнительного и одновременно опасного. Владение ими грозит бедою и вместе с тем служит испытанием героя. Так, в сказке «Конёк-горбунок» золотое перо Жар-птицы, которое оказалось в руках Иванушки, стало началом цепи трудновыполнимых задач, которые можно было исполнить, лишь заручившись помощью чудесного помощника (конька-горбунка). В сказке «Иван-царевич и серый волк» Иван-царевич, нарушив запрет — наказ волка не брать золотую клетку чудесной птицы и золотую уздечку коня, — всякий раз попадает в беду.

Золото — метка иного царства. Золотом — цветом огня, солнца помечены животные и предметы тридесятого царства. «Народы, не знающие религии солнца, не знают золотой окраски волшебных предметов» (6:271). Выстраивается ассоциативная цепочка: солнечный — огненный — золотой как признак небесного царства. Это, несомненно, связано с почитанием Солнца как божества. В Козельском районе Калужской области во многих деревнях до сих пор бытует обычай встречи солнца в день летнего солнцестояния. На Петровки поглядеть на восходящее солнце, когда оно «играет», выходят все жители. В эту ночь нельзя спать, надо шуметь, кричать, озоровать — отпугивать нечистую силу, которая в это время особенно сильна.

«Всех светлых богов своих, — писал А.Н. Афанасьев, — человек наделил золотыми и серебряными атрибутами, потому что боги эти обитали на небесах и олицетворяли собою блестящие светила и сверкающие молниями облака. Эпитеты «золотой» и «серебряный» остаются за ними при всех превращениях, примет ли божество образ быка — оно является туром-золотые рога; если обернётся конём — то непременно златогривым и златохвостым, если вепрем — то с золотой и серебряной щетиною, если птицей — то с золотыми перьями, и т.д.» (1: 71). «Наши сказочные предания о героях, у которых по локоть руки в золоте, по колени ноги в серебре, находят объяснение именно в этих мифологических сближениях» (1: 72).

Помимо сказок и другие фольклорные жанры сохранили это представление о связи огня (золота) с потусторонним миром. Многие предания о кладах рассказывают о золотой змее, рассыпающей золото. Змея в славянской мифологии — хтоническое существо, связанное с миром мёртвых. «Лютая медяница, золотая голова» упоминается в заговорах (8: № 153). У месяца «серебряные рожки, золотые ножки». За-

говаривая от зубной боли, «знахарка выводит больного на двор, ставит лицом к месяцу и читает: „Месяц, Месяц, где был? — На том свете. — Каких людей видал? — Мёртвых. — Как они лежат? — Онемевши. — Онемей зубы и р. Божия (имя)“ (8: № 83).

«Как золото и серебро служили для обозначения небесных светил и молнии, — продолжает развивать свою мысль А.Н. Афанасьев, — так, с другой стороны, этим металлам были придаваемы свойства, принадлежащие свету и огню (1: 72). Золото как драгоценный металл, наделяющий предметы особым блеском, в сказках часто стоит рядом с другими металлами — серебром и медью. Сказочный герой в поисках похищенной матери или невесты, спускаясь под землю или забираясь на волшебную гору, попадает в царства медное, серебряное и золотое.

Иван-царевич «смотрит — медный дворец стоит, у ворот страшные змеи на медных цепях прикованы, так и кишат! А подле колодезь, у колодезя медный корец на медной цепочке висит». Царевна медного царства даёт ему медный шарик и медное колечко. Далее Иван-царевич приходит в серебряное царство «и видит дворец лучше прежнего». Повторяется описание царства, но только с эпитетом «серебряный». «Долго ли коротко ли, увидал — золотой дворец стоит, как жар горит; у ворот кишат страшные змеи — на золотых цепях прикованы. А возле колодезь, у колодезя золотой корец на золотой цепочке висит» (5: № 129).

Это царства «иной» земли, они всегда предстают перед героем в традиционной последовательности — по степени усиления как внешнего эффекта — цвета и сияния металлов, так и сюжетной значимости: именно в золотом царстве герой находит мать или невесту.

Таким образом, сказки устойчиво сохраняют представление о «золотом» как цвете сияния, которым помечены вещи, имеющие отношение не к земному царству, а к иному и потому — опасному. Вода, огонь, металл как знаки испытания отражены в поговорке: «Прошёл огонь, воду и медные трубы».

Но в золотоносности как ипостаси огня заключена и особая привлекательность, что проявляется в сиянии, подвижности цвета, завораживающей красоте — все чудесные предметы и животные очень красивы. Возможно, поэтому золотоносность была переосмыслена христианством. Это видно на примере заговоров.

Многие заговоры сохраняют языческую трактовку «золотого», и потому там можно встретить «окаянную силу» (8: № 228), одним из признаков которой является золотая отметина; это и «медница золотоголовка», «огненный змей», который лежит на берегу «моря-окияна» (8: № 209), золотая щука — «перье золотое и кости колотые» (8: № 103) и другие образы, особенно чтимые в любовных заговорах. «Золотой» в

заговорах этого типа часто подменяется определением «огненный», в котором более явно выражена связь с потусторонним миром, как миром опасным и вместе с тем — всемогущим.

Но если в заговорах упоминаются святые, определение «золотой» кардинально меняет свой смысл, поскольку несёт в себе уже христианскую символику цветов — белого и золотого. Богородица, бабушка Соломонида, Святой Егорий, Илья Пророк, Козьма и Демьян выступают святыми покровителями, которые оказывают помощь в болезнях и хозяйственных заботах. Все они обитают в царстве, что лежит на восточной стороне, там «Илья пророк катается на огненной колеснице на горе Хориве» (8: № 56), «ангелы в златокованом платье» (8: № 194), «в святой апостольской церкви стоит золотой престол; на том золотом престоле сидит Мать Божия с двумя сестрицами, прядёт и сучит шелкову кудельку» (8: № 60). В заговоре от порчи: «Сходит Егорий с небес, по золотой лестнице, сносит Егорий с небес триста луков златополосных, триста стрел златопёрых и триста тетив златополосных и стреляет, и отстреливает у раба Божия (имярек) уроки, прикосы, грыжи» (8: № 189). Или «Бежит река огненная, через огненную реку калиновый мост, по тому калиновому мосту идёт стар матёр человек; несёт в руках золотое блюдечко, серебряно пёрышко» (8: № 104). Последний пример особенно интересен, ибо он построен на сказочном эпизоде, но переосмысленном в соответствии с новой эстетикой жанра заговора.

Наконец третья стихия — воздух. В фольклоре это всегда подвижная стихия — стихия ветра. Быстрота, внезапность, разрушительность — его определяющие признаки. «Без рук, без ног воюет», «Без рук, без ног, а ворота открывает», «... под окном стучится, в избу просится»; сильный ветер сравнивается с жеребцом, которого всему миру не сдержать; голос ветра непонятен: «Мотовило-котовило под небеса полетело, по-немецки говорило» — это загадки (3). В народных поверьях и устных рассказах сильный ветер напрямую соотносится с тёмными силами: «Як вихор летит, пре да крутит песек, дак христишься, а то крутне так, что и отлетишь. Вихор крутит, дак кажуть: „Вот черти, вси черти поженились“» (4: 80). В северных деревнях не раз приходилось слышать, что ветер способен переносить на расстояния любое слово, отсюда существующие в народе запреты на проклятия. Заговоры, наговариваемые на ветер, могли передать любовную страсть, тоску, навести порчу и болезни.

Ветер в народных представлениях это и носитель душ умерших людей: когда человек умирает, душа покидает тело. Сказочные персонажи: Нечистый дух, Змей, Кощей, Ворон Воронович — соотносятся с ветром, вихрем, которые налетают внезапно, похищают женщин и так же мгновенно исчезают. Подмена имён персонажей — свойство сказки, ибо важ-

но не имя, но функция действующего лица. «Вдруг поднялся сильный вихрь, что и боже мой! Схватил царицу и унёс неведомо куда» (5: № 129); «вдруг откуда ни взялся змей черноморский и унёс их (царских дочерей) на своих огненных крыльях» (5: № 131); «прекрасные королевны вышли в сад погулять <...> как вдруг подхватило их буйным вихрем и унесло высоко-далеко — неведомо куда» (5: № 140); «Мать их вдруг унёс Кощей Бессмертный» (5: № 58). В дальнейшем в сказке выясняется, что похитители уносят свои жертвы за море, в тридцатое царство, высоко в горы, либо обитают под землёй, выявляя, таким образом, свою связь с царством мёртвых. Похищение женщин как устойчивая функция этих персонажей объясняется тем, что мёртвые наделяются чувством голода и сексуальными желаниями (6: 231).

Образ Кощея разработан особенно подробно. И в этом образе наиболее ярко просматривается мертвец. У него нет души. Его душа — его смерть (смертным может быть только живое существо) спрятана на острове, что стоит посреди моря (царство мёртвых), на острове дуб (мировое древо), на дубе сундук (гроб), в сундуке заяц, в зайце — утка, в утке — яйцо, в яйце — иголка (смерть Кощея). Повторяемость этих животных во всех вариантах сказок о смерти Кощея заставляет обратить внимание на их символическое значение в народной мифологии (2). Заяц — нечистое животное, что отмечено косоглазием, как у лешего, он спит с открытыми глазами; по народным приметам заяц перебежит дороге — к беде. Утка также связывается с нечистой силой, в облике утки может явиться чёрт; в некоторых российских губерниях было запрещено её употребление в пищу. Щука, которая приносит яйцо утки, упавшей в море, также имеет хтоническую символику.

Так в сказочных персонажах — Змее, Вороне, Кощее и других «похитителях» — слились представления об умерших душах и стихии ветра.

Таким образом, стихии воды, огня, ветра, нашедшие опосредованное отражение в сказке, сохраняют связь с мифами в изображении их как вредоносных сил иного мира. В сказках герой преодолевает и побеждает эти стихии. Разрушающим силам стихий сказка противопоставляет этические ценности, помогающие героям противостоять злу.

Литература

1. Афанасьев А.Н. Древо жизни. Избранные статьи. — М., 1982.
2. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. — М., 1997.
3. Загадки русского народа / Сост. Д.Н. Садовников. — М., 1959.

-
4. Ивлева Л.М. Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. — СПб., 2004. № 148. С. 80.
 5. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Т. 1–3. — М., 1957.
 6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.
 7. Пропп В.Я. Морфология сказки. — М., 1969.
 8. Русские заговоры. Составление, предисловие и примечания. Н.И. Савушкиной. — М., 1993.

СТИХИИ В ШЕСТОДНЕВЕ

В начале сотворил Бог небо и землю.
Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною;
и Дух Божий носился над водою.
И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.
И увидел Бог свет, что он хорош;
и отделил Бог свет от тьмы.
И назвал Бог свет днём, а тьму ночью.
И был вечер, и было утро: день один (Быт. 1:1–5).
И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет
она воду от воды.
И создал Бог твердь; и отделил воду, которая под твердью,
от воды, которая над твердью. И стало так.
И назвал Бог твердь небом.
И был вечер, и было утро: день второй (Быт. 1:6–8).

Библейское сказание о сотворении Мира, традиционно называемое Шестоднев, издревле привлекало пристальное внимание святых отцов христианских церквей.

В «Беседах на Шестоднев» и других популярных в византийской и славянской письменности экзегетических произведениях философско-богословского характера содержатся комментарии к библейскому тексту. Нас интересуют в данном случае комментарии к повествованию о первых двух днях творения, поскольку именно в первые два дня произошло явление основных четырёх стихий.

В апостольские времена изучение христианских догматов не носило научного характера. Однако со временем стремление привести сокровенное знание в систему, структурировать его, побудило отцов церкви создать центры учёного богословия. Одними из ведущих мировоззренческих повествований для христианского вероучения стали богословские труды, закладывающие основы миропонимания христианина, в том числе – Толкования на Шестоднев как начало Библии. В них говорилось не просто о последовательности сотворения видимого мира, но и разъяснялись божественный промысел и премудрость Творца, заключённые в творении, проецирующиеся на всю дальнейшую Священную Историю (14: 109–115).

В прошлые исторические эпохи богословы по-разному толковали Священное Писание. Ранние александрийские отцы считали Шестоднев чистой аллегорией. Позднее отцы церкви склонялись к буквальному пониманию Шестоднева. Однако даже в различные периоды своей жизни один автор мог менять взгляд на одно и то же установление.

Толкования на Шестоднев раскрывали смысл творения. Так, в первые два дня, по всей видимости, говоря современным языком, произошло явление стихий, или вычленение их из первозданного хаоса. При интерпретации текстов толкований следует учитывать разницу естественнонаучных знаний современности и далекого прошлого. Мы станем говорить о четырёх основных стихиях: земле, воде, огне и воздухе.

В нашей статье мы попытаемся сопоставить толкования и «воплощения» стихий. В первую очередь мы рассмотрим наставления Святых Отцов на первые два дня Творения, в которые произошло явление основополагающих «стихий», для чего потребуются сравнительный анализ толкований на Шестоднев разных эпох. Далее будут рассмотрены визуальные воплощения этих «знаний» о мировозникновении: иконы, миниатюры, карты. В Приложении приводятся развёрнутые цитаты из двух древних трудов: «Творений Блаженного Феодорита епископа Кирского» (IV в.) и «Точного изложения православной веры» Иоанна Дамаскина (VII в.), где, в частности, изложены его взгляды на свойства природных стихий. Для сопоставления привлекается отрывок из «Толкования на Книгу Бытия» Святителя Филарета (Дроздова), который жил в XIX в. Это поможет читателю увидеть и почувствовать особенности повествований и стилей прошлого.

Рассматривая толкования Шестоднева в различные эпохи, мы понимаем, что святые отцы античного времени тяготеют к разъяснению строк Книги Бытия дословно, подробно разбирая отдельные словосочетания и обороты, тогда как богословы нового времени немалое место в изложении отводят богословскому разъяснению замысла Творения, а также склонны отождествлять землю со вселенной, учитывая современные научные данные.

Так, архимандрит Алипий пишет, что «земля, упомянутая в первом стихе Бытия, это не наша планета, а весь будущий космос в первозданном состоянии. Эта та материальная основа, которая устрояется Божественными словами в последующие шесть дней и из которой возникает весь видимый мир. Безвидность и неустроенность „земли“ указывает на неразделённость её элементов. Она представляла собою бездонную, безжизненную, тёмную и мрачную бездну, что подтверждают и последующие слова Писания: <...> и Дух Божий носился над водою (Быт. 1, 2). Праматерия пребывала в некоем текучем и вневременном состоянии. Если перво-

вещество было сотворено "из ничего", то впоследствии всё сущее получает бытие из этой уже готовой материи и представляет собой "вторичное творение"» (2: 190–191).

Из трудов отцов церкви видно, что только Иоанн Дамаскин повествует о четырёх стихиях по отдельности и даёт им характеристики, тогда как большинство святых отцов при описании начала творения говорят не о воздухе, а об облаках и небе, в котором есть и твердь, состоящая из воды. Так же об огне говорится как о свете или светилах. Воды именуется и бездною, и твердью; облака также являются состоянием воды. Опять же, воздух в Шестодневе, видимо, отождествляется с небом и «ветром», которое иногда уподобляется в первый день творения Святой Дух.

О СТИХИЯХ

Василий Великий¹ и Иоанн Дамаскин указывают на то, что **земля** в пространстве «вселенной» держится силою Творца (12: 71; 15: 145–146). У Григория Нисского² землёй и небом названа вся «вселенная» (16: 11). Григорий Нисский и Василий Великий пишут, что вначале все **стихии** были смешаны друг с другом (16: 14; 12: 67). Ефрем Сирийский³ говорит, что все стихии сотворены из ничего (9: 5); Иоанн Дамаскин учит, что земля есть одна из четырёх стихий, она значительно меньше неба и находится в его центре (15: 145–146).

О стихиях в первый день творения Василий Великий пишет так: «Почему, хотя не сказано о стихиях: огне, воде и воздухе, но ты собственным своим разумением постигни, во-первых, что всё находится во всём. И в земле найдёшь и воду, и воздух, и огонь. Огонь выскакивает из камней; и из железа, которое само ведёт начало от земли, при ударах обыкновенно блещет неистощимый огонь. И достойно удивления, каким образом существующий в телах огонь скрывается в них безвредно, но, будучи вызван наружу, делается истребительным для тел, хранивших его в себе прежде» (12: 66–69). А Ефрем Сирийский замечает: «Если всё сотворённое сотворено в шесть дней, то облака сотворены в первый день. Огонь сотворён вместе с воздухом, хотя о нём и не написано, так и облака сотворены вместе с бездною, хотя и не написано о них <...> Происхождение же облаков нам известно, и потому должны мы полагать, что облака сотворены вместе с бездною, ибо они всегда рождаются из бездны» (9: 5).

¹ Святитель Кесарии Каппадокийской, церковный писатель и богослов. Им написаны знаменитые «Беседы на Шестоднев». Жил в IV веке.

² Богослов, епископ, святой, философ, экзегет, младший брат Василия Великого.

³ Подвижник, отец церкви, экзегет, гимнотворец, жил в IV веке.

Блаженный Феодорит⁴ полагает, что в первый день творения **землю** покрывала **вода** (17: 11–12); Василий Великий считал, что земля была окружена «водою отовсюду» (12: 71). Ефрем Сирин говорит, что была сотворена **бездна вод**, следовательно, земля, кроме воды, ничего на себе не имела (9: 5). Иоанн Златоуст называет бездной воды, покрывавшие землю в первый день (6: 4). При этом Иоанн Златоуст⁵ замечает, «что неустроенной земля показана для того, чтобы люди не стали считать её дары только её заслугой, тогда как к этому её привел Творец» (6: 2–3). Феодорит Кирский пишет, что неустроенной земля названа потому, что ещё не была убрана растениями, а пространство между небом и землёю заполнял воздух (17: 15). Василий Великий повествует, что тёмной земля была по причине тени, которую отбрасывало на неё небо; она была покрыта водою и частично с нею соединена (12: 90–93).

О взаимодействии стихий Василий Великий пишет: «И целый мир, состоящий из разнородных частей, связал Он каким-то неразрывным союзом любви в единое общение и в одну гармонию; так что части, по положению своему весьма удалённые одна от другой, кажутся соединёнными посредством симпатии. Когда не сказано о воде, что сотворил её Бог, но сказано, что земля была невидима, рассуди сам в себе: какую же завесою она была покрыта и не являлась зрению? Вода возвышалась на земной поверхности, пока ещё влажная сущность не была отделена в особое место. А от сего земля была не только невидима, но и неустроенна, потому что излишество влаги даже и ныне бывает препятствием плодородию земли» (12: 82–84). Ефрем Сирин так говорит о свойствах вод: «Воды, покрывавшие землю в первый день, были несолёные. Хотя над землёю была бездна вод, но не было ещё морей. Воды сделались солёными в морях. Когда воды разлиты были по лицу земли для её орошения, тогда были они сладки. Когда же в третий день собраны в моря, тогда соделались солёными, чтобы от совокупления в одно место не подверглись гниению и чтобы, принимая в себя вливающиеся в них реки, не переполнялись. Чтобы не иссохло море от солнечного зноя, вливаются в него реки. А чтобы не возрастало море, не выходило из пределов и не потопляло землю, принимая в себя воды рек, воды их поглощаются солёностью моря» (9: 4).

Бездну же оживотворял носившийся над нею Святой Дух (6: 2; 9: 5; 12: 90–93).

Василий Великий называет **небом** шатёр над землёй (12: 66–69). Косвенно об этом говорит и Феодорит Кирский (тьма произведена небесным сводом) (17: 13). Иоанн Дамаскин пишет, что небо облакает видимое и не-

⁴Епископ Кирский, жил в IV–V веках.

⁵Архиепископ Константинопольский, богослов, один из трёх Вселенских Святителей, жил в IV–V веках.

видимое творение. В то же время он пишет о трёх уровнях небес: небо небес поверх тверди, сама твердь и воздух между твердью и землею (15: 126–127). О свойства неба говорит и Василий Великий: «Касательно сущности неба довольно для нас сказанного у Исаии, который в простых словах дал нам достаточное понятие о природе его, сказав: небеса исчезнут, как дым (Ис: 51, 6), то есть для сотворения неба осуществивший естество тонкое, не твёрдое, не грубое. И об очертании неба достаточно для нас сказано у того же Пророка в славословии Богу: Он распростёр небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатёр для жилья (Ис.: 40, 22)» (12: 66–69). Иоанн Дамаскин считает, что, «воздух — стихия влажная, тёплая и бесцветная, он является причиной дыхания и речи, служит трём нашим чувствам. Ветер есть движение воздуха. Вода — стихия влажная, холодная, тяжёлая и удобообразливаемая» (15: 137–140).

Поскольку мы говорим об **огне**, который является светом, то стоит сказать и о тьме, являющейся его антиподом. Феодорит Кирский повествует, что тьма первого дня была произведена небесным сводом (17: 13). Иоанн Дамаскин полагает, что тьма бывает тогда, когда солнце находится под землёю, а также тьмою вверху бездны называют потемнённый воздух (15:129). Василий Великий и Ефрем Сирийский говорят, что смена дня и ночи до сотворения светил происходила вследствие сжатия или исчезновения первоэвлённого света (12: 90; 9: 5). Тьма первого дня, по словам Ефрема Сирина, была порождена облаками (9: 5).

Григорий Нисский полагает, что по выделении **света-огня** огонь получил круговую траекторию движения вокруг «вселенной»: «Но поелику в нём есть некая всепроникающая и удободвижимая сила; то вместе с тем, как естеству существ дано было Богом повеление привести в бытие мир, и огонь проторгся из всякого тяжёлого естества, и вдруг озарил всё светом» (16: 14). «Поелику с того же мгновения, как начала составляться вселенная, огонь, подобно какой-то стреле, отбрасываемый иносоставными стихиями <...> из всего был изгоняем, и с равною мысли скоростью, проникнув в чувственную сущность, не мог продолжать движение по прямой черте, потому что умопредставляемая тварь по необходимости не входит в смешение с чувственным, огонь же есть нечто чувственное; то по сей причине, достигнув крайних пределов твари, необходимо огонь совершает кругообразное движение, вложенное в естество его силою, понуждаемой к общему движению со вселенной <...> полагает себе путь по крайнему пределу чувственного естества» (16: 18–19). При этом свет не освещал в одно и то же время всю окружность своей траектории (16: 19). На краю «вселенной» находится огненный эфир, действие которого сдерживает впоследствии твердь, говорит Иоанн Дамаскин. Василий Великий замечает, что солнце попеременно освещает различные участки земли, чтобы не иссушать её поверхность.

О торжестве света и свойствах воздуха рассуждает Василий Великий: «Озарился воздух, лучше же сказать, в целом объёме растворил всё количество света, повсюду, до самых своих пределов, распространяя быструю передачу лучей; ибо вверх простирался он до самого эфира и неба, а в широту все части мира — северные и южные, восточные и западные — освещал в быстрое мгновение времени. Такова природа воздуха: она тонка и прозрачна, и потому проходящий через него свет не имеет нужды ни в каком временном протяжении» (12: 90–93). Феодорит Кирский, писал, что смена дня и ночи способствует поддержанию на земле благоприятных условий для всего живого (18: 187). Ефрем Сирийский замечает, что свет выделен из смеси всех элементов, в частности огонь находился и находится в земле (9: 5). Иоанн Дамаскин разъясняет, что звёзды в течение дня находятся на небе, а сияние солнца заглушает их свет. Светила суть только вместилища света (15:129).

Говоря о **тверди**, святые отцы полагают, что в этом Деянии Божиим необходимо усматривать мироустроительный высокий смысл — твердь разделила два мира: горный и дольный. **Твердь**, по мнению Григория Нисского, представляет собой предел чувственного. А воды, которые она разделила, имели разное физическое состояние (парообразное и жидкое). «Научаемый Писанием, что твердию произведено разлучение вод, думаю, что должно разуметь под онам различное естество разлучаемых вод, убедиться, что одни воды стремятся выспрь легко, даже превосходят лёгкостию огонь, а посему пребывают выше тёплой сущности, не увлекаются движением того, что ниже их, и теплотю не приводятся в противоположный порядок, но пребывают там же не умаляясь, а круговращающемуся под ними огню не дают сквозь себя никакого прохода. Другие же воды суть те самые, которых естество познаём и глазом, и осязанием, и вкусом. Они стремятся вниз, представляются прозрачными, различаются вкусом, по вложенному в них качеству» (16: 26–27).

Василий Великий пишет, что твердь состоит из простого «тонкого» вещества: «Поелику всё, лежащее выше, по природе своей тонко, редко и для чувства неуловимо, то в сравнении с сим тончайшим и неуловимым для чувства она названа твердию. И ты представь себе какое-то место, в котором отделяются влаги, и тонкая процеженная влага пропускается вверх, а грубая и землянистая отлагается вниз, чтобы, при постепенном истреблении влажностей, от начала до конца сохранялось то же благорасположение» (12: 115). А воды явлено в мир столько, чтобы, истребляемой огнем, её хватило во всё существование мира. Василий Великий говорит о круговороте воды в природе (12: 74, 111–112, 119). Феодорит Кирский утверждает, что второе небо составилось из воды и стало непроницаемым (17: 16). Верхние воды призваны препятствовать светилам иссушать

твердь, говорят Феодорит Кирский и Иоанн Дамаскин, а земные воды своими парами защищают землю от их тепла, пишет Феодорит Кирский (17: 16; 15: 140). Огонь и вода покорны Творцу, и поэтому соблюдается этот порядок расстановки сил (18: 184). А Иоанн Златоуст говорит, что твердь — это видимое небо, а из чего она составлена, неведомо (6: 2).

Николай Елеонский повествует о втором дне творения: «Дело второго дня состоит в образовании атмосферы и облаков; результат этого — твердь, названная небом. Во второй день происходит разделение вод на земле и над землёю, вследствие чего появляется небесная твердь, разделяющая воду и воду» (11: 105). Можно далее под водами над твердью «разуметь ту первобытную, хаотическую массу, которая, по выделении из неё земного шара, была предназначена для образования других мировых тел и которая в Бытописании называется бездною, а также водами (Быт. 1, 2)» (11: 117).

Таким образом, помимо слова «стихия», используются определения: **сущность** (17; 12; 9), **существа** (16), **вещество** (13), **первостихия** (10), **тело** (12; 11). Всё это продиктовано спецификой анализируемых текстов.

СТИХИИ В ВОПЛОЩЕНИИ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В иконописи воплощение Шестоднева встречается как в качестве соответствующего Образа (Святая Седмица, Сотворение мира, Шестоднев), так и как часть сложных богословские сюжетов (Семь вселенских Соборов, Суббота всех святых). На миниатюрах и гравюрах, напротив, мы встречаем воплощения отдельных дней творения.

В своей «Истории живописи» И. Грабарь приводит датированный 1630 годом образец иконы Строгановской школы из собрания Г.К. Рахманова⁶ «Сотворение мира». Икона состоит из девяти клейм, а мы приводим её фрагмент (Рис. 1).

Надпись над первым клеймом гласит: «В первый день сотворил Господь свет», а над вторым: «Во второй день сотворил Господь небо и землю». Из этого следует, что надписи над ними не соответствуют библейскому описанию творения, поскольку небо, земля и свет были сотворены в первый день. Однако под сотворением света в первом клейме можно понимать творение «мира невидимого».

Второе клеймо иконы «Сотворение мира» иллюстрирует первый и второй день творения. Сотворены небо, земля, свет и твердь. На клейме мы видим землю и трехъярусное небо (три яруса, не считая воздушно-

⁶ Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. Живопись. История живописи. Т. I. Допетровская эпоха. — М.: Издание И. Кнебель. Илл. на с. 402.



Рис. 1. Икона «Сотворение мира», фрагмент, 1630 год, Строгановская школа

В обоих случаях эти клейма созвучны с текстом Толковой Палеи: «Предвечный Бог, безначальный и бесконечный, будучи Богом сил, сначала сотворил огненных духов — своими ангелами и слугами...» (8: 13):

Содержание первого клейма «Ветхозаветной Троицы» разъясняет Т.В. Вилинбахова. Цикл деяний Троицы начинается с момента сотворения мира. «Мир символически воплощён в виде двух кругов — красного и зелёного цвета, "облачного", находящегося внутри него. В центре кругов — белый престол, с лежащей на нём книгой. Ниже помещена фигура Бога, творящего мир. Изображения кругов созвучны тексту Палеи: "Бгъ прежд[д]е все[x] бысь. Ни начала имеа ни конца". Дважды повторённая форма круга, воспринимавшегося в средневековом искусстве как символ бесконечности и совершенства, даёт возможность почти буквального воплощения слов текста... Ангелами и духами-шестикрыльцами наполнен внешний, огненный круг.

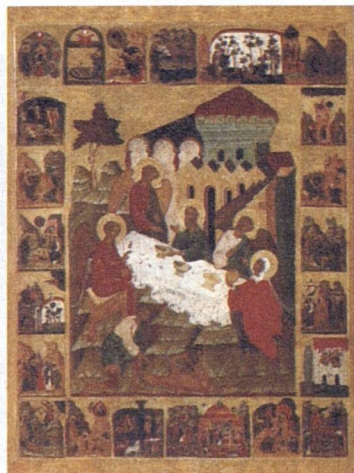


Рис. 2. Икона «Троица в бытии», 1579 год, Строгановская школа

го пространства, небеса дугообразны); на среднем ярусе небес выделяется ярко сияющая звезда, которая, видимо, отображает появление света. Дугообразность небес отражает представления о том, что небо состоит из сфер, которые расположены выше тверди, и что небо имеет вид комар⁷.

Первое клеймо в левом верхнем углу схоже с соответствующим клеймом в иконах ветхозаветной «Троицы в бытии», атрибутируемом как творение сил небесных (Рис. 2); на нём изображен престол Саваофа и окружающие его ангельские чины. Господь дан в образе Ангела великого совета, творящего силы небесные (изображение ангелов, серафимов, херувимов в круге), перед ангелом коленопреклонённый юноша с распростёртыми руками (1: Рис. 168).

⁷ Комара — полукруглый свод.

Зелёный круг, по-видимому, означает небо и землю, так как в Палее говорится, что ангелы были сотворены в первый день вместе с небом и землёю. Сила слова Бога, упоминаемая в тексте, определена в виде раскрытой книги, лежащей на престоле» (4: 128–129).

Второе клеймо структурировано с помощью «пространственной рамки», отображающей структуру мироздания, подобной той, которой оперирует Козьма Индикоплов⁸ в своей «Христианской топографии». Между создающими свод дугообразным верхом и горизонтальной линией небес помещено слово «твердь». А между небом и землёй (нижней горизонталью) написано: «земля связана с первым небом», то есть связана вертикалями таким образом, что представляет собой рамку с дугообразным верхом и горизонтальной перемычкой.

Это строение подробно разъяснено в приводимых ниже иллюстрациях, взятых из «Христианской топографии» (Рис. 3). Если первая картина показывает основную структуру, то последующие дают развёрнутое описание уровней «мира». Природная картина отображена так: а) очертания аналогичны первой схеме, только здесь особо выделяется общая граница мира (орнаментальным бордюром); б) в верхней части дуга очерчивает небесный слой, представляющий собой облака на голубом фоне; в) между твердью и земной поверхностью — воздушная прослойка, которая вмещает древо, растущее на земной поверхности; г) нижний слой-ярус представляет собой земную толщу, показанную салатowymi тонами.

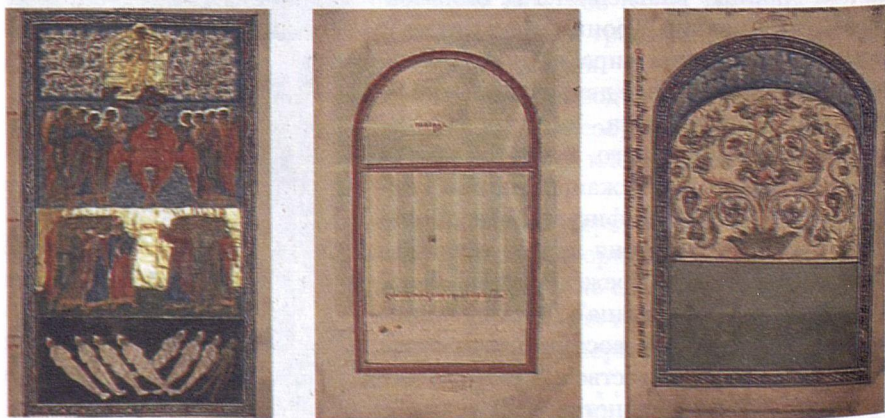


Рис. 3. Три иллюстрации из «Христианской топографии Козьмы Индикоплова»

⁸ Козьма Индикоплов, автор «Христианской топографии», купец, писатель, а впоследствии монах, жил в VI веке.



Рис. 4. Миниатюра из «Лицевого Шестоднева» 1594 г., опубликованная в книге: Г.С. Баранкова, В.В. Мильков. Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского. Памятники древнерусской мысли: исследование и тексты. Вып. II. — СПб., 2001, С. 347.

В книге Г.С. Баранковой и В.В. Милькова «Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского» (3: 347) помещена миниатюра из «Лицевого Шестоднева» 1594 г., иллюстрирующая второй день творения, структурированная с помощью «пространственной рамки» (Рис. 4).

Судя по подписи под изображением, автор миниатюры хотел показать здесь второй день творения; однако в верхнем сегменте на тверди видны звёзды (которые были сотворены в четвертый день), что, видимо, можно рассматривать как «подсказку». Твердь представляет собой две смежные горизонтальные ленты, при этом верхняя включает знак водной стихии в виде меандровой волны. В нижнем секторе показана земля в виде горок с травой на них. На горках сидят птицы, а в воздушном пространстве показаны два соляных знака.

Воплощение второго дня творения здесь, фактически, иллюстрирует четвёртый его день, с одной только оговоркой — большие светила помещены не на тверди, а в воздушном пространстве между твердью и землёй!

Таким образом, мы описали два способа изображения «мира». Один в виде «вертикального разреза», когда отображается структура взаиморасположения неба и земли, с указанием на твердь и воздушную прослойку

между небом и землёй. А на иконе «Сотворение мира» разрез неба воздушного и неба-тверди сочетается с «пейзажным» показом земли.

Вертикальный полный разрез «мира» также показан на миниатюре из Лицевой Библии (7) — (Рис. 5).

