

Журнал К

4'15

ИЗБРАННОЕ:

Культура и искусство
Традиции, наследие
и современность

Литературно-публицистический
Журнал **КЛАУЗУРА**

Журнал КЛАУЗУРА
Избранное: Культура и искусство:
Традиции, наследие и современность

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12276951
ISBN 9785447430733*

Аннотация

В выпуске №4`15 «Избранное» литературно-публицистического журнала «Клаузура» собраны статьи, очерки и рецензии разных лет, посвященные традициям и наследию в культуре и искусстве, а также современным взглядам на происходящие процессы.

Содержание

Литературно-публицистический журнал «КЛАУЗУРА»	5
Культура и искусство: Традиции, наследие и современность	6
В этом выпуске	6
Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)	7
1	8
2	9
3	10
4	10
5	11
Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»	12
Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»	14
Александр Крамер. «Критика vs. Пиар»	19
Аркадий Паранский. «Странное» (ред. – о реставрации)	21
Евгений Малых. «Мои воспоминания об Александре Леонидовиче Королеве»	23
Александр Фитц. «Я лютеран люблю богослуженье»	29
Проблемы на завтра	29
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Избранное: Культура и искусство: Традиции, наследие и современность Журнал КЛАУЗУРА

© Журнал КЛАУЗУРА, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

**Литературно-публицистический
журнал «КЛАУЗУРА»**



Зарегистрирован в РОСКОНАДЗОР

Рег. № Эл ФС 77 – 46276 от 24.08.2011

Рег. № ПИ № ФС 77 – 46506, от 09.09.2011

Главный редактор – Дмитрий Плынов

e-mail: text@klauzura.ru

тел. (495) 726—25—04

Адрес редакции: г. Москва, ул. Академика Королева, дом 28

Культура и искусство: Традиции, наследие и современность

В этом выпуске

1. Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)
2. Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»
3. Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»
4. Александр Крамер. «Критика vs. Пиар»
5. Аркадий Паранский. «Странное» (ред. – о реставрации)
6. Евгений Малых. «Мои воспоминания об Александре Леонидовиче Королеве»
7. Александр Фитц. «Я лютеран люблю богослуженье»
8. Марианна Галиева. «Ивановский миф: PRO ET CONTRA»
9. Юлия Куликова. «Фандрайзинг в сфере культуры»
10. Вадим Виноградов. «Христова Пасха, принеся свобodu»
11. Елена Арапова. «Тайна господского дома». Из цикла «Очерки о Демидовых»
12. Станислав Коренблит. «Синтез слова и музыки: Акмеисты об образе античности в музыке стиха»
13. Светлана Демченко. «Магия духа». К 200-летию Амвросия Оптинского
14. Владимир Аветисян. «ПАМЯТНИКИ И ПАМЯТЬ»
15. Анатолий Казаков. «Не погибай»
16. Ольга Иванова. Любовь Герасимова: «Любовь к библиотечному делу – это навсегда!»
17. Александр Гремитских. «Как я стал коллекционером».
18. ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВАМ
19. ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «КЛАУЗУРА»

Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)

– Вспоминаю свою недавнюю поездку в Китай, где мне удалось с экскурсией посетить одного буддийского монаха. Жил он один, в небольшой лачуге, окружённой шикарным садом из цветов и растений. Нам сказали, что каждый буддийский монах обязательно создаёт свой Сад Созерцания. Поскольку он знает, что живой природе прекрасное всегда мимолётно, поэтому выбирает те из своих представлений и образов, которые в совокупности помогают выразить вечное в сиюминутном! Вот я и подумал, что хохломский мастер, как тот буддийский монах, создаёт свой чудесный Хохломский Сад Созерцания, претендующий на вечность!

Николай Гуцин, Народный художник России

Николай Александрович Гуцин – яркая личность в культурной и духовной среде Ковернинского края Нижегородской области. Во многом благодаря именно его творческой и человеческой активности наш район всё ещё сохраняет за собой престижный статус «Родины Хохломы»! Его профессиональное лидерство признают и старые мастера промысла, и молодые, которые, которые обычно не признают никаких авторитетов. К тому же он – самый молодой из действующих народных художников России! У него целая страна поклонников, знакомых, друзей. В их числе высокие чиновники, именитые артисты, музыканты, живописцы, поэты, народные мастера.

С первой же встречи он производит впечатление такого «выходца из народа», – не унывающий добряк с открытой нараспашку душой. Невольно ловишь себя на мысли, будто встретил своего давнего хорошего знакомого, хотя видишь его в первый раз! Сразу подкупает его доверительный окаяющий говорок, – слово «хохлома» у него звучит непременно с двумя «о» и с ударением на первом слоге. Это отголоски своеобразия живой речи старых мастеров, родниковые истоки древнего промысла... Но сквозь эту обманчивую деревенскую простоту, как луч солнца сквозь берёзовую листву, проступает утончённая натура русского интеллигента.



Н. А. Гущин. Братина «Горицвет». 2005 г. Фото предоставлено автором.

1

Присвоение ему звания «Патриот России» с вручением памятной медали совпало с 50-летием со дня рождения. В наградном листе значится: «За личный вклад в работу по патриотическому воспитанию и проявление патриотизма в трудовой и общественной деятельности». Несколько суховат язык «протокола», но суть выражена ясно: патриот России! Признание его патриотических заслуг абсолютно справедливо. Он посвятил свою жизнь развитию и сохранению русского народного искусства, и, по большому счёту, сам является живым носителем уникальных художественных традиций золотой хохломской росписи.

Сегодня Гущин находится на пике творческой зрелости. При всех своих почётных званиях, наградах, дипломах и довольно серьёзных связях в мире народного искусства, он мог бы спокойно почивать на лаврах... Однако неуёмная природная энергия и беспокойный характер не дают ему расслабляться. Везде надо успеть. Много сил уходит на музейно-выставочный комплекс «Отчина», который под его руководством работает интересно, ярко, творчески. Ко всему прочему, Гущин ещё и практикующий мастер Хохломы, от которого любители народного искусства ждут новых шедевров. Бесспорно, они будут, как и новые выставки, мастер-классы, поездки по стране и за рубеж, выступления, публикации, – тысяча разных дел! Будет продолжаться и его огромная шефская работа: он постоянно помогает старым мастерам в решении бытовых проблем, оказывает содействие молодым, начинающим талантам – советом ли, продвижением ли на выставках, – забот хватает! Диву даёшься, как же он везде успевает! Как ему удаётся пропускать сквозь себя весь рыночный китч и глухоту нашего суетного времени, а потом где-то обрести вдохновение для души, чтобы выдать нам свои великолепные узорные творения?! Возможно, ему помогают крестьянские корни:

он вырос в большой русской семье, где традиционно ценили труд, тёплые доверительные отношения, взаимопомощь.

Все в доме занималась хохломским промыслом. Династия мастеров Гуциных дала России двух народных художников. Старшая сестра, Валентина Александровна Удалова, осталась в истории промысла как виртуозная мастерица академической росписи! Для младшего брата она стала примером трепетного отношения к своему ремеслу. Только при таком отношении может родиться что-то настоящее и ценное.

На сегодняшний день из-под кисти народного художника России Николая Гуцина вышло более 100 полновесных шедевров Хохломы; они хранятся в крупнейших художественных музеях страны и в частных коллекциях. И каждая из этих работ поистине уникальный и неповторимый образец Пресветлой Русской Красоты.

2

У всех ещё на памяти прошедшая недавно зимняя Олимпиада. Когда на стадион вышла российская сборная в стильных красных костюмах, украшенных декором хохломской росписи, стадион взорвался аплодисментами, а сидящие за телевизорами глаз не могли оторвать от этой красоты! Да, роспись Хохломы легко узнаваема и любима во всём мире, потому что отражает красоту русской души, радушие и привет русского сердца! Конечно, поклон за это народным мастерам России, прославившим Родину своим уникальным искусством.

На крупных международных выставках русского декоративно-художественного творчества вокруг Гуцина происходит настоящее столпотворение! Так было в Пекине, в Лос-Анджелесе, в Берне... Сидя в павильоне, с красками и кистью в руках, он выводит на чашке «кустик», затем предлагает кисть зрителю, мол, попробуйте сами! И зритель в восторге, если у него что-то получилось. Ведь словами не всё можно объяснить, а вот этот миг прикосновения к русскому чуду надолго останется в памяти.

Журналисты на пресс-конференциях вызывают народного художника на откровения. Как это у него получается? Из чего складывается его «травный» узор? Делает ли он предварительные «домашние» заготовки? Руководствуется ли в выборе художественных средств какими-то определёнными канонами? Словом, открой им свои секреты, мастер!