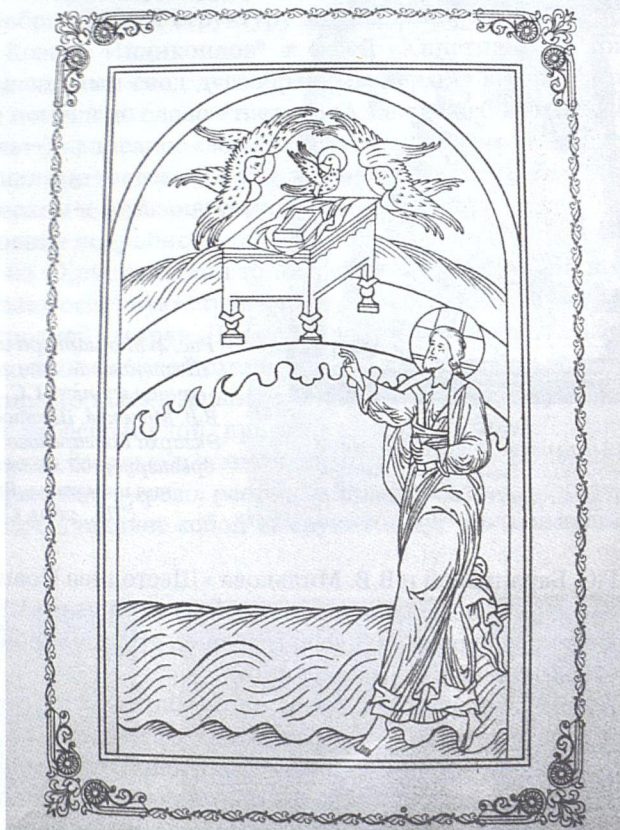


Рис. 5. Миниатюра из Лицевой Библии.
«Российское библейское общество», 1997

Изображение названо «Сотворение неба и земли» и соответствует состоянию мира на второй день творения. В прориси мир ограничен рамкой той же формы, что и в ветхозаветной «Троице в бытии». В нижней прямоугольной части условно изображена земля, покрытая водой («разрез»), и по земле идёт Иисус Христос (кресчатый нимб). Небесный свод полукруглый, по форме «рамки мира», представлен облаками, находящимися

под твердью («разрез»). На фоне тверди на радуге стоит престол с книгой, над которым склонились голубь — Святой Дух и два Шестикрыла.

На иконе **Семь Вселенских соборов и Сотворение мира**, XIX век, Палех⁹, дан вид мира из космоса (Рис. 6).



Рис. 6. Икона «Семь Вселенских соборов и Сотворение мира», XIX век, Палех

Шестоднев показан в шести клеймах в верхней части иконы. При этом между третьим и четвёртым клеймом помещён Образ Троицы Новозаветной.

⁹ Из коллекции русских икон арт-галереи Дежа-Вю, М., 2003. Электронное издание.

Клеймо первое — первый день творения: в нижней части клейма показана земля как округлое тело, над ней тёмное пространство неба, на фоне которого помещено изображение Творца с благословляющим жестом обеих рук. Сотворение света, возможно, подразумевается изображением Господа на фоне тёмного неба.

На втором клейме тёмный цвет становится фоном, на котором отображена главная примета второго дня творения — светлый сегмент в верхней части, отображающий твердь. В нижнем правом углу клейма дан маленький фрагмент суши. Саваоф изображён в центре с благословляющим жестом левой руки.

Здесь показаны фрагменты округлой планеты на фоне небес со стороны (из космоса) и небо, занимающее всё остальное пространство клейма. Твердь изображается как полукруглый сегмент в верхней части второго клейма.

На гравюре из Лицевой Библии Пискатора (Рис. 7) мы видим землю из-за облаков. Над землёй в «воздушном пространстве» парят скученные в центре облака, над которыми изображено сотворение света, представляющего собой светящийся изнутри круг.

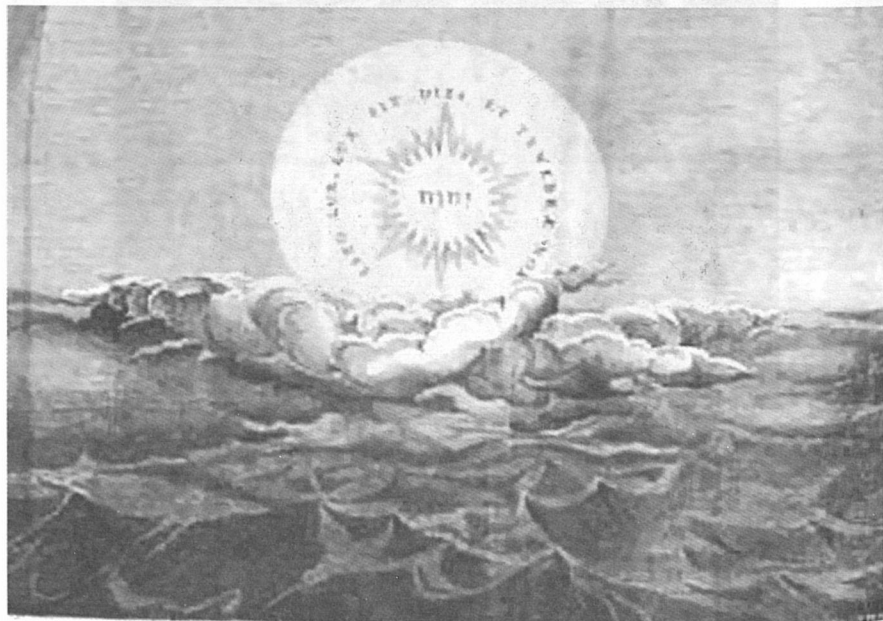


Рис. 7. Гравюра из
Лицевой Библии
Николая-Иоанна Пискатора, XVII в.

В прориси иконы «Седмица» или «Суббота всех святых»¹⁰ клейма, отображающие Шестоднев, расположены в средней верхней её части (Рис. 8).



Рис. 8. Прориси иконы «Седмица» или «Суббота всех святых» из Иконописного подлинника И.П. Кондакова. СПб.: Паломник, 2001, 3-я литографическая таблица

На клейме первого дня в центре Саваоф в круговом сиянии с благоговяющим жестом обеих рук. Обрамляют Его как бы языки пламени или свет, созданный в первый день, или же Саваоф изображён над землёй, покрытой водами первозданного океана (мы не можем однозначно распознать изображённое на этом клейме, поскольку перед нами контурное изображение). Здесь земля показана сверху, сплошь покрытая водою.

На клейме второго дня Саваоф в круговом сиянии обрамлён пушистыми облаками (твердь), под ним изображена земля с уступами «горок» по бокам, хотя в этот день земля ещё была покрыта водами. Твердь иногда

¹⁰ 3-я литографическая таблица иконописных переводов из Филимоновского Собрания Общества Древней Письменности из Иконописного подлинника И.П. Кондакова.

отождествляется с облаками, которые, однако, по мнению некоторых святых отцов, были сотворены в первый день. На соответствующих прориси этого извода иконах твердь часто изображается округлым сегментом в верхней части неба. Твердь рисуется светлой, как состоящая из облаков, или тёмно-красной с синей лентой на нижней границе.

На иконе «Сотворение мира», XVIII в. (Рис. 9) непосредственно к Шестодневу относятся¹¹ первые шесть клейм.



Рис. 9. Икона «Сотворение мира», XVIII в.

В первый день Творец изображён в белых одеждах на фоне белой мандорлы с синей каймой с благословляющим жестом обеих рук. По углам клейма изображены скученные облака как атрибут сотворённого неба. Фон этого изображения жёлтый (земля).

¹¹ Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Корень 1692–1696. – М., 1983. Рис. 125.

Создание тверди во второй день отображено показом двухъярусного неба. Оно разделено на воздушное пространство и тёмно-сине-зелёную многоярусную твердь на нём. Земля изображена в виде тёмно-коричневых гор в нижней части клейма.

Подобный вид изображения мира использован и в миниатюрах из Библии Василия Кореня (Рис. 10 и 11)¹².



Рис. 10. Миниатюра из Библии Василия Кореня, 1692-1696гг., иллюстрирующая первый день творения



Рис. 11. Миниатюра из Библии Василия Кореня, 1692-1696гг., иллюстрирующая второй день творения

В первый день Саваоф изображен в виде Ангела на фоне овальной мандорлы. Мандорла представляет собой свечение из равновеликих языков света, окаймлённое полосой с надписью о сотворении света в первый день. Творец изображён на фоне водной глади, которую по углам клейма окаймляют облака. Во второй день показана многоярусная твердь, а в нижней части — берег водной пучины.

Так в первый день показан вид земли сверху, а во второй — дан вертикальный разрез «мира».

Отчасти вертикальный разрез также показан на лубочных картинках, посвящённых сотворению мира. Лубок можно считать народной Лицевой

¹² Баранкова Г.С. Мильков В.В. Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского. Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. II. — СПб., 2001.

Библией, Библией в картинках. Картинка состоит из 20 клейм, как одноимённая икона (XIX в., Москва) (Рис. 12)¹³.



Рис. 12. Лубочная картинка «Сотворение мира», XIX в., фрагмент

В первый день в центре клейма помещена фигура Бога Отца в овальной мандорле. Над ним дугой распростёрты облака. Под ним пучина — туманы, поднимающиеся с поверхности земли, залитой водой.

Во второй день облачная дуга на Саваофом уже означает твердь. Земля же показана покрытой бушующими волнами. Здесь применён схематичный показ мира с неполным «разрезом». Взаиморасположение частей мира соответствует разрезу, а смысловая сторона подразумевает знание деталей Шестоднева.

На миниатюре «Господь Саваоф» (Рис. 13) земной мир вписан в эллипс. Вне его с четырёх сторон расположены «дующие ветры» (антропо-морфные личины в облаках).

¹³ Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня 1692–1696. — М., 1983. Рис. 127 (фрагмент).

Мир вписан в эллипс так, что вдоль верхнего его края очерчен сегмент, представляющий собой твердь со светилами на ней (солнце слева), под твердью показаны облака (или же так показана сама твердь). Вдоль нижнего края эллипса расположен сегмент, представляющий собой водноеместилище.

Изображение не пересказывает дни творения как таковые, то есть творение не расчленяется на сцены, соответствующие дням творения. На этой картине показан лишь совокупный результат Шестоднева и проиллюстрированы основные события из жизни первых людей после грехопадения. Здесь, видимо, есть отсылка к представлениям о том, что земля шарообразна и поэтому сегменты земли и неба соединены. А в центральной части показан совокупный результат Творения — мир явлен из небытия для человека.

На иконе «Сотворение мира», XVIII в. (Рис. 14)¹⁴ мир вписан в окружность. Вне её с четырёх углов расположены «дующие ветры».

Над головой Творца Святой Дух в виде сияющего голубя.



Рис. 14. Икона «Сотворение мира», XVIII в.



Рис. 13. Миниатюра «Господь Саваоф» из «Острожской Библии», 1580-1581 гг.

Мир «устроен» и показан в виде вложенных друг в друга нескольких концентрических окружностей. Первая окружность — внешняя граница мира; вторая — небеса (представляет собой округлую раму); третья — граница между небом и землёй. Внутренняя окружность очерчивает мир земной. На окружности, представляющей собой небеса, вверху помещено Солнце, а внизу Месяц, окружённый звездами. Земное представлено раем, с Древом жизни, на котором сидит змей; по сторонам древа Адам и Ева; справа — сцена сотворения человека Саваофом; слева Ангел с огненным мечом изгоняет людей из рая; на переднем плане — мир животных, рыб и растений. Такая схема переключается со схемой старинных карт; так, например, на Карте Антонио Салибы (XVI в.) мир показан подобным образом (Рис. 15).

¹⁴ <http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=79933&fullview=1&order=>

Карта соединяет в себе и естественнонаучные данные того времени, и мифологические представления более ранних времён. На ней, кроме всего прочего, показан окаймляющий мироздание огненный эфир, о котором говорят некоторые святые отцы древности.



Рис. 15. Карта Антонио Салибы, XVI в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В качестве иллюстративного материала к сотворению стихий мы, в основном, привели изображения первых двух дней творения. Такой отбор изображений продиктован желанием, не увлекаясь дальнейшими превращениями, которые могли претерпевать стихии в процессе творения, рассказать о них как об элементах, из которых сотворён мир.

В результате были выявлены некоторые способы изображения мира, которые воплощались в зависимости от мировоззренческих представлений о Земле как планете в сочетании с показом вертикального разреза мироздания и специфических схем его строения. Выбор методов показа различен не только для отдельных жанров изобразительного искусства. Этот выбор продиктован, видимо, стремлением как можно нагляднее отобразить строки из Писания, которые трактовали Святые и богословы различных эпох. При этом, вероятно, стоит учитывать, что показ этого таинства насколько деликатен и сакрален, настолько и труден.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Цитаты из толкований

Блаженный Феодорит Епископ Кирский, IV в. — ярчайший представитель Антиохийской школы богословия.

1 день. В начале сотворил Бог небо и землю, не сказал, что земля не вечна, но говорит, что после неба или вместе с небом получила она бытие. Земля же бе невидима, то есть приведена в бытие Богом всяческих, но еще была невидима, потому что покрывала её вода, и неустроенна, потому что не была ещё украшена растениями (17: 11, 12). Небо, по Божию повелению, вдруг распростёрлось над всем объемлемым собственною его окружностью, достаточно к тому, чтобы отделить внешнее от внутреннего; то сей небесный свод, по необходимости пересекши внешние лучи, образовал объемлемое им светлое место. А посему сия мировая тьма произведена была небесным сводом. Тьма не сущность, но тень, отбрасываемая небом и землёю, и поэтому исчезает при появлении света (17:13). Свет же есть сущность и он самостоятелен; зашедши снова появляется; свет сотворенный, а тьма утروивая (17: 14). Какой дух носился вверху воды? Здесь духом именуется воздух. Ибо сказав, что Бог сотворил небо и землю, и под именем бездны упомянув о воде, по необходимости помянул и о воздухе, простирающемся от поверхности воды до неба, потому что свойство воздуха носиться над телами, которые внизу. Ношашеся, а не покрывая, это слово означает удободвижимость сущности воздуха. Кому говорит Бог: да будет свет? Он призывает несуществующее. Здесь повеление есть самое хотение (17: 15). Потом по созданию света, во второй день, сотворена твердь. Должно разумеется различие небес. Одно создано прежде света, другое после света, одно из ничего, другое из вод. Второе небо получило название о самой вещи, потому что составилось из текущей сущности вод, и жидкое вещество стало непроницаемым, то наименовано твердию. Естество же водное Бог разделил на две части, и одну поместил над твердию, а другую оставил внизу, чтобы воды, которые вверху, своею влажностью и холодностью препятствовали огню светил причинять вред тверди, а воды, оставшиеся внизу, своими испарениями питали воздух, иссушаемый огнем, который вверху (17: 16).

Огонь и вода оставаясь, в соседстве друг с другом, скрывают враждебные силы и, покорившись Слову Сотворившего, на век заключили между собою дружество (18: 184). Огонь по природе обыкновенно стремится вверх, а вода течёт со скалы вниз. Но можем видеть, что солнце, луна и сонм звёзд хребет свой обращают к небу, а лучи свои издают вниз, потому что они служебны Сотворившему (18: 185). Так и водное естество... Творец

возводит и возносит ввысь и привлекая снизу, ставит среди неба и земли, ничем не подпираемое. День и ночь на потребу людям друг у друга берут в заём время, и с благодарностью опять возвращают назад. С прохождением зимы и с первыми лучами весны, когда у людей всего больше трудов, тогда день берёт заём у ночи, увеличивая для людей время длительности (18:187). Посему ночь доставляет и ту пользу, что и людей успокаивает, и зверям даёт небоязненно снискать себе пищу (18: 188).

Иоанн Дамаскин — византийский богослов, философ и поэт. Родился в конце VII в.

Небо есть то, что облекает как видимыя, так и невидимыя творения.

Небо небес, без сомнения, есть первое небо, находящееся поверх тверди. Вот [уже] — два неба; ибо небом назвал Бог также и твердь. Божественному Писанию обычно также называть небом и воздух, потому что он — видим вверху. Ибо, говорят, благословите вся птицы небесныя, разумя птиц воздуха. Ибо воздух — дорога птиц, а не небо. Вот три неба, о которых говорил божественный Апостол. Если же пожелаешь и семь поясов понять, как семь небес, то это нисколько не оскорбляет слова истины. Обычно же и еврейскому языку называть небо множественно: небесами. Поэтому, желая сказать о небе неба, он сказал о небесах небес (15: 126–127).

О свете. Ночь бывает в то время, когда солнце находится под землею; и мерою ночи служит бег солнца под землею от захождения его до восхода. И так, луна и звезды поставлены для того, чтобы освещать ночь, но не потому, что днем они всегда находятся под землею, ибо и в течение дня звезды находятся на небе — над землею, но солнце, своим очень ясным сиянием скрывая их вместе и луну, не позволяет им быть видимыми.

Светило есть не самый свет, но вместилище света (15: 129).

О воздухе и ветрах. Воздух есть тончайшая стихия, как влажная, так и теплая, более тяжёлая, чем огонь, но более лёгкая, нежели земля и воды. Причина дыхания и речи, бесцветная, то есть не имеющая от природы цвета, светлая, прозрачная, ибо она может принимать свет; и служит трём нашим чувствам, ибо через неё мы видим, слышим, обоняем; она может принимать и теплоту, и холод, и сухость, и влажность; в ней происходят все местные движения: вверх, вниз, внутрь, вне, вправо, влево, также и движенье круговое.

От себя воздух не имеет света, но освещается солнцем и луной, и звездами, и огнем. И это есть то, что сказало Писание: тма верху бездны, желая показать, что не от себя воздух имеет свет, но что существует некоторая другая сущность, откуда идет свет.

Ветер же есть движение воздуха. Или: ветер — течение воздуха, меняющий названия вследствие изменения мест, откуда он течет. Сверх того, место ветра — в воздухе. А всех ветров — двенадцать.

Холодным же он делается вследствие смежности, в какой он бывает в отношении к воде и земле, так что нижняя его части — холодны, а верхняя — тёпла (15: 165–166).

О водах. Вода есть одна из четырёх стихий. Вода — стихия: и влажная, и холодная, и тяжёлая, и стремящаяся вниз, — удобообразливаемая. О ней упоминает и божественное Писание, говоря: и тма верху бездны: и Дух Божий ношашеся верху воды. В начале вода, конечно, находилась на поверхности всей земли. По Господнему повелению, была укреплена в середине бездны вод. Но для чего Бог поместил воду над твердью? По причине сильнейшего воспламенительного свойства солнца и эфира. Ибо прямо под твердью был распростерт эфир, а также и солнце с луною и звездами находятся на тверди. И если бы не была помещена сверху вода, то твердь, вследствие жара, сгорела бы (15: 140).

О земле и том, что из нее рождается. Земля есть одна из четырех стихий, как сухая, так и холодная, также тяжелая и неподвижная, в первый день приведения Богом из не сущего в бытие. И так, допустим ли, что она утверждена на самой себе, или на воздухе, или на водах, или ни на чем, должно не отступать от благочестиваго образа мыслей, но исповедовать, что все вместе сохраняется и содержится силою Творца.

Земля — меньше, и даже — совершенно незначительнее неба, вися в центре его, словно как некоторая точка (15: 145–146).

Святитель Филарет (Дроздов) Святитель Филарет (Дроздов), XIX в., митрополит Московский и Коломенский.

В начале Бог сотворил небеса и землю. В особенности в сём месте небеса не суть ни воздушное, ни звёздное небо, ибо твердь создана во второй и украшена светилами в четвёртый день. Можно здесь разуметь небеса небес (Цар. VIII, 21); или мир невидимый (Кол. 1, 16) (13: 25). Земля в противоположение к небесам, знаменующим невидимый мир, означает первоначальное вещество и как бы семена всего мира видимого (13: 26).

1 день. Первоначальная земля необразованная и пустая не означает земного шара, поелику он образовался не прежде отделения вод, которые над твердью, от вод, которые под твердью... земля есть ближайший предмет созерцания в сотворении мира, потому что противопоставляется небу, или миру духовному. Тоже самое вещество называется бездною в знаменовании пространства, не разграниченного разнообразием вещей (13: 29). Над бездною вещества представляется тьма. Это не есть тень, какова тьма ночная по сотворении солнца, но совершенное отсутствие света, который не был ещё сотворен. Изъясняя образ творческого действия, Моисей представляет Духа Божия, носящегося над водами... действие ипостаси Святого Духа изображается словом, подобным действию гнездящейся птицы (13: 30–31). Свет производится прежде всех вещей для того,

по замечанию Амвросия, чтобы имевшие открыться красоты мира были видимы. Отделение света от тьмы совершилось или через самое сотворение оногo и отделения от вещества тёмных тел, или через особое движение, которое он, заняв часть пространства, положил в природе основание тем крутовращениям, которые через попеременное действие света на разные стороны земли образуют на ней свет и мрак, день и ночь (13: 32).

2 день. Воды на твердию, по мнению некоторых, должны быть облака (Пс СШ. 3, Иов. XXVI, 8), но собрание паров в облака не свойственно называть отделением воды от воды. Можно думать, что водою бытописатель называет здесь то, что прежде назвал бездною, с тем различием, что сие неустроенное вещество по сотворении света частью сделалось прозрачным. Прежде свет сквозь неустроенное вещество, находившееся между им и землею, проходил как бы сквозь воду. Теперь, когда должна явиться чистая твердь, грубейшие части оногo водообразного вещества частью стремятся к земле и, соединяясь с нею, открывают её очертание, частью по такому же действию восходят вверх, то есть к другим непрозрачным телам, находящимся в небесном пространстве, для которых также долженствовала открыться твердь (13: 35). Божественное наречение тверди небом показывает, что она в самом начале своем явилась точно в том состоянии, в каком сделалась известною человеку (13: 36).

Литература

1. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2: XVI — начало XVIII века. — М.: «Искусство», 1963.
2. Архимандрит Алипий (Кастальский-Бороздин), Архимандрит Исайя (Болов). Догматическое Богословие. Курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994.
3. Баранкова Г.С. Мильков В.В. Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского. Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. II. — СПб., 2001.
4. Вилинбахова. Т. В. Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа. Труды Отдела древнерусской литературы. XVIII. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства, 1985.
5. Грабарь И. История русского искусства. Живопись. Т. VI. — М.: Издание И. Кнебель.
6. Иоанн Златоуст. Pagez.ru
7. Лицевая Библия. «Российское библейское общество», 1997.
8. Палея Толковая. «Согласие», 2002.

9. Преподобный Ефрем Сирийский. Толкование на первую книгу, то есть на книгу Бытия. Pagez.ru

10. Протоиерей Леонид Глихерис. Шестоднев в контексте Священного Писания. — М., 2006.

11. Протоиерей Николай Елеонский. История Происхождения небес и земли. Сотворение мира. Рай. Грехопадение. Опыт истолкования Быт 1:1 — 3:24. — М., 2005.

12. Святитель Василий Великий. Беседы на Шестоднев. — М., 2001

13. Святитель Филарет (Дроздов). Толкование на Книгу Бытия. — М., 2004.

14. Смирнов Е.И. История Христианской церкви. Репринтное издание. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1997.

15. Точное изложение православной веры. Творения иже во святых Отца нашего Иоанна Дамаскина. — М.; Ростов н/Д, 1992.

16. Творения Святых Отцов, в русском переводе, издаваемые при Московской духовной Академии. Т. 37. Творения Григория Нисского. Ч. 1 — М., 1861.

17. Творения Святых Отцов в русском переводе, издаваемые при Московской духовной Академии. Т. 30. Творения Блаженного Феодорита Епископа Кирского. Ч. 1. — М., 1857.

18. Творения Святых Отцов в русском переводе, издаваемые при Московской духовной Академии. Т. 26. Творения Блаженного Феодорита Епископа Кирского. Ч. 1. Троице-Сергиева Лавра, 1905.

ПОЛИСЕМАНТИЗМ СТИХИИ ВЕТРА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Ветер, одна из великих природных стихий, — давний герой искусства. Целое содружество добрых и злых по отношению к человеку ветров нашло своё место ещё в эпосе Гомера.

Для того чтобы понять смысловое наполнение образа ветра в искусстве, необходимо выяснить, какие свойства этой стихии вдохновляют художников и затем воплощаются в поэтическом творчестве.

В слове «ветер» скрыто множество смыслов, то есть само понятие имеет полисемантическое значение, поскольку в нём соединяются разнообразные проявления перемещения воздушных масс — от лёгкого бриза до сокрушающего всё на своём пути урагана. И в связи с этим многообразием состояний и измерений стихия ветра может порождать самые различные ассоциации. Ветер может символизировать изменение движений, порыв, перемены, свободу, непостоянство и многое другое.

Воздух совершает множество различных передвижений, что выразил В.А. Жуковский в своём стихотворении «Солнце и Борей», в котором «милости, кротости» солнца противопоставляет «силу злобную» ветра:

*Мой обычай не такой!
С ревом, свистом я летаю,
Всем верчу, всё возмущаю,
Всё дрожит передо мной!
Так не я ли царь земной?..*

В. Жуковский. Солнце и Борей. 1827

Для раскрытия роли образа ветра в поэзии необходимо понять, в чём заключается вдохновляющий потенциал стихии ветра, реализующийся в искусстве в многообразных формах. В данной работе мы будем обращаться к русской поэзии различных эпох с тем, чтобы иметь возможность глубже познать феномен стихии ветра.

Следует отметить, что в поэтическом языке сложились различные идиоматические словосочетания со словом «ветер»: ветер войны, ветер перемен, ветер судьбы, ветер странствий, ветер смерти, крылья ветра, бродяга-ветер и другие. В основном они пришли из литературы, опозити-

зированы в искусстве. В каждом из них закреплено определённое свойство этой стихии.

Движение воздушных потоков в их многоликости для поэта — настоящая сокровищница художественных образов. Это отчётливо проявилось в русской поэзии.

В древности у восточных славян Стрибог — верховное божество воздушных стихий, которое имеет множество активных «детей» и «внуков». В «Слове о полку Игореве» ветры — мощная сила: «Вот ветры, внуки Стрибога, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы. Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля прикрывает...» (Слово о полку Игореве, М., 1987, с. 60. Перевод Д.С. Лихачёва). Здесь ветер может возмущать всё существующее, он властен и над природой, и над судьбой человека — он может карать и миловать.

В Плаче Ярославны подтверждается всевластие ветра: «Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, приговаривая: «О ветер, ветрило! Зачем, господин, веешь ты навстречу? Зачем мчишь хиновские стрелочки на своих лёгких крыльицах на воинов моего милого? Разве мало тебе было под облаками веять, лелея корабли на синем море! Зачем, господин, моё веселье по ковылю ты развеял?» (Там же, с. 78). Не случайно здесь обращение к ветру как к властителю: по представлению людей того времени, он был способен не только управлять всем на поверхности земли, насылая беды, но и влиять на состояние души человеческой.

Персонажами более поздней русской поэзии, начиная с XVIII века, являются в основном те ветры, которые долетают до наших земель: северный — Борей, западный — Зефир, южный — Нот. Они сыновья Астрей (звёздного неба) и розоперстой зари Эос; управляет ими Бог ветров Эол. Именно эти «воздушные братья» вдохновляли русских поэтов эпохи классицизма, когда античная мифология царила в русском искусстве — в поэзии, драматургии, балете, живописи, архитектуре, скульптуре и других видах искусства. В русской поэзии возникают вполне представляемые визуальные образы различных ветров: приём олицетворения, столь естественный в античной мифологии, в эпоху процветания классицизма был перенесён в русскую поэтическую традицию.

Стихия ветра рождает в воображении художника столь зримые образы, что они легко воплощаются в стихах, на живописных полотнах, в скульптуре. Россия — северная страна, и потому Г.Р. Державин, создавая в своих стихах антропоморфный образ сурового зимнего ветра, очень выразительно передаёт всеисилие северного Борей:

*С белыми Борей власами
И с седою бородой,*

*Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сытал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.*

*Г.Р. Державин. На рождение в севере
порфирородного отрока. 1799*

Поэт сумел, описывая могущественный ветер, передать многообразие и силу совершаемых им действий и этим выразить характер русской зимы, в которой сочетаются суровость и красота. В приведённой цитате раскрывается преобразующая сила ветра, способного как бы творить новую реальность. На взгляд художника, ветер видоизменяет своим движением всё на земле. Всё то, что при затишье выглядит застывшим, молчаливым, как бы оживает под порывами ветра: он колышет ковыль в степи, всклокочивает верхушки деревьев, пускает рябь по поверхности озера, вспенивает волны моря... Это придаёт динамику казалось бы статичным объектам окружающей среды и таким образом оживляет картину мира в глазах творческой личности, что отражается в создаваемых ею художественных образах. Выразительно описывает пронизанный ветром морской пейзаж поэт и художник М. Волошин в стихах, посвящённых художнику-маринисту К.Ф. Богаевскому:

*И парус в темноте, скользя по бездорожью,
Трепещет древнею, таинственною дрожью
Ветров тоскующих и дышащих зыбей.*

*М. Волошин.
Киммерийские сумерки. 1907*

Ветер как бы наполняет дыханием, колеблет этот мир, меняет его облик с каждым новым дуновением.

Феномен поэтического образа ветра воплощается в таком его характерологическом качестве как случайность, внезапность. Поэта вдохновляют не прогнозируемые муссоны и пассаты, а скорее то, что, образно говоря, «случайно случается». Вдруг. Для поэта не существует расчётов метеорологов и сводок погоды, для него есть стихия, непредсказуемо врывающаяся в мир. В русской поэзии это — турбулентные, вихревые движения, возникающие в хаосе перемещений воздуха, — на разных высотах,

в глубинах пространства, на, казалось бы, произвольно варьирующихся направлениях, с разной силой и размахом:

*А к вечеру тучи с востока.
Обложены север и юг.
И ветер жестокий не к сроку
Влетает и режется вдруг
О косы косцов, об осоку,
Резучую гущу излук.*

Б. Пастернак.

Ветер (четыре отрывка о Блоке). 1956

В этих стихах подчёркнуто такое свойство стихии ветра как непредсказуемость («И ветер жестокий не к сроку»), которое потенциально сопрягается с опасностью, риском, вспышкой вихря или — вдруг! — с лёгкой прохладой. А всё то, что невозможно предвидеть, предсказать, несёт в себе тайну, и потому привлекает и вдохновляет поэта. Ветер неожиданно нарушает спокойствие, дрёму жизни своей шальной энергией, он пробуждает в творческой личности эмоциональный отклик:

*Какой большой ветер
Напал на наш остров!
С домишек сдул крыши,
Как с молока — пену.
И если гвоздь к дому
Пригнать концом острым,
Без молотка, сразу,
Он сам войдет в стену.*

Н. Матвеева.

Ветер. 1961

С помощью гиперболы поэт образно передаёт энергичный разрушительный порыв внезапно налетевшего ветра.

Казалось бы, ветер — это только стихия воздуха, но он обладает способностью проникать во все другие стихии, взаимодействовать с ними. В небесных высотах он «гоняет стаи туч», своим движением колеблет всё на земле — и леса, и травы, он взволновывает воду на всех водных поверхностях, он раздувает огонь. Он всё видоизменяет, всё заставляет по-своему оживать, обновляться, преобразовываться или погибать.

Ветрам свойственно создавать полифоническое звучание: с их движением связаны протяжные и краткие, высокие и низкие, громкие и тихие звуки, поэтому музыкант слышит в ветре широкую гамму звуков — он свищет, воет, завывает, ревет, гудит, плачет, шелестит и даже шепчет. Ветер порождает своеобразную музыку: «Невский ветер звенит заунывно в развешанных арфах». (И. Бродский. От окраины к центру. 1962).

Поэтам дана способность чутко улавливать скрытые нюансы в звучании ветра: «А голос ветра был понятен мне» (А. Ахматова. Ива. 1940). Это рождает множество ассоциаций у творческих личностей, что отражается в звуковой наполненности поэзии.

В результате синтеза различных свойств стихии летающего воздуха в представлении художника создаётся некая сюрреалистическая картина бытия — это, казалось бы, спонтанно меняющееся небо с метаморфозой постоянно преобразующихся подвижных облаков, это вызванная ветром зыбь и рябь озёр, отражающая переменчивое небо, это летящие по ветру ветви плакучей ивы... Создаётся ощущение, что всё, колеблющееся на ветру, — живые существа, исполненные скрытого сознания, прихотливо решающие, как им наслаждаться полётом, как изменяться и как произвольно изменять этот подвластный им мир. Кажется, что всё наделено таинственными способностями, родственными человеческим:

*Люблю его, когда, сердит,
Он поле ржи задёрнет флёром
Иль нежным лётom бороздит
Волну по розовым озёрам;*

*Когда грозит он кораблю
И паруса свивает в жгутья;
И шум зелёный я люблю,
И облаков люблю лоскутья...*

Ин. Анненский. Ветер. Б. 2.

Постоянное перемещение огромных воздушных потоков вносит в мир тревожное чувство неопределённости, неустойчивости бытия. Меняется видимая картина окружающего мира, и в то же время возникает внутреннее ощущение ожидания неясных, неуправляемых изменений. В этом и проявляется не подвластное ясным законам сюрреалистическое движение реальности, которое отразил в своём творчестве Сальвадор Дали.

Многоликий образ ветра всегда несёт в себе недораскрытый потенциал смысла, который как бы никогда не «выбирается» до конца. По-

лучается, что стихия ветра — своеобразная непознаваемая «вещь в себе». И это обуславливает проявление в искусстве чего-то неожиданного, что особенно вдохновляет поэтов и воплощается в специфической образности поэзии.

* * *

Все свойства ветров находят своё преломление в отражении искусством различных сфер реальности — природной, социальной, индивидуальной. Образ ветра по-своему насыщает ассоциативными связями не только землю и небеса, но также символически проникает в душу человеческую, а также в социальную реальность.

В произведениях искусства ветер отражается, прежде всего, как **явление** природы при художественном описании пейзажа, и в этом случае часто реальная движущаяся картина, наблюдаемая поэтом, насыщается глубоким философским или психологическим смыслом: «Только мокрые листья летят на ветру, спешат из рощи, улетают, словно слышат издали какой-то осенний зов». (И. Бродский. Проплывают облака. 1961). Послушные ветру опавшие листья устремляются в дальнее пространство статей как бы одушевлённых существ. При этом сам ветер — ведущая, направляющая их полёт сила, придающая этому движению внутреннюю жизнь и даже подразумеваемую осмысленность.

Ветер порою врывается в мир воинственным героем, несущим разрушение, потерю всякого равновесия:

*...Ночь гремела самодуркой,
Всё к чертям летело, к чёрту.
...Так, скажу, проклятый ветер
Дул, как будто рвался порох!*

Н. Заболоцкий.

Битва с предками. 1929–1930

Вот он, такой «проклятый ветер» — разбойник, страшный смерч, взвихрывающий, поднимающий на дыбы всё живое. Это — безжалостный, убийственный ураган, обрушивающий зло в земное бытие.

Внутренний потенциал образности стихии ветра заключён также в произвольной его переменчивости, в способности перепадов от буйства к полному умиротворению. При этом порывы ветра в образном строе поэзии превращаются в символические вспышки страстей, в приливы чувств.

В противовес Борею, ледяному северному ветру, в противовес «Сиверко», -холодному северо-восточному ветру, в русской поэзии также воспевается тихий, кроткий, миролюбивый Зефир. Реальные свойства такого ветра — его нежность, тепло — вдохновляют поэтов на выражение положительной гаммы чувств. В стихотворении Ивана Пнина передаётся диалог могучего разрушительного ветра и лёгкого Зефира:

*«...Тебе покорствуют лужочки и кусты,
А я, коль захочу, колеблю небесами». —
«Тиранствуй, разоряй, опустошая мир,
Пусть будут все тебя страшиться, ненавидеть, —
С приятной тихостью сказал ему Зефир, —
Во мне ж пусть будет всяк любовь и благодать видеть».*

Иван Пнин.

Южный ветер и Зефир. 1798

Серьёзные нравственные проблемы противостояния добра и зла, любви и ненависти выражаются поэтом в символическом столкновении столь разных ветров. Таким образом, ветер порождает в поэзии сопоставления и противопоставления.

В спектре от бури, смерча, урагана, взрывающего порядок, до тихого, лёгкого, ласкового ветерка, несущего успокоение, радость, удовольствие для души, заключается для поэта арсенал образных ассоциаций:

*Лёгкий, лёгкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?
Чем душа опять полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелётная весна?*

В.А. Жуковский.

Весеннее чувство. 1816

Однако и свежий весенний ветерок может навевать не только лёгкие, светлые чувства, но и серьёзные, даже философские мысли, как это выражено в известном стихотворении А. Ахматовой:

*Здесь всё меня переживёт,
Всё, даже ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух веший,
Морской свершивший перелёт.*

*А. Ахматова.
Приморский сонет. 1958*

Проблема быстротечности человеческой жизни и вечности «перелёта» воздушных потоков как бы умиротворяется тихим восхищением вешним воздухом, прилетевшим с моря.

Поэты могут наделять сам ветер человеческими чувствами, как бы перенося свои переживания в природу:

*Свисти тучи в кудель и окутав горные щели,
Ветер, рыдая, прядёт тонкие нити дождя.*

*М. Волошин.
Киммерийские сумерки. 1907*

В то же время поэт наполняет потоки воздуха ассоциациями, своими ощущениями, что позволяет передать такое, казалось бы, эфемерное свойство ветра как способность пропитываться запахами и переносить их. Так, Велимир Хлебников по-своему чувствует (или воображает) аромат ветра:

*Ветер сладостно сеет
Запахом маслины,
Цветок Одиссея.*

*Велимир Хлебников.
Крымское. Конец 1908*

Обычно в поэтических пейзажах отражается как собственно описание картины природы, так и скрытое, часто художественно психологизированное состояние живой жизни. Это означает своеобразное перевоплощение физического передвижения воздуха в эмоциональное движение человеческой души.

*Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес,*

*Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет тёмный лес.*

Н. Некрасов. Перед дождём. 1846

Однообразный вой ветра наполняет природу музыкой печали, создаёт минорное звучание, навеивает тревожные предчувствия. Это вызывает у поэтов ассоциации с тёмным спектром красочной гаммы, отражающей угнетённое состояние природы и через это — человеческой души. Таким образом, в стихах даже простое упоминание ветра в сочетании с выразительным эпитетом может создать особое впечатление от изображения пейзажа, несущего определённое настроение.

Вместе с тем в поэтическом образе ветра могут соединяться сразу многие его свойства:

*Неудержимый, властный, влажный,
Весельем белым окрылён,
Слепой, безвольный — и отважный,
Он вестник смены, сын Времён.*

*В нём встречных струй борьба и пляска,
И разрешающе остра
Его неистовая ласка,
Его бездумная игра.*

З. Гиппиус. Весенний ветер, 1907

Кажется, что это резвый молодой порыв — не даром это стихия весеннего ветра, который разрушает зимнюю скованность, высвобождает скрытые силы. Здесь присутствуют не только физические характеристики природного явления, но также качества, делающие его очеловеченным, одушевлённым существом, — он «слепой, безвольный, отважный», ему свойственны ласка и способность игры. Поэт создаёт из стихии персонафицированное явление, олицетворяющее субъект активного действия.

Мощное движение ветров в поэзии также ассоциируется с судьбоносными **социальными переменами**. Это художественно выражено в известных строках поэмы А. Блока «Двенадцать»:

*Чёрный вечер.
Белый снег.*

*Ветер, ветер!
 На ногах не стоит человек.
 Ветер, ветер —
 На всём божьем свете!
 Завивает ветер
 Белый снежок.
 Под снежком — ледок.*

А. Блок. Двенадцать. 1918

В этих строчках заключается не столько описание зимы, сколько оценка радикальных перемен в жизни — ледок под снегом предупреждает о будущих тяготах. У Блока это сдвиги вселенского масштаба, приносимые неукротимым ветром бунта, возмущения, протеста.

Многие другие поэты связывали катастрофические потрясения в истории нашей страны — войны и революции XX века — с образом грозного ветра, взрывающего, воспаляющего всё вокруг:

*Ветер смут, побоищ и погромов,
 Медных зорь, багровых окоёмов,
 Красных туч и пламенных годин.*

М. Волошин. Северовосток, 1920

И иногда поэты конкретно-историчны и жёстко сопрягают происходящие глобальные перемены с самыми ужасными ипостасями ветра. Так, Марина Цветаева, трагически воспринимая большевистский переворот 1917 года, с крайним накалом чувств передаёт через образ жестокого ветра своё отношение к этому событию:

*Пурпуровое поветрие,
 Первый вестник мятежу, —
 Ветер — висельник и ветреник...
 ...За твои дела острожные, —
 Расквитаемся с тобой, —
 Ветер, ветер в куртке кожаной,
 С красной — да во лбу — звездой!*

М. Цветаева.

Ветер, ветер, выметающий... 1920

Этот агрессивный шквальный ветер перемен — смерч, сокрушающий всё устойчивое, сложившееся, разрушающий жестоко и безвозвратно.

В поэзии такой мощный ветер связывается с грозными социальными потрясениями, и чаще всего это не просто сравнение со стихией, — это образное перевоплощение природной стихии в социальную (с помощью метонимии производится перемещение субъекта действия).

С помощью образа ветра поэты соотносят волнение в природе, вызываемое его порывами, с внутренним беспокойством человека. Сила воздействия ветра на эмоциональное восприятие мира поэтом определяется также тем, что различные ветры воздействуют на различные органы чувств — и зрение, и слух, и обоняние, и осязание. Ветер может пронизывать всё человеческое существо, охватывая его целиком:

*Мы вышли к морю. Ветер к душе
Летит, гремячий и тугой,
Дыхание перехватил — и в уши
Ворвался шумною струей.*

В. Ходасевич.

Мы вышли к морю. 1916–1919

Воздействие внешнее соотносится с внутренним, душевным состоянием поэта, смысловое многообразие стихии позволяет передавать различные состояния души человеческой. Ветер становится собеседником. Чаще всего это прямая связь, и сама стихия ветра наполняется человеческим переживанием.

*О чём ты воешь, ветр ночной?
О чём так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятым сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нём
Порой неистовые звуки!..*

Ф. Тютчев.

О чём ты воешь, ветр ночной?

Начало 1830-х годов

С одной стороны — смятение от порыва ветра, а с другой — умиротворение. В поэзии это даёт возможность выразить единство человека и природы, вызванное благотворным соприкосновением с долгожданным ветром — вестником добра:

*Ветер нам утешенье принёс,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.*

О. Мандельштам.

Ветер нам утешенье принёс... 1922

Мощная воздушная стихия символизирует неуправляемую силу природы, её неограниченную власть над всем сущим. Так возникает образ ветра смерти как предчувствие беды, крушения, конца — ветер становится посредником между мирами, влекущим в тьму неведомого.

Анна Ахматова, отказавшаяся после революции уехать из Петербурга за границу, предвидит страшные события, но остаётся тверда в своём решении, даже осознавая грозные опасности. Вся трагичность ситуации, обречённость на гибель множества людей в условиях Гражданской войны она передаёт через образ «ветра смерти»:

*Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит,
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет.*

А. Ахматова.

Согражданам. 1920

Такие метельные ветры, символизирующие воплощение тёмных сил, навсегда связались с известными строчками Пушкина:

*Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...*

А.С. Пушкин. *Бесы. 1830*

Мотив бесовства ветра смерти ярко отражается в романтизме, а также символизме. Вот как пронзительно это звучит в стихотворении Владимира Соловьёва:

*Ветер с западной страны
 Слезы навевает;
 Плачет небо, стонет лес,
 Соснами качает.
 То из края мертвецов
 Вопли к нам несутся.
 Сердце слышит и дрожит.
 Слезы льются, льются.*

В. Соловьёв. Ветер с западной страны... 1892

Можно также отметить в поэзии связь образа ветра с представлением о его вечности, о неиссякаемости источника его вечного существования:

*И опять, как раньше, с дикой злостью
 Запоёт тоска...
 Пусть хоть ветер на моём погосте
 Пляшет трепака.*

С. Есенин.

Свищет ветер под крутым забором... 1917

Наиболее характерным для образа ветра в поэзии является ассоциирование его с идеей свободы — свободы как личностной, так и социальной. Неуправляемость ветров, их вольница всегда привлекали внимание поэтов, поскольку во все времена они вынуждены были творить в условиях ограничений, связанных с политикой властей, с цензурой, с внутренним самоконтролем. Самое известное и самое прямолинейное выражение этого смысла можно видеть в пушкинском «Узнике», который был написан в южной ссылке:

*Мы вольные птицы: пора, брат, пора!
 Туда, где за тучей белеет гора,
 Туда, где синеют морские края,
 Туда, где гуляем лишь ветер... да я!»*

А.С. Пушкин. Узник. 1822

Ветер как воплощение свободного полёта часто соотносится поэтами с птицами — их роднит небо, свобода, мятежный дух. У Пушкина это «вольная птица», «орёл молодой», который выражает мечту о свободе. А у К. Бальмонта образ чайки в соединении с ветром символизирует смятение, отчаяние, потерянность живого существа в мятущихся вихрях стихии.

*Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная,
Бесприютная чайка из дальней страны.*

К. Бальмонт. Чайка. 1894

В других случаях свободный ветер связывается с мчащимися в привольных степях табунами лошадей. Так это выражено в стихотворении Лермонтова «Узник»:

*Добрый конь в зелёном поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустил...*

М.Ю. Лермонтов. Узник. 1837

Метания ветра, его неуправляемость связываются в искусстве с представлением мятежности человеческого духа, с неприкаянностью, вечным беспокойством ищущей души. «А он, мятежный, просит бури...»

Иногда ветер преобразуется в поэзии в вездесущую стихию, пронизывающую одновременно природу, человеческую душу, историю, — и всё сплавляет в единый тревожный узел. Это слышится в стихах Б. Пастернака, посвящённых А. Блоку:

*Тот ветер, проникший под рёбра
И в душу, в течение лет
Недоброю славой и доброй
Помянут в стихах и воспет.*

*Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.*

Б. Пастернак. Ветер (четыре отрывка о Блоке). 1956

Многозначность образа ветра пробуждает игру воображения у творческой личности в любом виде искусства, в результате чего рождается огромное разнообразие подчас далёких или даже противоположных художественных ассоциаций. В живописи это проявляется очень наглядно, например, у И. Левитана в его картине «Над вечным покоем»: безветрие, безмолвие, вызывающие мысли о красоте, о бесконечности природы. «Остановись, мгновение» здесь выражается неподвижностью и тишиной, которая как бы извлекает реальность из движения времени. А в контраст этому — грозное волнение, переменчивость, «вечное движение» — буйный шквалистый ветер в картине Айвазовского «Девятый вал».

Таким образом, можно сказать, что полисемантическое содержание такого явления, как стихия ветра, для искусства в целом, и в особенности для поэзии — неисчерпаемый источник бесконечного числа художественных ассоциаций.

ОБРАЗЫ СТИХИЙ НА СТАРИННЫХ КАРТАХ МИРА

Каждая старая карта — сама по себе история;
часто она включает в себя всего понемногу:
немного фольклора и философии,
немного искусства, хорошего и плохого,
и чуть-чуть научных фактов.

Ллойд Браун.

История географических карт

Существовавшие уже в далёком прошлом представления о мире, в котором живёт человек, отражены не только в фольклорных произведениях разных жанров: сказках, былинах, преданиях, легендах, мифологических рассказах, заговорах, пословицах, поговорках. Одним из интереснейших источников, показывающих нам то, как человек представлял себе мир во всём многообразии, являются старинные географические карты.

«ВОДА, ВОДА, КРУГОМ ВОДА...»

История картографии охватывает уже почти пять тысячелетий¹. От первых карт земельных владений, составлявшихся в Древнем Вавилоне (середина II тысячелетия до н.э.) для расчётов налогов, до карт, подготовленных на основе аэрокосмических снимков в наши дни, — таков путь её развития. На всём протяжении этого времени люди реализуют осознанную ими ещё в глубокой древности потребность узнать окружающий мир и как можно более точно и всеобъемлюще изобразить его в виде чертежа-карты.

На первых простейших картах, выполненных на глине или папирусе, на ткани, металлических пластинах или дереве, наконец, на бумаге и в «цифре» на электронных картах, человек как можно более подробно изображает пространство суши и воды на нашей планете, поражающее своими масштабами. Материки, острова, океаны и моря являются его

¹ Картографические материалы, отражающие рассматриваемые здесь вопросы, настолько обширны, что все они не могут быть отражены в рамках настоящей статьи. Автор обращается только к части карт, иллюстрирующей выдвигаемые положения.

составными частями, при этом именно земля и вода, в их взаимном расположении и во взаимодействии, явились первыми элементами природы, о которых стали рассуждать и писать философы в своих трудах. Всех их, в первую очередь, интересовал ответ на вопрос об устройстве мира и о природе Земли, которую каждый из них представлял по-своему: как плавающий в море диск, сегмент цилиндра или шар. Например, у древнегреческого автора Анаксимена (ок. 500 г. до н.э.) мир, поддерживаемый в пространстве сжатым воздухом, был прямоугольным и водяным. Средиземное море имело берега, но за горизонтом уже плескалось величайшее кругоземное море — океан (Рис. 1).

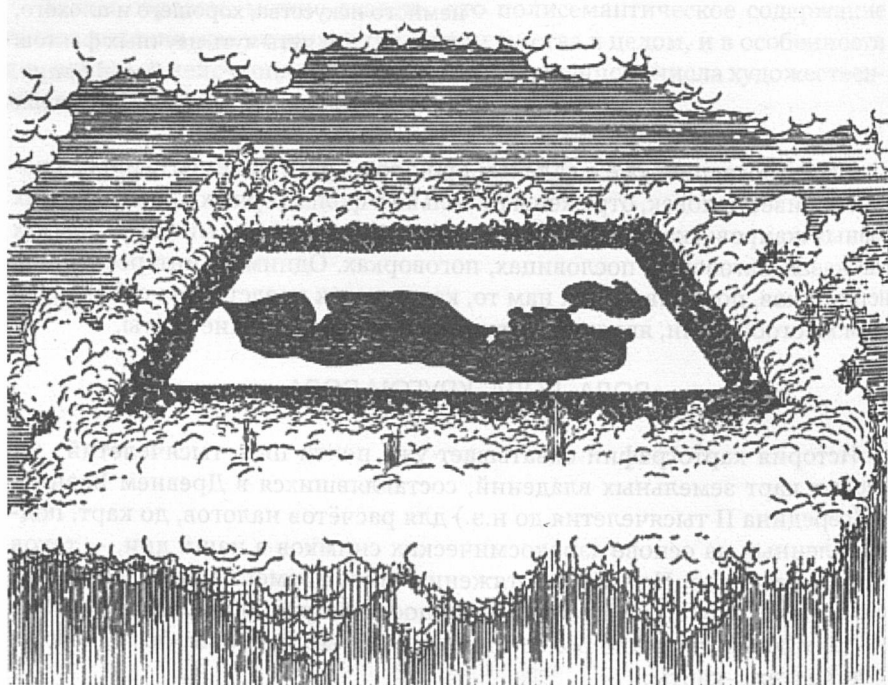


Рис. 1. Стихи воды по представлениям о прямоугольном «водяном» мире у Анаксимена [1:46]

Древнегреческие философы-материалисты в своих трудах не только первыми показали, как и из чего устроен мир, но и охарактеризовали те силы, которые участвуют в его формировании и развитии. Назвав их стихиями², они классифицировали и охарактеризовали основные элементы природы, такие как огонь, воздух, вода и земля. Позднее сюда был добав-

² Стихия (от греч. *Stoicheion*) — первоначало, первооснова, элемент.

лен ещё и эфир, под которым стали понимать особое небесное вещество, «заполнитель пустоты» в Космосе.

В древнекитайской философии к основным стихиям относили металл, землю, воду, дерево, огонь. Под стихиями понимались ещё и явления, силы природы, обнаруживающиеся как могущественные, разрушительные и неуправляемые начала или стремления. В качестве таковых рассматривались, например, бури, землетрясения и другие напасти, которые стали именовать стихийными бедствиями. Много позже под стихией, в переносном смысле, стали понимать ещё и всю окружающую, привычную среду обитания человека или обстановку, в которой он существовал.

По мере накопления знаний об устройстве мира, возникла потребность установить положение каждого из элементов, составляющих мир в целом, определить их взаимосвязи и взаимовлияние. Наконец, потребовалось придумать свой образ для каждой стихии и найти способ и место, где бы можно было показать стихии, наполняющие мир.

Таким первым вместилищем стихий стали карты мира. Для того чтобы понять, как и почему первоэлементы «прописались» на них, нужно уяснить следующее. Мир стихий у философов первоначально существовал в текстах, которые содержали не только взгляды на мироустройство. В трактатах излагались ещё и географические знания, которые было чрезвычайно трудно отделить от мифов.

Представления античных философов школ Демокрита, Пифагора, Аристотеля (V–IV вв. до н.э.), хотя и тоже отражали различные мифы, но были более логичными. Во II в. н.э. в «Альмагесте» Клавдия Птолемея, например, была даже создана первая математическая модель Вселенной, основанная на всей совокупности данных астрономических наблюдений. Эта геоцентрическая система мира объясняла все известные в ту эпоху астрономические явления и господствовала около полутора тысяч лет.

Древние философские труды содержали, в лучшем случае, лишь рисунки, сопровождавшие рассуждения их авторов о мироустройстве. В 499–498 гг. до н.э. в Спарте Аристагор из Милета изготовил первую карту из железа, на которой были показаны земли, принадлежавшие разным народам, на Ближнем Востоке. Были перечислены прилегающие к ним моря и показана река Хоасп, чистую воду из которой персидские цари постоянно возили с собою в серебряных сосудах [2].

В Средние века философские труды греков стали переводить на европейские языки. Поскольку в то время в Европе господствовало христианство, то на подготавливаемых по текстам схемах отразились одно-

временно космологические³ античные представления о мироустройстве и новые стереотипы христианской веры, и взгляды на историю сотворения мира (Рис. 2).

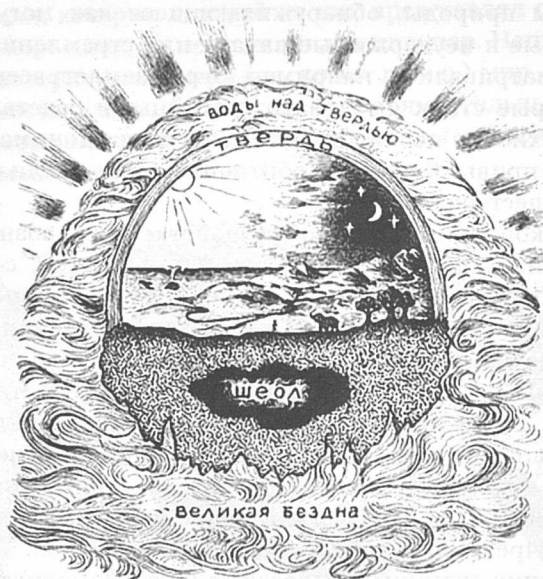


Рис. 2. Стихии в представлениях средневековых теологов⁴ об устройстве мира

Так получилось, что место стихиям нашлось именно на картах, которые сопровождали только что переведённые философские трактаты и составлялись по ним. Труды философов, содержащие одновременно географические сведения и представления о стихиях, стали главным источником информации об устройстве окружающего человека мира.

Карты, по существу, стали рефлексией на рассуждения философов об устройстве мира, которые можно было использовать на практике. Например, для обоснования и демонстрации границ империй, установившихся

³ Космология (от космос и логос) — учение о Вселенной как части целого. В наивной форме космологические представления зародились в глубочайшей древности в результате попыток человека осознать своё место в мироздании и являлись характерной составной частью различных мифов и верований.

⁴ Теология (греч. theologia, от theos — бог и logos — слово, учение), богословие, совокупность религиозных доктрин о сущности и действии бога, построенная в формах идеалистического умозрения на основе текстов, принимаемых как божественное откровение.

в ходе военных кампаний. Нашлись гениальные люди, которые додумались до применения карт в мореплавании.

Примером того, как создавались карты на основе текстов, может служить, например, знаменитая «Карта Идриси». Ал-Идриси — потомок эмирского рода — много путешествовал. В 1154 г., находясь в Италии по заданию короля Рожера, он подготовил книгу, которая нам сегодня известна под разными названиями, например, как «Книга Рожера». В предисловии к этому труду Идриси говорит, что сначала он обобщил сведения античных, а также арабских географов. Это греки Птолемей (жил в Александрии в первой пол. II в.) и Орозий (первая пол. V в.), а также арабы Ибн Хордадбех, ал-Йакуби и др. (IX–X вв.). Вслед за этим по приказу короля детальная карта сначала была отлита на пластине из серебра, и только затем на её основе были подготовлены бумажные карты (Рис. 3) [3]. Идриси упоминает, что только потом уже была составлена и сама книга. Несмотря на, якобы, первичность карты по отношению к книге, мы понимаем, что именно тексты — труды учёных, прежде освоенные Идриси, явились первоосновой для карт, изготовленных потом из металла и бумаги.



Рис. 3. Карта Идриси, 1154 г.

Карта Идриси показывает нам сушу с горами и берущими в них своё начало реками, воды океана и морей, омывающие материки, а также озёра. Всё это и есть главные стихии на Земле. «Классические» стихии мира, такие как вода и земля, показывает нам и так называемая «Карта № 8 из

рукописи GKS 2020,4^о», которую относят примерно к 1200 году (Рис. 4). Земная поверхность в виде окружности, разделена на ней на пять поясов: два приполярных (холодных), центральный, занятый океаном с двумя морями — Красным и Индийским, и два умеренных. В северном — умеренном — поясе отмечены как крайние пределы известного к тому времени человеку мира (ойкумены): Оркадские острова⁵ на западе и Каспийское море на востоке. Обратим внимание на то, что, по мнению древних, вода по своей распространённости занимает первое место в окружающем человека мире. Стихия воды как бы преобладает надо всем, она всеобъемлюща и вездесуща. Она кругом. Греческий натурфилософ Фалес Милетский (624–548 до н. э.), например, утверждал, что «Вода — первооснова всего» и «Всё твёрдое осаждается из воды». Он писал о том, что эта природная стихия-вещество встречается на земле в трёх состояниях — жидком, твёрдом и газообразном.

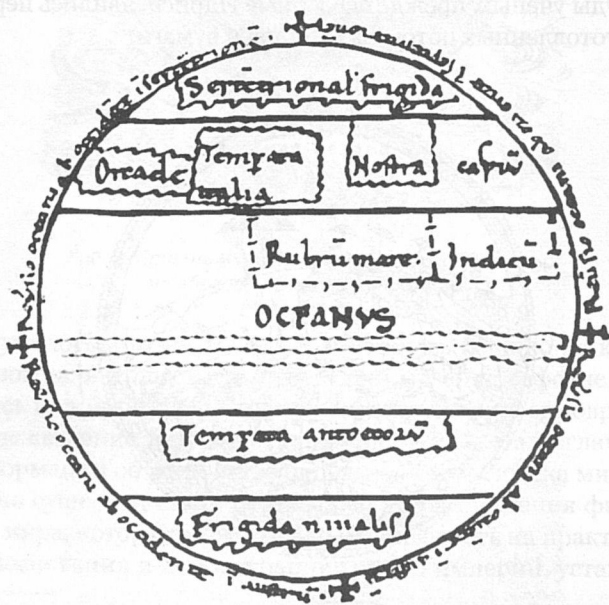


Рис. 4. Карта, иллюстрирующая стихии воды и земли, их взаимоположение и границы между ними [5]

⁵ Оркадские (по-английски Оркнейские острова) — группа небольших, частью необитаемых островов у северной оконечности Шотландии. Отделены от её берегов проливом Пентланд Фёрт.

Уже первые карты содержат немало географических названий. Особенно много их на карте Идриси (Рис. 3). Здесь земля и вода разделены с севера на юг на семь широтных зон — климатов. Каждая из них с запада на восток разделена ещё на десять зон. Таким образом, получались 70 сегментов, для каждого из которых была подготовлена своя собственная карта. Для того, чтобы составить все эти карты, их автор должен был освоить гигантскую по своему объёму информацию. Факты, вкратце, таковы: если в текстах было упомянуто 6 тыс. наименований географических объектов, то 2,5 тыс. из них нашли своё место на картах [3]. Как в сочинениях содержались сведения обо всех известных к тому времени арабам странах, от Западной Африки до Скандинавии и от Марокко до Китая, также представлены они и на картах. Таким образом, авторы географических карт изображали воду и землю (сушу) как нечто, имеющее сложный состав. Так, например, земная твердь складывалась из ограниченных по площади частей земного диска, на которых были обозначены географические объекты в виде рек, внутренних морей, гор, каждый из которых имел своё географическое название. Вот почему мы не ошибёмся, если скажем, что в силу своей многочисленности уже эти названия сами выступали в роли стихии особого рода. Она влияла на труд первых картографов, делая их работу чрезвычайно сложной, поскольку все названия нужно было привязать к конкретному месту на суше или на воде.

В Средние века широкое распространение получают карты, которые из-за их внешнего вида принято относить к картам «Т-О типа». На них в Круг земной «О» вписан знак «Т». Последний интерпретируется средневековыми авторами как крест, символизирующий мир, который «ожидает погибель». Земля здесь представляется в виде плоского диска, омываемого Океаном, а над Землёй располагается Небо («небесная твердь»), что соответствует теологическим представлениям о мироустройстве (Рис. 2). Зачастую на картах «Т-О типа» основные части обитаемого мира названы именами трёх сыновей Ноя — Сима (Азия), Хама (Африка), Иафета (Европа), которые были упомянуты в Библии (Рис. 5).

Это свидетельствует о том, что древние авторы карт связывали части суши-стихии с тремя пережившими Всемирный Потоп (стихийное бедствие) легендарными прародителями множества народов. На этой карте



Рис. 5. Карта Исидора, 1472 г.
(карта «Т-О типа»)

весь известный мир делится на три земельных части, расщеплённые Средиземным морем и окружённые большим Океанским морем, что лишний раз демонстрируется нам соотношение таких стихий как вода и земля.

Приведём здесь основополагающие функции стихий земли и воды по отношению друг к другу, которые мы наблюдаем на первых картах мира.

Стихия «суша» питает стихию воды ручьями и реками, разъединяет водную стихию и даёт её частям берега; вмещает, располагает жизненное пространство, служит местом творения и жизни человека, а также местом обитания животных. Стихия «вода» окружает и омывает берега суши; разделяет и одновременно соединяет (обеспечивая плавание) отдельные части суши; укрывает от внешних сил. Вода, находясь вокруг всего сущего и окружая стихию суши, определяет границы мира.

«ВЕТЕР, ВЕТЕР, ТЫ МОГУЧ....»

С XII столетия к основным элементам природы, таким как вода и земля, на картах добавилось ещё и небо, наполненное воздухом. Это объясняется тем, что средневековые карты не только иллюстрировали труды античных авторов, писавших о Земле и населявших её людях. Эти карты отображали ещё и библейские представления о мироздании. Примером классического изображения Земли в соответствии с тем, как её описывают в «Священном Писании», может служить карта, составленная по книге «Комментарии к Апокалипсису», автором которой был церковный писатель Беат Либанский (Рис. 6).

На этой карте Круг земной вмещает историю человека, как её представляла Библия. Здесь наряду с водными стихиями в виде рек и морей,

а также со стихией земли, которую символизируют горы и пещеры, мы видим перволюдей Адама и Еву. Изображён и змий, упоминавшийся в божественных книгах. На земле мы находим упоминание и о Европе и Азии.

Особый интерес для нас представляют четыре ветродуя, помещённых по углам карты. Они выпускают ветры земные из своих золотых мешков. Данная карта демонстрирует нам тезис о том, что карты в средневековье объединяли географические, мифологические и «новые» христи-



Рис. 6. Мир, каким его представляли в Средние века. Туринская копия карты Беата из Либааны (1150 г.) [1:182].

анские воззрения на устройство мира и место в нём стихий. В греческих мифах сын Посейдона, бывший повелителем ветров, радушно принял Одиссея и его спутников на своём сказочном острове Эолия. Он даровал им кожаный мех с заключёнными в нём «противными» ветрами, чтобы облегчить ахейцам возвращение на родину. Любопытные спутники Одиссея открыли мех, когда находились уже недалеко от родины, и вырвавшиеся ветры пригнали корабль обратно к острову Эолия. В этот раз сын Посейдона отказал им в помощи. Так возникло понятие «уста Эола», в переносном смысле — дуновение ветра. Подобные ветры, которые, так или иначе, воплощены в человеческое обличье, принято называть антропоморфными ветрами. Изображение таких проявлений стихии воздуха очень широко было распространено в ранней картографии. Так, например, ветры, дующие с разных сторон на «колесо Фортуны»⁶, мы находим на многих картах. Фантазия составителя одной из таких карт подсказала ему разместить по периметру «колеса» антропоморфные ветры — головы людей, выдувающих воздушные потоки (Рис. 7).

Необходимо отметить, что изображаемые воздушные струи, выдуваемые людьми, которые мы находим на ранних картах, имели множественное значение. Так, например, они символизировали стихии, которые заставляли восходить и заходить солнце, которое под воздействием ветра перемещалось по небу, отворяя каждый раз день и ночь. Под ними подразумевались также особые потоки воздуха, которые заставляли вообще крутиться всё сущее на Земле. По мере же развития мореплавания изображение ветров на картах получило новый смысл. Ветры служили для того, чтобы надувать паруса и заставлять двигаться в ту или иную сторону морские суда. Отсюда ветры, различающиеся по силе и направлению, в котором они дуют, даже получали свои собственные названия. Не останавли-

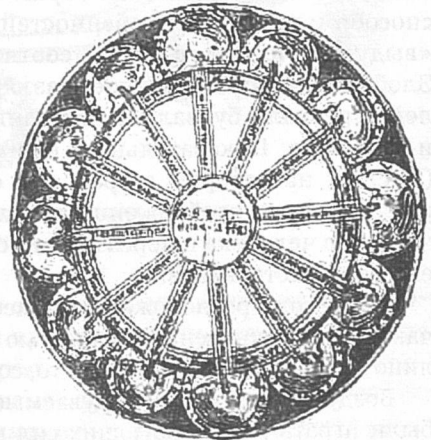


Рис. 7.
Миниатюра из французского
манускрипта XIII в.

⁶ Колесо Фортуны (лат. Rota Fortunae) — название «большой розы» — круглого окна на западном фасаде романских и готических соборов. Переплёт такого окна, как раз, и напоминает колесо со спицами

ваясь на прочих, поскольку существует «Словарь ветров» [4], в котором можно подробно ознакомиться с их названиями, назовём некоторые из них. В древнегреческой мифологии ветры персонифицировались и связывались со сторонами света: западный – Зефир, северный – Борей и южный – Нот. У Гомера к ним был добавлен Евр – бог восточного ветра, брат трёх первых ветров. У римлян его прозвали Вольтурном.

Хотя свои имена имели и остальные ветры, но о них не сложилось преданий, их не обожествляли и им не приносили жертвы, как богам или героям, в отличие от Зефира, Борей или Нота. Зато многие ветры не только показывались на старинных картах, но при них обязательно помещались их названия. В этом географические карты с изображёнными на них стихиями словно бы иллюстрировали древнюю поэзию. Таковы, например, карты Германуса и Фриза, составленные по данным К. Птолемея (ок. 1460 г.), Венецианская карта (1482 г.), карта мира Хартмана Шеделя (1493 г.), Макробиуса (1519 г.), Мюнстера (1562 г.), Агнесы (1542–1544 гг.), Апиана (1544 г.) и другие. С ними можно, например, подробно ознакомиться в интернете на картографических сайтах, которые несложно разыскать, пользуясь любимым поисковиком.

Каждому ветру, поскольку он имел не только своё собственное название, но и характеризовался силой, периодичностью и направлением, соответствовал свой образ. Характер ветра передавался особым способом: исходя из особенностей того или иного ветра, его на картах «выдувал» человек с лицом, соответствующим характеру самого ветра. Злобное, ласковое, нежное, разъярённое... Здесь фантазии составителей карт были буквально безграничны, всё зависело от их мастерства и выдумки. Показательным примером может служить карта Рейча (Рис. 8), на которой ветрам как стихиям соответствуют совершенно реалистичные изображения лиц людей, каждое из которых передаёт характер человека и через это одновременно – главное свойство ветра, ему соответствующее.

Все 12 лиц, расположенных вместо цифр на циферблате часов, отличаются необыкновенной живостью и очень современны, особенно некое лицо в очках, занимающее место, соответствующее 2 часам.

Воздушные потоки, выдуваемые людьми в сторону моря, призваны были играть роль связующих сил между стихиями воздуха и воды. Демонстрация связи между ветрами и водами морей, объясняется интересами мореплавания. Антропоморфные ветры на картах служили для правильной ориентации моряков, поскольку являлись координатами пространства. Подобное предназначение ветров встречается в античной мифологии, где они обычно указывали морякам направления движения. Так, например, если ветер Septentrio на карте Рейча (Рис. 8) указывает на

север, то остальные ветры располагаются от него в разные стороны. Пользуясь названиями ветров, нанесёнными около «лиц-ветров», можно было указывать направления для ориентирования. В последующем вместо антропоморфных ветров, располагающихся на картах по окружности вокруг водно-земной поверхности, на картах стали изображать «розу ветров» (Рис. 9).

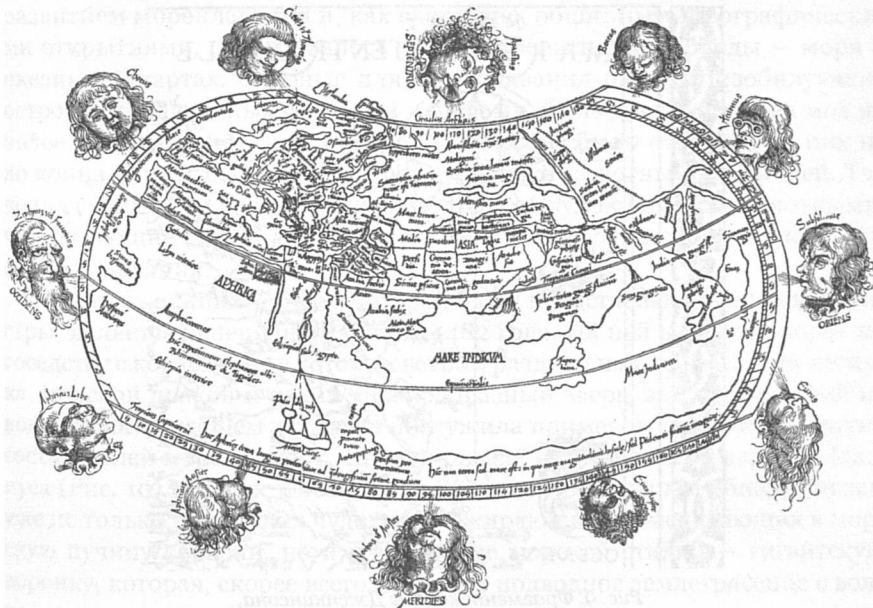


Рис. 8. Карта Рейча с антропоморфными ветрами, север слева, 1503 г.