– Хохлома – очень древнее искусство, – рассказывает Гуцин. – Здесь можно проследить и языческие, и христианские истоки. Как и в иконописи, здесь много нормированных и узнаваемых стилевых приёмов, придуманных нашими талантливыми предками. Кто-то может сделать поспешный вывод: раз уж всё давно открыто старыми мастерами, то ничего нового придумать в росписи уже нельзя! Это не так. Возьмите художественный стиль: он у каждого мастера всегда, безусловно, новый, самобытный, неповторимый. Бывали времена, когда стиль художника ставили в зависимость от экономических формаций, в которых он творил, или сводили к свободному самовыражению – пою, как птица, как в голову придёт! Да вот только птица сочиняет свою «вольную» песню тоже не без канонов. И мы также повторяем многовековые стилевые приёмы. Но если повтор в классическом искусстве считается плагиатом, то в народном искусстве он выступает как необходимое условие для выживания!

С Гуциным любят общаться искусствоведы и ценители народного творчества. Так доходчиво и популярно объяснить суть хохломской росписи, как это делает он, наверняка никому не дано!

– Хохломские «травы» – это не портрет природы, не картина на растительную тему, – признаётся мастер. – Скорее это – поэтическое воззрение на природную форму глазами утончённого созерцателя, который старается отойти от готовых ответов и привычных решений. Зарисовав, например, понравившийся мне цветок, я одновременно воспринимаю его в двух ипостасях: как нечто единичное и как часть общего целого. Но как раз само это единичное,

индивидуальное, придуманное мною, и делает роспись особенной, авторской. В гармонии единичного и единого заложена важная составляющая народного искусства.

3

Николай Гуцин – достойный преемник наследия легендарных патриархов Хохломы! Он пишет так, как могли писать только старые мастера-классики: Архип Михайлович Серов, Фёдор Фёдорович Красильников, Фёдор Андреевич Бедин, Александр Елисеевич Муравьёв, Степан Павлович Веселов... Одни из них не просто расписывали изделие, а щедро украшали, не боясь избыточности деталей в орнаменте; другие, наоборот стремились к лаконичности, оставляли больше золотого фона; третьи с подвижническим трудолюбием воспроизводили на форме тончайшие подробности узора, не изменяя своему вкусу и пристрастию к декоративности. Первый из равных, Фёдор Андреевич Бедин, любил повторять: «Цветы – учителя хохломского мастера!» Это стало его духовным завещанием для мастеров сёминской («сельской») Хохломы. Сам он с дотошностью исследователя рассматривал каждый цветок, каждый листок, зарисовывал в рабочую тетрадь понравившиеся детали – всё это шло в дело. Цветы будоражили его неуёмную фантазию. Он придумывал травчатые и цветочные узоры, находил графические решения того или иного растения в русле хохломских традиций. Именно Бедин в своё время привнёс в хохломской орнамент золотые розы. Этот эпический орнамент хорошо ложился на двухметровых вазах, которые вручались деятелям партии и государства ко дню их юбилеев. «Бединские вазы» с розанами остались роскошной страницей в истории хохломского промысла.

Опираясь на бесценный коллективный опыт многих поколений хохломских мастеров, Гуцин выработал свою, лиро-эпическую форму росписи, о которой он рассказывает так:

– «Травку» я пишу крупную, лаконичную, – она наделяет золото характером и вызывает его активное свечение. Подобное сочетание придаёт «травке» качество. Средства росписи, поданные в такой последовательности, приобретают в глазах зрителя язык связной речи, звучание лирической мелодии, имеющей свою тональность, содержание и настроение.

У Гуцина есть одна замечательная работа последнего времени – братина «Горицвет». Крупный золотой орнамент, как бы тронутый осенним багрянцем, выступает на чёрном фоне, подобно святому лику на старинной русской иконе.

Эта роспись открывает нам тайну поэтического (символического) мышления автора. Самобытный стиль мастера очень выразителен, и вместе с тем мягок, полон нежности и золотистой неги. От ритма орнамента исходит гениальная ясность и простота, характерная для народных сказаний и былин. С ювелирной точностью прорисованы детали, мастерски передана удивительная геометрия живой природы!.. Здесь автор отдаёт дань своему пристрастию к декоративности. Нашлось место и для импровизации кистевого письма, – смелого и свободного «дыхания» узора», и, в то же время, тихого, вдумчивого, нежного чувства, переданного в мотивах былинного цветка «горицвета». С ювелирной тщательностью прорисованы детали, ни одного огреха или помарки, или неуклюжего поворота кисти, – словно к узору не прикасалась человеческая рука, а он сам явился к нам каким-то волшебным мановением ока!.. Форма изделия и роспись сошлись с такой прицельной точностью, как стыкуются в космосе орбитальные космические станции! Никому другому это уже не повторить – оно глубоко индивидуально.

4

Авторскому стилю Николая Гуцина нет аналогов в современной Хохломе. Возможно, до некоторой степени условности, здесь применимо определение «высокого ключа». Есть

такой стилевой приём в практике профессиональной художественной фотографии: с его помощью фотограф передаёт определённое поэтическое настроение, высокие чувства и впечатления, связанное с женственностью, нежностью, мягкостью. Изображения в стиле «высокого ключа» делаются преимущественно высокими цветами, с минимумом теневых участков, либо при полном отсутствии густых теней. Подобные вещи получаются, когда на фон дают света значительно больше, чем на модель. В идеале такой портрет должен быть вообще бестеневым, лишь с отдельными чёрными акцентами, роль которых выполняют глаза, ресницы и частично контуры лица.

Казалось бы, в «мужской» росписи Гущина должны преобладать мощные завитки чёрной «травки», густые тени, как следствие твёрдости и физической силы. Но в том-то и состоит чудесный парадокс, что именно мужская рука выводит такую утончённую, женственную роспись! Поражаешься виртуозной лёгкости кистевых мазков, плавной логике движения узора, выверенной цветовой гамме...

Будучи поэтом по своей натуре, Гущин и работает как поэт: у него свой ритм узора, свои рифмы, свои эпитеты и краски! Он собирает, сращивает узор как гирлянду своих поэтических настроений, впечатлений – от цветущего луга, земляничной поляны, гроздей рябины или калины! Каждый его узор наполнен до краёв лирикой и светом, как будто всё в них сошлось единожды, в первый или последний раз! Так бывает, когда явление неповторимо, необратимо, но в то же время оно растянуто во времени благодаря какой-то волшебной своей недосказанностью, открытостью. И это всегда вызывает радость новизны, неповторимости, удивления и восторга.

– Я, может быть, даже лучше всякого ботаника знаю наши русские травы и цветы, будь они хоть полевые, хоть садовые, – улыбается мастер. – Назову вам, с какого они дерева или куста, какие у них листки и какие лепестки... Но в свой узор беру их не как конкретно-различное, а как обобщённо-типичное, узнаваемое. Любой зритель, глядя на этот узор, испытывает минуты восторга от узнавания, постигая цену того, чем мы живём.

5

Прощаясь с мастером, я снова беру в руки один из его «травных» шедевров, медленно вращаю, просматривая на свет. В голову приходит образ Короля из сказки Андерсена – он любил вышивать и полагал, что по-настоящему качественная работа – та, на изнанке которой не видно узелков. Такая вышивка непонятно как сделана и уже этим завораживает.

То же самое и у Гущина: он не оставляет нам узелков, не впускает нас в свою творческую «кухню». Золотой фон, как это происходит на старинной русской иконе, вырывает реальные земные травы, листья, ягоды, цветы из земного времени и земного окружения, возносит их в «горный» мир, где они застывают в «море золотой благодати, омываемые потоком божественного света»! Просто не верится. Что к ним прикасалась рука человека: такое впечатление, что явились они сразу готовыми – в результате необъяснимого чуда! И нам остаётся лишь благодарно принять это прекрасное видение идеала и просто жить рядом с чудом, понимая, что это и есть настоящее волшебство, русская народная сказка!

Август 2011 год

Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»

Идея поиска изображения внутреннего пространства человека была подготовлена развитием искусства конца XIX века, но она переживалась еще инстинктивно. Лишь в начале XX столетия эта идея резко поднялась в сферу сознания. Конечно, она варилась в голове не только Малевича. Кандинский, может быть, был первым, кто обнажил подобный предмет для художественного рассмотрения. Начало XX века было беременно ребенком, первые крики которого слышали в мастерских этих художников. Но, пожалуй, самым радикальным и последовательным воспитателем дитяти оказался Малевич. Он сшил для него одежду самой элементарной формы, и эта одежда выразила сущность внутреннего пространства как места для открытых вопросов к бытию.