Она является картографическим обозначением основных географических азимутов сторон горизонта, и предстаёт на картах в виде звезды с количеством лучей, кратным четырём. Со временем подобная «роза ветров» стала использоваться в эмблемах различных организаций (реже городов), символизируя вестороннюю направленность их деятельности, например: НАТО имеет четыре луча; Министерство по чрезвычайным ситуациям и Министерство транспорта Российской Федерации – восемь лучей и т.д.

Итак, философские рассуждения из текстов обрели визуализированную интерпретацию на картах, а символы стихий заняли на них почётное место в виде различных образов, отражающих представления о них.

Всё это позволяет сделать вывод о том, что в качестве важнейших стихий на старинных географических картах, были помещены самые главные и неразложимые элементы, лежащие в основе всех явлений природы. Это земля и вода. Позднее они были дополнены стихиями воздуха.

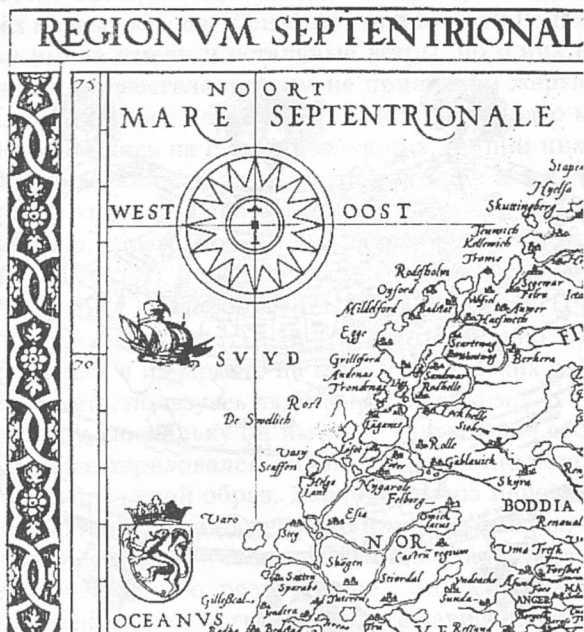


Рис. 9. Фрагмент карты Дженинсона, левый угол с «Розой ветров», 1560 г.

Благодаря взаимодействию этих стихий зарождались ветер, облака, смерчи, туманы. Под их воздействием формировались погодные условия с присущими им снегом или дождём. Из-за соединения этих стихий, в свою очередь, на суше возникали наводнения, а на водной поверхности образовывались гигантские волны, различные воронки, втягивающие в морскую пучину корабли. Всё это сначала было описано, и лишь затем «опредмечивалось» на картах.

Все пространные и подробные первоначальные рассуждения об энергии воздушной стихии (ветер, облака, смерчи, туманы, погодные условия – снег, дождь); земной стихии (горы, леса, пустыни, землетрясения); водной стихии (волны, наводнения); огненной стихии (извержения, пожары, молнии и гром), которые содержались в текстах, также требовали своего картографического отражения. Позднее эти рассуждения из тек-

стов тоже были перенесены на карты, заняв на них особое место в виде различных образов, соответствующих философским представлениям авторов древних трактатов о каждой из стихий природного толка.

ЗЕМЛИ И ВОДЫ, ПУГАЮЩИЕ МОНСТРАМИ

По мере развития географических знаний, что было обусловлено развитием мореплавания и, как следствие, обширными географическими открытиями, потребовалось детализировать стихию воды — моря и океаны на картах. Опасные для мореплавания районы, изобилующие островами, подводными мелями и рифами, было достаточно как можно более точно нанести на карты. Куда сложнее было отразить на них не до конца понятые явления природы, а также животный мир морей. Так водная стихия на картах стала наполняться чудовищными животными, чьи пугающие образы, как нельзя лучше, символизировали опасности самого плавания.

Одной из ранних карт, на которой были представлены подобные монстры, является венецианская карта 1482 года. На ней в южных морях по соседству с кораблями, у которых ветром раздуты паруса, показаны русалка, морской дракон и некий кабанообразный зверь, выглядывающий из воды. В последующем эта карта послужила примером для многих других составителей морских карт. Так, например, на знаменитой карте О. Магнуса (Рис. 10) в морях у побережья Западной Европы мы обнаруживаем уже не только гигантских чудовищ, пожирающих и утаскивающих в морскую пучину корабли, но и порождение морской стихии — гигантскую воронку, которая, скорее всего, означает подводное землетрясение с волной — цунами.

Поскольку объяснения всем этим природным явлениям, обусловленным проявлением стихий, не было, возникновение их приписывали, например, неким морским чудовищам, которые якобы обитали в море.

Начиная с упомянутой выше венецианской карты 1482 г. географические карты представляют нам ещё один элемент, являющийся порождением морской стихии и который можно было бы назвать «стихией зла». С помощью различных аллегорических образов, помещаемых на карты, отмечались географические пространства, которые являлись опасными для человека. Так, например, неисчислимыми страданиями и лишениями угрожают человеку пустыни, зоны повышенной сейсмической активности с их вулканами, цунами и подобными опасными явлениями. Это зоны действия разных стихий, которые во все времена вызывали у человека панику и ужас. Стихия зла — это ещё и враждебный человеку

мир опасных животных. И карта (Рис. 10) – тому пример. Аллегорические изображения животных, а также гротескный их вид говорят нам столько о незнании их человеком, а о том ужасе, который испытывали бывавшие в морях путешественники, пережившие различные проявления «злобного характера» стихий.



Рис. 10. Фрагмент карты «Северных земель»
О. Магнуса, 1539 г.

Наиболее опасными, с точки зрения угрозы для самой человеческой жизни, всегда были стихии, которые присущи именно морским пространствам. Понятно, что человек в процессе эволюции и своего совершенствования, а также в ходе развития культуры столкнулся с подобными стихиями далеко не сразу. Даже народы, которые испокон веков проживали на морском побережье и осуществляли плавание только вдоль и на виду у берега, не могли в полной мере ощутить, что такое стихия природных сил в открытом море, а тем более в океане.

В какой-то мере особый интерес к стихиям и, возможно, даже само их появление на географических картах являлись также следствием знаний человечества о величайшем бедствии – Всемирном Потопе, известном по библейским сказаниям (Рис. 11, 12).

По мере узнавания суши, географы обратили внимание ещё на одну начальную стихию – огонь, благодаря которому стихия земли изменя-



Рис. 11. Всемирный Потоп.
Рисунок А. Доре

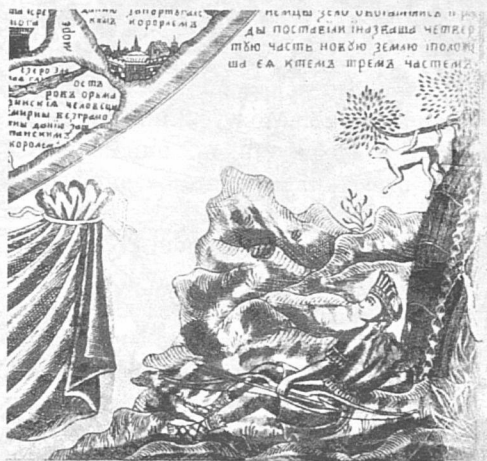


Рис. 12. Фрагмент карты-космографии,
переведённой на русский язык в XVI веке. По
некоторым оценкам, здесь изображена сцена
Всемирного Потопа

лась: появлялись горы и пустыни. Благодаря проявлению сил стихии огня происходили землетрясения, извержения вулканов, пожары. Огонь считался причиной явлений, случавшихся на небесах, таких как молния или гром, что также пытались отразить на картах.

СТИХИИ ЗВЁЗДНОГО НЕБА

Когда мы изучаем старинные географические карты, то непременно наталкиваемся на изображение ещё одного рода стихий, которые тесно взаимодействуют с рассмотренными нами выше первостихиями. Это те стихии, которые являются объектом изучения астрономии, и те, к которым равнодушна астрология. В первом случае речь идёт о стихии космоса, космического пространства с его планетами и созвездиями, во втором это знаки Зодиака, каждый из которых имеет свою собственную стихию. Астрономические и астрологические мотивы отражали как сами карты мира, так и самостоятельный вид карт, которые представляли звёздное небо, красота которого, как и карт его изображающих, буквально завораживает. О сложности и насыщенности подобных карт в какой-то мере можно судить по рисункам 13, 14.

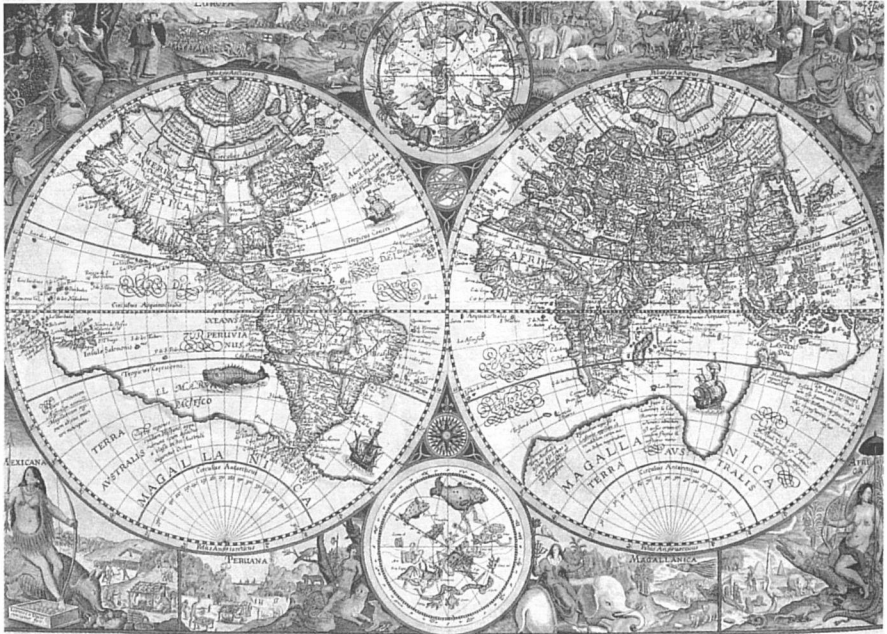


Рис. 13. Карта мира, авт. Петро Планцио, 1594 г.

Обращение к стихиям астрономии и астрологии на специальных картах звёздного неба, в то время, когда мы ведём речь о географических картах, вызвано тем, что на ранних этапах картографии планеты и созвездия, а также знаки Зодиака вызывали неподдельный интерес

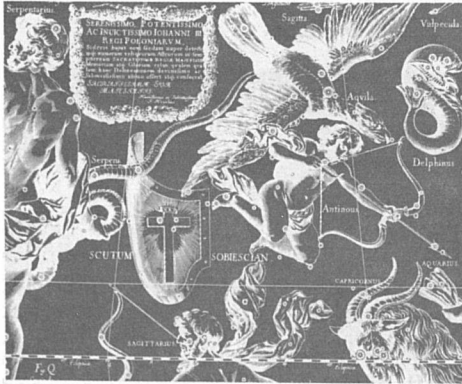


Рис. 14. Фрагмент карты из «Атласа звёздного неба». Гевелий, XVII в.

у картографов, поскольку по планетам ориентировались мореплаватели. По созвездиям и знакам Зодиака, каждому из которых, в свою очередь, соответствовали свои части земли, которые располагались под той или иной характерной фигурой, образуемой яркими звёздами, можно было безошибочно ориентироваться. Планеты и созвездия служили ориентирами для мореплавателей, вот почему карты звёздного неба стали ин-

тересовать картографов, а образы стихий звёздного неба — планеты и созвездия — заняли своё место на картах мира.

«НОВЫЕ» СТИХИИ

Когда стихии в виде уже привычных для нас образов исчезают со старинных карт? Самой поздней временной границей, когда они ещё помещались на картах, можно считать завершение Средних веков. В XVII в. уже был накоплен такой объём географической информации, что образы и символы стихий всё реже стали отражаться на картах мира. Теперь они стали служить скорее для украшения, становясь элементом дизайна карт. Отдельные карты продолжали хранить традиции, заложенные ещё во времена, когда образы стихий были популярными картографическими темами или вовсе являлись неотъемлемой частью карт мира.

Надо признать, что стихии всё же не покинули листы карт вовсе. Они лишь уступили место своим последователям — стихиям других форм, изображающим саму человеческую деятельность в различной географической среде, находящейся под воздействием присущих ей специфических стихий.

Хочется отдельно сказать о Севере, к которому у людей всегда было особое влечение. Речь идёт о той части территории России и граничащих с ней на западе землях Норвегии и Финляндии, которые расположены к северу от Северного Полярного круга. Климат здесь чрезвычайно суровый, а территория Севера — это арктическая зона, тундра и лесотундра, а также тайга.

К этой части земного шара у людей всегда был не только интерес, но и настороженное отношение. Считалось, что жизни, как таковой, там вовсе нет. Полагали, что «макушка Земли» является «последней границей обитаемого мира». И это отчасти справедливо. Надо признать, что территория Севера — уже стихия сама по себе, и она, к тому же, ещё и наполнена своими собственными стихиями. Для неё характерны: необъятность и неразделённость просторов, опасность для человека, морозы, плохая видимость, дикие опасные животные — медведи, моржи и др., наконец снежная буря, пурга, полярная ночь.

Неизвестное всегда требует особенной детализации. Может быть, именно поэтому все объекты, наносимые на карты Севера, словно специально, наносились предельно подробно. Особое отношение в Арктике всегда сопровождает водную стихию. Не случайно все реки, озёра, морское побережье прописывались на картах не только как можно более подробно. Они наделялись свойствами стихии, для чего в мельчайших деталях прописывались каждые ручьи, островки, тщательно подбирались

цвета для подтушёвки на картах значимых ориентиров (Рис. 15). Нередко составителям карт Севера удавалось буквально выписывать настоящий «портрет» его водной стихии.

Одним словом, если Север всегда выступал источником вдохновения для поэтов, писателей и художников, то таковым он был и для картографов.



Рис. 15. Фрагмент карты северной Скандинавии. Салинген, 1601 г.

Отсюда проистекает особо трепетное их отношение ко всей многотрудной задаче изображения Севера с его стихиями на географических картах. Это осталось традиционным и в Новое, и в Новейшее время, только теперь северные стихии заняли наиболее подходящие для этого места на картах. В первую очередь, они отражаются в их картушах⁷ (Рис. 16).

Содержание картушей исключительно информативно, а сами они представляют собой самостоятельные произведения искусства, в которых показывается в виде образов всё то, что характеризует изображаемую на карте местность, отличает культуру населения, а также важнейшие события из его жизни.

Иными словами, стихии не ушли с карт, они получили новый смысл, например, деятельность человека в окружении местных стихий, а также человеческая работа как стихия. Явления природы в арктической области Земли, обнаруживающиеся как мощная сила, независимая от воздействий со стороны человека, настолько захватывали людей, что они старались выразить их в виде графических символов. Отсюда разбушевавшаяся стихия, борьба со стихиями — неперенный атрибут старинных географических карт «макушки Земли» (Рис. 17).

В завершение этой части нашего очерка упомянем ещё одну стихию, которая всегда занимала видное место на старинных картах. Речь идёт о границах. Возвращаясь к «Кар-



Рис. 16. Картуш на карте Норвегии, авт. Понтатидан, 1795 г.

⁷ Картуш — особая часть карты при её названии, помещаемая, как правило, в углу карты.

те № 8...» (Рис. 4), подчеркнём, что они представляют особый интерес, поскольку для границ, обрамляющих географические объекты, то есть стихии воды и земли, составитель карты избрал линии всевозможных конфигураций. Такие линии затем на протяжении всей последующей истории карт использовались при изображении границ. Таким образом, сами стихии воды и суши получали свои границы, в которых они действовали, а границы сами становились стихиями.

Памятуя о границах как о стихии, заметим, что помещение границ на карты арктического севера имело и имеет тоже особый подтекст. Здесь это не просто изображение каких-либо рубежей, пределов, крайних пространств. Напомним, что «Крайний Север» уже сам по себе – граница, за которой, как считали в древности, просто ничего более не существует. Это предел обжитого Мира, грань, дальше которой находилось нечто не только непознанное, но и непознаваемое. Сюда же можно отнести и такое понятие как Полярный круг⁸.

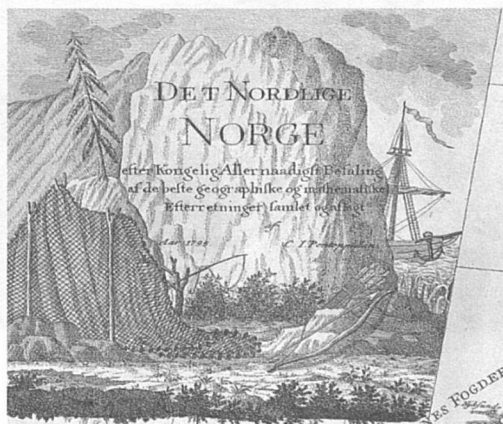


Рис. 17. Фрагмент карты Скандинавии, авт. Блау и Буреус, 1626 г. Стихии Севера: снежные вихри, мчащиеся на сушу с Ледовитого океана

Обращение к теме Севера через знакомство с его стихиями и специфической отражения их на географических картах наводит на мысль о том, что разностороннее исследование северных стихий, как они представлены на картах, нужно продолжить. Под Севером надо понимать не одну только «макушку Земли», как сегодня иногда называют Арктику, а вообще ту

⁸ Полярный круг — параллель, выше (дальше от экватора) широты которой на планете возможно наблюдение полярного дня.

область Земли, которая в старину считалась северной применительно ко всему известному миру. Большой интерес для исследователя могут иметь, например, «полярное солнце и полярная ночь», «северное сияние», «арктическая стужа» и многие другие явления-стихии, присущие только Северу.

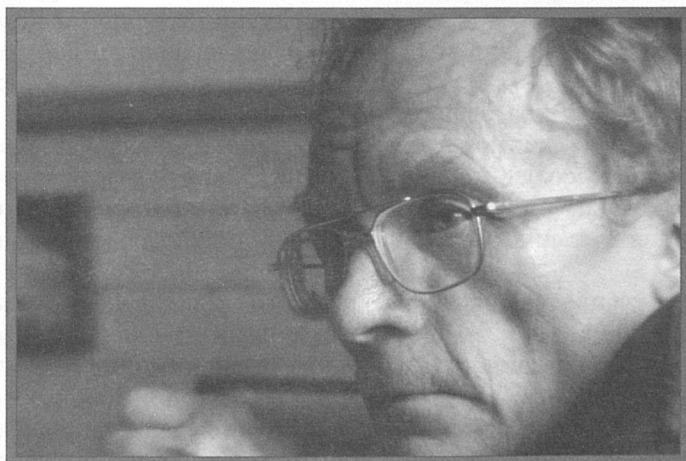
Литература

1. Браун Л. История географических карт. — М., 2006. С. 46.
2. Багров Лео. История Картографии. — М., 2004. С. 26.
3. Коновалова И.Г. Восточная Европа в сочинении ал-Идриси. — М.: Восточная литература, 1999.
4. Прох Л.З. Словарь ветров. — Л.: Гидрометеоиздат, 1983. 312 с.
5. Мельникова Е.А. Древнескандинавские географические сочинения. — М.: Наука, 1986.

ИЗДАЛЕКА

ГОРОДОК У СТАНЦИИ ПОДЛИТКИ

ЧАСТЬ III



был «вторым сортом». Наш же городок был «оборонным», и забота за порядком являлась с придыханием, как очень важная.

Нормально раз в день, начиная с утра, городок оцепляли регулярными рейсами собирали в свои «брачные чрева» рыбачки, и те шли густыми рядами, как один квартал, и это напоминало те, как ходили десанники. Но не так, как раньше, лупше, аккуратно, сажуточным строем, и мы, мальчишки, бежали за ними и заглядывали им

В дождливый о войне были очень сильны. Но было известно, как в Школу, и увидеть на улице безногого инвалида в дождливый день, как в Школе, с трагическим аккордеоном в руках, инстинктивно «отходить» от него, собирать копейки в подставленную фуражку, было так же, как в Школе. Но тогда они как-то быстро исчезали. Школы, в Школе, что в Школе, тогда же были переразделены на участки, по которым «отходили» как в Школе, выходя от школы. Боинские же «отходили» от школы.

ИЗДАЛЕКА

ГОРОДОК У СТАНЦИИ ПОДЛИПКИ

Город Калининград тогда даже не был городом, скорее — городской посёлок. В асфальте были лишь три улицы: Коминтерна, на которой мы жили, Ленина... В грязное время года для рабочих, шедших с поезда на заводы, пролагались деревянные мостки: две широкие доски, соединённые в стык с другими, и так целый километр. Когда распутица кончалась, доски убирались. Впрочем, они так изнашивались, что убирать их не было необходимости. Те, что были ещё пригодны для личного хозяйства, растаскивались обывателями по дворам.

Стоило сойти с асфальтированной улицы в переулок, как сразу же начиналась сельская жизнь. Чёрные бревенчатые домики, «дачи», как мы называли их, подступали к центру со всех сторон. Во дворах и по улицам бегали свиньи, по утрам орала петухи. Ходили важные гуси. Мы, дети, их боялись: они имели обыкновение шипеть и больно щипаться широкими клювами.

Если мы смотрели вдаль, за город, то обязательно видели полосу леса. Нам казалось, что таинственные леса подступают к городу со всех сторон, хотя, скорее, это были перелески и рощи, перемежавшиеся полями, огородами и сельскими постройками. Нам казалось, что там начинается какая-то интересная жизнь с другими порядками и обычаями, и хотелось туда, но взрослые относились к окрестностям пренебрежительно, они считались «вторым сортом». Наш же городок был «оборонным», и слово это произносилось с придыханием, как очень важное.

Несколько раз в день, начиная с утра, город оглашали ревущие гудки: заводы собирали в свои мрачные чрева рабочих, и те шли густыми толпами, быстрым шагом, и это напоминало то, как ходили военные, но те ходили всё равно лучше, аккуратным, сомкнутым строем, и мы, мальчишки, любовались ими и завидовали им.

Воспоминания о войне были очень сильны, всё было пропитано военным духом, и увидеть на улице безногого инвалида в военной выгоревшей форме, с трофейным аккордеоном в руках, наигрывающим популярные песни, собирая копейки в подставленную фуражку, было совсем обычным делом. Потом они как-то быстро исчезли. Шёпотом говорили, что по приказу Сталина все были переправлены на далёкие северные острова, где быстро и умирали от голода, брошенные на произвол судьбы.

О войне напоминали даже штакетники, огораживающие газоны: каждый столбик был украшен сверху гранатой «Ф-1», о чём знал в нашем дворе каждый подросток. Видимо, гранат за военные годы было изготовлено такое множество, что когда они стали ненужными, их рубчатые корпуса, довольно симпатичные, если не знать об их основном назначении, вполне сходили за парковые украшения. Я был слишком мал и не задумывался об этих «лимонках», а ребята постарше прилежно сбивали их и носили как суррогат оружия, что было почётно. Впрочем, оружия было и без того много. На станции стояли несколько вагонов с поломанными винтовками, пришедшими с фронта и ещё не успевшими пойти в переплавку. Старшие ребята собирали из трёх одну приличную, и вполне готовую к действию. Эти вагоны охранялись отставными солдатами-инвалидами, но тоже как-то небрежно, и залезть в такой вагон использованных боеприпасов не составляло особого труда.

По-настоящему были вооружены взрослые бандиты. Их было очень много, и они были опасны, но обыкновенных горожан, соседей, и небогатых людей особенно не трогали, относясь снисходительно, хотя могли и обидеть. Не любили добровольных милицейских помощников. Тогда они назывались «осодмильцами» или «бригадмильцами». За них агитировали, но записаться в осодмильцы было очень опасно: могли резать в собственном подъезде, и в тот же вечер.

Свиристествовала знаменитая «Чёрная кошка», банда, которую ловили годами и о которой Ст. Говорухин много лет спустя снял знаменитый фильм. Мне повезло быть знакомым с женщиной, которая несколько лет принадлежала к этой банде. Её звали Зинаида Михайловна, и она была самой обыкновенной и даже симпатичной женщиной, дружила с моей матерью. Впрочем, всё это было уже много позже. А тогда мы только слышали, как взрослые говорили о проделках бандитов шёпотом.

Много боялись. Боялись бандитов, боялись и властей. Вообще страх пропитывал собою всё, несмотря на то, что и веселья было как-то много, хотя оно часто бывало пьяным и бесшабашным, когда уставший человек сбрасывал с себя привычные маски и, раскачиваясь по улице, как под ветром, горланил дикие песни. Таким многое прощалось. Я завидовал пьяным, их дикой раскованности, их, как мне казалось, независимости, и хотел быть таким, как они.

Но я был домашним мальчиком, у меня была заботливая мать, очень боявшаяся, что я свяжусь «со шпаной», от которой «потом не отвяжешься»: могут убить за отступление. Случалось и убивали, но тоже как-то привычно, незаметно, и это не вызывало особого перепол-

лоха. После огромной войны смерть казалась обыденным явлением, чтобы вызывать слишком большое потрясение.

Кроме того, люди пропадали и от других причин. Мне приходилось слышать сдавленный шёпот соседей в тёмном коммунальном коридоре:

– Слышала, Вовке-Жире дали двадцать пять лет!

– Господи, да за что же?

– За язык! А хотели расстрелять сначала.

Я знал, что Вовка, по прозвищу «Жи́ра» был гораздо моложе двадцати пяти лет и думал, что ему оказали честь, признав таким взрослым. Мне было всего пять лет, и я постоянно слышал о себе: «Молод ещё! Подрастёшь, тогда...». Я завидовал Вовке, только не понимал, как это, «расстрелять за язык». Говорилось и такое: «притянули за язык!» Это тоже было непонятно и страшно. Впрочем, взрослые говорили много непонятных вещей, и особенно я не пытался постигнуть их смысл, объясняя его себе по-своему.

Были в городе, кроме рабочих, бандитов, военных и простых обывателей, также свои чудачки и юродивые, сумасшедшие, которые есть в каждом городе и везде придают местному быту особые черты. Одной из заметных была толстая Нюра из соседнего дома, убогая баба лет тридцати-сорока, с детским выражением лица. Окрестные пацаны обидно дразнили её: «Нюра-дура!», хотя она никому не делала зла и, кажется, была не способна на это. Она заходила иногда к нам в гости, и моя грамотная бабка давала ей читать книги с возвратом, и Нюра всегда возвращала их в срок. Книги были детские, давно нами освоенные, но для неё сходили: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Репка» и подобные. Говорила Нюра невнятно и косно, и мы, дети, её как-то суеверно побаивались, а бабка поила чаем и беседовала.

Кончила бедная Нюра страшно. Железная дорога была рядом. Нюра пошла к ней и стала спрашивать прохожих, где лучше лечь под поезд, предпочитая паровозы, а не электрички, как более тяжёлые, и потому надёжные. Не принимая её вопросы всерьёз, насмехаясь, ей показали путь, по которому должен был пойти паровоз с составом. Нюра пошла к нему и аккуратно легла головой на показанный рельс. С сожалением думаю, вспоминая: насколько же в этот последний выход, в своём омрачённом разуме, она была выше, чище, святее тех, кто встретился ей в последние минуты!

Были в городе и другие обделённые судьбой, но память о них стёрлась. Помню одного парализованного, которого все звали Вовкой, парня лет тридцати или чуть больше. Непослушными руками он ремонтировал радио всей улице, что получалось у него блестяще, исправлял электропроводку; плитки, утюги, и не требовал за это денег. Его жалели.

Был ещё Павлик, милое существо, любитель сладкого, угощавший меня конфетами. Его называли «гермафродитом». Я не понимал, что это такое, но к Павлику относился без страха.

Одной из притягательных вещей была для меня железная дорога. Грузовые поезда проносились довольно часто мимо наших Подлипков, и слышать прекрасные гудки огромных паровозов было тревожно, волнующе и приятно. Паровозы грохотали куда-то далеко, в мир событий и приключений, в неизвестный, тревожащий край, хотя наша железнодорожная ветка была тогда тупиковой и кончалась довольно быстро, у Момино. Но всё неизвестное тогда начиналось за пределами знакомых нам улиц. Когда мы выросли, поняли, что нас питали иллюзии, на которые так падки маленькие человеческие существа. Но тогда мы этого не знали, и были счастливы.

САМОЕ НАЧАЛО. ОТЕЦ, МАТЬ, БАБКА

Мои отец и мать прожили вместе совсем недолго, самое большее — года три. Познакомились ещё до войны. Мать была красивой, имела роскошные тёмные волосы, крупными волнами спадавшие на плечи. Волны были естественны и не нуждались в завивке, а сами волосы имели глубокий красновато-охристый оттенок, и поэтому мать иногда называли рыжей, что было не вполне верно. Себя в жизни она ещё не нашла, была слишком молодой, работала на заводе в качестве чертёжницы, что у неё хорошо получалось. Она с детства была очень аккуратной. Потом это пригодилось ей в работе картографа в геологической экспедиции.

Отец был крупной личностью. За много лет без него, я ни разу не слышал, чтобы помнившие его люди отозвались о нём с безразличием. Вспоминали всегда тепло, с уважением. Видно было, что его любили искренне, от души. Сам я совершенно не помню его, осталось только ощущение чего-то родного, тёплого, и полной защищённости, о которой в последующие годы я мог лишь тосковать. До войны он успел окончить Геологоразведочный институт со звучным названием «МГРИ» и ушёл на фронт добровольцем, в звании лейтенанта. Провоевал до конца и вернулся со сквозным ранением в грудь и красивым орденом Красной Звезды на гимнастёрке. Было ещё много медалей, но я их не помню, они слились для меня в общий блестящий спектр, а впоследствии куда-то растерялись.

Я родился где-то в степях, на границе Украины и Молдавии, где в тот год вела поисковые работы экспедиция. Отец был начальником поисковой партии. Мать, беременная мной на седьмом месяце, уехала с ним картографом. Сейчас женщину в таком положении, поехавшую на фронтовом «Газике» по разбитым войной дорогам, чтобы разродиться где-то

на пути, сочли бы сумасшедшей. Но это сейчас. Тогда, при повсеместной нехватке рабочих рук, не очень-то разбирались в тонкостях предродового периода, и жизнь человеческая не много стоила. А мать с отцом слишком любили друг друга, чтобы надолго расставаться.

Как бы то ни было, «Посвідку про народження» на украинском языке родителям выдали в маленьком городке Ананьеве Одесской области. Само появление меня на свет произошло 18 августа, ровно в полночь, в 1946-м послевоенном году.

Полевой сезон закончился, мы все возвратились в Москву, точнее, в наши Подлипки, на улицу Коминтерна, в дом № 15, в коммунальную квартиру 25, где проживали с матерью отца, до следующего полевого сезона.

Мать отца, моя любимая бабушка, также была незаурядной женщиной. Высокая, стройная, с гладкими, но пышными волосами, с неизменной папиросой во рту, и в очках, она казалась строгой, да подчас такой и была, но ни от кого я не получал столько любви и ласки, как от неё. В молодости, ещё до «революции», она учительствовала в земской школе, входила в круг учеников Льва Толстого, и сама была знакома с ним. С окружением и с властями была всегда не в ладах, Сталина считала палачом, преступником, убийцей, что почти не скрывала, и как не подверглась репрессиям, я до сих пор не понимаю. Её подруга, тоже учительница начальных классов, Евдокия Михайловна Краснова, сама сильная и дерзкая по природе, не раз говорила ей:

— Ох, Нина Семёновна, не сносить Вам головы!

Бабке я обязан своим первым знакомством с идеей Бога, вообще с проблемами духовности и чего-то неосознанно высшего, хотя бабушкина религиозность была совсем не ортодоксальна, и мне раз пришлось увидеть расколотую ею в ярости икону. О священниках и церковных людях она порой отзывалась резко и прекрасно знала им цену. Это несколько не умаляло её смирения перед настоящими духовными ценностями. Она была из тех, кто всей своей жизнью, каждой частью своего существа възскует Бога и высшей справедливости, но, не встречая их в жизни, впадает порой в ярость и отчаяние. Да и трудно было не впасть, видя такое расхождение между провозглашаемым «истинным путём», которым мы все якобы шествуем, и действительностью, насилующей совесть с усердием изощрённого палача. «Истинный путь» утверждали и церковные люди, и безбожные прислужники власти, каждый на свой лад, но мира, любви, и духовной наполненности жизни ни у тех, ни у других не было видно, не считая исключений, слишком редких, чтобы о них говорить. Думаю, что свои качества беспокойства совести и постоянного поиска истины я унаследовал от неё.

Другой полевой сезон проходил у нас в Пензенской области. Мы жили в маленьком городке Сердобске. От него в моей памяти тоже не осталось почти ничего. Помню речной песок, светлую и мелкую водичку, в которой было так хорошо находиться, и высокий берег, заросший кустами, с узкой тропинкой наверх, террасу деревянного дома, и заросший сад. Там было хорошо.

Третий полевой сезон мы должны были провести на Дальнем Востоке, где-то в Уссурийской тайге, в местах, до нас пройденных знаменитым Дерсу Узалой, исследователем этого края Арсеньевым, и писателем-философом М. Пришвиным. Отец был назначен начальником экспедиции. Этот сезон оказался для нас последним.

* * *

Мать не раз рассказывала мне о той ночи, с 1 на 2 ноября 1948 года, что явилась последней для отца, и стала границей, резко разделившей два периода нашего существования.

Вот этот рассказ.

— Отец уехал в тайгу с поисковой группой на сутки, или больше. Поехали на машине (как я понял, на полуторке «ГАЗ-ММ»).

В эту ночь я никак не могла заснуть. Ты уже мирно сопел на нашей общей кровати, в избе, что была базой экспедиции. Тоже где-то в лесу. Закат что-то долго догорал, и сопка всё чернела на фоне жёлтого неба. Мне стало тревожно. Я подошла к окну, стала молиться. Мне становилось всё тревожней и страшней. Я предчувствовала нехорошее.

Читая молитву, я почувствовала, как что-то переменялось. Сначала не поняла, что происходит, но вдруг увидела, что огромная чёрная тень, неведь откуда взявшаяся, быстро накрыла и закат, и сопку, как чёрным покрывалом, и стало темно и страшно, страшно так, что я хотела перекреститься, и не смогла.

Оглянулась. Ты всё так же сопел на кровати. Овладев собой, я подошла к тебе, услышала твоё спокойное дыхание, немного успокоилась. Прилегла с краю.

Чёрный сон навалился на меня сразу, и во сне я видела страшную женщину в чёрной одежде, разделившую нас с отцом. Отец стоял за каким-то ручьём, узким, но перейти его почему-то было нельзя. Мои ноги вязли в болотистой, кочковатой почве. Я попыталась взлететь, как бывает во сне, подпрыгнула, но тут увидела, что вместо неба, на меня опускается та же кочковатая, бурая, болотистая почва. Отец стоял за ручьём и был недосыгаем. Я закричала от ужаса. Меня страшила та жуткая чёрная женщина, и то, что неба нет, а только бурая земля снизу и сверху. Спасаться было некуда. С трудом я закричала, и проснулась.

Ты мирно спал рядом. Больше заснуть не могла...

Утром пришло известие, что машина с геологами попала в аварию при переезде железнодорожного полотна. Сначала говорили, что отец только ранен, жалели мать. Потом пришлось сказать правду.

Его похоронили там же, на местном кладбище, вместе с погибшим товарищем. На виске мёртвого отца мать увидела круглую кровавую дыру. Ей объяснили, что, падая во время аварии, он будто бы наткнулся на торчащий из кузова грузовика стальной болт. Больше она спрашивать не решилась.

Официальная бумага свидетельствовала, что погибли оба геолога в результате катастрофы на железнодорожном переезде. Эта бумага хранится у меня до сих пор.

Мать, беременная моим младшим братом, возвратилась во всё те же Подлипки. Там была бабка, там была 15-метровая комната, где можно было ютиться, а поблизости проживали её старшие сёстры, и можно было рассчитывать на участие и помощь. Больше у нас никого не было. До рождения брата оставалось три месяца. Он появился на свет в Мытищинском родильном доме 5 марта 1949 года, и скоро очутился в той же комнате, где жили мы.

Без отца всё пошло по-другому, а в доме поселилось ощущение неправимого зла. Мы стали незащитны в мире, а он был жесток, и не мог быть другим, и смеялся над нами, когда мы надеялись на другое.

Нужно было учиться жить заново.

ДЕТСТВО В ПОДЛИПКАХ

В детстве всё было иным. Летняя жара была сильнее, а зимой сильнее стояли морозы. Темнее и таинственнее были ночи, а днём Солнышко ярче. Помню один дождь. Он начался внезапно. Я гулял на улице возле дома и забежал в свой подъезд. Там мигом собралось несколько прохожих, скрывшихся от потоков. Первые капли, крупные и тяжёлые, как камешки, мигом прибили пыль на асфальте, и сильно запахло рекой. Асфальт из серого стал рябым, а потом блестящим и чёрным. Дальше дождь стал отвесным и сильным. Воды было столько, что она текла по тротуару ручьём. Он сначала был мутно-коричневым, а потом зеленее и чище. Мы, дети, поминутно выбегали под потоки небесной воды и капли барабанили по плечам, а рубашки сейчас же прилипли к телу. Потом было приятно войти в бурный ручей босыми ногами и чувствовать под водой шершавый и тёплый асфальт, не успевший даже остыть. Природа улыбалась нам, и мы отвечали ей по-своему, криками восторга. Помню, я думал: воды столько, что ручей превратится в реку и останется навсегда у нашего дома. Мне этого очень хотелось.

По зелёной нашей улице шуршали шинами красные, очень редкие автобусы «ЗИЛ-154», а совсем изредка синяя «Скорая». Это была фронтонная полупортка «ГАЗ-ММ» с фургоном. На противоположной стороне улицы то и дело громко хлопала красно-коричневая дверь; там была пивная.

Детство — счастливая пора, больше всего тем, что беды мира детей не касаются. Взрослые вынуждены нести на своих, не всегда сильных, плечах тяжесть ответственности за всё, что случается, а у детей до определённого возраста есть, как выразился один мой товарищ — «охранная грамота», которая тоже не спасает от горя, но смягчает его, преподносит в каком-то другом свете, делает переносимым, и даже легко переживаемым. Конечно, случаются исключения, да ещё какие, но всё же ту огромную тяжесть горького груза, которую пришлось вынести моим взрослым, я начал понимать уже в зрелом возрасте. И слава Богу. У Детства имеются свои трудности, не менее важные, но и свои привилегии. У взрослых — тоже.

Наш двор, который показался мне, случайно забредшему туда несколько десятилетий спустя очень тесным, тогда был для нас вполне велик и вмещал все любопытные явления, которые могли нас интересовать. Ребята постарше и похулиганстее, а такими у нас двор кишел, часто играли в «битки», вышибая тяжёлой шайбой монеты из начерченного на земле круга. Игра велась, разумеется, на деньги, и нам была запрещена. Вообще от денег нас старались оградить.

Иногда старшие устраивали игру «в войну», усердно побивая друг друга камнями, воюя стенка на стенку, или двор на двор. Часто бывали довольно серьёзные травмы. Став постарше, в таких играх участвовал и я, но, скорее, по обязанности и неохотно, вообще не любя игры или другие сборища, на которых было много народа. Но это позже, а маленькими мы ходили играть «на пыль», кучу серого песка, оставшегося от копания какой-то траншеи. Песочниц в современной понятии у нас не было. Мы скаtywались по этой пыли на собственных штанах с убогого пригорка и радовались. Иногда играли в салочки или «классики», девчонки прыгали через верёвочку, и иногда прыгал с ними и я. Имевшие велосипеды, тогда их было ещё мало, катались на них, вызывая всеобщий восторг.

По весне, как только оттаивала рыжая земля, из неё появлялись маленькие жёлтые цветочки, и они были для нас предвестниками наступающего тепла. Мы устраивали «праздник жёлтых цветов», и даже не знали, что они называются «мать и мачеха». Мы были оторванными от природы и от большой культуры детьми городской окраины, засыпанного шлаком фабричного предместья, потому что наш оборонный город и был, по сути, предместьем, окраиной, так никогда и не ставшей настоящим городом, с историческим прошлым, с вековыми традициями культуры, купеческими домиками в два этажа, из которых нижний — обязательно кирпичный, а

верхний, жилой — бревенчатый, с густыми садами и усадьбами, старинными храмами, и вообще со всем тем, что отличает исторически сложившийся город от наспех сколоченного из бросового материала рабочего посёлка, нужного только для того, чтобы поставлять рабочую силу на высыпающие эту силу местные заводы.

Впрочем, люди, работавшие на местных заводах, никак не считали себя обделёнными, а напротив, весьма гордились своим особым положением создателей военной мощи государства. Для них, взрослых, все остальные, исторические, города казались местами второго сорта, и к ним относились с пренебрежением, как к очагам убогого мещанского существования и обывательской ограниченности. Когда наши предприятия стали работать на космические программы, эти настроения ещё усилились, поддерживаемые трескучей государственной пропагандой, талдычившей о величии возложенных на нас задач и о важности оных для будущего всего человечества. И только входя в зрелый возраст, проходя трудную жизненную школу, обретая культурный опыт, приобщаясь к вечным духовным ценностям человечества, словом, с годами, я понял, как безжалостно и непоправимо мы были обкраданы в детстве. Но для этого нужно было ещё долго расти, а тогда я жил, не очень понимая, почему этот мир устроен так, а не иначе, и в общем, хоть и неохотно, верил взрослым, когда они говорили мне, что «так надо».

Особенно часто слово «надо» я стал слышать с сентября 1952 года, когда меня, тщедушного, маленького, запутанного до столбняка послевоенного ребёнка отвели в школу.

«ЖЕНСКАЯ» ШКОЛА

На двухэтажном кирпичном здании синела чёткая надпись: «КАЛИНИНГРАДСКАЯ ЖЕНСКАЯ ШКОЛА № 4 МЫТИЩИНСКОГО РОНО».

Это был первый год «великого эксперимента», начало совместного обучения детей обоего пола, одного из экспериментов, на какие была щедра власть, называвшая себя «советской», далеко не худшего из всех её экспериментов, что пришлось повидать мне.

Эксперимент начали, а вывеску сменить не успели. Так вот и получилось, что мы, мальчики рождения 1945–46-х годов попали в «женское царство», что на практике было совсем не заметно, и ничего не значило, но вызывало жестокие насмешки пацанов, причисленных к «мужским» школам. К тому же в тех школах учились преимущественно мальчишки из не очень «благополучных» семей, отчего эти школы считались сбродом разного хулиганья, что, конечно, было не совсем верно. Особенно побивались «первую».

Последние «сталинские» годы были очень тяжелы. Послевоенная разруха, скудость, голодная жизнь и страх, пропитавший собой, кажется, даже асфальт на улицах. Репрессии, несколько притихшие в годы войны или принявшие в то время иные формы, возобновились с удручающей силой, отнимая последние проблески надежд у тех, кто ещё мог надеяться. Диктатор казался бессмертным, как сказочный Кощей, а может быть, предчувствуя близкий конец, в последнем дьявольском усилии хотел захватить с собою в смерть как можно больше человеческих душ...

Возникло знаменитое «дело врачей», и то, что говорили об их преступлениях, даже мне казалось невероятным, но пугало каким-то мистическим страхом. Казалось, беда притаилась везде, за каждым углом, в каждой комнате, под каждой кроватью. Взрослые говорили шёпотом, и если мы, дети, задавали «неподходящие» вопросы, на нас шипели и резко одёргивали. Моя бабка, женщина смелая и независимая, ходила мрачнее тучи, с застывшим на лице выражением неизбывного страдания. Другие родственники вели себя по-разному. Помню, моя тётка, работавшая на заводе, бывшая комсомольская активистка, плакала по умершему Вышинскому, одному из самых ревностных палачей режима и теоретику репрессий:

— Теперь враги наши радуются, такой защитник наш погиб!..

Разобраться, что происходит, мне, ребёнку было невозможно, хотя попытки самостоятельного мышления у меня появились не по возрасту рано. «Охранная грамота», защищающая сознание ребёнка от непоправимых срывов, стремительно сокращала своё защитное действие, и слово «справедливость» уже вошло в мой обиход. Я, как мог, пытался понять происхождение. Взрослые тут мне были не помощники, у них не было единого отношения к окружающей нас реальности. И, не будучи в состоянии понять все духовные, моральные и политические аспекты, сложившиеся в обществе, я всё равно ощущал каждой клеткой своего маленького тела, что мы живём в состоянии фатальной, непоправимой беды. И всё же, за неимением собственного достоверного опыта, приходилось верить многому из того, что говорили взрослые.

Естественно, обстановка в школе была удручающе казённой и замороженной, как в замке Снежной королевы. Но тот холодный замок был величествен, даже по-своему красив, а у нас были только голые коридоры, выкрашенные синей краской, и классы с партами чёрного цвета и коричневыми полами. Директор школы, Екатерина Родионовна, носила звучную фамилию Родина и, кажется, была даже сердечным человеком, как я понял позже, но нас, первоклашек, всегда пугали непременным вызовом к директору, если мы в чём-то таком провинимся, и мы страшно боялись этого. Да и сама фамилия директрисы в моём детском мозгу ассоциировалась не с русским именем Родион, в просторечии — Родя, а с той вездесущей, непо-

нятной и неумолимой «Родиной», которая, по словам нашей учительницы, знала нас всех, видела насквозь, которой, непонятно почему, мы были обязаны «всеми!», и за которую мы, как нам настойчиво и постоянно внушалось, должны были отдать наши маленькие жизни, если ей это почему-то потребуется, и какую должны были по какой-то уже совсем непостижимой причине любить, и даже больше, чем пап и мам. Учителя объясняли это так:

— Потому, что только здесь вы счастливы, и потому, что другой такой Родины нет!

И для наглядности они рассказывали нам об иностранном мальчике, чистившем котлы на пароходе, которого безжалостные капиталисты не стали вытаскивать наружу, когда он закончил работу, а замуровали там и запустили котёл, чтобы пароход мог выйти в рейс чуть раньше, и даже читали нам рассказ про это из книжки, и говорили, что мы должны быть благодарны, что с нами этого не делают...

С нами могли сделать другое. Учительница не раз грозила нам наказанием, когда каждый из учеников нашего класса должен будет специально вручённым ему прутом (она говорила, что лучше всего ореховым), ударить провинившегося как можно сильнее. Она говорила, что когда-то давно это называлось «прогнать сквозь строй». В нашем классе такой провинившийся получил бы тридцать шесть ударов, а отказавшийся должен был, по её словам, подвергнуться такой же экзекуции.

Слушая этот людоедский бред, я леденел и внутренне сжимался. Это было страшно и вселяло ощущение безнадежности. Другие дети, не столь впечатлительные, кажется, переносили этот массивный гипноз легче, но мне было никак невозможно понять, почему теперь я принадлежу не маме и бабушке, а непонятной «родине», которая может меня сожрать, если ей захочется, а я должен быть ей благодарен за омерзительную выходку.

Всё это так не вязалось с моими понятиями о доброте, чести, благородстве, великодушии, которые я черпал из рассказов бабки и прочитанных книг, что я готов был рыдать от отчаяния. Тогда я ещё не мог понять, что педагоги так говорят не оттого, что все они кровожадны и злы, а просто стора от страха перед этой самой «родиной», в лице тех, кто присвоил себе право вещать от её имени. О том, что тут совершена злонамеренная подмена и насильственно совмещены понятия «родина» и «государство», конечно, ни у меня, ни у взрослых не мелькало даже робкой догадки. Кажется, и в наше время эта дьявольская уловка идеологов государственной машины понимается немногими.

Многое из того, что вещала «учительница первая моя», вряд ли предписывалось ей «сверху», и, скорее, было её личной инициативой, но всё

это было весьма в духе подлого времени. Эти воспитательные беседы дали результат: в конце первого класса ученики скопом избили одного мальчика, почему-то учившегося хуже других, но тихого и безобидного. Помню его фамилию: Ермолаев, а имя прочно забыл. Ему устроили «тёмную», о которой она также любила нам рассказывать. В её интерпретации эта акция служила демонстрацией примата коллективного начала над одиночкой.

Теперь я думаю, не был ли кто-то из его близких репрессирован как «враг народа»? Похоже, хотя точно этого не помню. Впрочем, такое часто случалось с другими ребятами, и их травили, таким приходилось очень худо в «лучшей для всех детей стране мира». Как бы то ни было, возник скандал, который быстро замяли, не желая поднимать шум, а Ермолаев в нашем классе больше не учился. Родители забрали его из школы, и я с ним больше не встретился.

Ранние школьные годы были, пожалуй, самыми тяжёлыми из всей моей жизни. Взрослые имеют больше возможностей защиты от жестокой действительности. Взрослый может принять своё поражение как жертву, совершив героическое усилие; может пойти и на компромисс, купив благо ценой морального падения и гибели души; в конце концов, может победить и собственный страх, и навалившиеся обстоятельства. Всякое случается. У ребёнка такого выбора нет. Он страдает во всей полноте своей боли и взрослым это бывает трудно понять, особенно, когда они сами — жертвы, изуродованные страхом, ложью и собственным невежеством. Бог им судья.

Моё положение среди других детей в классе усугублялось моим не вполне стандартным развитием. Я рано приохотился к чтению. Дома у нас уже тогда была приличная библиотека, частично оставшаяся от отца, с книгами по геологии, палеонтологии и космогонии, с интереснейшими и красивыми картинками. Бабка покупала на свои скудные деньги классику, подписывалась на фундаментальные издания, вроде Диккенса в тридцати томах. Имелся в доме и книжный мусор, вроде дурацких историй про шпионов в духе соцреализма, а также разные рассказы советских и иностранных писателей, невесть откуда взявшиеся.

Я читал всё подряд, не очень разбираясь в качестве того, что мне попало, и часто толкуя прочитанное весьма оригинально, в рамках своего понимания. Кроме того, обладая очень ранней памятью и хорошо запоминая разговоры взрослых, пользовался и этим источником, зачастую совершенно вздорным. Всё это привело к тому, что уже в первый класс я пришёл с изрядным багажом бессистемных и не всегда верных знаний и сведений, которые лишь с годами приобретали более или менее благоуханный вид. Это ставило меня, с одной стороны, выше моих сверстни-

ков, которые часто не знали букв, а с другой, мы с братом, воспитывавшиеся в возможной изоляции от уродливого мира, кипевшего за фанерной дверью нашей коммунальной квартиры (соседи были буйные пьяницы и бандиты в духе говорухинского «Промокашки»), имели весьма наивные житейские представления, что приводило к недостаточному умению понимать обстановку и к разного рода недоразумениям и курьёзам. Две мои тётки были учительницами, образованной была и бабка, мать училась на каких-то курсах «повышения», стараясь овладеть профессией конструктора, и по всем этим обстоятельствам от меня требовали большего, чем от детей из простых семей. Дело усугублялось тем, что я был по натуре независимым, стараясь в каждом требовании учителя искать оправдывающий смысл, и не любил выполнять задания механически, не рассуждая, что как раз и считалось признаком успеха и прилежания. Случился и один конфликт с моей первой учительницей, навсегда испортивший мои отношения с ней.

Разъясняя слово «ледокол», она допустила техническую ошибку, сказав, что ледокол «колет лёд» своим острым носом, как явствует из самого слова.

Я, начитавшийся уже книг о полярниках, подняв руку, поправил её, объяснив ей и всему классу, что у ледокола не острый нос, а закруглённый, позволяющий ему взбираться на льдину с хода, а потом проламывать лёд своей тяжестью, а для увеличения тяжести носа существуют ещё специальные резервуары, которые, когда не хватает собственного веса судна, наполняются забортной водой. Учительница была смущена, ошибка исправлена, ребята в классе поражены моей осведомлённостью, но этого выступления Александра Алексеевна Кудряшова не смогла мне простить до выпускного четвёртого класса.

Одна из несчастных черт моего характера состоит в том, что всю жизнь я так и не смог принять пошлого житейского правила: «не высовывайся». Это мне стоило многих неприятностей и в детстве, и в зрелости. Вместе с тем, меня утешает то, что я никогда не гордился своими знаниями, воспринимая их как нечто вполне естественное, радовался успехам моих товарищей, особенно восхищался их умениями, которыми сам не обладал, а «высовывался» лишь в случаях, когда, кроме меня, «высунуться» было просто некому и приходилось брать инициативу на себя, чтобы восстановить попорченную, по моим понятиям, истину. В этих случаях я готов был пойти «на штыки», не думая о последствиях. Когда я чувствовал, что другой знает дело лучше меня, я с удовольствием подчинялся опытному человеку, нисколько не ощущая себя ущемлённым, и старался научиться у него, что гораздо легче и спокойнее, чем решать проблемы и учить самому. Вообще мне свойственно было и тогда, и сейчас «влюбляться» в

людей, знающих своё дело в совершенстве. Но какими бы благими побуждениями не вызывались мои «выступления», прощались они неохотно и мне приносили неприятности. Но что делать, приходилось терпеть.

В школе у меня стало быстро садиться зрение и в конце первого года оно уже составляло «минус полтора», потом три, и через два года уже было «минус семь». К счастью, таким оно и осталось на всю мою жизнь, а тогда мои взрослые боялись, что я стану слепым. Боялся этого и я. Слепых мне приходилось видеть, и я испытывал по отношению к ним такой же суеверный страх, как и к другим убогим. Очки тогда почему-то мало кто носил, и они считались признаком слабости и атрибутом отличников и «маменькиных сынков». У взрослых ту же роль играли шляпы. «Вон фраер в шляпе канает!»

Мне пришлось вынести из-за очков много насмешек, и это было больно. Впрочем, смеялись не только из-за этого. Другой причиной была моя боязнь в детстве больших насекомых, червей, и вообще излишняя чувствительность, что считалось признаком слабости. К физической боли я относился гораздо спокойнее и переносил её легче, бравирюя своими ссадинами и царапинами, впрочем, как многие сверстники.

В первые школьные годы я был одним из самых маленьких и слабых в классе, что в сочетании с другими качествами определяло отношение ко мне одноклассников, и посещение школы часто превращалось для меня в тяжёлую пытку.

О ЗАГОРЯНСКОЙ ДАЧЕ И НЕ ТОЛЬКО

Памяти Ю. А.

А наутро завьюжило. Сразу, с разбега
Налетела зима, встала в окнах стеной.
Ты сказал: «Вот дожить бы до первого снега»...
Не сбылось. Снег ложится сплошной пеленой
На кусты, что недавно мы вместе сажали.
Но они-то весной оживут... А тебе
Не страшны больше боли, долги и печали.
Перед новым витком в бесконечной судьбе
Отдохнешь где-то там, где светло и спокойно,
И увидишь Того, кем при жизни ты жил.
Почему же на сердце так пусто? Так больно
В глубине поперёк рассечённой души?
А ноябрь — загрунтованный холст. Ты, конечно,
Скоро станешь писать там картины свои,
Лишь сменив материал. Мне осталась надежда,
Как меньшая сестра овдовевшей любви.

Честно говоря, не знаю, с чего начать... Будучи профессиональным журналистом, я нередко писала о своем муже, его творчестве, о выставках. Чаще всего потому, что в условиях местной прессы квалифицированно рассказать о живописи было больше некому... Поначалу стеснялась, потом привыкла, но ни он, ни я не воспринимали эти текущие публикации слишком уж всерьёз. Так было ещё меньше месяца назад... Теперь между прошлым и настоящим встала скорбная дата 4 ноября и сочувственный голос врача в трубке: «У меня для вас очень плохие новости...». Я, кажется, ещё до конца не осознала, что его нет и никогда больше не будет в моей жизни, в жизни троих наших детей, младшему из которых, Данилке, с папиной лёгкой руки называемому в семье исключительно Дядюшкой, ещё не исполнилось двух лет.

Но это так, с этим нужно жить. Когда мне предложили написать о нём в готовящийся сборник «Отаровские чтения» (любимое детище Александрова, участие в создании которого он считал чрезвычайно важным), первым порывом было отказаться. Слишком свежая рана, прикосновение к которой вызывает жгучую боль... Потом решила: писать нужно, но, может быть, не о последних событиях, а о тех, что уже ушли в ретроспекцию, покрылись

налётом романтики («что пройдет, то будет мило»), много раз смаковались в совместных шутивно-ностальгических рассказах друзьям. Это вроде как мы вместе вспоминаем, и за плечом нет той странной пустоты, на которую так и тянет оглянуться, чтобы проверить: а вдруг он всё-таки рядом... Для кого-то это, конечно, не срок — шестнадцать лет, но если тебе нет ещё сорока — уже «седая история». К тому же история, тесно связанная с именем Б.С. Отарова — то есть идеально подходящая именно для этой книги.

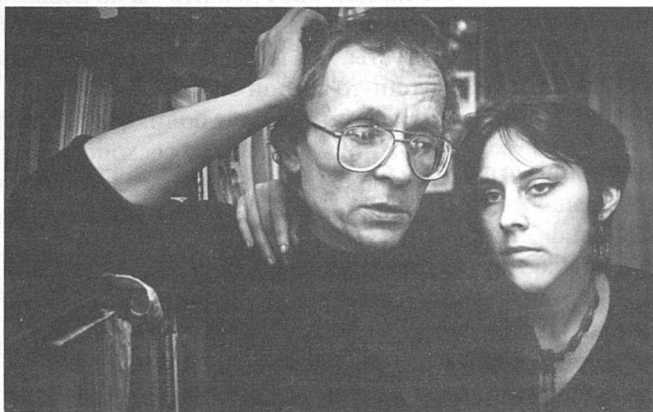


Фото 1. Ю. Александров и Е. Александрова

Так уж вышло: начало нашей совместной жизни, самый романтичный (но оттого не менее трудный) её период был тесно связан с Домом в Загорянке, дачей Бориса Сергеевича.

Познакомилась я с художником Юрием Александровым в ноябре (тоже в ноябре!) 1994 года. Была я тогда 22-летней выпускницей Московского Художественного училища памяти 1905 года, благополучно провалившей вступительные экзамены в Суриковский институт (сколько раз потом благодарила за это Бога!), и растерянно стоящей на распутье. Из училища мы, группа увлечённой искусством, полной энтузиазма молодежи, вышли этакими «волшебниками-недоучками» (Александров, кстати, всегда подчёркивал: «Художниками, в отличие от поэтов, быстро не становятся»). У меня было желание двигаться дальше, но не было ни наставника, ни даже прежнего студенческого товарищества (все одноклассники дружно поступили в институты и я, единственная, к тому же жившая за городом, быстро оказалась в культурной изоляции). В довершение в начале октября у меня умер отец, а через пару недель после этого я порвала отношения с женихом — своей первой серьёзной и довольно длительной любовью. Потерянная и оглушённая, я автоматически продолжала жить, ходить на работу,

вернее — «на работы»: в то нищее и криминальное время их у меня было четыре, что позволяло как-то сводить концы с концами.

Одна из подработок была в московской школе искусств, выделявшей своим педагогам какие-то средства «для повышения квалификации». А именно — для занятий живописью в свободное от педагогики время (что включало и оплату труда натурщиков). Привела меня туда одна из знакомых по училищу. Я была рада любому заработку, хотя хлеб натурщицы не из лёгких: простояв в какой-нибудь «академической» позе неподвижно минут двадцать, начинаешь мысленно ненавидеть сначала рисующих, затем реалистическую школу, требующую натуральных штудий, и, под конец — всё изобразительное искусство... Среди педагогов выделялся серьезностью подхода к этим занятиям М.А. Эпштейн. Естественно, мне захотелось поделиться с ним своими сомнениями относительно выбора дальнейшего пути. Узнав, что я из Болшева, он воскликнул: «Так у Вас там живёт Юра Александров, замечательный художник! Лучшего учителя Вам не найти». Тут же мне был выдан и номер телефона. Однако я сильно сомневалась в существовании в современном мире «замечательных художников». По моим тогдашним представлениям, настоящее искусство умерло вместе с последними импрессионистами, в чём меня твердо убедили училищные и институтские знакомства со старшим поколением педагогов. В общем, я не позвонила. При очередном сеансе, через неделю, Михаил Абрамович поинтересовался этим. Ответила, что была занята, да и не знаю: удобно ли? Он опять настоятельно посоветовал позвонить, чего я не только не сделала, но и, изо всех сил противясь грядущей судьбе, потеряла бумажку с номером. В перерыве следующего сеанса М.А., проявив необычную при его деликатности настойчивость, чуть не за руку отвёл меня в учительскую и сам набрал Юрин номер. Я иногда думала: что заставило его быть столь настойчивым? Вероятно, вмешалось Провидение...

Михаил Абрамович перекинулся с Александровым парой слов, после чего передал трубку мне. Я представилась, объяснила, что живу неподалёку от него и хотела бы взять несколько уроков живописи. — А чего, собственно, вы хотите от живописи? — «с места в карьер» прозвучал из трубки жёсткий, как мне показалось, баритон. Я внутренне возмутилась: «Чего хочу от живописи? Откуда я знаю, чего хочу? У меня после отцовской смерти в голове полный хаос, всюду черепа мерещатся, а он тут...» Из протеста вдруг ляпнула: «Хочу занять свое место в истории живописи!»... Даже, кажется, так: «мировой живописи»...

Мой невидимый собеседник секунду обескураженно помолчал, затем разрешил: «Ну, приезжайте!». Как он рассказывал в дальнейшем, по телефону я произвела на него впечатление амбициозной и самоуверенной барышни, и при встрече он был поражён несоответствием голоса в трубке

и женственной внешности. А. и много позже отмечал это несоответствие моего «телефонного» и визуального образа. При личной же встрече я произвела на него, видимо, положительное впечатление. Во всяком случае, в своём дневнике, щедром на описание состояний природы и творческих процессов, но скупом в плане отражения человеческих взаимоотношений и собственных по этому поводу чувств, он сделал такую примерно запись (цитирую по памяти): «Познакомился с Леной Т., начинающей художницей. Она недурна собой, с красивой головой». Над этой записью мы потом часто вместе смеялись. Я негодовала: «Я тебе покажу «красивую голову»! А остальное всё хуже, что ли?!». Но в первый миг нашей встречи мне было не до шуток. Дверь мне открыл пожилой (так мне тогда казалось) мужчина (ему было 48), с сосредоточенным лицом, тонкими поджатыми губами и в совершенно рваных ботинках. В первый миг меня словно что-то оттолкнуло (возможно, шестым чувством учуяла будущую свою с ним жизнь, которая никогда не была простой и приятной, зато, проведя «сквозь огонь, воду и медные трубы», закалила, «как сталь»)... Любое живое существо инстинктивно отшатывается от дороги, идущей на грани выживания. Возможно, сыграли свою роль и дырявые ботинки (последние месяцы жизни моего отца прошли в запредельной нищете, среди вещей, собранных на помойке). Александров же всегда пренебрегал условностями, он не хотел никого шокировать, просто в этих старых ботинках ему было удобно. Но как только он заговорил, моя мимолетная неприязнь улетучилась, сменившись сначала крайним интересом, а затем и восхищением. Со стен большой комнаты-мастерской на меня смотрели странные, мрачноватые, но излучавшие мощную энергию полотна. Сидевший передо мной человек, я почувствовала это быстро, был художником не по статусу, не по документам, а по сути, до самой сердцевины, был таким художником, о которых я читала, но ни разу до сих пор не встречала в жизни, считая принадлежностью ушедших эпох. При этом с ним можно было говорить о чём угодно, к примеру, о горячо любимой мной (а как оказалось — и им!) поэзии. Через десять минут мы говорили уже, как старые знакомые, и не могли наговориться. Одно только меня смущало: смогу ли я «соответствовать»? В училище я считалась «твёрдым середнячком», а ведь в искусстве нет ничего обиднее. Уезжала в эйфории: «Нашла! Нашла Учителя, который поможет раскрыться, расти!». Но, конечно, никакой влюблённости в него как в мужчину ещё не было, более того, сама мысль об этом показалась бы мне тогда дикой. Двадцать шесть лет разницы и не отболевшая ещё влюбленность в ровесника делали само предположение о чём-то подобном невозможным. Но события стали развиваться стремительно...

Прежде чем двигаться дальше, позвольте объяснить, почему в тексте называю родного мужа исключительно «Александровым». Так уж сло-

жилось: любимых мужских имён у меня мало, даже с выбором имён для сыновей подолгу мучилась. Имя «Юрий» в число любимых точно не входило: слишком уж напоминало о Гагарине и всей казённо-советской шумихе, за которой совершенно тогда неразличим был для меня этот, как я теперь понимаю, замечательный космонавт. С момента знакомства с Александровым я звала его, как и положено учителя, по имени-отчеству: «Юрий Александрович». (Ему, кстати, такое обращение никогда не нравилось, при малейшей возможности старался перейти с учениками, их родителями, соседями и прочими знакомыми на «просто Юру»). До поры до времени в наших отношениях царило церемонное «вы». Но после одной морозной, одетой инеем ночи обращаться к нему на «вы» стало глупо... До сих пор помню, какой высокий психологический барьер пришлось преодолеть вчерашней студентке, чтобы начать называть на «ты» чело- века более чем вдвое старшего. Даже не сразу вышло. «Юра», по выше- названным причинам, между нами не прижился. Пыталась придумывать свои какие-то варианты имени или прозвища — не прижилось тоже. До- вольно быстро нашёлся вариант, понравившийся обоим. «Цикорий» — это было его прозвище ещё в первой семье, часто употреблявшееся стар- шими детьми. Как он объяснял, дать всем членам семейства «цветочные» прозвища было его придумкой. Дочка Полинка, например, звалась Маль- вой. «Цикория» он выдумал себе сам, и носил прозвище с удовольствием, объясняя, что очень похож на этот цветок: сорняк, растущий на неудобьях и пустошах, и цветущий при этом небесно-голубыми нежнейшими цвета- ми. А ещё — приносящий пользу (можно заваривать, получая множество нужных веществ), но совершенно не терпящий «неволи»: сорванный, вя- нет стремительно и бесповоротно. «Цикорий» сразу понравился и мне, так я и звала все эти годы мужа в домашней жизни. Но на людях это было не всегда удобно, и тогда приходила на помощь фамилия, по частой при- вычке бывалых российских жён. «Александров» звучало для меня и чуть иронично и вместе с тем уважительно, а когда надо, и сердито — словом, вмещало широкий спектр эмоций. Пользоваться домашним прозвищем в данном тексте не всегда уместно, «Юра» с моей стороны звучало бы фаль- шиво. Остаётся прибегнуть к проверенному варианту — фамилии...

Итак, мы начали занятия живописью, и на первом же уроке сказалась его блестящая способность «развязывать руки». Куда-то исчезла моя ака- демическая скованность, поверхность холста (точнее, это был кусок орга- лита) вдруг «задышала» живописными нюансами, раньше желанными, но недоступными. Произошло это как-то молниеносно. А. несколько раз повторил, что я «как будто не учусь заново, а лишь быстро вспоминаю забытое старое». В перерывах опять долго и горячо говорили о поэзии (я осмелела до того, что обещала принести для оценки собственные стихот-

ворные опыты). В качестве ответного жеста он предложил мне книгу стихов Арсения Тарковского, которого я доселе не знала. С тех пор этот поэт занял место «у самого сердца», в память навсегда запало: «То были капли дождевые, летящие из света в тень...». Расстались в приподнятом настроении, я — уже в предвкушении будущего сеанса. К сожалению, случались уроки не так часто, как мне хотелось: много времени отнимала добыча хлеба насущного. Но во время сеансов я продолжала делать окрылявшие успехи... Во время перерывов на столе появлялся круто заваренный чай, но я скоро заметила, что живёт учитель более чем скромно, если не сказать — впроголодь, и начала его тихонько подкармливать: то пряников куплю, то принесу из дома шарлотку... Если что и портило настроение, так это замечания первой жены, Татьяны, по поводу грязи, якобы оставшейся в раковине после мытья кистей, незакрытой двери и т.д. Впрочем, тогда они вряд ли были направлены против меня, скорее прорывался негатив, видимо, составлявший на тот момент основу их отношений. «Попадать под обстрел» было неудобно, но я особо не задумывалась ни над этим, ни над нюансами отношений в семье учителя. Александров для меня продолжал оставаться в этой роли, и только. И когда однажды, присев рядом со мной на диван, он вдруг обмолвился, что я его почему-то «так волную», я списала все на собственную «испорченность»: художник, видно, совсем другое что-то хотел сказать, а я то ли не дослышала, то ли поняла не так. И вот настал вечер, круто повернувший нашу, отныне совместную, судьбу... Накануне я поставила себе натюрморт и написала его с редким воодушевлением. Оставшись очень довольной результатом, наутро позвонила и доложила, что хотела бы показать его учителю сегодня же. К сожалению, встреча могла состояться только к вечеру: с утра я должна была проводить маму, которая ложилась в иногороднюю больницу на длительное лечение, затем весь день занимали уроки ИЗО в частном детсаду. К Александрову я попала лишь часам к восьми, но желание похвастаться творческой удачей оказалось сильнее усталости. Об этом вечере мы потом не раз шутливо спорили перед друзьями, обвиняя противоположную сторону в «коварном соблазнении». «Я пришла показать этюд!» — настаивала я, и даже предлагала желающим взглянуть на работу. «Тоже мне доказательство! — парировал он. — Заявилась вечером, как раз, когда Татьяна была на ночном дежурстве...». (А я-то откуда знала? Я вообще была не в курсе её профессии, не то что рабочего графика!) Для дам приведу аргумент, свидетельствующий о полной невинности моих тогдашних намерений: в тот холодный вечер на мне была длинная шерстяная юбка, а под ней толстые, штопаные-перештопаные колготки. Женщины, подтвердите: нелепо в таком виде отправляться соблазнять мужчину! А я просто пришла показать этюд...