В то время, как Кандинский создавал цветовые симфонии духовного мира, куда провалилась душа человека, Малевич в своих «штудиях» современного западноевропейского художественного процесса, пережил становление образа внутреннего, как особой, неведомой доселе области художественного изображения, где вместо полноты внешне видимого, есть полнота присутствия внутреннего. Здесь человеческая душа осознает себя мыслящей, а не отражающей и, в момент этого осознания, человек переживает страх и настоящий ужас перед реальностью мысли. Возникает мир, не рожденный для тебя, а рождающийся вместе с тобой. Малевич, как духовный исследователь, гениально выразил в своем «Черном квадрате» пространство перехода от внешнего к внутреннему, от мира «харчевого интереса» к миру духовных содержаний. Так получился образ открыто-закрытой двери, которая выбирает и заманивает зрителя одновременно. Сам исследователь в точке перехода переживает «беспредметную пустынность». Пустота, звучащая бездонностью, организует взгляд смотрящего на самого себя, т.е. создает внутреннего собеседника. Она – камертон подлинного звучания, высказывания, изображения. Именно поэтому на переходе XIX и XX веков реабилитируется идея плоскостного пространства в живописи, подобная системе обратной перспективе средневековья. Каждый любитель живописи может видеть всевозможные приметы этой тенденции, например: в образе «слепого глаза» в портретах Модильяни, Пикассо и Матисса. Искусство той поры приучало глаз к парадоксальному для него свойству – прислушиванию. «Слепое зрение» квадратов Малевича дает ощущение видимости истечения самой мысли. В дневниках философа Библера есть удивительная характеристика того, чем собственно занимался интеллектуальный мир XX века – «мышлением о мышлении». «Черный квадрат» – это современный сфинкс, задающий загадки, но в отличие от загадки сфинкса Софокла о человеке вообще, эта – о человеческом сознании.

Тотальная невоспитанность нашей современной культуры в «пластическом», изобразительном языке, ее агрессивно-филологический настрой насаждают наивную мифологию вокруг «Черного квадрата». Геометрическая определенность его форм как бы замкнула собой сознание обывателя, которое остолбенело и зависло, подобно компьютеру, неспособному справиться с задачей, не записанной в программе. Обывателю сделалось страшно неуютно – и потому стало страшно вообще. Все возможности, что-либо понять в созерцаемом предмете провалились в черную дыру неповоротливости собственного сознания.

Самое интересное, что изобразительная основа современного концептуального искусства (концептуальным я называю не отдельный вид в современном искусстве в духе Кошута и Кабакова, а все рожденное не из пластического, как такового) сама по себе обывательского происхождения (т.е. внешне-иллюзорного). Вся странная «любовь» к Малевичу со стороны современности состоит в том, что его художественная форма в своей предельной элементарности доведена до лаконичности знака, за которым стоит образ. Но, не увидев образа,

увидели только знак, который через явление поп—арта стал идентичен понятию «бренд», а в искусстве понятие «бренд» равнозначно нулю. Так знаменитое «нулевое» пограничье Малевича сравнялось с обычным нулем, а место для мысли стало помойкой всех ассоциаций и интерпретаций. То есть всего того, что носит в себе знаменитое постмодернистское понятие «тотальный текст». Это дало возможность концептуальному искусству играть на поле простого сознания, выворачивая его наизнанку, имитируя обнаружение нового культурного пространства. К созданию подобных кентавров подтолкнул еще Дюшан, который раньше всех создал объектно-иллюзорное пространство. Малевич, таким образом, был прочитан через Дюшана. Также прочитаны, как бренды, образы всего новейшего в искусстве (я имею в виду премии, посвященные современному искусству) – «Тернер» в Англии и «Кандинский» у нас. Иллюзорное пространство наивно-реалистического сознания, просмотренное через увеличительное стекло «актуального искусства» было брошено в повседневность. Энтузиазм коллективных физических действий стал погружаться в пустоту виртуального измерения. Актуальное искусство пыталось возбудить бытовую среду жизни, но только подчеркнуло ее природную особенность переживать две вещи ужас поверхностности жизни и счастье не углубленности в нее.

Малевич, объективируя внутреннее, как собственное внимание, не теряет внешнее. Оно осознается как результат действия души. Тем самым в конце познавательного процесса обретается способность встретиться с внешним, но уже не как с чем-то чуждым субъекту. Т.е. преодолеть дуализм внутреннего и внешнего. Исторический перенос равновесия на внешнюю сторону бытия через современное естествознание привел человека в состояние котенка, играющего своим хвостом. Внешне-чувственное осталось наедине само с собой, и само же себя отразило. Вот откуда источник тотальной иронии в современной культуре. Мысль, став абстракцией, породила свою тень, в ней и живет концептуализм. Это искусство добывания симптоматических фактов, что само по себе неплохо, если найти того, кто бы сказал, что с этим делать. Это напоминает медицину, где только ставят диагноз, а лечить никто не берется. Концептуализм – культура тотального приговора, критика критики, настроение конца.

У Малевича иллюзия (майя) была собрана в форму знака (знак – как образ убийства внешнего), из знака она преобразилась в плоть, стала образом новой реальности. Можно назвать подобное реализмом, а не абстракцией, поспешным названием, данным Кандинским, чтобы сразу положить предел между своей живописью и реализмом передвижников. Малевич в своих лучших произведениях концентрирует внимание, в котором зреют силы реальности. Если же вглядываться в наши дни, можно сказать, что потеря внимания – страшное завоевание современности. Надежда только на развитие техники иллюзорна.

Октябрь 2011 г.

Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»

В 1760 годах в России стиль барокко уступил место классицизму. Это совпало с переменами в высших эшелонах власти, и, следственно, с переменами в идеях, принципах и взглядах.

Екатерину Великую и ее окружение не удовлетворяли пышные барочные архитектурные формы. Появилась новая художественная система, основанная на наследии античности и Ренессанса. Она отличалась рационализмом, упорядоченностью, ясной гармонией и монументальностью. Русский классицизм воплощал идеалы разумно построенного дворянского государства. Выражал идеи гражданственности и просветительства, которыми увлекалась русская императрица под влиянием знакомства с французскими философами-просветителями. Уже для первых сооружений в стиле раннего русского классицизма характерен строгий ритм ордерных элементов, сдержанность декоративного убранства и цвета. Первыми петербургскими архитекторами, освоившими новый классический стиль, были А. Ф. Кокоринов (1726—1772) и Ж. Б. Вален-Деламот (1729—1800). В 1776 году ими по совместному проекту был построен дворец Разумовского. Тогда же они работали над проектом Академии художеств, строительство которой затянулось, и было окончено в 1788 году уже без Кокоринова.

Это были первые крупные сооружения классического стиля, в некоторых архитектурных деталях которых еще чувствовалось некоторое влияние прошлого.

Русский классицизм складывался и развивался под воздействием западноевропейского классицизма, который, в свою очередь, был опосредованным стилем, истоки которого следует искать в искусстве эпохи Ренессанса, и еще глубже — в античности.



Д. Кваренги. Странноприимный дом. Иллюстрация предоставлена автором статьи

Творческое наследие великого зодчего итальянского Возрождения А. Палладио, художественные принципы которого были основаны на античной ордерной системе и получили всеобщее признание, способствовало возникновению классицизма в 18 веке. Русские и иностранные зодчие, работавшие в России в стиле строгого палладианского классицизма в 1700—1800 годы, создали эталоны гармоничных классических архитектурных форм.

Основателями русского классицизма считаются И. Е. Старов (1745—1809) и В. И. Баженов (1737—1799). Первый — крупнейший архитектор второй половины 18 века, по проекту которого был создан Троицкий собор Александро-Невской лавры. Второй зод-

чий работал, в основном, в Москве и его главными работами являются проект Московского Кремля и создание ансамбля в Царицыне. Так же стоит выделить Ю. М. Фельтена (1730—1801), архитектора, который помимо создания известных и значительных сооружений (например, здания Старого Эрмитажа), сделал многое для обустройства и каменной облицовки, набережных Невы, Фонтанки, Мойки и мостов через них.

Но живший чуть позже Джакомо Кваренги (1744—1817) являл пример архитектора, наиболее полно воплощающего в своем творчестве типичные примеры палладианства. Его творения проникнуты спокойным величием и невозмутимой монументальностью. Из ранних сооружений Кваренги сохранились колокольня Владимирской церкви, дом Дашковой «Кирияново», «Серебряные ряды» и дом Салтыкова, здание Коллегии иностранных дел. Несколько позже воздвигнуты Круглый рынок, Мальтийская капелла, больница на Литейном проспекте, корпус «Кабинета» у Аничкова дворца, Конногвардейский манеж и Екатерининский институт. Главными же творениями Кваренги по праву считаются: здание Академии наук, здание Эрмитажного театра, завершившего дворцово-ермитажный комплекс на набережной Невы, здание Ассигнационного банка, Александровский дворец в Царском селе. И, наконец, здание Смольного института.

К сожалению, не сохранились следующие строения Кваренги: незаконченное здание биржи (снесено в 1804г.) и деревянные Триумфальные ворота, возведенные у Нарвской заставы в 1814 году.