После той ночи события полетели с бешеной скоростью. Речь сразу же пошла если ещё не о женитьбе, то о желании жить вместе. Тут же обнаружилось, что — негде: у него была довольно большая, но общая с бывшей женой и двумя детьми квартира. Я жила в квартире родителей. Мама, оказавшаяся всего на 6 лет старше будущего зятя, этот союз не поняла и не приняла, заявив что-то вроде: «Хочешь за него замуж? Вот тебе бог, а вот порог, а шапки я тебе не дам!». Был январь. Я ушла без шапки, а единственным моим приданным стала собака Ника, огромный ньюфаундленд. Нику я обожала, но её тоже нужно было кормить...

Для начала мы поселились в квартире Юриного брата Саши, где уже много лет жила их мать, Мария Ивановна. Но чувствовали мы себя на этой территории неуютно. Александров — по причине непростых отношений с братом, я — из-за неловкости вторжения в устоявшуюся жизнь будущей свекрови. Полуслепая из-за давнишнего диабета, давно уже не выходящая на улицу старушка, ровесница моей бабушки, была происходящим немало смущена, хоть и старалась не показывать вида, а со мной вела себя всегда очень приветливо. Трёхкомнатная «хрущёвка», принадлежавшая когда-то трём незамужним сестрам М.И., по причине немощи хозяйки была крайне запущенной. В общем, это было совсем не то место, где хотелось строить новые отношения. Но когда Цикорий предложил мне съездить посмотреть дачу своего учителя в Загорянке, я не предполагала, какую роль сыграет в моей жизни этот Дом.

А. был не только ближайшим учеником Бориса Сергеевича, но и самым близким по проживанию к знаменитой отаровской даче: от подмосковного Калининграда (позже переименованного в Королёв) до станции Загорянской электрички идёт ровно 10 минут (хотя А. всегда предпочитал мотоцикл, позже — велосипед). В периоды, когда Б.С. жил и работал в московской квартире, Цикорию иногда давали поручения съездить на дачу по какой-нибудь надобности и вообще присмотреть за домом. Поэтому дом в посёлке Загорянском, на улице Некрасова, 3 был для него не просто хорошо знакомым, но и давно любимым местом. К 1994 году, когда мы с мужем познакомились, с момента ухода из жизни Бориса Сергеевича прошло три года. Его вдове, Лидии Алексеевне, было тяжело бывать в доме, с которым связывало столько воспоминаний, но она разрешала пользоваться дачей некоторым ученикам, желавшим «творить на пленэре». К сожалению, те оказались не на высоте: к моменту нашего приезда в доме повсюду были заметны следы запустения и варварской небрежности. Посреди спальни на втором этаже возвышалась неизвестно кем возведённая из кирпича печка. Её создатель не смог довести дело до конца: у печи не было и намёка на трубу, и рискнувший её затопить тут же уторел бы... Видимо, построено это сооружение было уже после того, как одна из учениц,

опрометчиво пущенных пожить на дачу зимой, разморозила трубы. Итак, отопление отсутствовало, не было и источника питьевой воды: хозяева, как объяснил А., брали её у соседей.

Тем не менее, я сразу влюбилась в этот старинный, выглядевший сейчас таким неухоженным дом. Знаете, существует такое понятие, как «намоленный храм»? Здесь чувствовалось что-то похожее: несколько десятилетий жизни и работы столь мощной творческой личности, как Борис Отаров, присутствие, беседы, занятия живописью множества его столь разных, но весьма интересных учеников создали над домом ауру духовности, дерзания, творчества. Повсюду — напоминания о великом хозяине дома: его краски и кисти в мастерских, его любимое кресло, его записи, сделанные простым карандашом прямо на стенах...

Я тогда даже работ Б.С., кажется, ещё не видела, но атмосферу дома уловила, и очень родной, ласкающей показалась она мне. Позже я думала и вот о чём: в старых домах (не во всех, конечно) обитают сущности, которых древние греки называли пенатами, а русский народ окрестил домовыми. Они остаются в доме, даже если он покинут, но чахнут и страдают из-за отсутствия обитателей. Я не видела их, конечно, но шестым чувством уловила, что есть тут кто-то живой, кто очень обрадовался гостям. Потом этот маленький дружественный дух иногда проявлял своё расположение тем, что помогал найти запропавшие вещи или деньги, а иногда «подсовывал под руку» что-то, неожиданно пригодное для какой-то надобности. Потом, когда дом был продан под снос, мне особенно жалко было именно этого моего маленького друга да ещё невероятных яблонь, о которых расскажу позже. А тогда, в момент первой встречи с Домом, я просто спросила: «А нельзя ли нам тут пожить?».

Дело разрешилось быстро и просто: Лида, за что я ей всегда буду благодарна, разрешила, а свои ключи у мужа, тогда ещё будущего, были. Захватив собаку и рюкзак, куда поместилось всё наше совместное имущество, мы переехали.

Дом был немаленький, но Б.С. долгое время принадлежала лишь половина, к которой он пристроил две мастерских, носивших названия Верхней и Нижней. Вторая половина долгое время принадлежала семье — профессору геологии с женой, на тот момент уже очень пожилым и на дачу давно не ездившим. Их половина представляла собой ещё более плачевное зрелище: пол кое-где провалился, со второго этажа на первый можно было заглянуть сквозь большую дыру. На «профессорскую» половину вообще не рекомендовалось ходить из соображений безопасности. А «нашу» я с юным энтузиазмом в рекордные сроки привела в относительный порядок, начав со сноса занимавшей половину спальни бестолковой печки. Не за один день, конечно, но удалось восстановить даже этакий

«дачный шарм», пользуясь множеством удивительных и своеобразных вещей, накопившихся в доме 1910 года постройки (он был из серии первых, возведённых в Загорянке столичной интеллигенцией после продажи земли «под дачи» родовыми хозяевами этих мест, дворянами Кисель-Загорянскими). Дом, кстати, был не деревянным, а засыпным, что делало очень проблематичной и дорогостоящей его реставрацию, так что в дальнейшем от идеи восстановить его и создать там музей Б.С. Отарова хозяйкам, жене и дочери Бориса Сергеевича, пришлось отказаться. Однако тогда о дальнейшей его судьбе как-то не думалось: мы жили сиюминутными радостями и проблемами. Последних хватало. Дача, как я упоминала, была лишена отопления, а наше переселение состоялось в разгар зимы. К счастью, она в тот год выдалась «сиротской», как выражался А.: мягкой, без сильных морозов. На первом этаже утеплённой части, в кухне, имелась газовая плита. Если держались постоянно горящими её конфорки, воздух в верхней комнате, куда вела на удивление крутая винтовая лестница, нагревался так, что там, при наличии толстого свитера, можно было находиться без телогрейки. От идеи брать воду у соседа, чрезвычайно хозяйственного и подозрительного старика по имени Андрей Сечкин, гордившегося тем, что он когда-то (ещё в 1930-е, должно быть) был «уличником», Александров почему-то быстро отказался. Стали топить снег и пить эту воду. К весне у обоих начались проблемы с зубами (в талой воде не хватает каких-то там элементов). Так вот и прошел наш «медовый месяц», потом второй, третий, а как только сошёл снег, А. нашёл и расчистил бывший когда-то на участке родник. С тех пор у нас всегда была вкусная и чистая вода.

Там же, на даче, 6 мая 1995 года состоялась наша свадьба: очень скромная, почти студенческая. В королёвский ЗАГС пришли пешком, день был будний, никакого марша Мендельсона и белого платья, разумеется, не было. (Платье на мне было лучшее из имевшихся: чёрное с серебряным люрексом, изначально мамино. А на законном теперь уже муже — серая водолазка и джинсы: обычный его вариант (терпеть не мог официоза, костюмов, галстуков. Впрочем, был один костюм, коричневый в крупную клетку, надевавшийся в самых торжественных случаях, про который говорил, что «самый удачный в жизни»). В нём и в последний путь проводили). Но кто тогда думал о столь далёких от свадьбы перспективах! В Загорянку возвращались вместе с немногочисленными гостями на рейсовом автобусе. На свадьбе присутствовали мои бабушка и тётя, а также подруга по училищу Надя Горлова, благодаря чьим снимкам и осталась у меня об этом дне вещественная память. С александровской стороны приехали старые друзья: Борис Головенков (приглашённый в свидетели, что, как оказалось, не понадобилось) и Олег Ватутин, оба — самодеятельные, но

тонкие и оригинальные художники. Ещё была приятельница Рая Трофимова с дочерью-подростком (мужественный человек, ликвидатор Чернобыльской аварии, хватившая там запредельную дозу облучения и тяжело болевшая). Кажется, перечислила всех, но если кого забыла, не обессудьте: у новобранчих в голове такой кавардак! Было, в общем, весело: А. всех смешил, дурачился, делая вид, что раскаивается в столь опрометчивом шаге и готов сбежать от молодой жены через окно 2 этажа...(Фото 2)



Фото 2.

Праздник закончился, начались суровые будни (в данном случае не клише). А. числился на бирже труда безработным, писал картины, занимался хозяйством и изредка принимал учеников — тех, кого не отпугнула дорога из Королёва в Загорянку. Я продолжала работать в Королёве и в Москве, часто возвращаясь поздно. Муж, в знак того, что ждёт меня, зажигал свет в Верхней мастерской (его было видно издалека). Денег, конечно, не хватало, и с мая по октябрь мы питались исключительно

крупами и овощами со снытью (любимая александровская трава, вылазающая весной повсюду. Я о её съедобности, несмотря на деревенское детство, до того не знала, Цикорий же был знатоком подмосковной природы, например, узнавал по голосам всех поющих в окрестностях шпаци!). Сныть — хорошая штука, но, если питаться практически ею одной, преимущественно с луком и горохом, в конце концов здорово надоедает... Впрочем, на бытовые мелочи мы тогда не обращали внимания: это был период творчества, активного ученичества-наставничества, поглощаемых залпом книг (иные открывал мне он, другие осваивали вместе, как, например, «Розу мира» Д. Андреева, которой он был долгое время очень увлечён.) И, конечно, шла интенсивная «притирка» друг к другу. «Жить с художником сложно» — азбучная истина. А каково в брачном союзе двум художникам, да ещё столь разным по характеру, мировоззрению, жизненному опыту? О разнице наших мировоззрений красноречиво свидетельствует случай, произошедший летом 1995-го. В жару большие стеклянные окна мастерских (из них, собственно, и состояли стены), держались открытыми. Однажды я обнаружила на полу Нижней мастерской «слетка», учащегося летать птенчика дрозда, впорхнувшего сюда по неопытности. Поймала птичку, и, прежде чем отпустить, рассмотрела получше. Птенец был на редкость хорош и по цвету, и по замысловатому узору перьев: природа, что ни говори, самый гениальный из художников! Не могла не показать находку мужу. «Смотри, — говорю, — какая красота!» Он рассмотрел и протянул задумчиво: «Да-а... А вот был бы он размером с лошадь, он бы нас склевал, не задумываясь... Ты знаешь, что птицы — ближайшие родственники динозавров?».

Комментарии, как говорится, излишни... И всё-таки притирка двух столь разных мировоззрений: его, мятущегося, трагично-экспрессионистического, и моего, гармонично-импрессионистического, давала благие плоды, расширяя горизонты обоих. Хотя, конечно, при его эмоциональности без острых моментов не обходилось. Никогда не забуду грандиозной ссоры, произошедшей на 7 месяце моей беременности старшим сыном из-за... Бунина. Читали мы тогда бунинские «Окаянные дни», где автор, между прочим, очень саркастически и нелицеприятно отзывается практически обо всех поэтах-современниках. Издательский тон в отношении Брюсова или Бальмонта я вынесла легко, но когда дело дошло до любимой мной в ту пору Цветаевой и Блока, позволила себе высказаться в том духе, что Бунин — желчный, бессердечный старик, и не имеет никакого права... Что тут началось!!! Я была обвинена в полном отсутствии художественного вкуса, в том числе и в поэзии, и вообще во всех смертных грехах! Бунин же вознесён на недосытаемую высоту. Скандал бушевал до четырёх часов утра. До сих пор не могу про-

стить... Бунина! Александрова, конечно, простила, тем более что Бунин был одним из его прямых учителей в поэзии. Ну и вообще — трудности переходного периода... Но, справедливости ради, стоит сказать: ко мне Цикорий никогда не проявлял никакого снисхождения, ни как к младшей, ни как к женщине, ни даже во время беременностей. Говорил: «Какое мне дело до твоих гормонов? Ты кто прежде всего — женщина или человек? Человек? Ну, так и изволь вести себя по-человечески!» Жёстко. В процессе я частенько обижалась, но, оборачиваясь назад и оглядывая свои профессиональные и личные за эти годы достижения, задаюсь вопросом: «А вышло бы из меня что-то путное, если бы меня «держали в вате»?». Не уверена...

Рассказывая о доме в Загорянке, нельзя не упомянуть об участке и его обитателях. Участок был очень большой, почти вся его территория никогда не обрабатывалась и представляла из себя коренной смешанный лес, главную роль в котором играли огромные, сто-двухсотлетние сосны. Под ними кое-где росли берёзы, клёны, целые заросли ирги. Под деревьями водились грибы, причем не только сыроежки, свинушки, опята, но и благородные лисички, подосиновики, подберёзовики. На соснах вольготно жилось белкам, в траве Ника регулярно отыскивала ежей. Словом, это был кусок «собственного леса», как у героев Пушкина или Гоголя. Небольшую часть участка перед домом и слева от него когда-то обрабатывали, и там росли астильбы и другие одичавшие садовые цветы, а главное — необыкновенные яблони, по-видимому, ровесницы дома, которому тогда было 85. Мне возразят: яблони столько не живут! Но много позже я встретила специалиста, объяснившего: столько не живут современные яблони, испорченные вмешательством в природу Мичурина. А посаженные ещё в домичуринскую эпоху могут прожить и сто лет. Во всяком случае, яблони были необыкновенно старые, толщиной в обхват, все корявые, узловатые, словно больные старческим артритом. При этом они исправно плодоносили чуть ли ни каждый год. В основном это была, наверное, антоновка: крепкие, кисловатые яблоки, часто несимметричные, огромных размеров и незабываемо ароматные. Количество их не поддавалось исчислению. Однажды наш друг Сережа Митрофанов, приехавший помочь со сбором урожая, опрометчиво тряхнул ствол, стоя под таким деревом. Он был человек богатырского роста и такого же веса, однако под хлынувшей на него лавиной устоять не смог и долго потом потирал многочисленные синяки и шишки... В августе, месяце мужниного дня рождения, чудесно было слышать, как на рассвете грохали о крышу первые опадавшие плоды. А потом мы варили яблочное варенье, и его с избытком хватало до Пасхи, и порой оно было единственным лакомством к столь любимому Александровым чаю, зато

каким! Необыкновенные загорянские яблони стали героинями нескольких моих стихотворений того периода, и я благодарна им за то, что были в моей жизни (Фото 3).



Фото 3.

Однако время катилось своим чередом: узнав о скором появлении ребёнка, А. активизировал процесс размена квартиры на канале¹, и в свой черёд мы въехали в однокомнатную «хрущёвку» в соседнем с Королёвом городке Юбилейном. Новорождённого Максима из роддома принесли уже туда. Начинался новый жизненный этап. На даче в Загорянке мы ещё 2-3 года жили летом, навещали дом весной и осенью — писали, собирали яблоки. Верхней мастерской этого дома мы обязаны несколькими замечательными работами моего мужа, в том числе «Окном в Загорянке», украсившим потом буклет его персональной выставки в Вене, работой «Зимние сосны», проданной не так давно в частную коллекцию, и другими. Узнав, что дача продаётся под снос, мы постарались спасти предметы, представлявшие историческую ценность (а таких немало нашлось, особенно на чердаке). Там были обнаружены и вещи, принадлежавшие самым первым, ещё дореволюционным хозяевам дома: гимназический дневник и тетрадь для записи стихов и пожеланий в пушкинско-ахматовском духе, с золотым обрезом, в настоящей тиснёной коже, с записями, сделанными потрясающими почерками, ёлочные игрушки, угольные утюги и т.д. Всё это, плюс педагогический архив Бориса Сергеевича (сот-

¹ Речь идёт о квартире, в которой состоялось знакомство автора с Ю. Александровым.

ни отобранных им во время преподавания в ЗНУИ, и не только, ученических работ), попали в историко-художественный музей Юбилейного, основателем и первым директором которого и стал Александров. Но это уже совсем другая история.

На улице Некрасова мы бывали несколько раз и после разрушения дома: ездили в гости к Альберту Лехмусу, соседу Б.С. из дома напротив, профессиональному фотожурналисту, с которым подружились за годы соседства. Альберт и подарил нам уникальные снимки последних дней этой замечательной дачи, на которых она уже полуразрушена. Сейчас на этом месте стоит трёхэтажный особняк, и только сосны по-прежнему помнят обитателей старого дома, в том числе и нас с Александровым, на-верное (Фото 4).

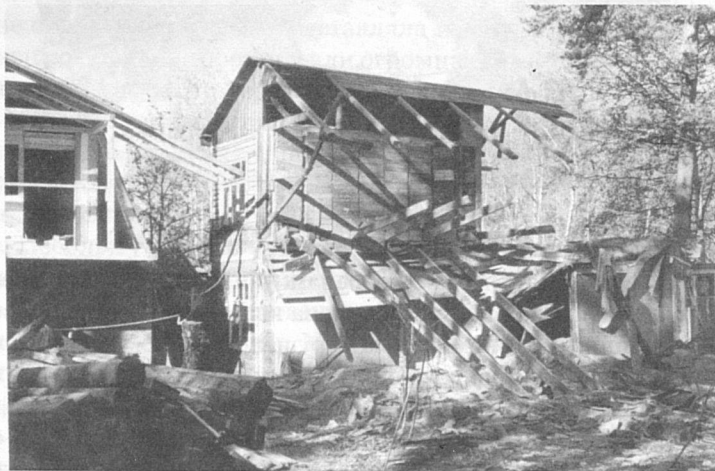


Фото 4.

Даниил Андреев утверждал, что у зданий, являющихся средоточием духовности, в светлых метафизических слоях есть двойники, отражения, живущие иногда и после того, как земное здание разрушено. Если так, возможно, где-то там до сих пор существует душа этого чудного дома и, как когда-то, учитель вновь обсуждает там с только что прибывшим любимым учеником насущные проблемы творчества...

Ноябрь-декабрь 2011 года

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Неужель под душой так же падаешь,
как под ношей?
Сергей Есенин

Странно, но я не помню, как мы познакомились. Вполне отчётливо он «материализуется» в моей памяти только где-то в начале девяностых годов прошлого столетия, когда мы с Лидой Отаровой поехали к нему в гости в подмосковный город Королёв, где он жил тогда ещё со своей первой семьёй. (Кажется, в ту пору этот город назывался Калининградом.) Квартира мне сразу понравилась. Хотя подробности обстановки, количество комнат (по-моему, их было две) и прочее в памяти не сохранились. Думаю, это неслучайно. Конечно, какая-то мебель там была. И ощущение, что здесь именно живут, а не выставляют предметы обихода «напоказ», тоже было. Ничего парадного, лишнего, купленного с целью «впечатлитель». Помню только, что было много света.

Сейчас я понимаю, что обстановка квартиры вполне соответствовала самому духу этого большого художника — быт его не волновал. Скорее всего, он его не очень-то и замечал. На протяжении всех лет нашего знакомства, а оно длилось, наверное, лет двадцать, я не помню ни одного разговора с Александровым на бытовую тему, но только о живописи, литературе, религии, человечестве... Его завораживало космическое измерение бытия, мощно притягивало к себе идеальное начало. В этом была и его художественная сила, и его человеческая драма.

Картины произвели на меня шоковое впечатление. Скорее всего, я была тогда ещё не готова к восприятию подобной живописи. Зная, что Александров — ученик Бориса Отарова, гениального художника, мощного колориста, с которым мне посчастливилось дружить на протяжении последних пятнадцати лет его жизни, я ожидала увидеть пиршество цвета. Но то, что предстало передо мной, повергло меня чуть ли не в стресс! Это были огромные мрачные пейзажи в масляной технике, написанные, как мне тогда показалось, очень жёстко и грубо, почти что примитивно. До сих пор помню гигантские сосны на его полотнах, которые мучительно рвались вверх, как бы пытаясь дотянуться до чего-то, находящегося за пределами картины. «Кошмар!» — подумала я. Но тут он стал раскладывать на полу большие листы с гуашами. Пол засверкал

многоцветной радостной мозаикой. Это была серия «Цветы», изумительно тонкие, нарядные, праздничные работы! «Как странно! — удивилась я про себя. — Как будто два разных человека писали!»

Где теперь те «Сосны»? Думаю, сейчас я оценила бы их совсем по-другому.

То, что я здесь пишу, это не искусствоведческий разбор и не обстоятельные воспоминания, но лишь отдельные штрихи к портрету художника, субъективные отрывочные впечатления от его личности и творчества.

Александров был идеалистом, то есть человеком идеи. Это отнюдь не значит, что он идеализировал людей. Хотя порой и такое случалось. Впрочем, ненадолго. Бывали случаи, когда он очаровывался человеком, приписывая ему (или ей) многочисленные достоинства. Тем сильнее было его разочарование и яростнее гнев (далеко не всегда справедливый), на того, в ком он вдруг обнаруживал несоответствие своим представлениям об идеале. Подозревал ли он о том, что и сам не идеален? Думаю, что да. Помню, однажды он мне сказал: «Я все время падаю. Но падаю лицом к свету. Может, и в последний раз упаду, но головой в ту сторону». Наверно, в ту сторону, куда тянулись сосны на его картине.

Это был человек трагического мировосприятия, остро и болезненно ощущающий разрыв между «высоким», как он его понимал, и «низким». Не потому ли в ряде его картин так много разрывов и диссонансов? Особенно, в работах, написанных маслом. Как правило, они мощно «офактурены»: их поверхность слоиста, краска наложена густо и избыточно. Но их цветовое решение нередко таково, что оно как бы «взрывает» картину изнутри, а из этих разрывов и разломов вырываются на волю огненные протуберанцы, рушащие привычные представления о целостности художественного произведения. Поначалу эта особенность александровской живописи меня смущала и даже вызывала ощущение сильного дискомфорта, как физического, так и психологического. Хотя у него были и другие работы, тонкие, нежные, гармоничные... Однако со временем, я стала ощущать огромную силу, исходящую именно от «неудобных» и «несгармонизированных» работ Александрова.

Как я уже говорила, он был человеком идеи. В частности, большим поклонником Владимира Соловьева и Даниила Андреева. Помню, как мы чуть было не поссорились с ним из-за того, что я позволила себе высказаться о Соловьеве не самым восторженным образом. Он счёл это чуть ли не за личное оскорбление.

В другой раз, жалуюсь мне на телефонный разговор с кем-то, он возмущённо сказал: «Позвонил, переливает из пустого в порожнее. Разве люди общаются не для того, чтобы вместе искать истину?» И был очень удивлён, когда я ему ответила, что люди общаются друг с другом с раз-

ными целями — для энергообмена, эмоциональной разгрузки, для того, чтобы получить от собеседника психологическую поддержку...

Нередко он бывал остроумен, артистичен, обаятелен. Его устные рассказы были настоящими театрализованными представлениями. Но за всем этим ощущалось, что в его душевной глубине постоянно совершается какая-то важная и мучительная работа, будто внутри него вращаются какие-то тяжёлые жернова, перемальвающие грубую действительность.

Он очень любил и понимал природу среднерусской полосы и легко находил с ней контакт. Слово «стихиалии», то есть одушевленные стихии, почерпнутое из любимой им «Розы мира» Д. Андреева, было для него одним из ключей к пониманию природы. Писал он исключительно с натуры и в разговорах о живописи непреклонно отстаивал именно этот метод, пренебрежительно отзываясь о работах, написанных «по воображению». Это был один из важных пунктов наших с ним разногласий. Однако высокие травы на его картинах, цветы на длинных стеблях, устремлённые в высоту, создавали впечатление, что пишет он все же не просто физическую реальность, но запечатлевает в цветопластике свой собственный порыв вырваться за земные пределы. Лучшие его работы, а таковых большинство, по цветовым и композиционным решениям приближаются к метафизическим, несут на себе отпечаток какой-то вселенской скорби. Достаточно вспомнить его гениальные «Пионы под тучами».

В пейзажах Александрова очень много деревьев. Чаще всего они расположены на переднем плане картины: написанные грубо и жёстко, они как бы преграждают доступ к тому многоцветному сиянию и мерцанию, которое находится в глубине полотна. Здесь — препятствие, решётка, там — рай.

Это был настоящий мученик идеи. Он страстно жаждал чего-то идеального, лежащего за пределами актуальных возможностей человека. Его жажда «высокого» по силе могла сравниться только с тем отчаянием, которое взрывало его в те моменты, когда он остро ощущал невозможность такой высоты «здесь и теперь». В такие минуты общаться с ним было тяжело.

«Мир во зле лежит! — кричал он. — Во зле!» Спорить с ним было бесполезно, лучше было промолчать и подождать, пока он успокоится.

В работах последних лет он всё чаще обращался к образу неба. Но что это было за небо! Грозное, в густых клубящихся облаках, заполняющее собой почти что все пространство полутораметровых картин. Только в самом низу — узкая полоска земли, как бы придавленная этой навалившейся на неё тяжестью. Небо — это была та ноша, под которой он изнемогал.

Он был приверженцем колористического направления в живописи. Испытывал тягу и к экспрессионизму. Его любимыми художниками были

Ван-Гог, Сезанн, Нольде. Иногда он резко отвергал живопись вполне достойных художников, которые работали в ином направлении. «Они же ничего не понимают в цвете!» — возмущался он. Доказывать, что понимают, но по-другому, чем он, означало попусту тратить время.

Он был очень чувствителен к тому, как к нему относятся люди. Вспоминается такой эпизод. Мы ехали на машине в Троицк на выставку Нади Казачковой и Марины Сергеевой. Машину вела Марина, рядом с ней, на переднем сиденье — Юра. Мы с Володей Казачковым — сзади. Юра был в дурном настроении, сидел, нахохлившись, и мрачно молчал. Понимая, что его лучше не трогать, мы с Володей тихо о чём-то разговаривали. И вдруг Юра резко повернулся ко мне и спросил: «Нина! Ты меня любишь?» Это был настоящий вопль. «Конечно, Юра, люблю», — успокаивающим тоном ответила я. Он повеселел, оживился, подключился к общей беседе.

Он очень хотел, чтобы его любили. «Он (или она) меня любит», — говорил он иногда о ком-то из своих знакомых, когда хотел сказать, что с этим человеком у него хорошие отношения. Не просто «ценит», «уважает», «симпатизирует», но именно «любит». В этом ощущалась какая-то глобальная недолюбленность, идущая то ли из его детства (он рано лишился отца), то ли из каких-то иных глубин. Думаю, что ту любовь, которую он искал в людях, ни один человек не способен дать другому.

Сам он порой бывал очень отзывчивым. Где-то в конце девяностых мне пришлось лечь в больницу. Настроение у меня по этому поводу было весьма минорное. И вдруг открывается дверь, и на пороге палаты стоят Юра, Лена (его вторая жена, талантливая художница и поэтесса) и годовалый Максим. Юра тотчас начал рассказывать что-то смешное, Максим отправился обследовать палату, а Лена стала выгружать из сумки продукты. Настроение у меня резко улучшилось. Когда они ушли, кто-то из находившихся в палате женщин сказал мне: «Какая у Вас хорошая семья!»

И ведь не поленились, приехали в Москву из Королёва. На электричке, с маленьким ребёнком!

Он был замечательный портретист. Но особенно поразительны его автопортреты. Он писал их часто, как бы пытаясь познать себя в собственной множественности. Особенно сильное впечатление на меня в свое время произвели два его автопортрета.

Один, написанный углем. Или, может быть, соусом. На большом листе — вихрь пятен, линий, штрихов, чёрно-белый хаос, образующий собой человеческое лицо. На лбу, чуть выше бровей — крест. «Где крест? — удивился он, когда я сказала ему об этом. — Действительно. Но я его не писал. Само как-то получилось, мимические морщины так сошлись». Наверно, и вправду: «само получилось». Хотя, возможно, рука художника знает то, что неведомо сознанию.

Другой автопортрет называется «На просеке». Абсолютно «стихиальная» работа, где лицо художника написано почти в той же колористической гамме, что и берёза за его плечом. Только чуть светлее. Человек предстаёт здесь как часть природы: он то ли проступает из неё, то ли растворяется в ней...

Ушёл большой художник, яркий человек. Остались его замечательные работы, у которых теперь своя судьба. И я уверена — их ждёт большое будущее.

ТОТ ПАМЯТНЫЙ ДЕНЬ

Время замечает следы, события, лица. Так замечает листопад промёрзшую дорогу в лесу, или вдруг выпавший снег — ещё зелёную, но уже оледневшую, утратившую блеск листву. Ещё вчера всё шелестело на ветру, переливалось голубовато-серебристыми тенями, искрилось золотистыми солнечными зайчиками...

Что же осталось на островках памяти, обильно посыпанных пеплом прошлого, пережитого? Пожалуй, лишь самое главное, обобщённое. Может, оно и к лучшему? Не надо, взяв в руки мастихин, сдирать ненужные краски, избавляться от лишних деталей. А если всё-таки нужны детали? Тогда процесс больше похож не на живопись, а на реставрацию витража, рассыпавшегося на отдельные запылившиеся стёклышки. Не знаешь, с чего начать, поднимаешь первый попавшийся осколок, протираешь, направляешь на свет, прикрываешь другой глаз и подносишь к лицу всё ближе, ближе...

Было это в 1975 или в 1976 году, кажется, ранней весной. Точно теперь и не вспомнить, да и неудивительно: почти сорок лет минуло. В ту пору моя погруженность в живопись породила нестерпимое чувство одиночества. Среди моих знакомых не было ни одного, который долго выдерживал бы разговоры об искусстве или был бы готов в любое время сопроводить меня на этюдах. Володя Титов, единственный художник, с которым я дружил тогда, был учеником теперь уже легендарного нонконформиста Васи́лия Ситникова. Его тогдашние рисунки производили на меня впечатление: погружённые в плотную, сумеречную атмосферу дома, понуро бредущие люди. Всё это было своеобразно, но как-то искусственно и болезненно. В нём чувствовалась некая подавленность авторитетом мастера. Тогда же я побывал и в мастерской самого Ситникова. Оригинальный человек, сильный, способный почти гипнотически подчинять своей воле учеников. Но от его картин пахло коммерцией и неискренностью.

В те годы я открыл для себя уютный читальный залчик в Некрасовке под названием «изотека». Оказалось, что совсем не обязательно искать ответы на вопросы в беседах с людьми, порой преодолевая взаимное непонимание: их можно найти в книгах. Первой такой книгой был биографический роман Перрюшо «Жизнь Ван-Гога». Мне открылся мир размышлений и переживаний, очень близких и понятных. Но книга не могла заменить друга. Время и место, где томила близкая мне душа, были бес-

конечно далеки, названия стран: Голландия, Франция тогда воспринимались как миф, как пятна на карте, но никак не реальность...

Я мечтал уехать на Север вырваться из обыденности. «Может быть, там, среди нетронутой, дикой природы я найду тот импульс к творчеству, которого мне здесь так не хватает?» — думал я. Не с такой ли надеждой мечтал Ван-Гог о юге?..

Да, это было начало весны. Почему-то в тот день я был почти уверен, что встречу кого-то, важного для меня. Случиться это должно было в подвальчике в Потаповском переулке, где помещался Заочный народный университет искусств, заведение, чудом уцелевшее с первых лет советской власти. Я посещал консультации Майи Михайловны Левидовой, ученицы Фалька, знавшей акварелиста Фонвизина и графика Митурича. Там я приглядывался к ученикам, ведь на консультации приходили самые разные люди. В основном это были любители, для которых искусство служило досугом. Правда, однажды появился необычный молодой человек с бородкой и усами, с гордо запрокинутой головой. В его работах было нечто, заимствованное у современных западных художников, они мне показались незрелыми и подражательными. Вёл он себя независимо, на все замечания педагога отвечал категоричными возражениями. Я попробовал с ним разговаривать, но и со мной он держался весьма заносчиво. Было ясно, что и он не тот, кого я ищу, но выбор был постоянно, а значит, постоянно была и надежда...

Но в тот памятный день выбора не было: вдоль стенда возбуждённо ходил единственный ученик, молодой человек лет 30, жилистый, худощавый с шевелюрой растрёпанных волос и густыми усами. В нём была какая-то внутренняя встревоженность, он словно на ходу что-то обдумывал, аргументированно возражал, а не принимал с равнодушным спокойствием все педагогические советы, как большинство. Нет, он решительно не был похож на обычного любителя! Я взглянул на стенд и сразу же оказался под воздействием магической энергетики его картины. В небольшом квадратном холсте происходило нечто невероятное: полыхали в лучах заката лепестки подсолнуха, его тёмная сердцевина, казалось, вибрировала, то увеличиваясь, то уменьшаясь подобно гигантскому зрачку. Преодолев свойственную мне застенчивость, я заговорил с ним. Он включился в разговор сразу, как бы продолжая свой внутренний монолог: казалось, процесс мышления был для него совершенно естественен, как и потребность в споре, стремление опрокинуть устоявшиеся понятия, догмы. Что ж, начало было многообещающим! Кроме того, в его живописи было что-то от Ван-Гога, но выходящее за ван-гоговские рамки. Тогда, правда, я ещё не знал о немецких экспрессионистах, считавших Ван-Гога своим предтечей. Я и предположить не мог, что в подмосковных Подлипках, где живёт мой

новый знакомый, на грубо сколоченных полках стоят альбомы с репродукциями ещё неизвестных мне тогда удивительных немецких художников... Но главным событием того дня стало знакомство с настоящим русским экспрессионистом Юрием Александровым...

Это был первый день нашей встречи, запомнившийся мне необыкновенной интенсивностью событий и переживаний. На моё предложение сразу же отправиться ко мне и посмотреть мои работы он кивнул, но в свою очередь предложил сначала посетить его друга-художника, живущего в Сокольниках. Я с радостью согласился. У меня было чувство, что я захожу в новый круг творческих людей. Не об этом ли я мечтал?

Его друга звали Серёжа Нелюбин. Он жил в старом, деревянном, кажутся, двухэтажном доме. Подобные дома до начала 1960-х стояли в Лосинке, где прошло моё детство и где в то время я ещё проживал. Трудно было вообразить, что в и Москве всё ещё существовало нечто подобное! Деревянная лестница, печные изразцы, полутёмные комнаты. Но самым невероятным было то, что в его доме я узнал того самого молодого человека с гордо поднятой головой, с которым я уже имел «удовольствие» пообщаться на занятиях у Левидовой. Запомнился совсем маленький портрет, написанный им в кубистическом стиле: холстик стоял на полу, поблёскивая свежей масляной краской. «Сегодня написал?» — спросил Юра. Нелюбин кивнул. «И правильно, надо следовать первому импульсу». На этот раз сверкающий цветными плоскостями портрет не казался мне беспомощным. Но удивило другое: мои новые знакомые были абсолютно не похожи друг на друга: созерцательный, немногословный, аристократичный, потягивающий трубку Нелюбин, и темпераментный, полный внутреннего напряжения Юра. Невольно напрашивалось сравнение: Поль Гоген и Винсент Ван-Гог.