Основоположниками русского классицизма, как уже говорилось выше, считаются В. И. Баженов и И.Е Старов. Однако обширное наследие, оставленное нам Джакомо Кваренги, позволяет говорить о нем, как об одном из выдающихся представителей русского классицизма, позволяет, рассматривать эпоху классицизма, через призму его творчества.

Каждая из выше перечисленных работ зодчего – уникальное творение, совершенное воплощение идей русского классицизма. О каждом отдельном строении написано множество книг разными поколениями искусствоведов. Разумеется, в рамках небольшой статьи невозможно отразить всю многогранность поднятой темы. Поэтому придется ограничиться довольно кратким обзором, включающим, однако, в себя упоминания о всех основных моментах, касающихся памятников творчества Дж. Кваренги.

Великий русский архитектор Джакомо Кваренги был по национальности итальянцем. Еще у себя на родине, в Италии, Кваренги увлекается палладианством и становится ревностным поборником классицизма. Не найдя должного применения своим силам в родной стране, Кваренги в 1780 году приезжает в Россию, где и остается на всю жизнь.

Начав свою деятельность с работы в Петергофе и Царском селе, Кваренги перешел к строительству крупнейших сооружений тогдашней столицы – Петербурга. Он является автором более чем пятнадцати памятников архитектуры.

Одной из самых ранних работ Кваренги принято считать трех ярусную колокольню Владимирской церкви (Владимирская площадь), возведенную в 1783 году.

В том же году Дж. Кваренги было начато строительство дачи Е. Р. Дашковой «Кирияново» (просп., Стачек, 45). Композиция здания была выстроена по характерной для 18 в. схеме: центральный каменный корпус с выступающим четырехколонным портиком соединенном дугообразными крыльями с симметричными деревянными флигелями.

Затем следует торговое здание «Серебряные ряды» (Невский просп., 31) построенное в 1784—87годах. Его фасад оформлен открытой рустованной арочной галереей и ложной аркадой (на два этажа) с полуколоннами тосканского ордера.

Дом Салтыкова (Дворцовая наб., 4), построенный в 1784—88гг – четырехэтажный, строгий по архитектурному оформлению особняк, занимающий большой по периметру застроенный участок с внутренним двором, играет важную роль в ансамбле площади Суворова, Марсова поля и набережной Невы.

В 1785 – 90 годах возведено торговое здание Круглого рынка (наб., Мойки, 3), имеющее в плане форму треугольника с плавно скругленными углами и опоясанное одноярусными аркадами.

К главному корпусу Воронцова дворца в 1798—1800 годах Кваренги была пристроена католическая капелла ордена мальтийских рыцарей (Садовая ул., 26). Мальтийская капелла решена в виде колонного зала с полуциркульной апсидой и двумя небольшими приделами, отличается монументальной строгостью и простотой фасада, совершенством пропорций, изяществом использованных в оформлении фасада и интерьера коринфских колоннад.

В 1803—05 годах были выстроены главный корпус и флигеля Мариинской больницы для бедных на Литейном проспекте (Литейный просп., 56).

В 1803—06 году Кваренги в рамках ансамбля Аничкова дворца (Невский просп., 39) возвел со стороны Фонтанки так называемый Кабинетный корпус с ионической колоннадой.

Конногвардейский манеж (Исаакиевская пл., 1), входящий в комплекс ансамблей трех площадей – Дворцовой, Декабристов и Исаакиевской был построен в 1804—07 годах. Прямоугольное в плане монументальное здание поставлено на высокий стилобат с широкими ступеньками со стороны главного входа. Двойная колоннада в центральной части портика создает сильную игру светотени и подчеркивает монументальность фасада.

В те же года выдающийся зодчий строит и здание Екатерининского института, отличающееся ясностью композиции и строгостью архитектурных форм. К главному трехэтажному прямоугольному в плане корпусу примыкают два выступающих флигеля. Центр здания акцентируют арочный ризалит входа и восьмиколонный портик ионического ордера. В основе интерьера – широкий коридор, по сторонам которого располагались классы.

Следующие работы выделяются как главные, и поэтому не включены в хронологический ряд, приведенный выше:

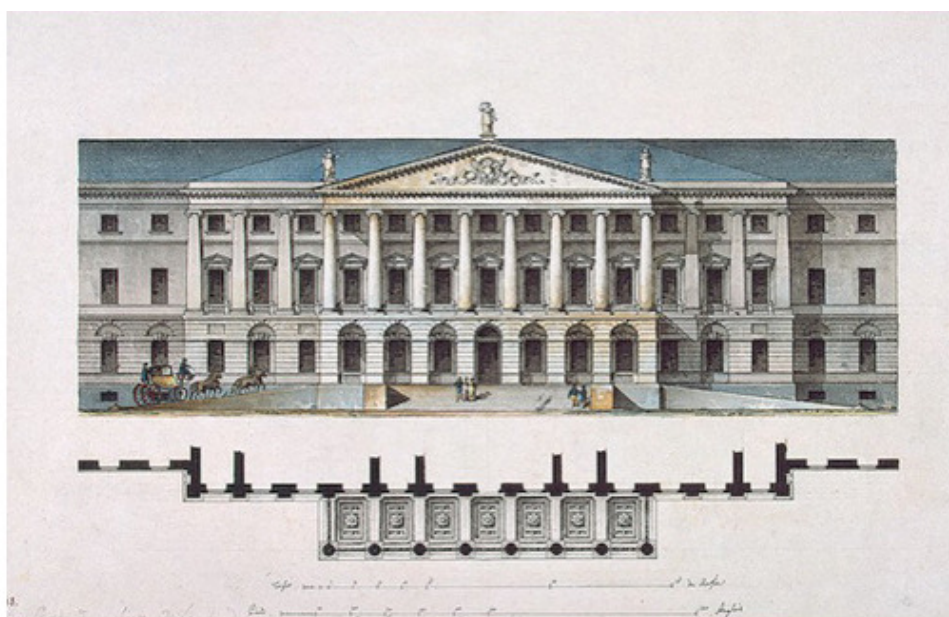
В 1783—85 Кваренги сооружено новое здание для Академии наук (Университетская наб., 5), первоначально предназначавшееся для квартир служащих, складов и книжной лавки. Построенное в стиле зрелого классицизма оно органически входит в ансамбль Университетской набережной и даже рядом со сравнительно скромными фасадами сооружений начала 18 века, выделяется своим строгим лаконизмом. Могучий, несколько тяжеловатый восьмиколонный портик в центре господствует над всей окружающей территорией, нижний этаж, трактованный как мощный цоколь, облицован гранитными плитами. Фасад расположен по «красной линии» застройки набережной, а наружная парадная лестница выдвинута на самый тротуар. Спокойная уравновешенность, логичная композиция, симметричность построения – все эти черты, характерные для русского классицизма, ясно проявляются в здании Академии. Так же необходимо отметить, что Академия наук гармонично вписывается в ландшафт набережной, а панорамный вид, открывающийся на него с другой стороны Невы, является грандиозным и запоминающимся зрелищем.

Эрмитажный театр (Дворцовая наб., 32) построен в 1783—87 годах на месте Зимнего дворца Петра Великого (с частичным использованием конструкций старого сооружения) и завершает комплекс зданий, связанных арками и переходами с Зимним дворцом. Эрмитажный театр выдержан в тех же пропорциях, что и соседние постройки. Как и там, рустованный нижний этаж играет роль цоколя, над которым подняты два парадных верхних этажа, объединенные колоннами. Зал-амфитеатр (на 400 персон) декорирован трех четвертными колоннами коринфского ордера и нишами со скульптурами Аполлона и девяти муз, над которыми расположены медальоны с рельефными изображениями деятелей театра: Мольера, Расина, Вольтера, Сумарокова и других. Статуи поэтов древней Греции, украшающие фасад, так же напоминают о назначении здания.

Другая общественно значимая постройка того времени – Здание Ассигнационного банка (Большая Садовая ул., 21) – возведена Джакомо Кваренги в 1783—90 годах, недалеко

от Невского проспекта. Нельзя не заметить, что Ассигнационный банк имеет много общего с Академией наук в плане обработки фасадов, однако композиционное решение в каждом случае наблюдается абсолютно разное. Центральный корпус Ассигнационного банка расположен в глубине парадного двора, отгороженного от улицы чугунной решеткой с павильонами-пропилеями и гранитными столбами. Этот трехэтажный корпус не очень велик по размеру, но кажется высоким и стройным в сравнении с приземистыми, утяжеленными фасадами складских помещений, подковообразно охватывающих его. В центре главного здания над рустованной аркадой первого этажа поставлен шестиколонный коринфский портик, над фронтоном которого расположены скульптуры. Резко выделяя центр, Кваренги строго обрабатывает остальную часть фасада, оживляя плоскость стены лишь рустовкой первого этажа и скромными наличниками вокруг окон второго. Тем не менее, контраст главного корпуса и складских помещений очевиден и придает особую красоту сооружению. Перед зданием Ассигнационного банка в 1967 году установлен бюст его создателя – Джакомо Кваренги.