Видимо, независимо от страны и эпохи, природа заботится о сближении противоположностей!

Мы вышли на улицу. Под ногами хрустел подтаявший снег, ещё позимнему красное солнце клонилось к горизонту. До Лосинки от Сокольников недалеко. Эти места объединяет мощный лесной массив под названием Лосиный Остров, он тянется намного дальше, включая в себя и Подлипки, где и жил мой новый друг. Именно в этих лесах в своё время писали этюды знаменитые пейзажисты Саврасов, Коровин, Левитан...

Ко мне прибыли, когда солнце уже садилось, но ещё можно было, не включая электричества, посмотреть живопись. При последних лучах удавшиеся этюды выглядели ещё выразительнее, контрастнее, а неудачные, грубые по цвету, становились невыносимее. Таким был мой автопортрет, который я не захотел показывать, но Юра заинтересовался, и мне всё же пришлось его выложить из папки. Я замер в ожидании беспощад-

ной критики, но неожиданно услышал другое: «Очень умелая работа!». Но в голосе слышалась такая ирония, что дальнейших комментариев не требовалось. Некоторые работы, которые я считал незаконченными, он неожиданно похвалил. «Но ведь это было наспех написано!» — возразил я. Тогда он приводил в пример незнакомые мне имена художников, писавших картины за пятнадцать минут. Этот разговор постепенно переворачивал мои устоявшиеся представления о живописи. В конце показа прозвучала приятная для меня похвала: «Я и предположить не мог, что в городе живут художники, так остро чувствующие природу». Нет, в наших отношениях не было и в дальнейшем всё так же гладко. Позже он сказал обидную и несправедливую фразу: «Такие городские аристократы, как ты и Нелюбин...». Мне никак не хотелось оказаться в одной категории с Нелюбиным, да и «аристократизм» был мне чужд. Но Юрина повышенная эмоциональность порой приводила к преувеличенным, а то и искажённым оценкам. Однако начало нашей дружбы было тёплым, наполненным взаимным уважением и интересом друг к другу.

Как-то естественно решилось, что я сразу же еду к нему. От меня до Подлипок было полчаса езды. По дороге я рассказал о своей мечте отправиться на Север, и неожиданным сюрпризом для меня стало то, что мой новый друг лишь недавно вернулся из-за Северного Полярного круга, где некоторое время работал. Естественно, это возбудило мой интерес: я много расспрашивал, он охотно рассказывал. Мы шли через тёмный стынущий подлипковский парк, здесь всё было как-то по-другому, чем в моей Лосинке. Казалось, словно мы уже где-то на Севере, где другие люди, другие сумерки, другой холод. И чем больше я слушал его северные рассказы, тем яснее становилось, что моё намерение так и останется мечтой: ни по здоровью, ни по характеру я не осилю ту суровую жизнь, через которую прошёл мой мужественный собеседник.

Он жил тогда с мамой в «хрущёвке», состоявшей из двух смежных комнат. Стены были увешаны картинами, написанными очень пастозно, вся комната пронизана невероятной энергетикой его живописи. Особенного уюта не было: скучная потёртая мебель, тусклый свет. В то время многие так жили, но здесь чувствовался особый аскетизм. Его мать, сухощавая пожилая женщина, скромно сидела на диване, сложив руки и совершенно не участвуя в нашей беседе. Подходило время ужина, шипел закопчённый чайник, блестел кусочек стёртой до металла батарейной трубы. То было время кухонных споров, диссидентских собраний, и эта крошечная кухонька, как впоследствии рассказывал Юра, набивалась до такой степени, что одному из гостей, чтобы освободить место для соседа, приходилось задирать ноги и носками полировать батарею. «Если ты хочешь на Север, то должен привыкать к северной пище!» — с этими словами он по-

ставил на стол морскую капусту. Никогда до этого я не только не ел, но и не видел подобного. Эта экзотичная, отдающая ароматом далёких морей нота и завершила тот памятный, бесконечно длинный день...

Сейчас уже и не вспомнить в деталях, о чём мы тогда говорили, да и, наверное, это не столь важно. В дальнейшем я не раз бывал у него, часто оставался ночевать, и тогда наши разговоры затягивались чуть ли не до утра. Юра был «жаворонком» и, несмотря на ночные бдения, вскакивал с первыми лучами солнца. Тогда мы либо отправлялись на этюды, либо шли просто гулять по лесу, который он прекрасно знал.

Мысленно возвращаясь в тот день, я задумываюсь о том, был ли бы я сегодня таким, как теперь, не случись та встреча в подвальчике в Потаповском? Наверное, не совсем. Как много значат в нашей судьбе кажущиеся случайными знакомства! Ответ на этот вопрос есть в Юриной, к сожалению, так и не завершённой, автобиографии: «... я благодарен Богу за Его непостижимый Промысел, приводящий нас в нужное место и к нужным целям часто причудливыми, но единственно возможными в нашей жизни путями».

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ АЛЕКСАНДРОВА

Художник Юрий Александров уверенно чувствовал себя во всех интересных ему изобразительных жанрах, будь то пейзаж, натюрморт, портрет или жанровая картина. Но если в тематических композициях мастер использовал метод синтеза, то в его натуральных работах ведущую роль определяет органическое начало. В этом смысле пейзаж, натюрморт и портрет в творчестве Ю. Александрова созданы по одним и тем же законам и с одной и той же интенсивностью. Говоря иначе, для живописца не существовало принципиальной разницы в изобразительном подходе; неважно, что было перед ним: дерево, кувшин или человек. Такое схожее отношение к живой/неживой природе свидетельствует о целом восприятии мира, в котором любой предмет (явление), попавший в поле зрения художника, имеет право на равноценное внимание. В творчестве Александрова натуральный объект воспринимается в метафизическом аспекте, а смысловая (литературная) нагрузка, как правило, вытесняется в область жанровых композиций (библейский цикл).

Выбор именно портретного наследия Александрова в качестве темы для очерка определяется оригинальностью философско-эстетических задач художника и их творческого разрешения.

Традиционно (а в русском искусстве особенно ярко) жанр портрета всегда подразумевал присутствие выраженного семантического начала в изображении (более сильный существовал только в жанровой картине по понятной причине самой литературной описательности этого художественного направления). Зрителю предлагалось увидеть намёк автора на характер прототипа; художник же, в свою очередь, варьировал своё отношение к модели от дружеской симпатии до откровенного высмеивания. Изобразительный жанр портрета предполагал правдивый рассказ о внешности героя, его характере, социальном положении и т.д., временами вплотную смыкаясь с жанром литературным. Не случайно в советской образовательной системе целые поколения школьников-физиономистов на уроках литературы тренировались в психологическом анализе на основе лучших образцов русской портретной классики.

В некотором смысле, история русского портрета — это постепенный путь углубления и усложнения психологического образа (от милой сентиментальности Боровиковского до противоречивых героев Серова).

В художественном наследии Юрия Александрова понимание портретного жанра идёт вразрез с классической традицией. Истоки натурального

восприятия мастера находятся в пост-сезанновской парадигме XX века. Высокая художественная эрудиция живописца также обогатила его портретное творчество влиянием немецкого экспрессионизма, искусства иконы и примитива.

Поклонникам психологического подхода в портретном жанре вряд ли удастся удовлетворить свои исследовательские потребности при соприкосновении с человеческими образами художника Александрова — в портрете его интересовало надиндивидуальное.

Впрочем, как и у любого большого мастера, у Юрия Александровича есть исключения из общей тенденции. Например, картина «Старый солдат». Тонкий лиризм образа сообщается с тревожностью настроения (не в последнюю очередь, благодаря введённому в картину пейзажу) и приобретает устойчивую интонацию трагизма. Впечатление усиливается мастерским выявлением анатомических особенностей лица портретируемого; фактически это уже и не лицо аскета, а череп. И, тем не менее, психологизм «Старого солдата» заключается не в детальном выявлении мимики портретируемого; трагический образ воплощается, прежде всего, за счёт изобразительных средств: композиции, цвета и фактуры. При всей композиционной простоте (принцип симметрии по центру), картине присуща вибрирующая стремительность. Именно это противоречие статичности и беспокойного движения даёт зрителю философски прочувствовать в этом портрете драматизм человеческого существования между поиском душевного покоя и быстротечностью жизни.

Можно сказать, что произведение «Старый солдат» всецело принадлежит гуманистической традиции в искусстве; центр притяжения портрета — страдающий человек.

В попытке понять портретное наследие Ю. А. неизбежно придётся применить понятие «экзистенциальные» по отношению к образам, которые создал мастер. Характер моделей, запечатлённых на портретах Александрова, определяется не через позирование, а через бытие. Они не стремятся рассказать о себе зрителю; их лица непроницаемы, скорее, это даже маски. Почти каждый портрет, вне зависимости от прототипа, свидетельствует собой экзистенциальную истину — «человек одинок в этом мире». Отсюда и выражение самоуглубленности на лицах, их суровая сосредоточенность, вызывающая стойкие аллюзии к искусству русской иконописи, а если смотреть шире, то и вообще к культовому искусству как таковому.

Мы знаем о том, что художник Александров, помимо увлечения философией экзистенциализма, осмысливал ветхозаветные темы и обращался к ним в своем творчестве. Не рассматривая здесь сюжетных картин автора на библейскую тематику, осмелимся утверждать, что портреты, созданные Александровым, по художественно-пластическому решению близко

соответствуют духу Книги Бытия. Из хаоса красок материализуется человек, пастозная фактура, подобно глине, даёт ему плоть; таким образом, искусство художника становится созвучно акту Творения.

В портретах Александрова человеческая фигура всегда средоточие цветового турбулентного потока, зарождающегося в глубине фона. Строго говоря, употребление слова «фон» уместно по отношению к портретному творчеству Ю. А. всего лишь по традиции. В академическом понимании этого термина подразумевается некая вторичность и подчинённость фона (заднего плана) главному герою картины (используя гастрономический пример: гарнир подают к селёдке). На примере портрета (девушка-искусствовед в очках) рассмотрим, как мастер целено трактовал задачу отображения человека в окружающей среде.

На этой картине в качестве аккомпанемента портретному образу выступает изображение стеллажа, уставленного картинами. Активность антуража очень высока, его цветовое богатство и энергетическая мощь подавляло бы саму фигуру, если бы не аскетическое тональное решение образа: лицо и декольте девушки — самое светлое место на картине, её костюм написан как самое тёмное пятно. При этом край фигуративной формы не отрывается от своего окружения, а гармонично сосуществует с ним, то сливаясь, то контрастируя. Цветовое решение фигуры модели и антуража — взаимопроницающее (как и почти во всех портретах художника). И в этом случае неразрывность портретного образа и среды состоялась; героиня картины — «плоть от плоти» этого живописного мира. Таким образом, пластическое решение образа дополняет идейное содержание картины: перед нами искусствовед в естественной для себя профессиональной обстановке, среди живописи.

Отличительной особенностью живописного почерка Юрия Александрова является страстность, доходящая до брутальности. Всю мощь своих художественных средств мастер применял и в портрете, придавая моделям гротескную трактовку. Повторимся: речь идёт не о психологическом гротеске, а об упрощении изобразительного языка. Это упрощение позволяет говорить о тесной связи портретного наследия Александрова с искусством примитива.

Влияние «наивного творчества» присутствует во многих портретах живописца, наиболее ярко воплотившись в таких работах, как, например, «Портрет девушки в зелёном свитере».

В этом портрете мы встречаем отчётливые признаки изобразительности, свойственной примитиву: нос и правое ухо девушки показаны в три четверти, а овал лица, глаза и рот — анфас. Объёмная моделировка головы отсутствует, анатомическая характеристика максимально условна (глаза лишены век).

Выразительность образа оправдывает такой жёсткий и аскетический подход к отображению человеческого лица. Схематичность портретной маски нарушается асимметрией бровей — именно здесь и возникает жизнь, главный нерв картины — изогнутая правая бровь модели и глаз, приподнятый относительно левого по горизонтали, придают взгляду девушки жутковатый магнетизм, контрастирующий с отчуждённым выражением лица.

Какой путь мог привести профессионального художника Александрова к использованию принципов наивного искусства? Думается, это могло произойти по причине бескомпромиссности мастера на пути к поиску крайней выразительности. Художественная смелость, временами переходящая в неистовство, не позволяла живописцу сосредоточиваться на передаче тонких особенностей модели, а побуждала его к выявлению типологического начала в человеке.

Завершая краткий очерк о роли портрета в творческом наследии Юрия Александрова, не лишним будет сказать о сходстве прототипов, позировавших художнику, и образов, созданных им на портретах. В современной культуре часто приходится сталкиваться с мнением, что в нашу «освобождённую» эпоху сходство модели и её изображения — вещь необязательная, а то и предосудительная. Не вдаваясь в полемику относительно самого феномена сходства, его эстетического значения и т.д., хочется засвидетельствовать, что люди, которых портретировал художник Ю. Александров, почти всегда безошибочно узнаются на его картинах. Многочисленные портреты жены мастера, художников М. Лейкина и М. Бабенкова, искусствоведа Н и многих-многих других, своим точным сходством с прототипами утверждают основное качество в творчестве Юрия Александрова — упорное стремление к своей собственной, лично увиденной правде.

В ПАМЯТЬ О ДРУГЕ

У меня, к счастью, небольшой опыт навсегда провозжать друзей и писать что-либо в их память. Я знала, что это непросто. Но теперь я чувствую, как тяжело написать о человеке, с которым связано многое дорогое и слишком живое, чтобы безболезненно перейти на употребление глаголов прошедшего времени. Придёт срок, и я, наверно, опубликую не одну статью о Юре, в которой буду анализировать его живопись, вписывать её в исторический и художественный контекст, разбирать и делать выводы. Но сейчас мне хочется вспомнить о нём не столько как о художнике, жизнь которого теперь принадлежит всем, сколько о друге, каковым он был лично для меня.

Сейчас мне кажется, что я знаю Юру много-много лет, хотя на самом деле со времени нашего знакомства прошло всего четыре года. Я хорошо помню нашу первую встречу. Это произошло летом 2007 года на выставке Бориса Отарова, о котором я, студентка последнего курса искусствоведческого факультета РГГУ, начинала писать диплом. О ближайшем ученике Отарова — Александре Юрии Александровиче — я тогда знала лишь понаслышке, работ его почти не видела и рассматривала его, скорее, как ценнейший источник информации о Борисе Сергеевиче. Фигура Отарова предстала тогда передо мной в масштабе непознаваемого величия, и все, кто был в круге его общения, наделялись моим воображением волшебными свойствами носителей недоступного знания. Я побаивалась встречи: не представляла толком, о чём спрашивать, не была уверена в своём праве отвлекать на профанские вопросы «зелёной» студентки таких серьёзных мастеров, да и в своей сообразительности уверена не была: а вдруг не пойму всё с первого раза, а во второй со мной встретиться не захотят?

Первая же встреча сняла все тревоги. Оказалось, что Юрию Александровичу — большому художнику, зрелому мастеру — была искренне интересна я, было важно то, что я делаю. Ни разница в возрасте, ни пропасть, разделявшая нас в жизненном опыте и мастерстве, не имели значения. Он говорил со мной так, как будто наша встреча для него была так же важна, как и для меня. Он дал мне понять, что принимает меня всерьёз и рад мне помогать. Незаметно мы перешла на «ты», и очень быстро и как-то естественно он стал для меня Юрой — близким другом и проводником в непознаваемый мир творчества.

Я стала частым гостем в доме Александровых. Прихватив свой ноутбук, я приезжала в Загорянку по выходным и проводила там по несколько часов, записывая за Юрой, что называется, «с языка». Вопросы сыпались из меня, как из рога изобилия: о жизни, о творчестве, о вере, об ученичестве... А Юра рассказывал, рассказывал... Что-то из специфических художнических аспектов я понимала не сразу — ведь я не художник, и Юре приходилось снова и снова искать слова для объяснения. Но его это не только не злило, не раздражало, а наоборот, как будто веселило и радовало. Он был потрясающий рассказчик. Через него я по-настоящему узнала и полюбила творчество Отарова и, как мне кажется, глубже поняла, почти физически ощутила время, о котором писала: Потом и он, и я часто вспоминали эти месяцы как очень счастливые.

Каждый раз я уезжала из Загорянки вдохновлённая. Там, в Юрином доме, я увидела, что мои, почерпнутые из книг о шестидесятниках, романтические представления о «настоящих художниках» — бессребрениках, увлечённых идей, для которых цель творчества, действительно, самоотдача, живущих, а не спекулирующих такими понятиями как «душа», «дружба», «искусство» — имеют воплощение в реальности. Все четыре года этот дом был для меня своего рода заповедником, в котором редкий подвид одухотворённого человека и бескорыстного художника непостижимым образом сохранился. Конечно, Юра не был идеальным. В бытовых вопросах он, прямо скажем, «не подарок»: я помню, какое раздражение у него вызывала необходимость отвлекаться на решение хозяйственных проблем. Но эту сторону его характера я наблюдала лишь издали, со стороны, каждый раз восхищаясь терпением его жены Лены.

Когда диплом был написан, Юра стал первым читателем. Его оценка была по-дружески доброжелательной — он умел хвалить и этим тоже всегда меня удивлял. Обсуждая выставки, работы своих коллег, состоявшихся или начинающих художников, он всегда находил хорошие стороны и не стеснялся громких слов, если работа, по его мнению, их заслуживала. В его устах это не было пустым словословием, затасканными штампами или прекраснотушием недалёкого человека. Мне кажется, отгадка в том, что Юра был патологически равнодушным человеком и пропускал всё через себя. Он судил «по гамбургскому счёту», на собственном опыте зная, чего стоит художнику решение творческих задач. Правда, порой бывал категоричным в оценках и даже резким в каких-то принципиальных для себя вопросах. Юра был идеалистом, мифотворцем и романтиком. Он не вписался в современные правила жизни с их культом успешности любой ценой, с тотальным самопиаром и лёгкими компромиссами с совестью. Думаю, что и не хотел. Несмотря на весь свой жизненный опыт и знание людей, он так и не научился «применяться» к новым ценностям, и в со-

ответствии с такими нормами «нового мира» относиться к людям и их делам. Порой это обижало, но в то же время не могло не вызывать уважения.

В свою очередь Юра очень ценил равнодушие в окружающих, умел быть благодарным за него. Я не могу вспомнить, как много раз он благодарил меня за подаренную книгу о его любимом Пастернаке! Кажется, что он говорил мне спасибо каждый раз, когда меня видел, на протяжении полутора лет. Внимательнейшим образом выслушивал мои суждения о своих работах, даже тогда, когда я была ещё только студенткой. И, как ни парадоксально, особенно был рад критике, как проявлению внимательного отношения.

А ещё он умел дружить. То, что после окончания работы над дипломом наше общение не только не прервалось, перейдя, как это часто бывает, в формальное знакомство, а, наоборот, превратилось в настоящую дружбу — это полностью заслуга Юры. Ему удавалось вырывать меня из суевы повседневных забот и переключать на свою волну. Каждый раз, когда я ехала к нему в Загорянку, я знала, что еду в такое место, где сидеть на кухне, пить чай и «болтать о высоком» — это большое и важное дело. Мы говорили о художниках, книгах, выставках, фильмах, музыке, о моих планах, его новых работах. Я уж не говорю о том, что он знал наизусть огромное количество стихов, песен, читал на память целые фрагменты из любимых книг, заражая интересом к ним. Когда мне долго не удавалось приехать, мы часами говорили по телефону. Это общение стало для меня камертоном, который настраивал мой сбившийся московской тусовочной жизнью душевный аппарат, возвращая его к тем духовным первоисточкам, поиск которых и привёл меня в искусство из сытой, благополучной, но совершенно пустой офисной жизни.

Эти четыре года бесценны для меня, и Юрин голос всё ещё звучит в моей памяти. Уверена, что так будет всегда, ведь он позаботился о продолжении нашей дружбы, так полновесно, так щедро оставив себя в картинах, дневниках, записках. В них его овеществлённая душа, которая будет вечно жива, и поэтому будет вечно жить на земле и Юрий Александров.

ПАМЯТИ ЮРИЯ АЛЕКСАНДРОВА

Уж сколько их упало в эту бездну...

М. Цветаева

С Юрием Александровым я познакомилась одиннадцать лет назад. Я в то время работала в Международном Художественном Фонде и занималась организацией выставок фондовских художников. Постоянно перебирая архивные материалы с фотографиями работ наших художников, я обратила внимание на работы художника Юрия Александрова, тогда мне ещё совершенно не знакомого. Меня заинтересовали его портреты, как мне помнится, и автопортрет художника. Они были написаны крупными жёсткими мазками. Меня поразила выразительность этих образов, их объёмность и колористическая гамма. Я их отложила в сторону и взяла художника «на заметку». Позже я познакомилась с художником очно, когда он пришел в фонд платить взносы. Внешне он производил впечатление человека закомплексованного, неуверенного в себе, так сказать, не от мира сего. Меня, впрочем, всегда тянуло к таким людям. Со временем я узнала, что он является директором музея в городе Юбилейном, что он самозабвенно любит искусство, и что он пишет потрясающие пейзажи. Я тогда организовывала в городе Солнечногорске выставку художников нашего фонда и предложила Юре перевести потом эту выставку в его музей. Юра с энтузиазмом воспринял эту идею, и мы начали готовиться к переезду экспозиции в музей города Юбилейный. В связи с этим я начала постоянно ездить в Юбилейный и тесно общаться с Юрой.

Мне всегда нравились художники, работающие цветом, передающие экспрессию крупными сочными мазками, с богатым внутренним миром, отражающимся в их полотнах. Ещё учась в школе и не имея никакого искусствоведческого образования и даже не мечтая о нём, я постоянно пропадала в музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в залах импрессионистов и постимпрессионистов, потрясённая их живописью. В работах французских художников я больше всего ценила игру цвета и света, их насыщенность и тонкую колористическую гамму. Всё это я обнаружила и в полотнах Юрия Александрова. Я стала часто бывать в мастерской художника, всё больше и больше проникая в его творчество. Перед мной открылся мир «большого» художника, тонкого певца родных просторов. Пейзажист Юра был уникальный. Самое удивительное в его пейзажах было то, что он никогда их не идеализировал, не искал каких-

то особо выдающихся мест, а писал всё то, что ежедневно открывалось его взору. Многочисленные раскидистые сосны в разное время дня и года, домики и сараи, утопающие в зелени, корявые берёзы — всё это под кистью мастера превращалось в шедевр, от которого трудно было оторвать взгляд. Все его пейзажи лишены детализации, художник писал только главное, характерное для данного объекта «исследования», тем самым создавая определённые образы: образ сосны, дома, куста... Все его образы-пейзажи осязаемы, они выходят за грани реальности: их хочется потрогать, посмотреть со всех сторон. Такая иллюзия достигается художником благодаря его методу написания работ, его стилю. На холст накладывается большое количество красок, которые растираются потом мастихином и пальцами, в создании полотна участвуют и кисти разных размеров. Краски смешиваются и на холсте и на палитре, создавая некий хаос цвета, в котором холодные и тёплые тона выступают непримиримыми антагонистами, и, тем не менее, из всего этого рождается удивительно гармоничное произведение искусства, обладающее тонким, изысканным колоритом.

Кроме пейзажей, Юра писал удивительные портреты. Писал он их экспрессивно, лаконично, но очень убедительно. Высветляя лица, подобно ликам, он создавал одухотворённые образы, напоминающие лучшие творения Руо и Клее.

Все наши разговоры с Юрой сводились к диалогам об искусстве. Мы во многом сходились с ним во мнении о прекрасном. Он, подобно мне, был в юности увлечён импрессионистами и большое значение придавал чистоте и звучанию цвета, подчас не придавая значения форме. Для него был неприемлем реалистичный взгляд на мир. Помню, как мы готовились к проведению аукциона в его музее, и он нашел спонсоров, которые согласились помочь провести наше мероприятие. Я хорошо запомнила, как один из спонсоров попросил Юру написать его портрет, но только в реалистической манере, а не такой «размазнёй» как он пишет. Юра ничего не ответил этому человеку, но сколько было гнева в его глазах и как он возмущался после ухода этого человека, я не забуду никогда.

Юрию Александрову я обязана знакомством с творчеством Бориса Сергеевича Отарова, удивительного художника, оставившего большой след в истории отечественного искусства. Юре посчастливилось быть учеником Бориса Сергеевича. Познакомились они в ЗНУИ в 1972 году. Это было большим событием в жизни Александрова, Отаров был тем педагогом, к которому он шёл всю свою жизнь. Будучи бунтарём в жизни, Юрий не мог не оценить бунтарский дух своего педагога. Наверное, это их и сблизило и духовно сроднило на многие годы. Всю свою жизнь он был пропагандистом творчества Бориса Сергеевича и в своей педагоги-

ческой деятельности придерживался методических приёмов своего учителя. Позже я познакомилась и с другими учениками Бориса Сергеевича.

Ещё Юра очень любил детей, как своих, так и чужих. Он умел разговаривать с ними на «одном» языке. Мои младшие дети в нём души не чаяли, и для них было большим праздником, когда я их брала с собой к Юре.

Мне трудно судить, каким Юра был в обыденной жизни, я думаю, что у него не просто складывались отношения с окружающими его людьми. На мой взгляд, он был прямолинейным человеком, не терпящим фальши. Мне кажется, он не любил подчиняться и, наверное, его близким не всегда легко было с ним. Мое общение с ним было сутубо интеллектуальным, мы почти никогда не касались быта, наших личных жизненных позиций, политических взглядов. Но что я в нём очень ценила, что он не был сплетником, а это большая редкость в наше время, даже среди мужчин.

Мне очень жаль, что его больше нет. Ушёл из жизни большой художник и хороший, порядочный человек. Ещё больше жаль оттого, что последние два года мы с ним почти не общались. Перезванивались, Юра сообщал о своих успехах, выставках, новых работах и звал, звал в гости. А мне всё было некогда доехать...

Но остались Юрины картины. И нам всем предстоит большая работа по сохранению, систематизации и популяризации его наследия. Художник Юрий Александров заслуживает больших каталогов, постоянных публикаций и лучших залов музеев Москвы.

ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВ. ПО СТРАНИЦАМ ВСТРЕЧ С ХУДОЖНИКОМ

...Первая мысль, которая обожгла при взгляде на Юру в начале церемонии прощания: Очки?! Где очки?! Следующая — об абсурдности первой и случайности вещей, формирующих в повседневной жизни образы друг друга.

Позднее я узнал, что отсутствие этого столь привычного Александровского аксессуара бросилось в первую минуту в глаза не только мне.

Говоря о Юре, мне меньше всего хотелось бы быть заподозренным в стремлении слепить из него некую «ангелоподобную» пародию на него же. Думаю, и сам он к такой идее отнёсся бы с известной долей иронии. Вместе с тем, в голове настойчиво крутится есенинская фраза: «Большое видится на расстоянье».

Он был нормальным мужиком со всеми свойственными многим из нас заморочками и слабостями. Переживал взлёты и падения. Бывал упрямым, грубым, несдержанным, импульсивным, порой «взрывоопасен». Но при этом оставался удивительно интеллигентным, тонким, органичным, без позёрства и игры на публику. Искренним! Будучи умудрённым «отцом семейства», одновременно оставался в чём-то наивным, иногда даже ребячливым. Очень ответственно относился к делу, за которое брался — было ли это создание музея в городе Юбилейном, организация выставки или что-то ещё. Переживал, если это дело начинало зависеть от нерадивых или равнодушных людей, а он ничего не мог изменить. Если он спорил или отстаивал своё мнение, то делал это яростно и самозабвенно. Полумеры, словесные «реверансы» были не в его стиле. Таким же он бывал, когда говорил о живописи, о «кресте» и «даре» творчества и о Художнике как их носителе.

Человек очень доброжелательный, открытый и весёлый, великолепный рассказчик, обладающий к тому же завидной памятью и артистическими навыками, он практически всегда оставался центром компании. Не каждый способен наизусть цитировать «в лицах» отрывки из понравившихся поэтических произведений, тем более — из прозы. Юра делал это без видимых усилий, эмоционально насыщено и с удовольствием.

Эта непринуждённость на протяжении всего нашего знакомства не переставала удивлять и одновременно радовать меня, как может радовать неожиданная идея, удачный каламбур. Умение и способность мгновенно

но находить в «кладовых» ума литературные или исторические аналогии обычным на первый взгляд жизненным ситуациям, уместность и интонационная точность приводимых цитат и примеров были неотъемлемой чертой Александровской манеры общения и не могли не поражать собеседника, особенно столкнувшегося с этим «стихийным явлением» впервые.

Он обладал великолепным чувством юмора, самоиронией, благодаря которым всевозможные забавные случаи и байки из жизни семьи Александровых и ближайшего окружения ко всеобщему удовольствию становились достоянием близких друзей. Возможно, отчасти и поэтому те, кто был вхож в Дом Художника, воспринимались друг другом если и не как «родственники», то, во всяком случае, как люди, близкие по духу, что значительно облегчало общение даже при минимальном знакомстве.

Один из вопросов, который возник у меня сразу после знакомства с ним: почему «Юра»?

Не подчеркнуто уважительное и, на первый взгляд, более уместное «Юрий Александрович», не приятельское «Юрка» или свойское «Юрчик»... А именно: Юра, по-домашнему тепло и бережно, как к близкому человеку. Так на моей памяти обращались к нему все или почти все — практически вне зависимости от возраста и продолжительности знакомства, не считая Лены. Она на правах жены, не церемонясь особо, выбирала вариант в зависимости от ситуации: от «Александров» до «Цикорий» (не по имени широко известного напитка, а в честь несколько менее известного очаровательного дикорастущего цветка, служащего сырьем для его приготовления).

Юра умел очаровывать людей, делая это свободно и легко, возможно, сам не всегда осознавая эту свою особенность. Много и увлечённо рассказывал о живописи, о своём пути в искусстве. Всегда подчёркнуто уважительно вспоминал о своём Учителе — Борисе Сергеевиче Отарове. Вроде бы, что в этом особенного — в почтении к Учителю? Наверное, когда речь о школе, вузе — ничего, это норма (хотя в последние лет 20 — всё в меньшей степени). Но, когда ученику сильно «за 50», а уважение и благодарность к Учителю остаются не размытыми собственным опытом и заботами, а лишь крепнут с годами — наверное, такое отношение само по себе способно охарактеризовать уже не только Учителя, но в значительной мере и Ученика...

Обладая незаурядным даром рассказчика, Юра с удовольствием вспоминал о собственной богатой событиями жизни: работе в театре, в Московском зоопарке, в Лосином острове; о тех, с кем в разные годы сводила его судьба, о забавных ситуациях, в которые попадали эти персонажи. Но делал это достаточно деликатно, так, что «забавными» выглядели именно ситуации, а не их участники. Делился всевозможными историями о людях искусства — прошлого и настоящего. А историй этих он знал предостаточно!

Для меня как фотографа присутствие в такие моменты рядом становилось своего рода «подарком судьбы», ибо никакими иными усилиями добиться такого выражения глаз слушателей, превращавшихся для меня в такие моменты в «модели», было невозможно. Люди на мгновение как бы «раскрывались», являя миру то своё прекрасное «Я», которое в обычном состоянии спрятано где-то глубоко внутри и тщательно оберегается от посторонних глаз привычными «масками-забралами».

Не раз довелось быть очевидцем подобных «перевоплощений». Юра увлечённо рассказывал о живописи, о каких-то интересных моментах из жизни художников, а то и о ком-то из близких или знакомых, а я в этот момент снимал его слушателей.

Так, например, появились портреты Ольги¹, Виктории² и Екатерины³. В известном смысле эти снимки можно рассматривать и как портреты Юры, если понимать под «портретом» не изображение «физической оболочки» человека, а отражение в глазах слушателей того духовного заряда, позитивного импульса, который он несёт в мир.

* * *

Мы познакомились лет 13 назад. Лена Александрова, работавшая тогда корреспондентом местной газеты, пришла ко мне домой для подготовки материала о выставке резьбы по дереву, проходившей в Гарнизонном доме офицеров Юбилейного, где экспонировались и несколько десятков моих миниатюр.

Разговорились. Лена оказалась симпатичным и «лёгким» в общении собеседником. Ей не требовалось разяснять: «как» и «почему» я занялся резьбой, откуда беру идеи, образы. Она не задавала «традиционно идиотских» вопросов типа: «Что Вы хотите сказать своими работами?», или «Каковы Ваши творческие планы?». (Что хотел сказать — уже сказал, а «творческие планы» — это продолжение творчества. Всё остальное, что встречается на пути их (планов) построения, либо не имеет отношения к нему, либо не озвучивается до реализации задуманного). Лена сразу схватывала мысль, помогая сформулировать и правильно расставить смысловые акценты.

Тогда же она рассказала о своём муже — художнике Юрии Александрове — и предложила познакомить нас. Мне стало интересно, поскольку людей, которые пробовали бы свои силы в искусстве, в моём окружении, состоявшем в основном из коллег по службе в военной прокуратуре, было немного, а художников — и того меньше.

¹ <http://finder1.gallery.ru/watch?ph=nLa-I8UU>

² <http://finder1.gallery.ru/watch?ph=nLa-zqCS>

³ <http://finder1.gallery.ru/watch?ph=nLa-cyATZ>

Я с радостью согласился.

Спустя какое-то время на кухне небольшой однокомнатной квартирки во 2-ом городке Юбилейного, служившей Юре и Лене одновременно жилищем, библиотекой, «художественной мастерской», «выставочным залом» и «запасником» их работ, мы втроём пили чай с земелахом и разговаривали. Подробностей, к сожалению, не помню, но тема была из вечных — о творчестве, о его вездесущем и непреходящем характере, о тайне его истоков, неожиданности проявлений, о необходимости поддержки его тоненьких ростков, пробивающихся к свету сквозь заскорузлую корку повседневности... Вопросы эти волновали всех присутствующих, у каждого имелись собственные наблюдения и даже «открытия» на этот счёт, поэтому говорили много и увлечённо...

Потом, разумеется, стали смотреть работы.

Юра доставал со стеллажа очередную картину, ставил её на спинку дивана, прислонив к оклеенной неяркими обоями стене. Я стоял перед диваном и примерно с расстояния полутора-двух метров смотрел, слабо представляя себе, как реагировать, поскольку увиденным был, мягко говоря, озадачен...