Смольный институт, венец творчества архитектора Кваренги, был создан в 1806—08 году и расположен рядом со знаменитым Смольным монастырем, возведенном В. Растрелли. Вместе они создают единый ансамбль, отражающий два стилистических периода русской архитектуры – барокко и классицизма. Здание института стоит в глубине обширной площади и его выполненный в желто-белых тонах фасад, напоминающий букву «П» с выступающими боковыми флигелями кажется особенно строгим и спокойным рядом с вычурными сооружениями Растрелли. Кваренги сознательно поставил свое здание таким образом, чтобы глаз издали охватывал всю его широкую лицевую сторону, в центре которой над аркадой возвышается восьмиколонный портик. Сильно растянутый фасад Смольного института не кажется однообразным благодаря удачно найденным пропорциям и умелому выделению композиционного центра. Внутренние помещения, как и в других постройках Кваренги, были просторны и удобны и отличались необычайной простотой, пышностью отличался лишь белоколонный актовый зал, занимающий южное крыло здания. За Смольным институтом, который был поставлен архитектором параллельно Неве, находился обширный сад, спускавшийся к самой воде. Перед главным фасадом был создан парадный двор с небольшой изогнутой оградой.



Джакомо Кваренги. Смольный институт. Иллюстрация предоставлена автором статьи

Теперь, когда мы пусть и довольно поверхностно ознакомились со многими образцами творчества выдающегося архитектора Джакомо Кваренги, нас не может не поразить исключительный факт, свидетельствующий о том, что архитектор не только был весьма плодовитым специалистом, но и умудрялся вести одновременную работу по строительству нескольких объектов. Что бы случилось, если бы этот неутомимый великий итальянец, не отказался от собственной родины ради творческой самореализации в России? Можем ли мы представить архитектурный облик Петербурга, а с ним и все наследие русской архитектуры, без его творений: зданий Смольного института, Академии наук и других, не менее важных сооружений, прочно занявших свою нишу на улицах «города на Неве»? Немыслимо недооценить непосредственное влияние Кваренги на последующие поколения русских архитекторов и опосредованное на обычных людей, горожан и приезжих, тех, кто каждый день проходит мимо великолепных стен его строений, и тех, кто проделывает подчас не малый путь, чтобы только взглянуть на них.

История русской архитектуры была бы совершенно иной, если бы Джакомо Кваренги остался жить и работать в Италии.

Для создания статьи использовались следующие источники:

1. Костылев Р. П., Пересторонина Г. Ф. Петербургские архитектурные стили (XVIII – начало XX века). – СПб.: «Паритет», 2002.
2. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: энциклопедический справочник. – Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1992.
3. Всеобщая история искусств, т. IV. – М.: государственное издательство «Искусство», 1963.
4. Шварц В., ЛЕНИНГРАД художественные памятники. Л – М.: государственное издательство «Искусство», 1961.
5. История русской архитектуры. – М.: ГИЛСА, 1951.

Октябрь 2011 г.

Александр Крамер. «Критика vs. Пиар»

Одно предварительное замечание, в связи с распространенной на постсоветском пространстве иллюзией, что возможна и желательна «критика без идеологии». Увы. Идеология – это теоретическая часть мировоззрения; поэтому везде и всюду, где кто-либо что-либо кому-либо объясняет или даже просто описывает, эта самая идеология явно или скрыто присутствует. Подчеркиваю, везде и всегда. Или одна идеология, или какая-то другая.

Критику и пиар постоянно путают, и этому есть простое объяснение: и критика, и пиар – это методы публичного объяснения. Но – я беру в руки красный карандаш и подчеркиваю: это методы принципиально разные.

Критика «старше» пиара примерно на полтора столетия: критический метод сложился примерно в середине XVIII века, как развитие проекта картезианской методологии. В сферу открытой «гражданской» публичности введен энциклопедистами и прочими просветителями в канун Великой французской революции, с тех пор известен.

Существенных признаков у критического метода два. Первый: критика во всем ищет или выстраивает традицию. Второй: критика предельно эмблематична.

Традиция – это цепочка «мастер – ученик – школа – направление». Причем мастер сам некогда был учеником, замечу в скобках. Так вот, критика – это метод обнаружения традиции в объясняемом явлении: владеющий методом традицию непременно обнаружит. Какую – вопрос на самом деле пятнадцатый; важно то, что критика может быть вопиюще непрофессиональной, оставаясь при этом критикой, по существу. Далее: эмблематичность. Это когда всё обязательно что-либо означает; постфрейдовский «просто огурец» в эмблематической ситуации невозможен. Опять же в скобках: «говорящую архитектуру» придумали задолго до семиотики... Все, объясняемое критиком, есть символ (или совокупность символов – или симулякров, что не меняет дела). Символ указывает на что-то вовне. На социальные или политические обстоятельства, на трудную жизнь художника, на то, что поэт больше чем поэт; на то, например, что слова «творец» и «гражданин» пишутся с Очень Большой Буквы.

Критика – это высказывание знатока, развернутое и подробное. Обязательно поучающее. Без поучения никуда: критик, не имеющий какой-то истины, никогда не выстроит ни традицию, ни эмблематику. Без подробностей, концепций, анализа и синтеза – тоже никуда, впрочем, это уже техника. Главное – истина, изреченная *pro bono publico* – ради общественного блага. Критик речет истину от имени ее (истины) правообладателя, в направлении и в интересах тех, кто заинтересован (как полагает правообладатель) в этой истине. Слово «правообладатель» возьмем в кавычки, все-таки копирайт на идеи (а истина – это разновидность идеи) не распространяется; здесь на самом деле акцент не на «обладать», а на «право имею». Право – на истину. Причем истину светскую (эмблематика же может быть вполне церковной, не запрещается).

Теперь про пиар.

Пиар очень – как бы – похож на критику, но вот именно как бы: если критика строится вокруг истины, то пиар – вокруг цели. Если для критики ключевым понятием является традиция, то для пиара – стратегия. Там, где критика усматривает символы, пиар видит ресурсы. Разницу между критикой и пиаром можно задать еще вот такой формулой: критика и пиар различаются так же, как проповедь и реклама. Вот оно это слово, предмет еще одной путаницы: постоянно смешивают до неразличимости рекламу и пиар, хотя там все просто, стоит только ответить на вопрос «как далеко во времени цель». То, что близко – реклама, то что далеко – пиар. А вот почему «проповедь v. Реклама», – они оба о том, что во времени «близко», но сущностно – о разном. Проповедь – о соизмерении поступка здесь и сейчас (того, к кому она обращена) с истиной, реклама – о соизмерении с целью.

Здесь – очень тонкий момент, и я снова беру красный карандаш: проповедь как метод публичной речи с необходимостью присутствует в светской жизни (самый простой пример – публичная общедоступная лекция). Другое дело, что в жизни «советской» понятие проповеди оказалось отнесено исключительно к сфере церковной (и отчасти – к сфере «популяризаторства»). Сознание *homo soveticus* в своей основе замешано на подмене понятия «истины» понятием «цели», а после падения СССР эта подмена только закрепилась тотальным «мышлением бизнес-планами» и насаждением всяческого безальтернативного постмодернизма.

Ну да ладно. Вернемся к критике. Примем как данность: подмена истины целью имеет место. Примем как данность: понятие «проповеди» (как способа высказывания) в отечественных светских практиках носит весьма негативный характер. Эта данность – не тотальна. Понятие истины сохранилось в практиках философствования, в том числе в социальной и политической философии, в философии науки и в эстетике. В той мере, в какой философия полагает себя наукой, понятие истины сохраняется в около- и псевдофилософских практиках. Но сохранность понятия «истины» – лишь достаточное условие возможности критики. Необходимое условие иное – а именно, право публичного высказывания истины.

Собственно говоря, вопрос о «необходимости критики» (политической, художественной, общественной, литературной, научной) – это вывернутый наизнанку вопрос о праве на истину. Необходимость предполагает цель; для этой цели критика полагается ресурсом и инструментом – не подойдет одна истина, заменим другой, – хотя истина в принципе не может быть ни «эффективной», ни «неэффективной». Цель как ресурс – может. Истина – нет. Такое вот противоречие. И в этом противоречии – корень подозрительного отношения ко всяким «философствованиям», не отвечающим в конце на вопрос «а делать-то что».

Критика предполагает «истину традиции» как одну из базовых аксиом и строит себя вокруг нее. Традиция как ресурс – возможна, отсюда – весьма популярные нынче теории «креативных стратегий» и «творческих индустрий». Эмблематика критики заменилась сначала семиотикой, а затем «символическим капиталом» ... но. Следует только отдавать себе отчет в том, что авторы очень многих «забугорных» критических теорий обращаются к публике, в которой различение истины и цели – и в отвлеченных понятиях, и в публичных практиках – сохраняются по сей день.

Ноябрь 2011 г.

Аркадий Паранский. «Странное» (ред. – о реставрации)

Не могу сказать, что я не верю в сверхъестественное. Скорее, сознаю, что существует многое, чего не понимаю, что человеку не дано пока знать и разуметь. Да и что есть сверхъестественное? Сверх чьего естества? Моего? То же мне – естество нашлось. Человечества? Оно разное – с разными верованиями и традициями – разными культурами. Но тем не менее есть что-то, что безусловно не связано с известными физическими законами и что, с чем современная наука давно согласилась, объяснить на данном этапе человеческого развития аппаратными методами познания окружающего мира не представляется возможным.



Фото предоставлено автором статьи

Не уверен, что увиденное мной нельзя объяснить, но для меня подобное явление было непостижимым и безусловно, сверхъестественным...

Я реставрировал очередную икону. Много их прошло через мои руки. Всякие попадались. Совсем простенькие, с плохим письмом и невысоким качеством, и замысловатые – отменно сделанные и тонко написанные. Некоторые вызывали недоумение, некоторые повергали в трепет и требовали бережного отношения.

Эта выгодно выделялась на их фоне. Небольшого размера, с деликатным письмом и, хоть с сюжетом точно переданным, но как-то по-своему, с тем, что называется «лица не общим выражением». Про такие говорят – «музейного значения». Поверхность, испещрённую трещинами, в двух местах уродовали глубокие дыры. Вместо красочного слоя и левкаса просвечивала поверхность старого, века восемнадцатого, а то и раньше, дерева. Рисунок, так же, как и живопись, местами утраченные, нуждались в восстановлении и реконструкции. Предстояла обычная работа, только чуть аккуратнее, чуть внимательнее, чуть тщательнее: всё – с приставкой «чуть»...

Укрепив красочный слой и заделав трещины, я «подвёл» левкас и подготовил поверхность под живопись... Через несколько дней, подойдя к иконе, передо мной предстала удивительная картина. В тех местах, где ранее зияли дыры, а сейчас выделялись заделанные участки, явно проступили какие-то линии. Я поднёс икону ближе к стоящей на столе лампе,

чтобы убедиться, не ошибся ли, не померещилось ли. Нет. Всё – точно. На местах «заплат» хорошо читался первоначальный рисунок. Я вращал «доску» и так, и эдак. Это был тот самый утраченный и требовавший восстановления «родной» рисунок иконы. Как он мог проступить? Где, на какой матрице памяти сохранился? Никакие мои в прошлом физические познания не могли объяснить представшего передо мной феномена. Я смотрел на изображение и думал о том, что, наверное, именно о таких иконах говорят – «животворящие»...

Некоторое время я просто сидел и смотрел на лежащую на столе икону, ничего не понимая и недоумевая, а затем спросил себя, нужно ли мне объяснение, того что увидел? И ответил – пожалуй, нет. Я давно понял, что далеко не всё хочу объяснять и понимать, выстраивать логику происходящего. «Во многих мудростях» ... как говорится. Какая здесь могла быть логика? Есть, существует, и – слава Богу. А из-за чего, почему? Зачем мне это знать? Да и надо ли?..

Январь 2012 г.

Евгений Малых. «Мои воспоминания об Александре Леонидовиче Королеве»

Много замечательных художников, архитекторов, искусствоведов учились в Академии художеств. Много человеческих историй, судеб, драматических событий хранят ее стены. Это помнишь всегда. И, особенно часто приходят в мою память те люди, кого уже нет с нами, когда в тишине по утрам поднимаешься по лестницам в свою учебную мастерскую, проходишь по сводчатым коридорам, невольно вслушиваясь в гулко звучащие собственные шаги и всматриваясь в лица тех, которых видишь на больших фотографиях, развешанных по стенам. Это люди, оставившие след в истории нашей alma mater. Многие поколения выпускников, людей уже состоявшихся остались благодарны на всю жизнь за те бесценные знания, которые они им передали.

Один из них – Александр Леонидович Королев – мой преподаватель рисунка. В годы моей учебы он работал в мастерской Андрея Андреевича Мыльников. Ему, Андрею Андреевичу, а также всем преподавателям этой мастерской я признателен за те бесценные советы, уроки, наставления, которыми я пользуюсь в течение всей моей сознательной творческой жизни.

Об Александре Леонидовиче Королеве я узнал в 1979 году. Мы, тогда еще молодые люди, энтузиасты, были одержимы одной идеей – преодолеть все преграды на своем пути и поступить в институт имени И.Е.Репина, или как все тогда его называли и называют сейчас – Академию художеств. Ребята приехали со всех концов нашей тогда еще необъятной страны. Кто-то вступал на порог Академии впервые и с удивлением все впитывал, буквально, как губка, кто-то уже имел, увы, печальный опыт поступления. Но для нас все еще было впереди, как это обычно бывает в молодости. И мы решили, во что бы то ни стало одолеть на своем пути все препоны и преграды. Для этой цели нужно было толково организовать подготовительный учебный процесс.

По тем временам это была большая проблема, поскольку официальных платных подготовительных курсов при институте не было. Мозгом всего нашего предприятия стал Вячеслав Данилов. В Ленинграде он жил не первый год. Работал художником-оформителем в жил конторе. И именно через своих жил контору, он добился того, что нам разрешили занять несколько комнат в расселенном здании, откуда уже давно выехали жильцы, получив новые квартиры, а дом до определенного времени продолжал стоять, являясь своеобразным памятником советской бесхозяйственности или неоправданной щедрости. Одним, словом, нам это было на руку. Желаемое помещение у нас было. Внутри него все функционировало: электричество, вода, разные необходимые удобства, и что самое, главное, там было тепло – полная гарантия того, что натурщики не уйдут от нас. Затем мы решили увеличить количественный состав наших студийцев, прежде всего, по финансовым соображениям.

Для этого, вышеназванный Слава Данилов и еще двое-трое его помощников присутствовали при предварительной беседе, тогда еще пока не абитуриентов, с ответственным секретарем приемной комиссии В.И.Стаценко. Эти молодые люди показывали (еще только предварительно) ему свои домашние работы. Кому-то он советовал подавать свои домашние работы в приемную комиссию и дожидаться официального допуска, кому-то, он вообще не советовал поступать в Академию, в силу разных причин. А кто-то был на верном пути, но их работы, все же немного не достигали уровня, необходимого для допуска к вступительным экзаменам. Вот такие люди и были приглашены в нашу студию.

И вот, почти все позади: помещение найдено, с натурой договорились. Осталось одно, самое главное место преподавателя. И им, конечно же, стал В.И.Стаценко – ныне доцент нашего института.

Занятия на наших импровизированных курсах, благодаря ему, стали очень интересными и увлекательными. Он много беседовал с нами об искусстве, о том, каким должен быть художник в жизни и в творчестве. От него я и услышал об А.Л.Королеве. Владимир Иванович поступал очень мудро: он никогда не вмешивался в работу своего ученика. Он всегда старался, сделать так, чтобы человек дошел до всего сам. Ведь как обычно бывает в жизни: если хочешь убедить в чем-то собеседника, сделай так, чтобы он ту мысль, которую вы ему пытаетесь доказать, привить его сознанию, считал своей. Ни в коей мере его не поучая, а тем более, не унижая.

Таким же образом, нам преподавали и рисунок. Владимир Иванович, старался как можно доходчивее, объяснить словами, и подкреплял он эти свои объяснения схемами на полях рисунка. Как потом он сказал нам, что ему очень помогла методика Александра Леонидовича Королева, близкая ему по духу.

Следующее знакомство (пока еще только заочное) с Королевым и его методом произошло у меня в стенах института. На младших курсах я учился у А.Л.Худякова, Б.М.Лавренко и Г.И.Манашерова. В перерывах между занятиями, я заглядывал в мастерскую А.А.Мыльникова, посмотреть, как работают старшие ребята. А во время семестровых просмотров любил подолгу стоять перед их рисунками, и, изучая их, кое-что брал себе на вооружение.

И, наконец, для меня, как и для любого студента живописного факультета, наступил ответственный момент после второго курса – выбор мастерской. Естественно, я написал заявление в мастерскую А.А.Мыльникова. Не было предела моей радости, когда я узнал, что зачислен, я строил много планов на всю мою дальнейшую студенческую и творческую жизнь. В таком приподнятом настроении начался для меня третий курс.

С самого начала для меня необычным было все. Вместо маленьких помещений, где мы занимались раньше, я попал в огромную мастерскую. Мы работали вместе с ребятами с четвертого курса, соответственно, могли видеть и ход выполнения ими учебных заданий и чему-то у них поучиться.