Точно помню, что в самом начале на меня гнетущее впечатление произвело обилие в Юриных пейзажах тёмных тонов, контрастов, создававших ощущение непонятной и, как мне казалось, ненужной экспрессии. В тот период я был достаточно далёк от живописи. Станный напор энергии от этих работ воспринимался мною как некое «тянущее» ощущение. Полотна словно влекли к себе и одновременно не пускали, не позволяли увидеть, что же скрыто за «мрачной завесой» грубоватых мазков... Мой художественный вкус (воспитанный со школьной скамьи на убеждении, что главное достоинство произведения живописи состоит в «похожести» — максимальном сходстве изображения с изображаемым объектом) отказывался воспринимать Юрины живописные «обобщения» и его трактовку природы (в основном это были пейзажи). Лишь позднее я понял, что на эти «грабли» наступают многие, чья зрительская художественная подготовка основана на традиционной для «средней» школы системе преподавания основ изобразительного искусства. Картины мне показались какими-то тревожными и «нечёткими», где-то даже агрессивными...

Из просмотренных примерно полутора-двух десятков работ моё внимание привлекли «Пионы под тучами». И то в значительной мере потому, что пионы показались мне «похожими» на пионы, а тучи — на тучи. Значительно позднее, после неоднократных просмотров, эта работа как-то «по-степенно» стала странно близка мне, и однажды я не без сожаления узнал, что больше не увижу её, так как «Пионы» обрели хозяина.

В общем, для «приличия» я, конечно, покивал — «оценил», мол, не особенно, впрочем, скрывая свою «дипломатию».

Потом снова на кухне «пили чай». Это так называлось. Александры, несмотря на весьма скромный быт, оказались четой гостеприимной и хлебосольной, чаепитие плавно перешло в «обед», который снова сменился чаем, и дальнейшее общение продолжалось, пока позволяло время и оставались силы.

Выяснилось, что наши взгляды на творчество, его роль в жизни, на обстоятельства возникновения и протекание процесса создания работ, а также на ряд других вопросов, традиционно обсуждаемых «на российских кухнях», во многом совпадали. Юре оказалось близко и понятно моё самодеятельное увлечение резьбой не столько потому, что это была именно резбa, сколько именно как процесс самовыражения, познания себя через «дело рук своих». За разговором в его и моём движении в творчестве неожиданно обнаружились некие «пересечения», для понимания которых необходимо небольшое отступление.

Дело в том, что начав резать самостоятельно, я, как и многие в начале пути, долго пытался понять, что я делаю «правильно», что «неправильно» и что вообще делаю? Служба в одном из отдалённых гарнизонов в районе озера Балхаш, почти не оставлявшая свободного времени и позволявшая выкраивать на резьбу лишь примерно по часу где-то около полуночи, «нормальному» обучению не способствовала, и о получении художественного образования не приходилось даже мечтать (о чём теперь совершенно не жалею). В один из отпусков я привёз несколько своих фигурок в Москву, где начал ходить по разным музеям, обращаться к искусствоведам с просьбой подсказать, где обучают резьбе по дереву?! В конечном итоге кто-то из сотрудников музея, расположенного в церквушке в районе Китай-города, предложил мне обратиться за советом во ВЗНУИ — Всесоюзный заочный народный университет искусств. Я пришел туда, сказал, что занимаюсь резьбой самостоятельно, но хотел бы получить образование в этом направлении, определиться с жанром, стилем, понять, что делаю «не так». Попутно показал несколько привезённых с собой фигурок. Преподаватели некоторое время их рассматривали, расспрашивая меня о том, какой материал использую, откуда беру сюжеты, чем и как режу, как давно этим занимаюсь. Затем одна из них, взглянув на меня, спросила: «А чему, собственно, Вы собрались учиться?». Видя, что я не понимаю, она пояснила: «Вы достаточно давно работаете самостоятельно. У Вас уже сформировался свой взгляд, свой стиль. Обучение может повредить Вашему дальнейшему становлению».

В общем, в итоге зачислили меня «по работам» на последний курс с тем, чтобы через год иметь возможность выдать «корочки», свидетельствующие о моём художественном образовании.

Юре эта ситуация оказалась очень близка — как в смысле «метаний» в поисках «правильностей» на начальном этапе творчества, так и в том, что касалось роли названного учебного заведения.

Как выяснилось, именно там, во ВЗНУИ, после долгих мытарств Юра встретил своего Учителя. Более того, он с уважением относился и к другим преподавателям этого вуза, и в целом к практикуемой во ВЗНУИ системе заочного художественного обучения, считая её, с одной стороны, эффективной, дающей прочные знания, а с другой — не «навязчивой», не ломающей творческую индивидуальность художника, сохранение которой он считал крайне важным для любого, кто занимается изобразительным искусством. В общем, оказалось, что в лице ВЗНУИ он и я имеем как бы «общую Альма-матер», хотя и вышли из разных его отделений: он — «живописи», а я — «декоративно-прикладного».

При просмотре картин Юра, разумеется, уловил моё замешательство и понял, что его манера отображения действительности оказалась для меня неожиданной. Это его не удивило. Он стал объяснять мне, что такое «цвет», что в дневном свете содержится огромное количество разных оттенков. Рассказал о своём Учителе — Б.С. Отарове, о котором за время беседы не раз упоминал, называя либо по имени — Борис Сергеевич, либо Учитель. О том, как Отаров в начале их знакомства рекомендовал ему с целью преодоления сложившегося зрительного стереотипа «протыкать глаза», для чего предложил написать натюрморт из белых предметов, расположенный на белом же фоне. Этот случай Юра часто вспоминал как обстоятельство, положившее начало трансформации собственной системы восприятия мира, оказавшее существенное влияние на формирование его нового видения и в конечном итоге — рождение как Художника.

Потом пошли на балкон. Он предложил посмотреть на улицу, прищуриться и попытаться различить наполнявшие её цвета, обращая моё внимание на разные участки дворового пейзажа. Лето было в самом разгаре, поэтому в натуре для наблюдений недостатка не ощущалось.

Так началось наше знакомство...

* * *

Возможно, так и остались бы Юрины работы не «увиденными» мной. Но одной беседы нам показалось мало, и мы продолжили встречаться, хотя и реже, чем хотелось бы.

Как-то Лена пригласила нас с Наташей на презентацию своего сборника стихов. Мероприятие проходило в Музыкальной гостиной Дома офицеров, где одновременно была организована и небольшая выставка живописных работ Юры.

Мы сидели на боковых креслах лицом к противоположной стене, где были размещены четыре или пять Юриных пейзажей. Слушая выступавших, я непроизвольно скользил взглядом по висевшим напротив картинам, по очереди рассматривая их.

В какой-то момент мне показалось, что я увидел что-то новое, чего раньше то ли не замечал, то ли не обращал внимания. А потом произошло нечто, с чем мне раньше сталкиваться не приходилось: привычная «пелена мрачноватой нечёткости», покрывавшая в моём первоначальном восприятии Юрины работы, вдруг куда-то исчезла с одной из них. Затем — с другой, третьей...

Я, что называется, «обалдел». (Это слово, означающее: «потерять способность соображать, одуреть, остолбенеть», возможно, покажется кому-то просторечным или неуместным, но произошло именно то, что им обозначают. Способность если не мыслить рационально, то воспринимать окружающее действительно на какое-то мгновение оказалась утраченной.) Картины стали словно «раскрываться» и неожиданно за их «внешней» поверхностью обнаружилась живая натура, точнее, — то, ради чего мы ищем встречи с ней — дыхание природы, застывшее очарование увиденного момента, света, тени, прозрачный воздух, солнечные блики, играющие на слегка колышущейся под ветерком траве. Не знаю, как это описать... Но только тут до сознания дошло: мне неожиданно открылось то, что видел и стремился запечатлеть автор, то, ради чего, собственно, и была написана работа.

Так произошло «рождение» Юрия Александрова — Художника лично для меня.

* * *

После 40 лет люди не часто находят тех, отношения с кем принимали бы долговременный и устойчивый характер. Основной круг общения к этому времени, как правило, определён и «устоялся». Новые знакомства если и случаются, то большей частью не выходят за рамки каких-то представляющих взаимный интерес деловых проектов.

С Юрой было не так.

...Моя профессиональная деятельность в тот период была непосредственно связана с пересмотром в порядке исполнения Закона РФ «О реабилитации жертв политических репрессий» архивных уголовных дел в отношении граждан, репрессированных в советский период по политическим мотивам. Этим я занимался в служебное время. А в личное — читал и анализировал общедоступные источники: историческую литературу, архивные материалы, которые в те годы постепенно начали публиковать-

ся в печати, готовил статьи на темы истории политрепрессий, писал документальные очерки о конкретных людях — жертвах государственного произвола периода «культы личности».

Ко времени знакомства с Юрой что-то мною уже было опубликовано в журналах «Военно-исторический архив», «Родина», региональных СМИ. Что-то находилось в работе. Юрин непрямой и искренний интерес к этой теме (при том, что многие люди, дабы «не бередить себя понапрасну», стараются её избегать, что является скорее не «виной», а «бедой» их) не мог не способствовать нашему сближению. Его внимание к этой теме было, как я понял позднее, обусловлено обстановкой послевоенного детства, когда в стране под видом охоты на изменников была развёрнута очередная волна репрессий, под которую, как и прежде, попали не только те, кто безусловно заслуживал возмездия, но и многие случайные люди. Последнее обстоятельство не оставалось незамеченным среди населения, связанные с этими событиями обсуждались полупрошумом между знакомыми, родственниками, соседями. Юра был одним из детей, становившихся невольными свидетелями подобных разговоров, оговорок, полудамёков, способствовавших формированию атмосферы «тайнственности» и «запретности» вокруг этой темы.

Мне, в свою очередь, были интересны его впечатления от прочитанного с точки зрения стиля изложения, формы подачи материала, его «доступности» для читателя... Юрино мнение, прежде всего, — как человека «постороннего», не связанного профессионально ни с юриспруденцией, ни с историей права, к тому же обладающего незаурядным литературным вкусом и хорошо владеющего словом, было для меня важно. Вполне естественно на моём месте было ожидать от него грамотной конструктивной критики.

Но её не последовало.

Между тем, понимая, что в литературном плане написанное мной далеко от совершенства, я после того, как Юра с интересом, по его словам, прочитал несколько документальных очерков, как-то напрямую попросил его высказаться на этот счёт более подробно. Он ответил, что не считает себя вправе что-то критиковать, так как, во-первых, не силён в литературе подобного рода. И, кроме того, главное, по его мнению, что эти вещи написаны, опубликованы, воспринимаются «нормально», а их «литературные достоинства и недостатки» — вопрос дискуссионный и, в конечном счёте, не столь важный, по сравнению с документальной достоверностью и своевременностью материала. Я был признателен ему — за поддержку и понимание.

Юрино равнодушие и интерес к известному периоду советской истории привели к ещё одному событию, ставшему, пожалуй, определённой вехой как в его жизни, так и в формировании наших отношений.

В один из октябрьских дней 2007 года мне позвонила председатель Ассоциации жертв политических репрессий одного из столичных административных округов и предложила присоединиться к группе, планирующей выезд в одно из мест, где проводились массовые репрессии. (Такие выезды осуществлялись в рамках проведения памятных «мероприятий» ежегодно перед 30 октября — Днём памяти жертв политических репрессий). В группу входили родственники, как правило — дети репрессированных, которые, учитывая прошедшие с тех пор около семи десятков лет, к моменту описываемых событий находились уже в весьма почтенном возрасте, а также их внуки, правнуки и так называемые «представители обществуности».

Мне уже приходилось бывать на территории Свято-Екатерининского монастыря, где в годы Большого террора располагалась бывшая особорезимная Сухановская тюрьма, на бывшем спецобъекте «Коммунарка» — месте захоронения расстрелянных.

В этот раз речь шла о Бутовском расстрельном полигоне.

Понимая, что Юру это может заинтересовать, я позвонил ему и предложил поехать вместе. Он сразу же согласился.

Эта поездка произвела на него большое впечатление, как, собственно, и на каждого из её участников. Да иначе и быть не могло: одно дело узнавать из разного рода публикаций и телепередач об «абстрактных», некогда имевших место ««перегибах» сталинской политики». Совершенно другое — вместе с постаревшими детьми расстрелянных самому пройти мимо тянущихся на десятки метров рвов, где в несколько слоёв покоятся останки более 20 000 человек...

В этом месте всё было наполнено памятью о трагедии — и материалы фотоэкспозиции, и памятные надписи, и яблоневый сад с опавшей листвой... Даже краснеющие то тут, то там в невысокой зелёной ещё траве неубранные плоды вносили какую-то свою, трагическую и, вместе с тем, торжественную ноту в общую палитру впечатлений... Убеждён, что если уж не каждый житель России (в силу её необъятности), то каждый москвич или считающий себя таковым, просто обязан хотя бы раз в жизни побывать в этом месте. Юра эту позицию разделял.

В поездке нас сопровождала Лидия Алексеевна Головова — старший научный сотрудник Отдела новейшей истории церкви Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, главный редактор книги памяти «Бутовский полигон», автор многочисленных публикаций на темы политрепрессий, в том числе книги о Свято-Екатерининском монастыре.

С этой мужественной женщиной, много лет настойчиво и последовательно ведущей серьёзную научно-исследовательскую работу по данной

проблематике, я познакомился во время одного из предыдущих выездов к местам массовых репрессий и рассказывал о ней Юре. Кроме того, задолго до нашей поездки я дал ему посмотреть документальный фильм «Я к Вам травую прорасту», над которым Лидия Алексеевна работала в качестве консультанта и который стал для Юры *со-бытием*. Узнав, что Головкова — один из его создателей, Юра сказал, что должен поблагодарить её за этот труд лично и попросил представить его, что я с удовольствием и сделал.

Узнав, что Юра из Королёва, является директором Историко-художественного музея Юбилейного, что сам он художник, Лидия Алексеевна тут же вспомнила о Болшевской трудовой коммуне ОГПУ, организованной в 1924 г. на территории бывшего имения владельцев торгового дома «Братья Крафт» в Костине (район г. Королёва), часть воспитанников и преподавателей которой тоже покоятся на Бутовском полигоне, как и многие художники. Юра, хорошо знавший как историю родного края, так и историю живописи и с интересом воспринимавший любую информацию на эти темы, тут же активно включился в разговор.

В общем, они сразу нашли общий язык, несмотря на то, что еще пару минут назад не были знакомы вовсе. Дальнейшая беседа коснулась судьбы художников, многие из которых (около ста человек⁴) были казнены на Бутовском полигоне по произволу властей. Говорили о судьбе Владимира Тимирёва — одной из жертв репрессий и, одновременно, одного из главных действующих лиц названного документального фильма. О других художниках, их нелёгкой судьбе...

Благодаря общению с нашим замечательным «гидом» поездка оказалась насыщенной не только эмоционально, но и информационно. Человек, прекрасно владеющий материалом и умеющий донести свой знания до слушателей, Лидия Алексеевна сразу снискала искреннее расположение Юры, который впоследствии всегда очень тепло отзывался о ней и не раз с благодарностью вспоминал об этом печальном «экскурсе» в историю, который стал для него действительно незабываемым событием в жизни.

* * *

Рядом с Юрой всегда были люди увлечённые, ориентированные на созидание, находящиеся на разных этапах пути к пониманию своего «Я» — на пути «к себе». Но и тех, кто не проявил себя (пока?) в каком-то виде искусства или «ремесла», к нему влекло тоже — наверное, отчасти потому, что творческое начало заложено в любом человеке, даже если он не всегда

⁴ <http://www.martyr.ru/content/view/11/>

это осознаёт, и появление рядом Мастера всегда, пусть порой и неосознанно, тревожит эту, «спящую» до поры до времени, частичку души — ведь не случайно на Востоке издавна существует поверье: «Мастер приходит тогда, когда готов Ученик». Многие из нас черпали силы, понимание, идеи в поле действия Александровского магнетизма, которым было пронизано всё, что его окружало, начиная от самого процесса общения с Юрой и заканчивая домом, где он жил и работал, его мастерской, находившимися там предметами...

Бывая у Александровых, я не раз обращал внимание на некую подспудную «самодостаточность» самых, казалось бы, незатейливых элементов обстановки и их неожиданных сочетаний в мастерской Юры: мольберт, кисти, банки и тюбики с красками, ванночки из-под них, выдавший виды рубанок, висевшие на стене ножовки, ветошь со следами красок от кистей, увядшие сухие стебли тюльпанов с потемневшими и частично опавшими лепестками — остатки натюрморта, поставленного для кого-то из учеников. Именно благодаря этим незатейливым элементам обстановки Александровской мастерской появились, например, мои, по сути «репортажные», снимки «Тюльпаны»⁵ и «Мастер отдыхает»⁶.

Конечно же, центром Дома Художника была мастерская.

На «девять дней» мы, с кем он общался при жизни, сидели в его мастерской, где был накрыт стол, и кто-то из присутствовавших озвучил общую мысль о царящей в этом помещении особой атмосфере — атмосфере творческой сосредоточенности, спокойной, внимательной задумчивости... Это было странное ощущение: Юры нет, а вещи, обстановка продолжают хранить тепло его присутствия. В его уход не верилось; казалось, он просто запаздывает к собравшимся гостям, но с минуты на минуту войдёт и удивится: «О, как вас много! Ну, сейчас чай будем пить!». Модное в последние годы слово «аура» применительно к этому месту приобретало совершенно конкретное, физическое звучание...

Одна из причин, объясняющих, на мой взгляд, силу Александровского притяжения, — его умение понять собеседника, моментально уловить и поддержать общую тональность общения, оставаясь при этом собой: согласиться с тем, с чем был искренне согласен, во что верил, но горячо отстаивать свои взгляды и убеждения, если они расходились с мнением оппонента. Способность вместе искать и находить те «реперные точки», которые помогут собеседнику удержаться «на плаву», не потерять веру в себя, не бросить из-за «чёрной полосы» любимое дело.

Юра был очень цельным человеком, настроенным на созидание, убеждённым в собственном предназначении, в правильности избранного пути.

⁵ <http://finder1.gallery.ru/watch?ph=nLa-Daj>

⁶ <http://finder1.gallery.ru/watch?ph=nLa-zNwf>

Думается, благодаря этому он не только держался сам, но и поддерживал тех, кто его окружал.

Последнее вовсе не означает, что он «имел ответы на все вопросы». Пожалуй, «вопросов»-то у него как раз было больше, чем «ответов».

Крепость «внутреннего стержня», важного для любого человека, а для художника (в широком понимании этого слова) — особенно, определяется, на мой взгляд, не его пресловутой «несгибаемостью», что больше свойственно фанатизму и его результату — разрушению, а способностью к возможно скорейшему «восстановлению» после встречи с разного рода препятствиями, противодействием, что как раз и отражает суть творчества. Поэтому значение для творческого человека внутренне настроя «на преодоление» едва ли возможно переоценить...

Случались у Юры и сложные периоды душевного раздвоя, разъедающих душу сомнений, когда он не мог работать. Иногда эта внутренняя «неустроенность» принимала затяжной характер, по поводу чего он очень переживал: «Уходит время!» — это его особенно угнетало. Однако умение принимать жизнь такой, как она есть, как условие, которое, хоть и присутствует в виде разного рода «преград на пути», но не может мешать главной задаче — творчеству, и основанный на этом общий созидательный настрой всё же брали верх, и тогда он с нескрываемой радостью сообщал: «О, Саш, привет! Спешу тебя обрадовать: я снова начал писать! Да, ты знаешь, вот...». В такие минуты он ассоциировался у меня с таким маленьким упрямым «ледоколом», который, кряхтя и отфыркиваясь, всё же взобрался на очередную льдину и, ценой невероятных усилий проломив её, вырвался из ледяного плена душевных неурядиц на неоглядные просторы творческой свободы — снова «занялся делом»: пишет новую картину, обрабатывает дневники, которые вёл много лет, иногда читает свои новые стихи.

Не знаю, осознавал ли он, что этой своей внутренней борьбой и победами над собой он делал сильнее и тех, кто был рядом. Эта чёткая его ориентация, как на маяк, на конечный позитив, на достижение, на преодоление, на победу творчества над унынием и «болотом», воспринималась в повседневном общении скорее интуитивно, и в конечном итоге тоже была тем, что влекло к нему.

Просто «вдруг» (!) от встречи с ним поднималось настроение, укреплялась уверенность, хотелось двигаться вперёд, совершенствовать своё умение, искать... Предательские мысли о «бренности» и никчёмности усилий, «неоценённости» результатов куда-то исчезали, растворялись, сменяясь приливом энергии. Юра в этом смысле работал как «генератор», подпитывая всех, кто в этом нуждался...

...Он хорошо понимал и нежно любил природу — во всех её проявлениях и состояниях, был внимателен к их переменам, отлично ориентировался в местной флоре и фауне, знал многие растения и их свойства, различал по голосам птиц и знал их повадки, прекрасно ориентировался на местности.

И сумрак вечернего города с неясными тенями, и призрачное ненастье, и хрустальное застывшее предзимье, когда морозное ожидание первого снега замирает в чёрном кружеве обезлиствивших ветвей, и жаркое растопленное, стрекоучущее и поющее на все голоса лето. Всё это было неотъемлемой частью его самого... Впрочем, его картины, стихи говорят о его отношении к природе гораздо более зримо и осязаемо.

Мог «запросто» подойти и обнять любимое дерево — у Юры были любимые деревья (не какой-то их вид, а именно конкретные представители растительного царства); мог так, обняв ствол, стоять, ничего не говоря, а потом на мой, вероятно, несколько недоумённый взгляд, оторвавшись от огромной сосны и как бы знакомя нас, пояснить: «Не обращай внимания... Мы давно с ней дружим...». Такое доверие дорогого стоило.

Мог остановиться где-нибудь на пригорке над Клязьмой и начать негромко декламировать стихи. Так я впервые услышал его «Дорогу»...

Как-то мы шли вдоль реки и Юра неожиданно (когда ни погода, ни мои намерения этому совершенно не способствовали) спросил: «Не желаешь искупнуться?», а потом, скинув одежду, просто вошёл в Клязьму в сопровождении верной Леськи, — молодой суки бриара, приобретённой Леной по случаю, и искренне посетовал оттуда: «Саш, напрасно! Вода тёплая!». Я слабо представлял себе «теплоту» воды, когда и стоять-то на одном месте было зябко, и даже наблюдать за барахтавшимися в воде Юрой и Леськой — не слишком уютно. Искупавшись, они вышли, и мне оставалось лишь успеть отскочить в сторону, когда Леська, встряхнувшись и от души помотав мохнатой мордой, обдала всё в радиусе нескольких метров густым снопом брызг.

В другой раз мы собрались у Александровых. Небо долго хмурилось, а расставаться, как всегда, было трудно, уходить не хотелось, но и не уходить тоже было нельзя. Наконец, когда все уже начали прощаться, хлынул дождь. Не просто «дождь», а ливень, косой, холодный и отчаянный. Всеобщему огорчению гостей, которых ожидал путь по размытой грунтовке до железнодорожной станции, не было предела. При всех «надо» и «пора» на первое место явно проступало: «не сейчас!». Столпившись на крыльце, мы смотрели, как буквально на глазах наполнялась стоявшая возле дома бочка, как тугие струи нещадно месили на дворе песок, при-

бивали к земле траву. И только Юра был в совершеннейшем восторге от этой картины. Постояв какое-то время с нами, он быстро скинул с себя верхнюю одежду и вышел под ливень — счастливый, улыбающийся, нещадно поливаемый дождём, он, размахивая руками, приглашал нас последовать его примеру.

Подобное поведение могло показаться кому-нибудь несколько эксцентричным, но для его неуёмной натуры это было естественным — в этом был Юра: его восприятие жизни, его проявление в ней себя. Именно поэтому, говоря о нём, так сложно найти какую-то одну «общую ноту»... Он был очень разно- и многопланов, находя собственные созвучия во всём многообразии окружающего мира.

Несмотря на занятость, нам всё же удавалось иногда пешком или на велосипедах выбраться на пару в лес, побродить по окрестностям Клязьмы, по лесам и болотам Лосинога Острова, в районе Щёлкова, съездить к Медвежьим озёрам.

В лесу «неподручно» много разговаривать — зачем тогда в лес идти?! Поговорить можно и дома. Однако молчаливое общение через «растворение» в окружающей природе — это тоже общение, только другого порядка, может быть — более личного (нет нужды, проявляя «вежливость», доказывать собеседнику, что ты о нём не «забыл» — у него в принципе не может возникнуть такого вопроса), и в то же время более фундаментального, что ли, свойства, когда для того чтобы быть понятым, необязательно произносить слова, достаточно совместного присутствия и сопереживания окружающего мира здесь и сейчас.

Иногда после таких словесных «пауз» у Юры словно прорывалось откуда-то изнутри: «Как же я люблю это всё!» Так бывало и в ясный солнечный день в Лосином, и в предгрозье, заставшее нас в путешествии на велосипедах возле полуразрушенной запруды на Клязьме, в районе Щёлкова... Я, честно говоря, тогда больше был обеспокоен судьбой фотоаппарата, которому, как старому радикулитчику, «сырость противопоказана», и приближающийся ливень (миновать его мы не могли — это было очевидно) не сулил ничего хорошего. А Юра, нимало не заботясь перспективой ожидавших нас «водных процедур», с нескрываемым интересом наблюдал за быстро меняющимися красками природы — оттенками прибрежной растительности, тёмной текучей речной воды, меняющимися наслоениями облаков. Он очень чутко реагировал на малейшие перемены такого рода. Несколько снимков, сделанных в той поездке, можно посмотреть на <http://finder1.gallery.ru/watch?a=nLa-Vdy>

Во время наших, как правило, импровизированных, походов я не раз замечал у него какое-то особое, благоговейное отношение к своим потенциальным «моделям»: деревьям, цветам, травам, абсолютное неприятие

любых проявлений вандализма, разгильдяйства, наносящего им урон. Подобное Юра воспринимал с сожалением и печалью, иногда бурно реагировал. Он никак не мог примириться, например, с практикой бездумного, так называемого «окультуривания» территории, когда в парках или в лесу под деревьями уничтожали лесную подстилку, служащую источником пищи и кровом для её многочисленных обитателей — выгребалась и сжигалась павшая листва, хвоя; когда в Комитетском лесу люди с мотокосилками по чьей-то недалёкой чиновничьей прихоти, следуя установившейся с недавних пор моде, «облагораживали» местность, выкашивая подростную траву, лесные и полевые цветы, а вместе с ними уничтожали и молодую поросль деревьев и кустарников, где в будущем могли бы найти убежище, пропитание и места для гнездования мелкие птицы — лесные санитары, сберегающие деревья от всевозможных вредителей. При этом сам лес всё больше наполнялся сухостоем, поражённые вредителями деревья теряли кору, сохли, роняя хвою. Зато рядом «красовались» участки «подстриженной травки». Эти, пронизывающие нашу жизнь во многих сферах, показуха и некомпетентность были ненавистны Юре, а собственное бессилие в преодолении административной тупости местных властей угнетало!

Как-то весной в один из выходных мы с Юрой и Леськой отправились на берег Клязьмы. Я, как обычно, искал сюжеты для снимков. Юра, не спеша, шёл по тропинке, иногда останавливаясь и обращая моё внимание на какие-то цветовые нюансы окружающего пейзажа. В одном месте, кивнув в сторону противоположного берега Клязьмы, он заметил: «Вот пусть жёлтого немного прибавится, надо будет сюда прийти поработать...». Я не сразу его понял. Потом выяснилось — речь шла о том, что приближалась пора цветения какого-то растения, которое, по мнению Юры, должно было добавить необходимую ноту, цветовой нюанс в заинтересовавший его пейзаж.

Леська то убегала по своим собачьим делам, то возвращалась, активно расходуя накопленный за время вынужденного сидения на дворовом участке запас энергии. Прошлись по течению Клязьмы до конца Загорянки, где река делает изгиб вправо и где расположен колодец (о воде из этого колодца Юра отзывался с восторгом, настаивая, что я обязательно должен её попробовать... вода действительно оказалась замечательной, хотя и очень холодной). Повернули обратно... Немного пройдя, увидели, как трое пацанов лет 16-ти в отдалении поджигают на берегу у самой воды сухую прошлогоднюю траву, устраивая так называемый «весенний пал» — источник многих бед. Несильный на первый взгляд ветерок способствовал удивительно скорому распространению огня, и не успели мы опомниться, как неширокая ещё полоса пламени двинулась прочь от

реки в сторону невысокого холма, на котором начинались деревянные заборы, а за ними — и дома жителей Загорянки. От нас до мальчишек было метров 100. Мы закричали, размахивая руками, требуя, чтобы гореподжигатели немедленно тушили огонь, и побежали к ним. Увидев нас, парни, судя по их «неуютным» позам, хотели рвануть, но, видимо решив, что от сопровождавшей нас Леськи удрать всё равно не удастся, сочли за лучшее остаться на месте (они ж не знали, что самая жестокая кара, которой могло подвергнуть их это милое существо, пользуясь выражением Лены, — «зализать до смерти»).

Подбежав, мы, не особо сдерживая себя, высказали всё, что о них думаем, Юра посулил им перспективу: «оборвать уши», если огонь немедленно не будет потушен. Но те уже и сами поняли, что натворили и, представив, что могут стать виновниками большого пожара, заметно струхнули. Было от чего.

Не тратя времени на дальнейшее отчитывание юных шалопаев, мы вместе с ними стали тушить пламя — где затаптывать, где сбивать ногами бегущие по верхушкам травы языки, или заливать водой, которую парни таскали из реки в подобранной тут же на берегу пластиковой бутылке, тлеющие у самой земли участки стерни.

Минут через 15-20 общих «плясок на лугу» пламя удалось сбить, и парни продолжили заливать водой дымящую траву уже под нашим «пристальным контролем». Несколько успокоенные тем, что «хорошо всё, что хорошо кончается», мы расстались, не забыв предупредить: «Ещё раз! И — пеняйте на себя!..». Впрочем, пацаны были и сами не рады тому, что по разгильдяйству натворили, и, думаю, в следующий раз воздержатся от подобных «экспериментов»...

* * *

...К сожалению, даже из людей, часто бывавших у Александровых, не все были в курсе серьёзного поэтического дарования Юры. Это совершенно неожиданно для меня выяснилось при беседах уже после его ухода.

Между тем, об этой составляющей его таланта необходимо сказать особо.

Юриной поэзии свойственна неторопливая сосредоточенность, задумчивое созерцание природы, внимательное наблюдение за сменами её состояний.

Его стихи отличает тонкая детализация, невозможная без подлинного знания предмета, проникновение в природу стихий, спокойное приятие происходящих превращений. Александровская пейзажная лирика лишена как преклонения перед предметом описания, так и высокомерия

пресловутого «царя природы». В значительной своей части это именно пейзажи — мудрое общение с равным (!), приятие суровой данности, пережаемое иногда впечатлениями о нечастых даруемых ею радостях, приятных минутах, созвучиях с ней в мыслях, настроениях. Думается, потому и чувствовал Юра себя «своим» и на крутом склоне, и на лесной тропе, и на реке, и под дождём, что ни в мыслях, ни в делах не насилывал природу, внимательно следуя её «канонам».

Его поэтические произведения живописны. Автор замечал и прослеживал тесную связь между состояниями погоды, сезонными изменениями и метаморфозами развития и завершения человеческого жизненного пути — «без сожаленья», «как спадает в осень листва»...

Если бы потребовалось охарактеризовать его поэзию в нескольких словах, наверное, лучше всего подошло бы словосочетание «задумчивая созерцательность». Юрино восприятие, неизмеримо далёкое от капризно-притязательного любования праздного горожанина, вырвавшегося на свободу, ищущего и замечающего лишь некий «стандартный набор» из заученных красот: голубого неба, зелёных листьев, белого снега — всё это, безусловно, прекрасно! Но это не более чем «штампы». Юре этого было мало. Повторюсь, он не выходил в лес или к реке как на «экскурсию», как на «воскресную прогулку». Всё это — и деревья, и речка, и травы на лугу, и облака, и вороны, которые, по Юриному определению, эти облака «месят», и естественное освещение, особенно выразительное в ранние утренние и вечерние часы, — всё это было частью его самого: его мастерской, его творческого процесса, предметом его описания и неиссякаемым источником вдохновения. Не случайно его излюбленным жанром был пейзаж, вне зависимости от формы «материального» воплощения творческого замысла — будь то живопись, графика или стихосложение...

Порой создавалось впечатление, что необходимость возвращения из этой «мастерской» в «цивилизацию» была в большей степени именно необходимостью, чем потребностью, и иногда тяготила его.

Вместе с тем, читая Александровскую «пейзажную» лирику, невольно «вздрагиваешь» от встречи со словно «случайно затесавшимися» между раздольных образов живой природы его нечастыми, но острыми гражданскими стихами, посвящёнными «фальшивым» ли выборам или всамделишным «вехам» конца минувшего — начала нового тысячелетия, перечисленным им со скрупулёзной точностью в стихотворении «Двухтысячный год». Этими «исключениями» он словно подтверждал не устаревающее: «Поэт в России больше чем поэт!», поскольку был чужд лицемерию, приспособленчеству и поступал совершенно естественным для себя образом: говорил, когда не мог молчать. В искусстве иначе и не бывает:

либо ты творишь, либо множишь эрзац, потакая вездесущим «вкусам», «взглядам», «спросу», «моде» в угоду публике ли, властям ли — не имеет принципиального значения. Он предпочитал первое: творил! И с той же непосредственностью, как живописал, например, «вуаль клокастой паутины...» в заброшенной избе в стихотворении с одноимённым названием, он, не видя причин скрывать очевидное для себя, писал о ликующей «паутине» единодушных выборов и «послевкусии» от их результата из-за того, что «в стране идёт всё задом наперёд»...

В июле-августе 1986 года Юрой был написан Венок сонетов «Север» — произведение многоплановое, в котором за описанием пейзажей дикой первозданной природы сурового северного края скрывается глубокий философский смысл, искреннее уважение автора к первопроходцам, к тем, кому суждено было стать заложниками и хранителями сокровенных тайн Русского Севера.

Венок сонетов — твёрдая, имеющая строгие законы построения форма поэтического произведения, которая считается одной из труднейших, поскольку изначально должна соответствовать целому ряду принципов, обязательных условий, без соблюдения которых не будет собой. Не случайно другой российский поэт — Владимир Солоухин — писал когда-то: «Венок сонетов — давняя мечта, вершина формы строгой и чеканной...». Точнее, пожалуй, и не скажешь — именно ВЕРШИНА.

Юра покори́л и эту вершину...

* * *

Поскольку судить о творчестве художника и поэта возможно, лишь лично ознакомившись с ним, привожу адреса страничек с фотографиями живописных работ Художника: <http://finder1.gallery.ru/watch?a=nLa-STx> и с литературными произведениями Юрия Александрова, соответственно,

проза: <http://www.proza.ru/avtor/cikoriy>

поэзия: <http://www.stihi.ru/avtor/cikoriy>

ОТАРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2010

сборник статей

ВЫП. 3

Редактор Виниченко Ю.Б.
Корректор Токарева О.Е.
Компьютерная вёрстка Медведева И.В.

ISBN 978-5-86443-177-1



9 785864 431771

Формат 60×84/16. Подписано в печать 8.06.2012. Печ.л.13,5.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 250 экз. Заказ № 266

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>