В мастерской были три натурщика, чьи фигуры соответствовали различным типам мужской фигуры. Самый старший из них (по возрасту) – пенсионер дядя Саша – сухонький, небольшого роста старичок. На его примере удобно было постигать основы пластической анатомии, до того ясно читались на его теле основные анатомические узлы. Второй – высокий, статный, как будто литой – Алексей Гробов, чем-то напоминающий античные образы стройностью и плавным перетеканием форм своего тела. И, наконец – бывший моряк, среднего роста, коренастый Костя, поражавший всех своей мускулатурой, натренированным телом, чем-то напоминавший героические образы Микеланджело.

Я выбрал тогда в качестве натуры Алексея. Мне хотелось отразить в своем рисунке пластичность его тела. Как сейчас помню первое наше занятие по рисунку. Ставший уже к тому времени для меня легендой Александр Леонидович появился совершенно неожиданно. Может быть, это было неожиданным для меня, хотя на самом деле, это было самое обычное занятие по рисунку в нашей мастерской. Вошел небольшого роста, одетый в безукоризненно сидящий на нем, как с иголки, серый костюм, человек. Аккуратно подстриженные волосы были тронуты сединой. Его доброе лицо озаряла улыбка, а внимательные глаза, так и сияли солнечными лучиками. Быстро окинув взглядом всех присутствующих, он стремительно двинулся к нам. Началась работа, его работа.

Александр Леонидович не обошел никого вниманием. Возле каждого студента он останавливался, анализировал его рисунок, каждому давал совет. На одного студента у него уходило примерно 10—15 минут. Веселость взгляда уходила куда-то на второй план, Королев становился предельно внимательным и сосредоточенным. В этот короткий промежуток времени, он давал студенту предельно ясный, исчерпывающий совет – основные направления,

в которых он должен вести свой рисунок и, самое главное, рисовал схемы, это я увидел, наконец, воочию.

Александр Леонидович говорил: «Всматриваясь в фигуру, важно проследить то состояние, которое характерно для различных частей тела при опоре на одну ногу. Найти их положение помогает представление о вертикальной и горизонтальной осях тела, о плоскости, на которой стоит фигура, касается ее следками опорной и свободной ног».

Он утверждал, что во время работы уточняются пропорции, при этом желательно не пользоваться подсобными измерениями, сопоставляя части тела: торс – ноги, длина рук – высота фигуры и т. д.

Необходимо следить за главными продольными и поперечными делениями, что очень важно при определении поворотов, наклонов, ракурсов форм. Этот этап работы требует большого внимания, надо охватывать всю фигуру в пространстве, определять ее движения и постановку. Рисуя, необходимо чувствовать конструкцию форм, представлять себе, как одна форма возникает из другой, как другая переходит в третью и т. д. Чтобы разобраться в сложной форме, надо ее строить, сначала намечая в виде упрощенной схемы, постепенно в ходе работы усложняя ее.

Во время работы надо сохранять одну точку зрения, с которой начали рисовать, но нельзя стоять долго на одном месте. Следует всматриваться в модель со всех сторон, тогда можно лучше понять ту форму, которую надо отобразить.

Необходимо постоянно анатомически анализировать форму, это поможет преодолеть поверхностное копирование модели, даст возможность осознать реальную пластическую форму, подчеркнуть характеристику основных масс.

«В начале работы, – неоднократно повторял Королев, – большое значение имеют линии, как границы форм и как вспомогательный этап при построении формы». Нужно стремиться к максимальной пространственности, глубине, объемности модели. Только в тонком объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности пластической формы, пространственности и глубины частей тела.

Нельзя разделять работу над рисунком на какие-то замкнутые этапы, как построение, постановка, пропорции, моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы от начала до конца эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного напряжения и работы разума.

Александр Леонидович настаивал на том, что все время необходимо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменением силы светотеневых контрастов. Они, как правило, сильнее вблизи от источника света и убывают по мере удаления от него. Снижают контрасты и на формах, наиболее удаленных от глаза рисующего. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение формы.

Рисунок может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем не обязательно достигать тех отношений, которые существуют в натуре. Но необходимо выдерживать отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы.

Линия должна помогать выявлению границ костей, мышц, сухожилий. Линия и тон должны быть тесно связаны друг с другом, как дополняющие друг друга способы передачи пластической формы.

Работая над рисунком человеческой фигуры, надо добиваться естественности движения, не быть на поводу у модели, которая двигается, сбивает позу. Необходимо помнить, что изменение положения формы оставляет неизменной ее пластическую сущность.

«Со временем, – говорил Александр Леонидович, – приходит умение работать, опуская предварительное построение, держа его в уме, ориентируясь на основные опорные пункты. Появится возможность отойти от строгой дисциплины, сухости, которые так необходимы

в процессе изучения, но навсегда должно остаться стремление анализировать и точно передавать натуру».

Помимо основных занятий, указанных в расписании, я старался рисовать дополнительно. Александр Леонидович всегда поощрял подобные желания студентов, не ограничивая их количеством учебных заданий. В частности, я, будучи на третьем курсе, посещал занятия по рисунку на пятом курсе, где рисовали двойные постановки, гораздо сложнее по своим задачам, чем те задания, которые по учебной программе полагалось рисовать нам. Хочется особо отметить этот курс. Там учились талантливые ребята, ставшие впоследствии замечательными художниками и педагогами: среди них – Александр Кирович Быстров, который сейчас является ведущим преподавателем рисунка института им. Репина. Я многому учился и у них.

Александр Леонидович был разносторонним педагогом. Помимо практических занятий, он занимался теоретической и просветительской деятельностью – его статьи, посвященные методике преподавания рисунка, помещены в научных сборниках института. Он читал лекции. На одной из таких лекций мне удалось побывать. Это было в 1986 году. Лекция проходила в помещении Рисовальных классов, на Литейном дворике. Собралось очень много слушателей. Спустя какое-то непродолжительное время, по материалам этой лекции была сделана выставка в деканате живописного факультета. На ней были представлены схемы рисования человеческой фигуры – т.е. весь наглядный материал, наработанный в течение многих лет его преподавательской деятельности, служивший практической основой его теоретических изысканий. Для меня и для многих наших студентов это представляло огромную ценность. Курсом младше у нас учился Сергей Мачехин, который был ко всему прочему и великолепным фотографом. Он сделал фотографии с выставленных схем. Затем я их оформил, наклеив в альбом, который существует до сих пор. Эти схемы очень помогли мне в моей педагогической работе.

Рисунок был стихией Королева, его страстью. Главной задачей своей учебной и педагогической деятельности Александр Леонидович считал сохранение и преумножение лучших традиций классической школы рисунка. Потом он неоднократно нам повторял то, что наша школа рисунка – одна из самых лучших. Он рассказывал нам о том, как однажды он ездил в учебную командировку по разным странам, посещал различные художественные учебные заведения. Собранный им материал, он использовал в свое время на научной конференции по рисунку.

Александр Леонидович был поражен тем, что в таких странах как Италия, Франция, которые мы по праву считаем колыбелью классического искусства, во многом академические реалистические традиции в преподавании рисунка были утрачены. Его поразил следующий курьезный случай. Как-то он присутствовал на занятии в одном из учебных заведений Италии. Студенты рисовали сидящего натурщика, разместившись к нему... спиной! Вероятно, так им было удобно. Не доверяя верности своего глаза, каждого из студентов, когда возникала необходимость в нанесении в нужном месте линии на листе бумаги, оборачивался к натурщику, и с помощью металлической палочки, которая, была у каждого, делал необходимые замеры, на основании которых и проводилась очередная линия или наносилась тень. Тем самым, творческий контакт художника с живой натурой практически сводился к нулю, и рисунок становился своеобразным свидетельством механического перевода на бумагу линий и штрихов.

Есть еще одна история, которую нам поведал Александр Леонидович. Она немного трогательно-романтическая. Гуляя в Париже по Монмартру, Королев внимательно рассматривал рисунки художников, работавших там. Одна из художниц, предложила нарисовать его портрет. Александр Леонидович согласился. По окончании работы, он поблагодарил эту женщину, и ответил ей встречным предложением, нарисовать ее портрет. Она, конечно,

также согласилась, заинтересованная тем, кто же, на самом деле, этот незнакомый господин. Но, когда потом она увидела свой портрет, выполненный рукой мастера, то не нашла слов для выражения своего восхищения. И, когда наша делегация уезжала домой, то эта художница в знак своего восхищения талантом мастера, пришла в этот день к отъезжающему нашему автобусу проводить своего нового знакомого. Этот трогательный знак уважения и высокой оценки нашей художественной школы Александру Леонидовичу запомнился на всю жизнь.

Он любил и восхищался искусством, готов был говорить о нем часами. С каким вдохновением рассказывал он нам о том, что видел в Египте. Его поражало мастерство древнеегипетских мастеров пластики, которые чувствовали малейшие нюансы изменения формы и объема. Эти изменения, колебания формы легко было ощутить, проводя рукой по поверхности статуй, насколько все в этих шедеврах древней пластики было естественно и органично. Неуловимость пластики заключалась в том, что мастер воплощал в своей скульптуре даже то, что не видел человеческий глаз, и только, прикоснувшись ладонью можно было ощутить колебания формы.

Его мысли об искусстве, высказанные зачастую в рабочем порядке по ходу занятий с нами, или даже в неофициальной обстановке, в дружеских беседах, отличались ясностью, искренностью и большой философской глубиной. До сих пор помню рассказ о росписи Сикстинской капеллы Микеланджело. Тогда этот художник был для меня кумиром. Остался он им и поныне. Александр Леонидович пытался до нас донести свои впечатления. «Вы просто не поверите, – говорил он. – Когда я рассматривал сидящие фигуры фрески, я пришел к выводу, о том, что в реальной жизни, человек, какими бы физическими качествами он ни обладал, никогда не может сесть в такую позу, но как это убедительно, как добавляет к общему образному строю этого произведения! Выходит, что искусство – это еще и обман! Но обман убедительный, заставляющий людей плакать, радоваться, сострадать, восхищаться, наслаждаться красотой жизни?»

Да, жизнь Александр Леонидович очень любил, любил и ценил каждое ее мгновение.

Помню один случай. Как-то Андрей Андреевич Мыльников поставил очень красивую с большой творческой задумкой, как он умеет всегда делать, двойную постановку по живописи. Два натурщика – с мотоциклом. Вот этот мотоцикл и навел Александра Леонидовича на воспоминания. Он вспомнил первые послевоенные годы. Тогда в Академию был откуда-то завезен трофейный немецкий мотоцикл. Хотя он и использовался для реквизита, на самом деле был в полной исправности, т.е., как говорят об автомобилях, на ходу. Иногда на него садились студенты, и устраивали гонки по коридорам Академии. Начинался их путь у деканата живописного факультета, затем – мастерский поворот у кабинета анатомии, и, тогдашний байкер, выходил на финишную прямую. Он брал полный разгон и тормозил у дверей научной библиотеки.

Александр Леонидович часто вспоминал то время, не просто потому, что это была его молодость, а, скорее всего, за то ощущение жизни. В те послевоенные годы в институт пришло много молодых людей, бывших фронтовиков. Они горели желанием наверстать то, что было упущено с войной, доделать то, что когда-то не успели доделать, обустроить, сделать лучше мир, который они спасли, и в котором им было даровано право жить.

Жизнь в институте, несмотря на многие бытовые неудобства и лишения была очень насыщенной и интересной. Помимо того, что студенты с большим желанием и увлечением и увлечением учились, они устраивали интересные мероприятия. Душой всего этого был студенческий профком, в большинстве своем состоявший из ребят-фронтовиков. Александр Леонидович рассказывал, как в те годы в академических мастерских организовывались праздничные вечера. Накрывался большой стол, приглашались гости. Приходили юноши и девушки из университета, консерватории. Беседовали об искусстве, устраивали

интересные игры, танцы, студенты консерватории играли на музыкальных инструментах, пели, жизнь была ключом.

Я даже видел несколько фотографий, сделанных на этих мероприятиях. С нами на курсе, в одной группе со мной, училась Оля Орешникова, внучка Виктора Михайловича Орешникова. Она показывала нам их, листая старый семейный альбом. Веселые, озорные, молодые лица смотрели на нас с этих снимков. Там были и Андрей Андреевич, и Александр Леонидович, и сам Виктор Михайлович Орешников.

Последняя встреча с Александром Леонидовичем Королевым состоялась в 1987 году. Позади сдача экзаменов, бессонные ночи, защита дипломной работы. Мне предстояло уехать к месту моей будущей работы в Молдавию, в Кишиневский педагогический институт им. И. Крянгэ. Шли последние приготовления перед моим отъездом. Я пришел в институт, чтобы подписать обходной лист. В коридоре, возле учебной части мне встретился Александр Леонидович. Мы тепло попрощались, он пожелал мне удачи, и, напоследок, сказал, что, если ты будешь в компании своих друзей—художников, вспоминай обо мне.

Больше нам не довелось уже встретиться. Известие об его безвременной кончине я получил уже в Кишиневе. Мне позвонили друзья. Я не смог приехать на похороны, послал телеграмму соболезнования, которую наш преподаватель, коллега Александра Леонидовича по мастерской – профессор Алексей Константинович Соколов, прочел на гражданской панихиде.

Для меня это была большая потеря. Кто-то любит повторять банальную истину о том, что незаменимых людей нет. Это не так. Каждый человек уникален. Он живет в своих делах поступках, в том, что он сделал. Хорошие и добрые дела помнят. Эта память в сердцах людей. По сегодняшний день живут художественные произведения, созданные рукой Александра Леонидовича. Среди них – мозаика на здании математико-механического факультета. С-Петербургского университета, где по стечению обстоятельств учится мой сын Артем. Существует и поныне огромный витраж перед входом в станцию метро Гостиный двор, посвященный русской революции. Правда, он сейчас закрыт дорогами и броскими рекламными щитами – таковы реалии нашего времени – времени развивающегося капитализма. Но, кто знает, придет время, и это произведение очистится от этих внешних наносных и ненужных атрибутов. Я верю в это.

У меня в фотоальбоме есть студенческая фотография тех времен. Мы – я, мои друзья Леа Иванова, Валька Бобыльков, – сфотографировались с Александром Леонидовичем на субботнике в коридоре института. Солнечный день. Александр Леонидович стоит и улыбается – солнцу, ребятам, хорошей погоде, у него хорошее настроение. Таким он мне и запомнился с тех пор – хорошим добрым человеком.

Е.В.Малых

*старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургского
Государственного Академического института имени И.Е.Репина
Январь 2012 г.*

Александр Фитц. «Я лютеран люблю богослуженье» О книге архиепископа Йозефа Барона «Российское лютеранство. История, теология, актуальность», Санкт-Петербургского издательства «Алетейя» и не только.

Побудительным мотивом к написанию этой статьи явилась книга архиепископа Йозефа Барона (Josef Baron) «Российское лютеранство. История, теология, актуальность», вышедшая в Санкт-Петербургском издательстве «Алетейя».¹

Проблемы на завтра

В значительной степени связано это с тем, что к некоторым событиям недавнего прошлого, о которых рассказывается в ней – возрождению Евангелическо-лютеранской церкви России, – я имел самое непосредственное отношение. Кроме того, было интересно, как автор оценивает нынешнее положение лютеран в РФ. А ещё, что естественно, читая книгу, я невольно сравнивал жизнь протестантских общин Германии и России.

Но прежде несколько слов о Йозефе Бароне. Родился он в Литве, окончил факультет иностранных языков Латвийского госуниверситета. Затем изучал богословие в Семинарии при Евангелическо-лютеранской церкви Латвии. Служил викарием и пастором в Ленинграде, других городах РФ. В 1991 г. был рукоположён в суперинтенданты-епископы. С 2009 г. – архиепископ. Совершенствовался при университетах Gregoriana и Angelicum в Риме. Доктор теологии. Своими духовными наставниками и учителями он считает архиепископов Латвии Яниса Матулиса (Janis Matulis, 1911—1985), Эрика Местерса (Erik Mesters, 1926—2009) и епископа немецких лютеранских общин в СССР Харольда Калниньша (Harold Kalninsch, 1911—1997). Кстати, с двумя последними я встречался и имел честь беседовать.

Замечу, что книга о. Й. Барона написана лёгким слогом, а вот вопросы, которых он в ней касается, назвать таковыми никак нельзя: «Жизнь и деятельность Мартина Лютера», «Христианство и Реформация», «Мотивы и сущность Реформации», «Понимание Церкви», «Суверенитет Бога-Творца и статус человека», «Св. Писание и Предание в Церкви», «Идея единой Церкви», «Диалектика личного и Соборного», «Церковь остаётся надэтнической», «Различные течения Протестантизма»...

Подробно и предельно честно рассказывает он также о непростом возрождении лютеранства в России и христианства как такового. «Первая волна всеобщего восторга приобщения к лютеранству после открытия границ бывшего Советского Союза скоро прошла, – вспоминает он. – Постепенно образовались независимые от Запада, Германии, Скандинавии и Америки церкви. Однако единства не было: почти каждая из лютеранских поместных церквей, начиная с немецкой, полагала, что лишь она „единственная“ и „правильная“. Куда-то исчезла обычная человеческая и духовная радость, что мы, христиане, можем теперь свободно и без опаски общаться друг с другом... Было обидно сознавать, что „блага“, которые мы получили от Запада, не только помогли, но и внесли раскол в духовное возрождение рос-

¹ (1) – Барон Й. Российское лютеранство. История, теология, актуальность. СПб.: Алетейя, 2011 г.

сиян...» Иными словами, в ряде случаев материальное возобладало. Хотя это естественно. Далеко не каждый выдерживает испытание деньгами, славой...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.